



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue, economie e istituzioni dell'Asia e
dell'Africa Mediterranea
LM40-15

Tesi di Laurea

Arte, libertà di espressione e Partito in Cina
dall'epoca di Mao all'incidente di
Tiananmen

Relatore

Ch. Prof.ssa Sabrina Rastelli

Correlatore

Ch. Prof.ssa Laura De Giorgi

Laureanda

Gaetana Di Nunno

Matricola 855678

Anno Accademico

2016 / 2017

Arte e libertà di espressione e Partito in Cina

dall'epoca di Mao all'incidente di Tian'anmen

前言	1
Introduzione	5
I. Strumentalizzazione dell'arte: la Cina di Mao	14
1. I discorsi di Yan'an:	
 controllo e politicizzazione della produzione artistica (1942 – 1955)	14
1.1 L'arte come ingranaggio della macchina rivoluzionaria.....	16
1.2 L'arte popolare: i <i>nianhua</i> , le xilografie e i libri di storie illustrati	21
1.3 L'influenza sovietica: il realismo socialista nella pittura e nella scultura	28
1.4 La pittura <i>guohua</i>	31
2. Il movimento dei Cento Fiori e il Grande Balzo in Avanti:	
 delusione del governo e arte del popolo (1956-1963)	35
2.1 Lasciamo che cento fiori sboccino e cento scuole di pensiero si confrontino	37
2.2 Il Grande Balzo in Avanti	44
3. La Rivoluzione Culturale:	
 propaganda rivoluzionaria ed esaltazione di Mao (1964/1976)	50
3.1 L'arte delle Guardie Rosse.....	53
3.2 La riorganizzazione dello Stato: arte personale e per gli stranieri	57
3.3 L'arte dei giovani riformati e di operai, contadini e soldati.....	59

II. Arte e libertà di espressione: dalla morte di Mao alla strage di Tian'anmen.....	66
4. Dopo la Rivoluzione: riforme, arte delle ferite e libertà di espressione (1976-1980).....	66
4.1 La riabilitazione degli intellettuali e l'arte delle ferite.....	68
4.2 Arte non ufficiale: il gruppo Senza Nome	79
4.3 Il Gruppo Stelle: denuncia e protesta	87
5. Le nuove correnti degli anni Ottanta: sperimentazione e attivismo oltre le campagne politiche (1980-1986)	98
5.1 Gli effetti delle restrizioni politiche nel mondo dell'arte.....	101
5.2 I gruppi artistici	103
5.3 La pittura razionalista.....	106
5.4 L'umore grigio e la Società del Lago.....	114
5.5 L'arte del linguaggio	118
5.6 L'arte concettuale e il gruppo Dada di Xiamen	123
6. La mostra <i>China Avant-Garde</i> del 1989 e l'incidente di Tian'anmen: avanguardia artistica e repressione politica	127
6.1 Le dimostrazioni studentesche del 1986 e la campagna contro la liberalizzazione borghese	127
6.2 La mostra <i>China Avant-Garde</i> del 1989	130
6.3 Le manifestazioni di piazza Tian'anmen	148
Conclusioni	153
Apparato iconografico	154
Bibliografia	203

前言

在这篇论文中，我将分析从毛泽东时代到 1989 年天安门事件在政治和美术界存在的重要关联。这个研究的核心问题是：这段时间中国文艺政策怎么影响到了艺术家的创作自由？为了充分地回答这个问题，我会从两个方面审视这个时代：历史方面和艺术方面。从历史方面来说，这个时代有一个很重要的拐点，也就是毛泽东的逝世。因为毛主席领导中国的时候，他把艺术创作作为一种宣传方式，而在他逝世以后，美术界渐渐产生了一种独立与自由创作的美术活动，所以可以把这个时代分为两个时期：第一个时期是从延安文艺座谈会到毛泽东逝世，第二个时期是从 1976 年到 1989 年的天安门事件。

由于毛主席时代推广的文艺政策与活动对后来的美术创作有了巨大的影响，我把对这个时代的分析做成论文的第一个部分，同时也体现第二个部分的前提。

在毛主席的影响下发生了三件美术界的历史事件：第一件是延安文艺座谈会，第二件是“百花齐放、百家争鸣”方针，第三件是文化大革命。论文中前面三章研究这三件事与美术创作的关系。在 1942 年的延安文艺座谈会上毛主席发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》提出并确定艺术创作在社会上该有的影响力：它不再是艺术家的自我表现行为反而成为了为人民群众服务的一种方式，也就是为党服务。因为西方的资产阶级与封建的传统文化被党作为敌人，在艺术工作上要把它们的影响全部消除，并且要用工人、农人和兵士熟悉的表达方式。对题材而言，文艺要成为整个革命机器的一个组成部分，所以要站在党性和党的政策的立场，并且要表示党的历史功绩。因为对共产党的信念，也是因为对反革命的镇压，那时候的全部艺术创作变成党的宣传工具。为了实行对大众教育的工作，艺术工作者使用民间艺术类型，例如年画和连环画，并且要表示对党的信任和满意。从风格角度来看，苏联的社会主义现实主义在所有的艺术形式有深沉的影响，特别是在油画和雕塑。在四十年代，只有国画对现实主义和共产党促使的话题有初步的对抗。

即使中华人民共和国的成立以后党已经控制全部文艺创作，但是在五十年代初党对知识分子还不是充分满意。由于文人普遍来自资产阶级，党认为知识分子还存有异心。由于 1956 年对斯大林个人崇拜的谴责，毛泽东想重申他的领导地位。为了达成共识他决定使用知识分子的自由言论，所以在 1956 年毛泽东提出，“百花齐放、百家争鸣”的方针。不过，“百花齐放”方针引起文艺工作者对他们的地位和任务的批评，所以毛泽东发动反右派斗争。反右派斗争对知识分子带来悲惨的效果：因为他们反动的态度很多专家被侮辱而严厉处罚。因此，这段时间的美术创作包括工农兵的艺术，例如宣传大跃进的壁画。反右派斗争发起国画家与政府的合作，因为政府要提倡本土艺术使得国画家不得不听从党的方针，所以他们的现实主义的作品表示爱国热忱、对大跃进兴奋及崇拜毛泽东。只有在六十年代初艺术氛围才放松一点。所以在这种情况下，四川的艺术家才能描述少数民族的油画同时西安的国画家作品展现出抒情、希望与梦幻。

政治对艺术有极大影响的时期就是被称为“十年浩劫”的文化大革命。大跃进的灾难的后果让党员失去对毛泽东的信任。为了追回他的主导权及消除他的敌人，在 1966 年毛泽东发动文化大革命。他的主要同情者是由初中、高中学生组成的兴奋与残酷红卫兵。他们创作的艺术的目的是推广文革并讽刺反动分子的。艺术形式包括木刻术、招贴画、海报、连环画，着重毛主席对国家历史的重要性的历史题材油画还有崇拜毛泽东的画像。文革的艺术形式都是按照毛泽东的妻子江青制定的“红、光、亮”规定创作的。由于至 1968 年红卫兵的活动造成的生命损失，毛主席发动了“上山下乡”活动，也就是说，他使前红卫兵的知识青年去中国的最贫穷落后的地方改造自己。按照江青的规定，“上山下乡”工农兵和知识青年的作品强调国家在产业与生活水平方面的进步，并赞赏毛主席的政策与文革成果。只有国务院总理周恩来才要维持传统的本土艺术形式，促进国画的创作。

在 1976 年，毛泽东逝世，文革也结束，标志中国历史与艺术的新开端。论文的第二个部分的重点是文革后的艺术创作中的渐进自由化过程。下列三章着重突出影响到美术的自由化与现代化的因素和文革反思、“改革开放”的战略决策和民主活动有关系。

在周恩来逝世以后 1976 年 4 月 5 日在天安门发生的反对江青的四人帮的专职的抗议活动已经标明知识分子对文革结束的反应。即使 1977 年的全国美展还呈现社会主义现实主义的风格与党历史题材油画，但是已经显见“红、光、亮”不再成规定。这个时期的主要艺术风格是伤痕艺术和乡土现代主义：第一个描述文革的残酷与痛苦，第二个显示农村的贫穷落后的状态。虽然现实主义还是主要的风貌，但是作品不再表现苏联社会主义现实主义的乐观、光亮和崇拜的态度。其次，七十年代初一些在文革时代出生的另类地下画会上涨了，其中有无名画会。在文革中团结的会员不想再把艺术当作政治的一种工具，反而要表现出他们的情感并对自由的愿望，还要展现西方的印象主义和表现主义。他们的 1979 年展览挑动了地下画会的活动。由于作品的现代主义风格，它们对社会不平等还有政治约束的关注，星星画会非官方美展引起了轰动。随着展览被警察的早关闭，画会参加“民主墙”活动举行民主与艺术自由的游行。

八十年代的艺术创作继续七十年代末的自由化与现代化追求。以免“民主墙”之类的活动，邓小平提出了“四项基本原则”来限定文艺创作。虽然艺术家不能创作反党政策的作品，但是改革开放带来的西方现代主义与个人主义使八十年代的艺术运动出现了重大的变革。1983 年清楚精神污染活动试图防止西方文化的影响，但它早就由邓小平杜绝。八十年代的特殊现象是“85 美术新潮”的艺术群体。为了保护自己的非正统艺术，志同道合的青年艺术家团结来便利组展厅与避免封禁。其中，理性绘画的作品通过西方的象征主义、超现实主义、抽象主义来展现艺术家对落后文化的拒绝并对现代化启示人类的愿望。还有一些注重写字与语言的艺术家用水墨画与装置作品通过达达式的解构来批评正

式艺术的规定与文革的专职。在杭州成立的池社的目的是用艺术来震动群众的疏离态度。他们一开始创作超现实主义的油画，但后来，为了让艺术进入群众的生活，他们转向装置艺术与行为艺术的媒体。厦门达达艺术运动专门消除落后的艺术。他们创作的装置作品是不表示艺术家的情感或印象的，并且为了表达艺术家对正式艺术的审美原则和制度的怨愤，他们火烧他们的作品。

八十年代末的中国现代艺术展体现“85 美术新潮”的极大显示。它的出现跟 1986 年学生进行的民主活动很相似，因为他们都表示群众对政治的自由限制的不满意。通过努力，终于在 1989 年《中国现代艺术展》在显达的中国美术馆开放。展览的许多作品不但对社会与政治表示批评的态度而且表示艺术家对政治与艺术制度的不敬。让官员失去耐心的是一些禁止行为的出现，如在展厅卖对虾或洗脚，其中最严重的被称为“枪击事件”。艺术家对她的作品《对话》连开两枪没被看为行为艺术而被看为政治攻击。归根结底，展览作品的反讽味道、明确性感、改革愿望和文化使命感体现艺术新潮对落后社会的挑战。因此，《89 现代艺术大展》也跟 1989 年的天安门事件相似。在天安门的民主活动中央，美术学院的学生也提供了他们的贡献，也就是《民主女神》的雕塑。放在毛泽东画像的对面，它代表人民的民主、自由、正义愿望。6 月 4 日那时代的民主与自由精神跟《民主女神》被坦克消灭。虽然从文革结束以后通过大量困难艺术界实现某种程度的创作自由，但天安门事件体现在艺术上和社会上二十年追求自由过程的制止。

Introduzione

Sin dalla fondazione del Partito Comunista Cinese nel 1921, i rapporti tra gli intellettuali¹ e il Partito sono stati ambivalenti, prevalentemente caratterizzati da sfiducia e diffidenza da parte dei leader della classe dirigente nei loro confronti, ma con periodi di tregua, durante i quali essi sono stati considerati come una risorsa da poter sfruttare per fini propagandistici e per lo sviluppo economico del Paese.² La coesistenza di sfiducia e dipendenza del Partito nei confronti degli intellettuali ha causato forti limitazioni nella libertà di espressione di artisti, scrittori e giornalisti. Di conseguenza, nel periodo preso in considerazione (1942 – 1989), alle espressioni di dissenso e alle rivendicazioni di indipendenza da parte della classe intellettuale, il Partito ha risposto con politiche e campagne volte al controllo della produzione e alla repressione dei dissidenti. L'analisi dell'elaborato verterà sulla relazione tra arte e Partito dalla Cina di Mao all'incidente di Tian'anmen, e si soffermerà sull'effetto che le manovre politiche hanno avuto sull'arte, sulla reazione degli artisti ai diversi periodi di censura e di liberazione che si sono succeduti in questo periodo e sul coinvolgimento dell'arte nella sfera sociale.

Dal punto di vista storico, la morte di Mao Zedong (1893 – 1976) ha rappresentato un punto di svolta nello sviluppo dei rapporti tra artisti e Partito. Infatti, se il periodo che va dai discorsi di Yan'an sull'arte e la letteratura del 1942 alla fine della Rivoluzione Culturale (1966-1976) ha visto la graduale restrizione della libertà di espressione e dello status dell'artista nella società³, la morte del Grande Timoniere e le politiche di riforma e apertura avviate da Deng Xiaoping (1904 – 1997) nel 1978 hanno rappresentato un terreno fertile per la rinascita dell'arte e della libertà di espressione in Cina.⁴ Poiché gli eventi storici e le correnti artistiche antecedenti la morte di Mao costituiscono i presupposti per la nascita del processo di liberazione artistica seguente, la prima parte dell'elaborato analizza il rapporto tra arte e Partito durante il governo di Mao. I tre eventi che hanno influito

¹ Il termine *intellettuali* (*zhishi fenzi*) rappresenta un'ampia categoria che include artisti, scrittori, studiosi, scienziati e ingegneri.

² Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento: dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 216.

³ Il rapporto tra artisti e Partito in questo periodo è analizzato approfonditamente da J. Andrews in *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 11 – 314.

⁴ M. Gao offre una panoramica dell'avanguardia artistica di questo periodo in M. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 65 – 219.

sull'arte di questo periodo saranno analizzati nei primi tre capitoli: i discorsi di Yan'an, il movimento dei Cento Fiori e la campagna contro la Destra (1956 - 1957), la Rivoluzione Culturale.

I discorsi di Yan'an sull'arte e la letteratura del 1942 costituiscono la prima espressione ufficiale della nuova relazione tra arte e politica: gli artisti diventano ingranaggi al servizio della macchina della rivoluzione, le opere strumenti atti alla diffusione delle idee politiche del Partito. Mao sottolinea con forza l'importanza del ruolo di artisti e scrittori, evidenziando allo stesso tempo la necessità degli intellettuali di riformarsi e di convertirsi completamente all'ideologia comunista.⁵ La strumentalizzazione dell'arte ai fini della propaganda comportò l'adattamento di generi d'arte popolare, quali il *nianhua*⁶ (immaginette dell'anno nuovo) e il *lianhuanhua*⁷ (libretti illustrati), alla divulgazione ideologica e all'esaltazione del Partito.⁸ Dal punto di vista stilistico, le influenze della cultura tradizionale e delle correnti artistiche occidentali furono eliminate, mentre l'arte sovietica esercitò una forte influenza sull'arte cinese, in particolare con la corrente del "realismo socialista" (*shehuizhuyi xianshizhuyi*). Essa si concentrava sui temi storici della lotta rivoluzionaria e dei suoi eroi e sui successi politici del Partito, raggiungendo i massimi livelli nella pittura ad olio e nella scultura.⁹ L'espressione dei sentimenti e dell'individualità dell'autore fu bandita in ogni genere artistico, e i trasgressori furono sottoposti a punizioni severe, sessioni di critica, autocritica e rieducazione. Tuttavia, per la sua tecnica particolare e lo stile raffinato, il genere tradizionale del *guohua*¹⁰ (pittura tradizionale cinese) ebbe difficoltà ad assecondare le condizioni stilistiche e tematiche imposte dal Partito.¹¹

⁵ Cfr. Z. Mao, *MaoTse-Tung Talks at the Yen'an Forum on Art and Literature*, Foreign Languages Press, Peking, 1960, pp. 1 – 48.

⁶ L'arte *nianhua* è una forma d'arte popolare che consiste nella produzione di imaginette di buon auspicio per i festeggiamenti dell'anno nuovo in Cina.

⁷ Il *lianhuanhua* è un genere misto di arte e letteratura popolare, poiché è costituito generalmente da libricini stampati in cui ai racconti si affiancano illustrazioni a stampa o ad acquerello.

⁸ Sullo sviluppo dei generi del *nianhua* e del *lianhuanhua* negli anni Quaranta e Cinquanta cfr. Wang Xianyue 王先岳, "Xin Zhongguo chuqi xinnianhua chuangzuo de lishi yu fanshi yiyi" 新中国初期新年画创作的历史与范式意义 (Storia e significato dello stile della produzione del nuovo nianhua del primo periodo della Nuova Cina), *Wenyi yanjiu*, 2009/07, pp.106 – 114 e Wei Hua 魏华, "Zhongguo lianhuanhua diyi fanrongqi de chengyin ji yishu chengjiu" 中国连环画第一繁荣期的成因及艺术成就 (Origini e risultati artistici del primo periodo di prosperità del libretto illustrato cinese), *Zhengzhou qingongye xueyuan xuebao*, 2016/02, pp. 52 – 55.

⁹ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 495 – 544.

¹⁰ Il *guohua* è una forma d'arte cinese tradizionale che consiste nella creazione di dipinti a inchiostro nero o colorato su carta o su seta che rappresentano paesaggi, ritratti o fiori e uccelli.

Il movimento dei Cento Fiori e la campagna contro la Destra diffusero un sentimento di disillusione sia all'interno del Partito che tra gli artisti e gli intellettuali. Mao Zedong si rese conto che non era ancora riuscito ad ottenere il consenso totale da parte degli intellettuali,¹² mentre gli artisti ebbero la prova che la condotta politica e la correttezza ideologica non erano sufficienti a risparmiarli dalla repressione da parte del Partito, il quale non tollerava critiche e pretendeva fedeltà assoluta. Le punizioni e le umiliazioni inflitte ai reazionari aumentarono gli sforzi degli artisti nell'accontentare le richieste delle autorità anche nello stile del *guohua*, tramite dipinti storici e opere encomiastiche.¹³ Allo stesso tempo, le necessità propagandistiche del Grande Balzo in Avanti fecero sorgere un nuovo fenomeno artistico, l'arte degli operai, dei contadini e dei soldati (*Gongnongbing meishu yundong*), che, seppure tramite uno stile amatoriale e poco raffinato, esprimeva l'entusiasmo del popolo per la nuova manovra economica, la quale, presto, avrebbe rivelato le sue tragiche conseguenze.¹⁴ All'inizio degli anni Sessanta, l'atmosfera politica più rilassata fece sì che xilografie del Sichuan, che ritraevano le minoranze etniche, e *guohua* dell'Accademia di Xi'an esprimessero un'atmosfera sognante e sentimentale, mettendo in secondo piano la sfera politica.¹⁵

Il periodo di massima limitazione della libertà di espressione fu la Rivoluzione Culturale. La produzione artistica di questo periodo era regolata dai canoni estetici dettati dalla moglie di Mao, Jiang Qing, che la ridussero ad una sostanziale uniformità stilistica e tematica. Le persecuzioni degli artisti professionisti confinarono la produzione artistica alle Guardie Rosse¹⁶, le cui opere

¹¹ Cfr. Wang Xianye 王先岳, "Xinzhongguo chuqi guohua gaizao yundong ji guohua lunzheng" 新中国初期国画改造运动及国画论争 (Movimento di trasformazione e dibattito sul guohua nel primo periodo della Nuova Cina), *Xinjiang yishu xueyuan xuebao*, 2009/01, pp. 55 – 60.

¹² Cfr. J.K. Fairbank e M. Goldman, *China : a new history*, Cambridge, Mass. [etc.], Belknap press of Harvard university press, 2006, p. 365.

¹³ Cfr. J. Andrews in *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 176 – 200.

¹⁴ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 474-6.

¹⁵ Cfr. J. Andrews in *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 225 – 251 e 265 – 277.

¹⁶ Le Guardie Rosse erano milizie formate da giovani di età tra i nove e i diciotto anni istigati da slogan come "Imparare la Rivoluzione facendo la Rivoluzione" ed indottrinati tramite il libretto rosso. Mentre le lezioni venivano sospese e le università chiuse, le Guardie Rosse portavano avanti la loro lotta contro i Quattro Vecchiumi (vecchie idee, vecchia cultura, vecchi costumi, vecchie tradizioni) con azioni violente e distruttive nei confronti dei nemici politici di Mao,

rispecchiavano l'esaltazione, l'ardore e la fiducia nella rivoluzione e in Mao Zedong, ma anche la mancanza di preparazione dei giovani autori.¹⁷ Tuttavia, quando ormai i nemici di Mao erano stati tutti allontanati dal potere, egli decise di mandare le Guardie Rosse a riformarsi nelle zone più povere e arretrate del Paese.¹⁸ Le opere di questo periodo continuano ad esprimere devozione nei confronti di Mao e delle politiche del Partito, attraverso la rappresentazione delle proprie condizioni di vita e di lavoro come ottimali e costruttive e ritraendo il loro leader con uno spirito di venerazione.¹⁹ Finalmente l'intento di Mao di far diventare l'arte pura propaganda politica, espresso già durante i discorsi di Yan'an, si era realizzato: privando le opere dalla libera espressione dell'individualità, dei sentimenti, dello stile e del gusto estetico dell'autore, esse si riducevano a mera propaganda e perdevano qualsiasi connotato artistico.

La Rivoluzione Culturale rappresenta il punto zero da cui, dopo la morte di Mao, la libertà di espressione cominciò a risorgere. Il graduale processo di liberazione e di diversificazione della produzione artistica iniziato alla fine della Rivoluzione Culturale costituisce il tema centrale della seconda parte dell'elaborato. Le istanze di liberazione e modernizzazione di questo periodo si sviluppano in relazione a tre fattori principali che costituiscono il focus degli ultimi tre capitoli: la reazione dei giovani artisti alle tragedie e ai soprusi della Rivoluzione Culturale, l'apertura all'Occidente e la liberalizzazione culturale portate dalla politica di riforma e apertura (*gaige kaifang*) e la volontà di liberazione e di espressione perseguita dai movimenti democratici.

L'atmosfera di negazione e censura nei confronti dell'espressione individuale, dell'estetica fine a sé stessa e delle modalità espressive anticonvenzionali iniziò lentamente a svanire con la fine della Rivoluzione Culturale. Le manifestazioni di protesta nei confronti della dittatura e delle limitazioni espressive imposte dal Partito, nate in occasione dei funerali del leader liberale Zhou Enlai, mostrano la voglia di rinnovamento e indipendenza degli intellettuali.²⁰ L'Arte delle ferite (*Shanghen meishu*) e il Realismo della terra natia (*Xiangtu xianshizhuyi*) di questo periodo esprimono le sofferenze e i traumi collegati alle esperienze dei giovani artisti come Guardie Rosse e

degli intellettuali, dei ricchi "borghesi" e del patrimonio culturale tradizionale o straniero. Cfr. J.K. Fairbank e M. Goldman, *China: a new history*, Cambridge, Mass. [etc.], Belknap press of Harvard university press, 2006, p. 393.

¹⁷Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, pp. 183 – 190.

¹⁸ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 657 – 664.

¹⁹ Cfr. Xiao Long 肖龙, Wei Chaoyu 魏超玉, "Zhiqing meishu chuanguo de sangge lishi jieduan" 知青美术创作的三个历史阶段 (I tre stadi storici della produzione artistica dei giovani istruiti), *Yishu tansuo*, pp.44 – 9.

²⁰ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass., London, Harvard university, 1994, p. 12.

come giovani istruiti nelle zone povere, il desiderio di un ritorno all'umanità perduta durante i dieci anni della Rivoluzione. Lo stile delle opere non era più luminoso e ottimista, ma esprimeva il dolore e la pietà con toni scuri e cupi, anche se lo stile prescelto rimaneva quello realista.²¹ Inoltre, accanto all'arte ufficiale, gruppi artistici clandestini iniziarono a riaffiorare dalle tenebre dove erano rimasti nascosti durante la Rivoluzione per paura delle persecuzioni. Tra questi, il gruppo Senza Nome (*Wuming huahui*), nel 1979, poteva finalmente mettere in mostra la propria passione per l'impressionismo e l'espressionismo, esponendo opere create per esprimere sentimenti di speranza e libertà, improntate alla ricerca del bello.²² Spronato dall'esempio del gruppo Senza Nome, lo stesso anno il gruppo Stelle (*Xingxing huahui*) organizzò una mostra non ufficiale che creò scandalo per l'audacia dello stile modernista e critiche nei confronti delle censure e dei soprusi messi in atto dal Partito durante la Rivoluzione Culturale.²³ Per riaffermare il proprio diritto ad esprimersi liberamente, il gruppo si unì alle dimostrazioni a favore della democrazia nate attorno al movimento del Muro della Democrazia (*Minzhu qiang yundong*), che furono soppresse poiché erano viste come una minaccia dal Partito.²⁴

Lo spirito ribelle del gruppo Stelle fu ereditato dagli artisti degli anni Ottanta, che beneficiarono altresì dell'influenza della cultura occidentale che, grazie alla politica di riforma e apertura di Deng Xiaoping, inebriava gli spiriti dei giovani.²⁵ Tuttavia, per evitare movimenti simili al Muro della Democrazia e al gruppo Stelle, Deng Xiaoping proibì l'espressione di idee politiche contrarie al Partito.²⁶ Ciò non frenò il nascere di diversi gruppi artistici indipendenti che perseguivano il rinnovamento e la modernizzazione dell'arte e della società all'insegna della

²¹ Cfr. Xu Fan 徐凡, "“Wenge”hou guoduqi xianshizhuyi youhua de fazhan – “shanghen” youhua he “xiangtu” youhua” “文革”后过渡期现实主义油画的发展—“伤痕”油画和“乡土”油画 (Sviluppo del realismo nella pittura del periodo di transizione dopo la “Rivoluzione culturale” – dipinti delle “ferrite” e dipinti della “terra natia”), *Yihai*, 2009/8, p. 65.

²² Cfr. Sheng Zang 盛藏, Zhang Runjuan 章润娟, “Wuming huahui kao” 无名画会考 (Riflessioni sul gruppo di pittori Senza nome), *Huakan*, 2007/10, pp. 22 – 5.

²³ Cfr. Liu Chun 刘淳, “Yishu yu xinshidai – 1979nian Xingxing meizhan huigu” 艺术与新时代 – 1979年“星星”美展回顾 (Arte e nuova epoca – esame della mostra d'arte del gruppo Stelle del 1979), *Shanxi wenxue*, 2008/6, pp. 30 – 9.

²⁴ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass., London, Harvard university, 1994, pp. 42-6.

²⁵ Cfr. Fang Xinwei 方新伟, “Renwen yu lixiang – bawu meishu yundongzhong de xifang ronghe” 人文与理想——八五美术运动中的中西方融合 (Umanità e idealismo – la fusione con l'Occidente del movimento artistico del 1895), *Mei yu shidai*, 2016/04, pp. 29 – 9.

²⁶ Cfr. E. F. Vogel, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge, Massachusetts ; London, The Belknap of Harvard University press, 2013, p. 262.

liberazione e dell'individualismo, denominati collettivamente “nuove correnti del 1985” (*'85nian xin chao*).²⁷ Il fenomeno dei gruppi, in quell'anno, fu estensivo, poiché esso garantiva ai singoli più protezione e permetteva loro di affittare gallerie per esporre la propria arte non convenzionale.²⁸ L'interesse dei giovani artisti nei confronti dell'arte moderna occidentale si riflette nello stile delle opere, che, spesso, si ispirava a correnti criticate nel contesto istituzionale, quali il surrealismo, il simbolismo, l'astrattismo, il dadaismo. I gruppi portarono avanti la propria missione di illuminazione e modernizzazione della società, di protesta nei confronti dell'arretratezza delle istituzioni artistiche ufficiali e di distruzione delle convenzioni artistiche ortodosse, seguendo l'esempio del gruppo Stelle, ed erano ispirati dalle filosofie occidentali e sostenuti da leader riformisti liberali come Hu Yaobang (1915 – 1989).²⁹

Accanto al fiorire di nuove tendenze artistiche, l'atmosfera di liberazione e rinnovamento degli anni Ottanta aveva fatto sorgere, l'anno seguente, manifestazioni a favore della democrazia all'interno delle università, acuendo lo scontro tra i leader riformatori e quelli conservatori.³⁰ Le campagne contro le perniciose influenze occidentali portate avanti dai leader conservatori del Partito non riuscirono ad estirpare il desiderio di innovazione degli artisti degli anni Ottanta.³¹ Al contrario, nel 1989 essi riuscirono ad organizzare una mostra ufficiale con lo scopo di rendere ufficiali le correnti indipendenti sorte durante gli anni Ottanta.³² La mostra *China Avant-Garde (Zhongguo xiandai yishuzhan)* fece scandalo a causa dell'irriverenza, dei richiami sessuali e delle critiche sociali e politiche espresse dalle opere esposte, tra cui figuravano anche installazioni e performance non autorizzate.³³ In particolare, i due colpi di pistola sparati da una giovane artista

²⁷ Cfr. Gao Minglu 高名潞, “Bawu qingnian meishuchao” ‘85 青年美术潮 (Le correnti giovanili del 1985), *Wenyi yanjiu*, 1986/04, pp. 34 – 9.

²⁸ Cfr. M. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 135 – 9.

²⁹ Cfr. Kong Lingwei 孔令伟, “Zhongguo xiandai yishu de gouxing — zhongsi xingxing meizhan、85xinchao ji 90niandai yilai de “Xifang zhuyi”” 中国现代艺术的构型——重思星星美展、85 新潮及 90 年代以来的“西方主义” (Struttura dell'arte moderna cinese: focus sull'occidentalismo della mostra del gruppo Stelle, delle nuove correnti del 1985 e dell'arte degli anni Novanta, *Yishu pinlun*, 2009/09, pp. 33 – 36.

³⁰ Cfr. T. Saich, *Governance and politics of China* - 3. ed. – Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 75 – 6.

³¹ Cfr. E. F. Vogel, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge, Massachusetts; London, England, The Belknap of Harvard University press, 2013, p. 598.

³² Cfr. Dai Zhanglun 戴章伦, “Zhongguo xiandai meishu dazhan 20 nian” 中国现代艺术大展 20 年 (Vent'anni dalla mostra China Avant-Garde), *Dangdai yishu yu touzi*, 2009/03, p. 15.

³³ Cfr. Zang Honghua 臧红花, “Qi zong zui” 七宗罪 (Sette antenati colpevoli), *Dongfang yishu*, 2014/23, pp. 15 – 6.

alla sua installazione causarono l'immediata chiusura della mostra e furono interpretati come un attacco politico alle autorità rappresentate dalla Galleria Nazionale dove si svolgeva la mostra.³⁴ L'atteggiamento di sfida e il desiderio di esprimersi liberamente e di rinnovare un sistema di regole e convenzioni ormai obsoleto furono le caratteristiche che accomunarono la mostra *China Avant-Garde* alle manifestazioni del popolo a favore della democrazia svoltesi in piazza Tian'anmen due mesi più tardi.³⁵ Il mondo dell'arte partecipò alle manifestazioni con la statua della Dea della Democrazia (*Minzhu nüshen*), che rappresentava lo spirito di liberazione e di indipendenza che, dalla fine della Rivoluzione Culturale, era cresciuto a un punto tale da non sopportare più l'autocrazia del Partito.³⁶ Tuttavia, la tragica conclusione del movimento pose fine alle rivendicazioni politiche del popolo e degli artisti e distrusse le speranze che avevano ispirato un'intera generazione.³⁷

Bibliografia Ragionata

La seguente bibliografia contiene i testi base su cui si è fondata l'analisi comparata degli eventi storico-politici e della produzione artistica esposta nell'elaborato.

- P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010.

Il testo offre una panoramica completa dell'arte cinese del Ventesimo secolo. Oltre ad approfondire lo sviluppo delle correnti e dei generi tradizionali e di quelli nati in questo periodo di grandi cambiamenti, tramite le testimonianze personali e i documenti dell'epoca, esso mette in luce le opinioni di critici e artisti cinesi sugli sviluppi teorici, stilistici e sociali dell'arte del Novecento.

- F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Il libro approfondisce la relazione tra arte e politica nelle prime tre decadi della Repubblica Popolare, evidenziando in particolar modo le dinamiche burocratiche e amministrative che hanno

³⁴ Cfr. Hu Xiaolan 胡晓岚, "Xiao Lu de 《Duihua》" 肖鲁的《对话》 (*Dialogo di Xiao Lu*), *Shanxi qingnian*, 2012/10, pp. 64 - 5.

³⁵ Cfr. M. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 149.

³⁶ Cfr. M. Han, *Cries For Democracy: Writings and Speeches from the 1989 Chinese Democracy Movement*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 343

³⁷ Cfr. E. C. Pischel, *Dietro Tian An Men: la Cina dopo Mao*, Milano, F. Angeli, 1990, p. 178.

influenzato la produzione artistica di quel periodo e i metodi con i quali il Partito teneva sotto controllo quest'ultima, la reazione degli artisti alle nuove politiche e le opere d'arte che ne emersero.

- M. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011.

Grazie alla sua personale collaborazione con artisti dell'avanguardia cinese e alla sua esperienza di studio e ricerca in America, nel suo libro Gao analizza le correnti e i movimenti artistici nati dopo la fine della Rivoluzione Culturale fino ai primi anni del Ventunesimo secolo. Tale analisi è arricchita dal racconto delle esperienze personali dell'autore e da testimonianze degli artisti in questione e, allo stesso tempo, fornisce un punto di vista esterno alla Cina, con particolare attenzione al confronto e alla relazione tra la "terra di mezzo" e l'Occidente.

- G. Samarani, *La Cina del Novecento: dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008.

Il volume focalizza l'attenzione sui grandi cambiamenti avvenuti in Cina dopo la fine dell'Impero. Percorrendo le fasi che hanno portato alla fondazione della Repubblica di Cina a Taiwan nel 1912 e della Repubblica Popolare Cinese nel 1949, esso mette in luce lo sforzo per la rinascita della Nazione e della sua identità, caratterizzato dalla corsa alla modernizzazione e alla riaffermazione del ruolo del Paese in ambito internazionale. Inoltre, il libro evidenzia le trasformazioni politiche, economiche e sociali messe in atto durante il governo di Mao e con la politica di riforma e apertura di Deng Xiaoping.

- E. F. Vogel, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge, Massachusetts ; London, The Belknap of Harvard University press, 2013.

Il libro ricostruisce il contributo di Deng Xiaoping al PCC e alla Cina, dagli studi giovanili all'estero degli anni Venti fino agli anni Novanta, ponendo particolare attenzione al suo ruolo di leader del Partito dopo la morte di Mao e alle riforme che ha strenuamente portato avanti dalla fine degli anni Settanta. Incentrandosi sulla figura più influente dell'epoca della riforma, il libro espone gli effetti che le politiche di Deng hanno avuto sull'economia, la cultura e la società della Cina alla fine del Ventunesimo secolo.

- M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China: political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994.

Il testo analizza i movimenti democratici nati dopo la fine della Rivoluzione Culturale ad opera di gruppi di politici riformatori e di intellettuali fino all'incidente di Tian'anmen. Esso delinea la lotta

per la democratizzazione ideologica e istituzionale del governo, per la libertà di espressione e per il rispetto della legge nata in seno alla politica di riforma e apertura di Deng Xiaoping, mettendo in evidenza i contrasti interni al Partito, la relazione tra leader riformatori e intellettuali, nonché lo sviluppo e la repressione dei movimenti popolari a favore di libertà e democrazia.

I. Strumentalizzazione dell'arte: la Cina di Mao

1. I discorsi di Yan'an: controllo e politicizzazione della produzione artistica (1942 – 1955)

In questa prima parte verrà analizzata la relazione tra arte e politica nella Cina di Mao e sarà evidenziata la trasformazione e l'evoluzione delle arti figurative in questo periodo, premessa indispensabile alla comprensione degli sviluppi artistici successivi alla fine della Rivoluzione Culturale.

Il cambiamento del ruolo dell'artista e dell'arte nella società stabilito da Mao durante i discorsi di Yan'an era in realtà parte di un processo già in atto da vent'anni. Infatti, già con il Movimento di Nuova Cultura (*Xin wenhua yundong*) del 4 Maggio del 1919 si era delineato un nuovo ruolo dell'intellettuale: nella corsa alla modernizzazione della Nazione, l'intellettuale assurgeva al ruolo di salvatore del popolo, colui che avrebbe illuminato le masse portando alla rinascita della Nazione. Nel mondo dell'arte, tale risultato si sarebbe ottenuto tramite la "rivoluzione dell'arte" (*yishu geming*), auspicata da Cheng Duxiu nel 1918, volta all'abbandono di tecniche tradizionali e all'adozione di uno stile occidentale e moderno, ma soprattutto alla produzione di "arte per la vita delle persone" (*yishu wei rensheng*).³⁸ Tra gli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, l'influenza del Marxismo e lo scoppio della guerra Sino-Giapponese (1937 – 1945) portò alla nascita di una Corrente Artistica di Sinistra (*Zuoyi meishujia lianmeng*) che dalla "rivoluzione dell'arte" del decennio precedente si sviluppò in "arte rivoluzionaria" (*geming yishu*), il cui scopo era simile a quello dell'arte del Movimento di Nuova Cultura, e cioè "produrre arte per illuminare le masse" (*yishu hua dazhong*). All'interno della Corrente Artistica di Sinistra, prese vita il Movimento Xilografico (*Muke yundong*), ispirato da Lu Xun (1881 – 1936), eminente intellettuale e scrittore della Cina moderna e promotore dell'idea dell'intellettuale come salvatore della società. Esso era costituito da artisti con un movente morale che, come soldati dell'avanguardia della società, producevano opere critiche nei confronti della corruzione del governo Nazionalista tramite l'osservazione e la rappresentazione delle condizioni in cui versava la gente comune.³⁹ Fu breve, quindi, il salto che dall'arte rivoluzionaria per illuminare le masse dell'avanguardia di sinistra dei primi anni Quaranta portò all'"arte popolare delle masse per le

³⁸ Cfr. M. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 36 – 7.

³⁹ Cfr. M. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 37 – 42.

masse” (*dazhonghua yishu*) nella fase più matura dell’era maoista.⁴⁰ I discorsi di Yan’an di seguito analizzati costituiscono la fase iniziale di quest’ultima transizione dall’arte “umanitaria” all’arte “proletaria”.

1.1 L’arte come ingranaggio della macchina rivoluzionaria

I discorsi di Yan’an sulla letteratura e l’arte (*zai Yan’an wenyi zuotanhui*) del 1942 rappresentano un momento cruciale per il mondo dell’arte in Cina in quanto in tale occasione Mao espresse in maniera categorica la volontà del Partito di controllare la produzione culturale di artisti e letterati. Tramite la creazione dell’Accademia Artistica Lu Xun (*Lu Xun Yishu Xueyuan*) alla fine degli anni Trenta, il Partito aveva già iniziato ad esercitare un certo controllo sulla produzione degli artisti delle basi rosse sottolineandone l’importanza a fini propagandistici nella guerra contro il Giappone, ma nei discorsi di Yan’an Mao descrive con precisione il ruolo degli artisti e dei letterati come “lavoratori culturali” al servizio del popolo e sottolinea che il valore dell’arte si basa solo sulla sua potenza come mezzo di propaganda. Ritengo quindi utile, ai fini di una più completa comprensione della cornice politica in cui si inserisce l’arte degli anni Quaranta e Cinquanta e i suoi sviluppi successivi, analizzare in maniera approfondita i discorsi di introduzione e conclusione della conferenza enunciati da Mao.

Nell’introduzione alla conferenza del 2 Maggio 1942, Mao chiarisce sin dal principio che l’obiettivo della conferenza è quello di

scambiare idee ed esaminare la relazione tra il lavoro nell’ambito letterario e artistico e il lavoro rivoluzionario in generale. Il nostro scopo è quello di assicurare che la letteratura e l’arte rivoluzionaria seguano il giusto cammino di sviluppo e forniscano un sostegno migliore agli altri lavori rivoluzionari per facilitare la sconfitta del nostro nemico nazionale e la realizzazione dell’obiettivo della liberazione nazionale.⁴¹

Mao prosegue evidenziando i quattro problemi che impediscono a scrittori ed artisti di diventare parte attiva della “macchina rivoluzionaria”: il problema della posizione di classe, dell’atteggiamento, del loro lavoro e studio e del pubblico. Sin da subito è messo in evidenza che la

⁴⁰ Cfr. M. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 37-40.

⁴¹ Z. Mao, *MaoTse-Tung Talks at the Yen’an Forum on Art and Literature*, Foreign Languages Press, Peking, 1960, p. 1.

posizione di classe dell'artista deve coincidere con quella del proletariato e delle masse, e quindi del Partito, e Mao sottolinea che molti compagni se ne sono spesso distaccati.

L'atteggiamento di artisti e letterati, invece, deve essere modificato a seconda della categoria con cui si confrontano. I diversi atteggiamenti da assumere a seconda del tema trattato vengono descritti in maniera specifica, in particolare bisogna: esporre la crudeltà e la falsità dei nemici del popolo e sottolineare l'inevitabilità della loro sconfitta; supportare gli alleati del fronte unito anti-Giapponese ma criticarli se si oppongono al Partito; elogiare le masse del popolo ed educare coloro che mantengono ancora posizioni piccolo-borghesi, mostrando i successi del loro processo di rieducazione senza soffermarsi sui lati negativi.

Per quanto riguarda il pubblico a cui sono rivolte le opere di artisti e scrittori, Mao sottolinea che esso è composto principalmente da operai, contadini e soldati. Tra questi e gli artisti deve instaurarsi un rapporto di reciproco insegnamento, dal momento che, per riuscire a comunicare con le masse popolari, gli intellettuali devono conoscere le masse, impararne il linguaggio ed essere tutt'uno con loro. Solo così potranno, a loro volta, eseguire il proprio compito di educazione ed unificazione per portare avanti la rivoluzione. Questo è un problema di fondamentale importanza e molto sentito da Mao, che in questa sezione esprime il proprio disdegno nei confronti degli intellettuali e descrive il processo di cambiamento a cui dovrebbero sottoporsi per servire il popolo, portando come esempio la propria esperienza personale:

Dal momento che molti artisti e scrittori si tengono ben lontani dalle masse e conducono vite vane, ovviamente essi non conoscono la lingua del popolo. Di conseguenza, le loro opere non solo sono caratterizzate da un linguaggio insipido, ma spesso contengono espressioni ambigue di loro creazione che contrastano con la lingua del popolo. A molti compagni piace parlare di uno "stile delle masse". Ma cosa significa in realtà? Significa che i pensieri e i sentimenti dei nostri scrittori e artisti dovrebbero fondersi con quelli delle masse degli operai, dei contadini e dei soldati. Per raggiungere questa fusione, dovrebbero imparare coscienziosamente la lingua delle masse. Come puoi parlare di creazione artistica e letteraria se la stessa lingua delle masse è per te in gran parte sconosciuta? [...] Se vuoi che le masse ti capiscano, se vuoi essere una cosa sola con le masse, devi essere determinato e sottoporsi ad un lungo e a volte doloroso processo di temperamento. A questo proposito potrei parlare della mia personale esperienza di cambiamento di sentimenti. All'inizio ero uno studente e a scuola avevo acquisito i modi di uno studente; [...] Allora credevo che gli intellettuali fossero le uniche persone pulite al mondo, mentre operai e contadini, a confronto, erano sporchi. [...] Tuttavia, dopo essere diventato un rivoluzionario e dopo aver vissuto con operai e contadini e con i soldati dell'esercito rivoluzionario, ho imparato gradualmente a conoscerli e anche loro a poco a poco hanno

conosciuto me. Fu allora, e solo allora, che io cambiai completamente i sentimenti borghesi e piccolo-borghesi che le scuole borghesi mi avevano inculcato. Iniziasti a sentire che, paragonati agli operai e ai contadini, gli intellettuali non riformati erano sporchi e che, in ultima analisi, gli operai e i contadini erano le persone più pulite del mondo e, anche se le loro mani erano sporche e i loro piedi imbrattati di escrementi di mucca, erano in realtà più puliti degli intellettuali borghesi e piccolo-borghesi. Questo è ciò che si intende per cambiamento di sentimenti, un cambiamento da una classe ad un'altra. Se i nostri scrittori e artisti che vengono dall'*intelligentia* vogliono che le loro opere siano ben accolte dalle masse, devono cambiare e riformare il proprio pensiero e i propri sentimenti. Senza tale cambiamento non potranno far bene nulla e non riusciranno ad inserirsi bene.⁴²

Infine, artisti e scrittori dovranno dedicarsi allo studio approfondito del Marxismo-Leninismo e delle classi sociali, delle loro relazioni e condizioni, perché solo così le loro opere saranno ricche di contenuto e corrette nell'orientamento.

Il discorso conclusivo della conferenza del 23 maggio riprende complessivamente i quattro punti dell'introduzione, soffermandosi in particolare su quello che Mao ritiene sia il fulcro del problema, ossia che scrittori ed artisti abbiano come obiettivo il lavoro per le masse e le modalità con cui espletare al meglio questo compito sociale. Ancora una volta, Mao non perde occasione per sottolineare le mancanze degli intellettuali non riformati e per esortarli a “stringere contatti intimi con gli operai, i contadini e i soldati, dando loro completa libertà di andare tra le masse e creare letteratura e arte genuinamente rivoluzionarie”⁴³.

La popolarizzazione dell'arte diventa così il primo obiettivo, gli artisti devono studiare le forme artistiche popolari per creare opere di alta qualità, dove la qualità è misurata in base alla capacità dell'opera di comunicare con il popolo per istruirlo. Mao nega, infatti, l'esistenza dell'arte fine a se stessa, dal momento che l'arte e la letteratura sono sempre subordinate alla politica ed esercitano, a loro volta, una forte influenza sulla politica. È interessante notare come questa affermazione racchiuda l'essenza dell'idea di arte nell'era maoista e la sua relazione con il Partito, e cioè la convinzione che ogni opera abbia un significato politico (in quanto anche l'astenersi dal prendere posizione è ritenuto un atteggiamento nemico al Partito) e la volontà di controllare tutta la produzione artistica che viene considerata come uno strumento, un'arma con un enorme potenziale propagandistico e di “educazione” delle masse se utilizzata nel modo giusto. Questo implica una

⁴² Z. Mao, *MaoTse-Tung Talks at the Yen'an Forum on Art and Literature*, Foreign Languages Press, Peking, 1960, pp. 5

modifica sostanziale del ruolo tradizionale dell'artista nella società e dello scopo dell'arte, dei suoi temi e dello stile. Mao fa spesso riferimento alla figura carismatica di Lu Xun per esprimere l'importanza della missione dell'intellettuale di servire le masse, ma reinterpreta il ruolo dell'artista come salvatore della società in chiave Marxista-Leninista, in cui l'artista abbandona la tradizionale posizione borghese di superiorità rispetto al popolo e si fonde alle masse diventando un ingranaggio della macchina rivoluzionaria.⁴⁴ Di derivazione sovietica è anche lo stile che, in questa fase, è ritenuto più efficiente per realizzare gli scopi rivoluzionari, cioè il realismo socialista.

La definizione del ruolo della critica e dei due criteri su cui essa si deve basare, politico e artistico, è un'altra questione di cruciale importanza. Il criterio politico è naturalmente più rilevante rispetto a quello artistico, ed entrambi devono essere improntati ai dogmi della dialettica materialista, che sostiene l'unità di motivo (l'intenzione soggettiva) ed effetto (la pratica sociale). Nel campo artistico, infatti, "Il motivo di servire le masse è inseparabilmente collegato all'effetto di conquistarne l'approvazione; [...] Quello che chiediamo è unità di politica e arte, unità di contenuto e forma, unità di contenuto politico rivoluzionario e maggior perfezione possibile di forma artistica"⁴⁵. L'utilizzo della critica costituisce un altro punto fondamentale dell'atteggiamento del Partito nei confronti degli artisti, in quanto essa rappresenta l'arma più efficace del Partito per esprimere apprezzamento o disapprovazione, mentre, dal punto di vista degli artisti, la critica costituisce il mezzo principale per interpretare la volontà del Partito.

Mao continua il suo discorso conclusivo con una serie di critiche ad alcune affermazioni e teorie sull'arte e la letteratura che provengono, in parte, dagli stessi intellettuali di Yan'an, fornendo così un esempio pratico di critica coerente con i criteri artistici e ideologici precedentemente esposti. L'esposizione della relazione tra Marxismo, materialismo dialettico e creatività è indicativa del profondo cambiamento e dei limiti che sarebbero stati posti alla libertà degli artisti:

Quindi il Marxismo non distrugge forse lo spirito creativo? Sì, lo distrugge. Decisamente distrugge gli spiriti creativi che sono feudali, borghesi, piccolo-borghesi, liberalisti, individualisti, nichilisti, arte per l'arte, aristocratici, decadenti o pessimisti e ogni altro spirito creativo che non sia per le masse del popolo e il proletariato. Quando si ha a che fare con scrittori ed artisti proletari, non dovrebbero forse essere distrutti tutti questi generi di spiriti

⁴⁴ Z. Mao, *MaoTse-Tung Talks at the Yen'an Forum on Art and Literature*, Foreign Languages Press, Peking, 1960, pp. 47 – 8.

⁴⁵ Z. Mao, *MaoTse-Tung Talks at the Yen'an Forum on Art and Literature*, Foreign Languages Press, Peking, 1960, p. 36.

creativi? Io credo di sì, dovrebbero essere completamente distrutti. E mentre questi vengono distrutti, si può costruire qualcosa di nuovo.⁴⁶

Nella parte finale di quest'ultimo discorso, dopo aver esposto in maniera specifica ed approfondita quali sono gli atteggiamenti positivi e quali quelli nocivi, quali temi trattare e in che modo farlo, in che modo riformare il proprio pensiero e la propria arte, Mao riafferma che i problemi da lui analizzati sono ancora presenti nei circoli artistici e letterari di Yan'an:

Una lotta ideologica è già in atto nei circoli letterari e artistici di Yan'an, e ciò è veramente necessario. Gli intellettuali della piccola borghesia hanno ostinatamente tentato in ogni modo, anche tramite l'arte e la letteratura, di esprimersi e diffondere le loro idee, e pretendono che il Partito e il mondo intero si modellino a loro immagine. In questo caso, è nostro dovere gridare a gran voce: "Compagni, così non va, il proletariato non si può adattare a voi, assecondarvi significherebbe piegarsi alla classe dei grandi proprietari terrieri e della grande borghesia e mettere in pericolo il Partito e l'intera Nazione." Chi dobbiamo assecondare, allora? Possiamo solo plasmare il Partito e il mondo ad immagine dell'avanguardia proletaria. Speriamo che i nostri compagni dei circoli artistici e letterari riconoscano l'importanza di questo grande dibattito e partecipino attivamente alla lotta, in modo che ogni compagno possa perfezionarsi e che le nostre file possano rafforzarsi e uniformarsi dal punto di vista organizzativo e ideologico.⁴⁷

Paragonandoli ai grandi proprietari terrieri e alla grande borghesia, Mao identifica gli intellettuali piccolo borghesi che non si sono ancora allineati alle idee del Partito come reazionari pericolosi per il Partito e l'intera Nazione. In questo modo, il movimento di rettificazione a cui Mao fa riferimento nella conclusione è legittimato in quanto necessario e indispensabile alla sopravvivenza del Paese:

Gli intellettuali che vogliono integrarsi con le masse, che vogliono servire le masse, devono sottoporsi ad un processo che porterà essi e le masse a conoscersi a fondo. Questo processo potrebbe, e certamente sarà così, comportare grande dolore e difficoltà, ma se sarete determinati riuscirete a soddisfare questi requisiti. [...] Sono fiducioso che i nostri compagni siano decisi a percorrere questo cammino. Credo che nel corso del movimento di rettificazione e nel lungo periodo di lavoro e di studio a venire, riuscirete sicuramente a realizzare la trasformazione di voi stessi e dei vostri lavori, a creare molti ottimi lavori che saranno accolti caldamente dalle masse

⁴⁶ Z. Mao, *MaoTse-Tung Talks at the Yen'an Forum on Art and Literature*, Foreign Languages Press, Peking, 1960, p. 43.

⁴⁷ Z. Mao, *MaoTse-Tung Talks at the Yen'an Forum on Art and Literature*, Foreign Languages Press, Peking, 1960, pp.

del popolo e a portare avanti il movimento artistico e letterario nelle aree rivoluzionarie e in tutta la Cina a nuova gloria.⁴⁸

Da questa conclusione si evince in maniera inequivocabile che tutti i punti discussi non costituiscono suggerimenti, bensì regole a cui attenersi, e che coloro che mostreranno riluttanza o difficoltà nell'allinearsi alle direttive del Partito saranno sottoposti al movimento di rettificazione. I discorsi di Yan'an costituiscono un documento decisivo per la comprensione delle ragioni e delle condizioni del radicale cambiamento che ebbe luogo nell'era maoista non solo nel mondo delle arti figurative, ma nella produzione culturale nel suo complesso.

1.2 L'arte popolare: la xilografia, i *nianhua* e i libri di storie illustrati

La ragione dello sviluppo intensivo della xilografia nella base di Yan'an nei primi anni Quaranta risiede nella difficoltà di procurarsi materiali per dipingere come pennelli, tele, pigmenti e carta da disegno, mentre il legno per produrre le matrici era ricavabile dagli alberi di pero e l'inchiostro, i bulini e la carta da stampa venivano prodotti in loco. Inoltre, la tecnica xilografica veniva utilizzata allo stesso tempo per diversi scopi, come ad esempio per la stampa di giornali, di vignette, di manifesti, dei *nianhua*⁴⁹ e dei libretti di storie illustrati ed aveva quindi un grande potenziale propagandistico e di comunicazione con le masse. Per queste ragioni il dipartimento di belle arti dell'Accademia Lu Xun si concentrò quasi esclusivamente su questa forma d'arte e molti pittori si dedicarono alla xilografia in questo periodo.

⁴⁸ Z. Mao, *MaoTse-Tung Talks at the Yen'an Forum on Art and Literature*, Foreign Languages Press, Peking, 1960, p. 48.

⁴⁹ I *nianhua*, ovvero le immaginette del nuovo anno, costituiscono un genere decorativo tradizionale cinese e vengono appese sulle porte e sulle pareti delle case durante le celebrazioni del Capodanno Cinese, o Festa di Primavera. Tale forma di decorazione viene largamente utilizzata dalla popolazione e mostra spesso caratteristiche locali particolari a seconda della regione. Generalmente, i soggetti rappresentati nei *nianhua* vanno dall'esorcizzazione di demoni e della malasorte all'augurio di fortuna e prosperità, dalla rappresentazione di episodi tratti dalla mitologia e dalla storia a personaggi dell'opera teatrale e leggende popolari. Esteticamente sono caratterizzati da un'incisione decisa e forte e da colori caldi e brillanti. L'utilizzo dei *nianhua* risale alle dinastie Song (960 – 1279) e Jin (1115 – 1234) ed ha influenzato altre forme d'arte, come ad esempio la ceramica, ed arricchito la vita culturale del popolo cinese prima dell'invenzione della tipografia moderna. Dal momento che le immaginette del *nianhua* venivano appese ai muri e alle porte e venivano poi bruciate alla fine dei festeggiamenti del nuovo anno, sono considerate una rara e preziosa testimonianza della cultura e delle tradizioni popolari cinesi. Cfr Tang Chi, Prefazione al catalogo della mostra *E gli dei salgono al cielo a rapporto*, a cura di Enrico Perlo, Udine, Sossella, 1995, p. 2.

Lo studio della xilografia ricevette un impulso ancora maggiore allorché alcuni degli artisti appartenenti al Movimento Xilografico, quali Jiang Feng (1910 – 1983) e Li Qun (1912 – 2012) si rifugiarono a Yan'an. Jiang Feng, infatti, portò con sé più di 200 xilografie, che costituirono materiale di studio e modelli, allora scarseggianti, per gli artisti e gli studenti della base rossa.⁵⁰ Jiang Feng si inserì velocemente nell'ambiente rivoluzionario, partecipando attivamente all'organizzazione e all'educazione come capo della divisione di belle arti dell'Accademia Lu Xun. Le sue opere *Difendendo il Paese Natìo* (*Baowei jiaxiang*, 保卫家乡) e *Studia bene* (*Nianhao shu*, 念好书) rappresentano la volontà dell'artista di imparare l'arte popolare *nianhua*, di cui fu uno dei primi sostenitori.

Gli artisti appartenenti al Movimento Xilografico, tuttavia, erano influenzati nella tecnica e nello stile dalle xilografie espressioniste tedesche e dal socialismo realista sovietico e per questo, in particolare dopo i discorsi di Yan'an, alcuni di loro ebbero difficoltà ad allinearsi alle richieste stilistiche del Partito di chiarezza e semplificazione per andare incontro alle esigenze di comunicabilità con le masse. Li Qun, ad esempio, nelle sue prime opere era stato influenzato dallo stile del tedesco Carl Meffert e dal belga Frans Masereel, come si evince dalla sua opera *Bevendo* (*Yin 饮*, 1941, fig. 1.1). A causa dell'uso eccessivo dell'ombreggiatura e degli schizzi che contrastavano con lo stile popolare del *nianhua*, caratterizzato dall'uso di linee semplici e definite, dopo i discorsi di Yan'an, Li Qun modificò il suo stile per allinearsi alle richieste del Partito e si avvicinò alle masse, come egli stesso racconta:

Dopo i *Discorsi* venne la rettificazione, e tra i compagni dell'Accademia Artistica Lu Xun ci fu un generale rafforzamento di “prospettiva di classe”, “attitudine al lavoro”, “atteggiamento nei confronti delle masse” e un rafforzamento dei rapporti con la popolazione locale. Abbiamo imparato tutti a filare e a riparare il filatoio, quindi abbiamo sviluppato un forte legame emotivo col filatoio. Questo ha creato le condizioni ideali per la creazione della xilografia *Riparando il filatoio per le masse* (*Gei qunzhong xiuli fangche*, 给群众修理纺车, 1945, fig. 1.2). Nei *Discorsi*, il Compagno Mao Zedong ha proposto che “gli intellettuali devono combinarsi con le masse per servire le masse” e devono piegare il capo con obbedienza come giovani buoi”. È questo il tema che cerco di dimostrare nella mia xilografia.⁵¹

⁵⁰ Cfr. Hu Yichuan 回忆鲁艺, “*Huiyi Lu Yi Muke Gongzuo Tuan zai di hou* “会议鲁艺木刻工作团在敌后 (*Ricordando il lavoro del Gruppo di Lavoro Xilografico dell'Accademia Artistica Lu Xun tra le linee nemiche*), Meishu, 1961/04, p. 46.

⁵¹ Li Qun 力群, “*Yan'an de muke*” 延安的木刻 (Le xilografie di Yan'an), citato in P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 372.

L'importanza del lavoro degli xilografi di Yan'an era fondamentale dal momento che gran parte della popolazione delle campagne era analfabeta e le immagini costituivano un essenziale mezzo di propaganda. Agli artisti era richiesto di collaborare in maniera efficiente con le attività politiche del Partito seguendo le regole stilistiche e ideologiche enunciate durante i Discorsi di Yan'an. A tal fine, nell'inverno del 1942 venne fondato il Gruppo di Ricerca del *nianhua* per lo studio delle forme artistiche popolari quali i libri illustrati, le immaginette di divinità per le porte e delle divinità della cucina, e le illustrazioni per l'anno nuovo.⁵² Le tematiche di questi anni sono volte ad evidenziare i miglioramenti che il Partito ha portato alla vita delle persone, come mostrano i *nianhua* stampati ad acquerelli colorati *Abbondanza di vestiti e cibo* (*Fengyi-zushi*, 丰衣足食, 1944, fig. 1.3) di Li Qun e *Il nostro esercito supporta il popolo* (*Yonghu zanmen laobaixing ziji de jundui*, 拥护咱们老百姓自己的军队, 1943, fig. 1.4). Gran parte dell'arte di questo periodo, nasce dalla volontà degli artisti di sacrificarsi per la liberazione nazionale, e molti di loro impegnarono le proprie tecniche non solo per produrre cartelloni, giornali e manifesti di propaganda politica e ideologica, ma anche per collaborare con il Partito nelle campagne per l'igiene e l'alfabetizzazione e per sostenere attivamente la Guerra di Resistenza.⁵³

Un'altra tendenza che affiora in questi anni è la produzione di xilografie che mostrano le realtà della guerra. Molte opere, infatti, vennero create in un contesto bellico dagli artisti-soldati coinvolti nella Guerra Sino-Giapponese che, nonostante fossero comunque caratterizzate da un intento ideologico propagandistico, nascono dall'esperienza personale degli artisti. Tra questi figura Yan Han, il quale si distinse per la produzione di *nianhua* che risentivano della sua esperienza al fronte ma anche del suo amore per il teatro dell'opera che lo avvicinava alle forme d'arte tradizionali. Il suo *nianhua Il corpo con i giapponesi, il cuore con gli Han* (*Shen zai tingcao, xin zai Han*) venne utilizzato per seminare dissenso tra le truppe fantoccio dell'armata dei giapponesi, mentre le opere da lui create al ritorno dalla guerra, come *Raccontando i dolori* (*Suku*, 诉苦, 1947, fig. 1.5) di Yan Han (1916 – 2011), sono considerati veri e propri documenti visivi ed esempi classici della xilografia della Resistenza.

Verso la metà degli anni Cinquanta ci fu un rallentamento nella produzione di xilografie, parte delle quali perse lo slancio propagandistico e ideologico degli anni Quaranta, il quale fu invece portato avanti dai colori più attraenti dei dipinti ad olio. Nonostante l'occhio vigile del

⁵²Cfr. Jiang Feng 江丰, "Huiyi Yan'an muke yundong" 回忆延安木刻运动 (Ricordando il movimento xilografico di Yan'an), *Huakan*, 2011/09, p. 23.

⁵³ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 367 – 80.

Partito fosse pronto a criticare le xilografie con “sentimenti borghesi”, esse costituirono un esempio unico di produzione artistica caratterizzata dall’abbandono degli intenti propagandistici e dall’espressione di emozioni. Lo stesso Jiang Feng notò questo fenomeno, sottolineando che i temi, lo stile e l’atmosfera delle opere di questo periodo avevano perso il potere espressivo degli anni di Yan’an e della Guerra Civile e attribuendo tale fenomeno al cambiamento delle condizioni materiali della popolazione, della composizione del pubblico e al nuovo contesto sociale.⁵⁴

Nel periodo della ricostruzione e del Grande Balzo in Avanti, gli artisti continuarono a produrre xilografie che elogiavano l’operato del Partito, in particolare mostrando i progressi economici ed industriali della Cina e l’applicazione dei piani quinquennali, come ad esempio *Raggiungendo l’obiettivo di produzione di Li Shunda* (*Xiang Li Shunda yingzhan ding shengchan jihua*, 向李顺达应战订生产计划, 1951, fig. 1.6) di Li Qun. D’altro canto, alcune opere non avevano un messaggio altrettanto esplicitamente politico e mostravano scene di vita quotidiana e paesaggi, come *Il posto dove nessuno è mai arrivato* (*Congqian meiyou ren daoguo de difang*, 从来没有人到过的地方, 1954, fig. 1.7) di Liang Yongtai (1921 – 1956). Nei confronti di quest’opera, Li Qun si espresse in modo molto favorevole:

Mostra un treno che per la prima volta percorre un ponte nelle remote montagne boschive. Il treno fischia, spaventando gli abitanti del luogo – i cervi fuggono e gli uccelli si levano in volo in questa scena della nuova costruzione della madrepatria. La composizione ricorda il gusto dei paesaggi tradizionali cinesi, ma lo scenario proietta altresì un’atmosfera nuova di zecca, vasta e magnifica, fresca e abbondante. I cervi che fuggono in primo piano sembrano così vigorosi e pieni di vita che i loro sguardi spaventati e le loro forme realistiche ci incantano.⁵⁵

L’artista fu tuttavia accusato di aver riprodotto nella sua opera un ponte progettato da ingegneri francesi e, quando Liang Yongtai cercò di difendersi sostenendo che la sua opera raffigurava un paesaggio non ispirato ad alcun luogo in particolare, fu criticato nuovamente per essersi distaccato dalla linea del realismo socialista.⁵⁶ Tale discussione mostra come, in un ambiente altamente politicizzato, le critiche del Partito non lasciassero spazio alcuno alla libertà di espressione se non nei temi e nello stile imposti, sfruttando le forme d’arte per creare unità di espressione e quindi di pensiero.

⁵⁴ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 483.

⁵⁵ Li Qun 力群, “Banhua shinian chengjiu” 版画十年成就 (Dieci anni di successi nella xilografia), *Meishu*, 1954/9, p. 3.

⁵⁶ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 488.

Lo scoppio della Guerra di Corea nel 1950 diede nuovo impulso alla creazione di arte propagandistica, in particolare nella forma del *nianhua*. Nel 1953 fu fondata l'Associazione degli Artisti Cinesi (*Zhongguo Meishujia Xiehui*) sotto il controllo statale con lo scopo di creare opere d'arte superiori ideologicamente e artisticamente, per accendere l'entusiasmo del popolo nei confronti del lavoro e della lotta. A questo scopo, gli artisti dell'associazione avrebbero dovuto studiare le teorie artistiche del Marxismo-Leninismo e il socialismo realista, le politiche del Partito, la vita sociale e adottare i metodi della critica e dell'autocritica per la trasformazione e il miglioramento costante del pensiero artistico.⁵⁷ La Repubblica Popolare Cinese era stata fondata da poco (1949) e il Partito rinnovava con forza i dogmi dei discorsi di Yan'an e il controllo nel mondo dell'arte. Prima del 1953, infatti, gli artisti avrebbero avuto la possibilità di creare gruppi e associazioni anche a livello nazionale distaccati dal Partito, ma da questo momento in poi esso avrebbe dimostrato un controllo totale sulla produzione nazionale tramite l'Associazione, che dirigeva e controllava l'operato di tutti i lavoratori artistici di tutti i settori per produrre propaganda e completare gli incarichi politici assegnati dal Partito.

Con la fondazione della Repubblica, la produzione dei *nianhua* ebbe un nuovo slancio per la sua adattabilità agli scopi propagandistici del Partito grazie alla sua origine popolare e alle sue caratteristiche di semplicità. Le innovazioni apportate a questo stile dagli artisti di Yan'an (Jiang Feng, Li Qun, Gu Yuan e Yan Han tra gli altri) vennero quindi portate avanti da artisti specializzati in pittura ad olio, stampa e pittura tradizionale cinese ispirati dalla vittoria del Partito Comunista contro i Nazionalisti e dalla fondazione della Repubblica Popolare.⁵⁸ Il documento "Direttive per l'inizio dei lavori sul nuovo *nianhua* del Ministero della Cultura" approvato e commentato da Mao Zedong, Liu Shaoqi e Zhou Enlai fu pubblicato sul *Quotidiano del Popolo (Renmin Ribao)* il 27 Novembre 1949.

Il *nianhua* è una delle forme più popolari dell'arte folcloristica cinese. Col governo feudale, il *nianhua* era un mezzo per disseminare ideologia feudale, ma dopo il discorso del Presidente Mao all'Assemblea di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte del 1942 che esortava artisti e scrittori ad usare le forme artistiche e letterarie antiche e intraprendere un movimento di popolarizzazione della letteratura e delle arti, tutti i lavoratori delle prime aree liberate hanno raggiunto qualche successo trasformando il vecchio *nianhua* per servire la propaganda

⁵⁷ Cfr. Li Qi'an 李启安, "Wo yu Zhongguo meishujia xiehui chuangjian zhichu" 我与中国美术家协会创建之初 (Io e la fondazione dell'Associazione degli Artisti Cinesi), *Zhongguo meishu guan*, 2009/12, p. 10.

⁵⁸ Cfr. Li Qun 力群, "Tan jifu youxiu de xinnianhua" 谈几幅优秀的新年画 (Discussione su alcuni eccellenti *xinnianhua*), *Meishu*, 1954/2, p. 85.

dell'ideologia della democrazia del popolo. Il nuovo *nianhua* così creato si è dimostrato essere una forma d'arte istruttiva amata dal popolo. Adesso che la Festa di Primavera, la prima dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese, è alle porte, le autorità e le organizzazioni culturali e dell'educazione di ogni regione dovrebbero ritenere uno dei propri compiti nella propaganda educativa e culturale di quest'anno l'inizio o l'espansione dei lavori sul nuovo *nianhua*. Il nuovo *nianhua* di quest'anno deve diffondere le grandi vittorie nella guerra di liberazione del popolo cinese e nella gloriosa rivoluzione popolare, la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, il Programma Comune, e l'incarico di portare a conclusione la guerra rivoluzionaria, come anche la ripresa e lo sviluppo della produzione agricola e industriale. I *nianhua* di quest'anno devono anche enfatizzare ed esprimere il nuovo scopo dei vari governi regionali di mobilitare e organizzare i nuovi lavoratori dell'arte per dedicarsi alla produzione di *nianhua*, informandoli che questo è un incarico che porta risultati molto ampi e che devono opporsi a quei lavoratori delle belle arti che disprezzano questo lavoro di popolarizzazione (*puji gongzuo*). Inoltre, dobbiamo sottolineare la nostra collaborazione con coloro che sono coinvolti nella produzione di vecchi *nianhua* e con gli artigiani che producono queste illustrazioni popolari, offrendogli un'istruzione ideologica di base e aiuto materiale, e fornendo loro nuove bozze per le loro illustrazioni, così che posano trasformare la loro impresa e aiutarci a promuovere universalmente il nuovo *nianhua*.⁵⁹

L'articolo riprendeva e rafforzava le idee dei discorsi di Yan'an e si rivolgeva agli artisti come a dei veri e propri operai con degli obiettivi di produzione da raggiungere secondo le direttive del Partito.

Tale mobilitazione coinvolse artisti di ogni genere e da tutta la nazione che nel corso degli anni produssero *nianhua* che rispecchiavano l'azione del Partito, ritraendo eventi celebrativi, personaggi importanti, momenti storici significativi e costituendo una documentazione visiva dell'immagine che il Partito voleva dare di se, del popolo e della Cina. *Zhao Guilan alla riunione degli eroi* (*Qunyinghui shang de Zhao Guilan*, 群英会上的赵桂兰, 1951, fig. 1.8) di Lin Gang è un esempio delle opere di questo periodo e veniva considerato un modello di espressione artistica. La scena mostra l'incontro tra la lavoratrice Zhao Guilan e il Presidente Mao alla Conferenza Nazionale degli Operai, Contadini e Soldati Modello del 1950, durante la quale Zhao fu premiata per essere stata ferita mentre salvava la proprietà dell'industria dove lavorava. L'opera mostra il glorioso momento in cui una persona comune viene premiata a livello nazionale, accolta dai sorrisi e dai complimenti delle più alte cariche dello stato come un figlio obbediente premiato dal padre (il

⁵⁹ Shen Yanbing 沈雁冰, "Zhongyang renmin zhengfu wenhuabu guanyu kaizhan xinnianhua gongzuo de zhishi" 中央人民政府文化部关于开展新年画工作的指示 (Direttive per l'inizio dei lavori sul nuovo *nianhua* del Ministero della Cultura), *Renmin Ribao*, 27 Novembre, 1949, pp.44 – 5.

titolo originale dell'opera era *Zhao Guilan, buona figlia del Partito*). Il giovane Lin Gang usa colori vivaci per dipingere figure realistiche e ritratti, ben lontani dalle influenze europee degli artisti della generazione precedente, con uno stile nato dalle esigenze del Partito e di cui rappresenta gli intenti.⁶⁰

L'altra forma di arte popolare largamente utilizzata dal Partito per la popolarità di cui godeva e le sue caratteristiche narrative era il libretto di storie illustrato (*lianhuanhua*). La particolare attrattiva di questa forma d'arte era la pluralità comunicativa costituita dalla narrazione e dalle immagini che, in un momento in cui materiali illustrativi ed istruttivi scarseggiavano, raggiungeva la popolazione direttamente nelle case e nelle scuole. Nonostante l'efficienza propagandistica di questa particolare forma d'arte, tuttavia problemi legati ai contenuti tradizionali di questo genere, designati come feudali, pornografici e superstiziosi dal Partito, dovevano ancora essere eliminati per l'effetto nocivo che avrebbero avuto sui più giovani e sulle persone comuni con un basso livello culturale.⁶¹ Il controllo della produzione di questa forma d'arte fu assegnato al Dipartimento di Ricerca per i Libretti di Storie Illustrati, dal momento che la grande popolarizzazione anche di libretti vecchi a partire dal 1949, in particolare a Shanghai, aveva causato la circolazione di molti esemplari dai contenuti feudali e borghesi. Il Ministero della Cultura emanava, quindi, la sua "Direttiva per il rafforzamento del controllo sulle pubblicazioni private a Shanghai per rimuovere i contenuti dannosi dei vecchi *nianhua* e dei calendari", nella cui conclusione si sottolineava come fosse necessario sostituire i vecchi libretti illustrati con i nuovi.⁶² Negli anni della ricostruzione e soprattutto durante il Grande Balzo in avanti, i libretti illustrati furono in gran parte rimpiazzati da manuali semplificati ed illustrazioni propagandistiche. Tuttavia, libretti come *Grandi Cambiamenti in un Villaggio di Montagna* (*Shanxiang jubian*, 山乡巨变, 1963, fig. 1.9) di He Youzhi e *La Ragazza dai Capelli Bianchi* (*Baimao nü*, 白毛女, 1965, fig. 1.10) di

⁶⁰ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 450 – 2.

⁶¹ Cfr. Wei Hua 魏华, "Zhongguo lianhuanhua diyi fanrongqi de chengyin ji yishu chengjiu" 中国连环画第一繁荣期的成因及艺术成就 (Origini e risultati artistici del primo periodo di prosperità del libretto illustrato cinese), *Zhengzhou qingongye xueyuan xuebao*, 2016/02, pp. 52 – 55.

⁶² Cfr. Wei Hua 魏华, "Zhongguo lianhuanhua diyi fanrongqi de chengyin ji yishu chengjiu" 中国连环画第一繁荣期的成因及艺术成就 (Origini e risultati artistici del primo periodo di prosperità del libretto illustrato cinese), *Zhengzhou qingongye xueyuan xuebao*, 2016/02, pp. 52 – 55.

Ding Binzeng e Han Heping costituirono alcuni dei rari esempi di arti figurative e quindi di manuali stilistici di quell'epoca facilmente reperibili dai giovani amanti dell'arte.⁶³

1.3 L'influenza sovietica: il realismo socialista nella pittura e nella scultura

Il Trattato di Alleanza Sino-Sovietica del 1950 ebbe una fortissima influenza anche nel mondo dell'arte. Già durante i discorsi di Yan'an, Mao aveva affermato che lo stile artistico doveva ispirarsi ai canoni del realismo socialista di stampo sovietico, ma il Trattato diede il via ad iniziative di scambio culturale volte all'apprendimento categorico, da parte di artisti e studenti cinesi, del Marxismo-leninismo e dello stile sovietico. Nonostante fosse stato adottato il metodo d'insegnamento sovietico e libri di testo fossero stati portati in Cina dagli studenti di ritorno dall'URSS, negli anni Quaranta esistevano ancora controversie sullo stile da adottare a causa delle influenze liberali ed espressioniste del periodo Repubblicano che non erano state ancora del tutto debellate dal movimento di rettificazione. A discapito di ciò, la vicinanza politico-ideologica tra la Cina e l'Unione Sovietica rendeva facilmente comprensibile ed accettabile il realismo socialista e, in particolare dopo il 1949, una grande quantità di articoli e documenti resero più chiara la comprensione di questo stile. L'utilizzo del realismo socialista di stampo sovietico come modello di riferimento sopperì quindi alla mancanza di un sistema (*tizhi*) artistico autoctono e alla volontà degli artisti di apprendere tecniche e stili occidentali. L'ispirazione a modelli sovietici fu infatti l'unica ad essere accettata e non criticata fino alla rottura dell'alleanza dalla seconda metà degli anni Cinquanta.

Dopo il 1949, i soggetti della pittura realista erano principalmente la storia rivoluzionaria, gli eroi rivoluzionari e i grandi traguardi politici del Partito e Xu Beihong (1895-1953) fu uno dei primi artisti a specializzarsi nei dipinti storici. Egli diventò direttore dell'Accademia Centrale di Belle Arti nel 1949 e si propose di favorire la creazione di opere d'arte che ricordassero gli atti eroici e le conquiste degli eroi della patria rendendoli immortali come quelli dell'antica Grecia.⁶⁴ Nella sua visita del 1955, il preminente pittore realista sovietico Maksimov (1913 – 1993) notò che

⁶³ Cfr. Wan Cheng 万盛, "Zenyang hua lianhuanhua (yi) diyizhang Lianhuanhua de lishi fazhan yu yange" 怎样画连环画 (一) 第一章 连环画的历史发展与沿革 (Come creare *lianhuanhua*, primo capitolo, sviluppo storico ed evoluzione del *lianhuanhua*), *Lianhuanhuabao*, 2012/07, pp. 53 – 4.

⁶⁴ Cfr. Li Changju 李昌菊, "Zai lun Xinzhongguo shiqinian (1949~1966) youhua minzuhua de xingshi tansuo" 再论新中国十七年(1949~1966)油画民族化的形式探索 (Riconsiderazione sulla ricerca per la popolarizzazione del dipinto ad olio nei primi diciassette anni della Nuova Cina (1949 – 1966)), *Zhongguo meishuguan*, 2010/03, pp. 64 – 95.

i cinesi mancavano di esperienza nell'uso dei colori ad olio e non avevano ancora raggiunto il pieno controllo della tecnica: erano troppo timidi nell'uso dei colori, per ciò i loro dipinti non avevano né colore né spirito di novità.⁶⁵ Nonostante ciò, la necessità di produrre opere che testimoniassero la grandezza del Partito determinò una mobilitazione di ogni genere di arte, dai dipinti ad olio alla scultura, dai dipinti in stile cinese (*guohua*) alle stampe.

Nonostante la richiesta di dipinti storici venisse dal Partito, le basi tecniche e stilistiche del realismo socialista derivavano da quelle dell'Unione Sovietica, e il critico ed esperto d'arte Cai Yi (1906 – 1992) le descrive in questi termini nel suo saggio *Il compagno Stalin proclama la rotta lungo la quale avanziamo* (*Sidalin tongzhi zhaoshi women quinjin de daolu*):

Il realismo socialista richiede che rappresentiamo la realtà vera e che educiamo il popolo allo spirito socialista; questo due obiettivi devono essere combinati e non separati. Quindi è importante che guardiamo l'obiettivo di educare il popolo allo spirito socialista come qualcosa di necessario. Se non combiniamo la rappresentazione della realtà vera con la storia concreta allora le nostre opere saranno mere illustrazioni degli slogan. Dobbiamo fare attenzione a rappresentare la realtà autentica, e se non la combiniamo con l'obiettivo di educare il popolo al socialismo ma dipingiamo solo fenomeni reali, allora le nostre opere avranno un significato superficiale, non saranno in grado di penetrare la realtà e non avranno alcuno spessore ideologico.⁶⁶

È facile intuire come i canoni del socialismo realista di stampo sovietico fossero adatti agli scopi del Partito per la possibilità di controllare quale fosse la “realtà vera” da mostrare al popolo in un contesto di educazione ideologica e propaganda politica. Il dipinto *Nascita di una nazione* (*Kaiguo dadian*, 开国大典, 1953, fig. 1.11) di Dong Xiwen (1914 – 1973) rappresenta un classico esempio di come il Partito modificasse la “realtà autentica” per perseguire i propri scopi propagandistici. Infatti, dopo la denuncia delle parole e delle azioni di Gao Gang (1905 – 1954), figura prominente del Partito, la sua immagine fu eliminata dal dipinto in quanto non rispondeva più all’“essenza della realtà” perché la sua presenza avrebbe infangato la purezza rivoluzionaria espressa dal dipinto. Dopo lo scoppio della Rivoluzione Culturale, Liu Shaoqi subì lo stesso trattamento in quanto traditore del popolo e quando Dong Xiwen non poté più continuare a modificare il quadro per motivi di salute, Jin Shangyi (1934) lo dipinse d'accapo. Solo dopo la fine della Rivoluzione

⁶⁵ Cfr. Wan Di 万娣 “Peixun bandui Xingzhongguo youhua fazhan de yingxiang” 训练班对新中国油画发展的影响 (L'influenza del corso di formazione sullo sviluppo del guohua nella Nuova Cina), *Mingri fengshang*, 2016/14, p.102.

⁶⁶ Cai Yi 蔡儀, “Sidalin tongzhi zhaoshi women quinjin de daolu” 斯大林同志昭示我們前進的道路(Il compagno Stalin proclama la rotta lungo la quale avanziamo) *Meishu*, 1954/3, pp. 13 – 14.

Culturale l'immagine di Liu Shaoqi fu ripristinata, a dimostrazione di come la riproduzione della realtà storica di quegli anni era stata soggetta alle decisioni del Partito e gli artisti fossero costretti a dipingere solo ciò che veniva approvato.⁶⁷

Dal momento che i dipinti non avevano la capacità di raggiungere le grandi masse, la scultura fu ampiamente utilizzata con gli stessi scopi celebrativi e ideologici. Negli anni Quaranta gli scultori furono esortati a rappresentare la Guerra di Resistenza, ma dopo il 1949 essi furono obbligati a scolpire personaggi politici, eroi della guerra o operai, contadini e soldati. L'influenza del socialismo realista, tuttavia, si indebolì allorché i rapporti tra la Cina e l'Unione Sovietica si allentarono, e gli scultori furono esortati a trarre ispirazione dalla scultura popolare e tradizionale. La scultura cinese antica era costituita principalmente da sculture religiose e, come sottolineava Jiang Feng nel 1954, era meno sviluppata delle altre forme d'arte, per cui le necessità commemorative e propagandistiche del Partito diedero nuovo impulso a questa forma d'arte. Come per ogni altro genere, tuttavia, tendenze occidentali e moderniste vennero criticate perché in contrasto con il realismo socialista e opere d'arte tradizionali e religiose vennero bandite e distrutte perché feudali. In particolare, il Dipartimento di Scultura dell'Accademia Centrale di Belle Arti condannava come pura arte borghese le sculture che davano prominenza all'aspetto estetico dell'opera mettendo in secondo piano il contenuto e la natura ideologica e le emozioni del personaggio.⁶⁸ L'opera che per eccellenza rispecchia le richieste ideologico-stilistiche del Partito è il *Monumento agli Eroi del Popolo* (*Renmin yingxiong jinianbei*, 人民英雄纪念碑). Il monumento è costituito da bassorilievi realizzati in un periodo di quattro anni rappresentanti la distruzione dell'oppio che diede inizio alla Guerra dell'Oppio (1839-1842 e 1856-1860), la rivolta di Jintian (1951), la rivolta di Wuchang (1911), il Movimento patriottico del 4 Maggio (1919), il Movimento del 30 Maggio (1925), la rivolta di Nanchang del 1 Agosto (1927) (fig. 1.12), la seconda guerra sino-giapponese (1931 – 1945) (fig.1.13), l'attraversamento del fiume Yangzi (1935) e la liberazione dell'intero Paese (1945). Dopo sette anni di lavori, nel 1958 il monumento fu completato. Ad esso aveva lavorato un gruppo di scultori capeggiato da Liu Kaiqu (1904 – 1993) e di progettisti tra cui lo stesso Liu Kaiqu, Hua Tianyou (1901 – 1996), Wang Linyi (1908 – 1997), Xiao Chuanjiu (1904 – 1993), Zhang Songhe (1912 – 2005), Zeng Zhushao (1908 – 2012) e Fu Tianchou (1920 – 1992) che erano riusciti a creare un'opera in cui le individualità di ciascun artista si fondevano nel trionfalismo e nella linearità del realismo socialista a prescindere dallo stile e dagli

⁶⁷ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 524 – 6.

⁶⁸ Cfr. Qin Yuzong 秦毓宗, "Minzu yingxiong zheng chenggong (diaosu)" 民族英雄郑成功(雕塑) (Monumento ai grandi successi degli eroi della Patria), *Meishu*, 1955/8, p.24.

studi personali di ciascuno. L'iscrizione di Mao Zedong sulla stele, “gli eroi del popolo sono immortali” fa riflettere su come il concetto di immortalità raggiunta tramite la rappresentazione artistica in quegli anni sarebbe stato messo più volte in discussione.⁶⁹

1.4 La pittura *guohua*

Tra le forme d'arte che incontrarono più difficoltà ad allinearsi con le richieste stilistiche e ideologiche del Partito la pittura tradizionale cinese *guohua* occupa un posto di preminenza. Nel 1950 il pittore Li Keran (1907 – 1989) scriveva con tono preoccupato:

Il mercato cinese dell'arte, a lungo sostenuto da acquirenti della burocrazia, ha improvvisamente perso i suoi clienti principali e molti negozi di arte hanno cambiato attività, lasciando i pittori senza mezzi di sostentamento e facendo precipitare il mondo della pittura tradizionale cinese in un'oscurità senza precedenti che stimola preoccupazioni per il suo futuro: l'avvento della nuova società porterà con se la rovina della pittura in stile cinese.⁷⁰

Li sosteneva che la pittura tradizionale cinese fosse già un elemento ereditario e che per sopravvivere si sarebbe dovuto adattare alla nuova società, come era già accaduto con il *nianhua*.⁷¹ Dello stesso parere era Li Hua (1907 – 1994), il quale nell'articolo *Il problema di base della trasformazione della pittura tradizionale cinese: procedere dalla riforma ideologica alla creazione di nuove forme e contenuti* pubblicato nell'edizione inaugurale della rivista *Renmin Meishu (Belle Arti del Popolo)* sosteneva che i pittori dovessero liberarsi del peso della pittura dei letterati ed eliminare il pensiero tradizionale dell'ufficiale-intellettuali e rimpiazzarli con nuove idee artistiche e una nuova estetica. Nel suo articolo, Li Hua (1907 – 1994) si dichiarava contrario alla continuazione di tradizioni esemplificate dai paesaggi tradizionali e dai dipinti di fiori e uccelli.⁷² Xu Beihong (1895-1953), primo presidente dell'Accademia di Belle Arti, vedeva l'arrivo del nuovo

⁶⁹ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 539 – 544.

⁷⁰ Li Keran 李可染, “Tan zhongguohua de gaizao” 谈中国画的改造 (Discussione sulla trasformazione della pittura *guohua*), *Renmin meishu*, Gennaio 1950, citato in *Li Keran lun yishu (Discorsi di Li Keran sull'arte)*, People's Fine Art Publishing House, Pechino, 2000, p. 3.

⁷¹ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 547 – 8.

⁷² Cfr. Li Hua 李桦, “Gaizao Zhongguohua de jiben wenti— cong sisiang de gaizao kaishi jiner chuangzao xin de neirong yu xingshi” 改造中國畫的基本問題——從思想的改造開始進而創造新的內容與形式 (Problema principale della riforma del *guohua*: partire dalla riforma del pensiero per arrivare a creare nuove forme e nuovi contenuti), *Meishu*, 1950/1, p.12.

regime come una possibilità di riforma della pittura tradizionale e sottolineava che la bozza era la base di tutte le arti plastiche, inclusa la pittura tradizionale cinese. Nel suo articolo *Discussione informale sui paesaggi (Mantan shanshuihua)* del 1950 Xu spiega:

Oggi l'arte richiede realismo. Lo stile tradizionale di pittura cinese, con il suo umore rilassato e spensierato, può rappresentare un risultato estremamente elevato nella storia dell'arte ma non può ottemperare ad una funzione educativa e non ha alcun ruolo positivo, quindi, nonostante i suoi capolavori possono essere naturalmente apprezzati per piacere, per noi oggi anche questioni di piacere devono essere della migliore qualità e devono avere un valore positivo. [...] Il realismo è solo all'inizio, e se uniamo le nostre forze avremo presto successo.⁷³

Le idee di Xu Beihong divennero il manifesto delle idee artistiche del nuovo regime riguardo la pittura tradizionale e furono quindi il punto di riferimento di molti artisti.⁷⁴ Come ebbe a sottolineare l'intellettuale di Yan'an Ai Qing (1910 – 1996), i nuovi paesaggi dovevano essere reali e per fare ciò gli artisti dovevano andare a dipingere all'aperto⁷⁵. Il “paesaggio socialista”, ben diverso dai paesaggi tradizionali di monti e acqua (*shanshui*), doveva mostrare il processo e i successi della rivoluzione socialista rappresentando industrie, gru, centrali elettriche e miniere.

I primi cambiamenti nello stile del *guohua* furono visibili già dai primi anni Cinquanta tra le opere della Prima Mostra Nazionale di *guohua* (16 Settembre – 10 Ottobre 1953), dove temi nuovi ispirati alla propaganda politica apparvero in dipinti come *Esaminando mamma (Kaokao mama, 考考妈妈)*, 1953, fig. 1.14) di Jiang Yan (1920 – 1958). L'idea che gli artisti dovessero impegnarsi nella vita sociale e politica del Paese nel processo di svecchiamento della cultura cinese anche tramite l'introduzione di oggetti moderni in dipinti in stile tradizionale in realtà era stata già portata avanti dagli artisti della scuola di Lingnan negli anni Venti⁷⁶ e, nonostante la maggior parte dei pittori di Pechino fossero restii a rinnovare temi e stile e preferissero attenersi ai metodi tradizionali, artisti quali Li Keran e Xu Yansun (1899 – 1961), che non erano stati sottoposti all'educazione artistico-ideologica di Yan'an, all'inizio degli anni Cinquanta iniziarono a sostenere l'introduzione del realismo nella pittura tradizionale cinese, eliminando i formalismi ma senza abbandonare le tecniche eccezionali che erano state affinate nel corso dei secoli. Entrambi gli artisti si fecero inoltre

⁷³ Xu Beihong, “Discussione informale sulla pittura del paesaggio” (*Mantan shanshui hua*), *Nuova Costruzione (Xin jianshe)*, Dicembre 1950, citato in P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 549.

⁷⁴ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 549.

⁷⁵ Cfr. Ai Qing 艾青, “Tan zhongguo hua” 谈中国画 (Discussione sulla pittura in stile cinese), *Wenyi bao*, 1953/15, p. 9.

⁷⁶ Cfr. Crozier R., *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906 – 1951*, University of California Press, Berkeley, 1988, p. 66.

portavoce della necessità di sviluppare la pittura *guohua* in nuove direzioni e di educare gli artisti con l'ideologia del Marxismo-Leninismo affinché questi accettassero l'assistenza del Partito e del governo del popolo.⁷⁷

Le escursioni per dipingere all'aria aperta organizzate dalle associazioni artistiche diedero ai pittori la possibilità di inserire immagini e oggetti di vita quotidiana e di sperimentare nuove tecniche per l'uso del pennello e dell'inchiostro, come mostravano le opere della Seconda Mostra della Società dei Pittori Cinesi⁷⁸, tuttavia il motivo principale di incomprensione tra il Partito e i pittori di *guohua* dei primi anni Cinquanta si basava sulla convinzione dei pittori che le tecniche tradizionali fossero inadeguate a ritrarre la realtà, mentre le richieste del Partito non avevano tanto a che vedere con le tecniche pittoriche quanto con i temi, non ancora abbastanza focalizzati sulla rappresentazione del socialismo sotto il governo del Partito Comunista, cosa che, invece, era ormai ben chiara agli artisti che erano stati sottoposti all'educazione ideologica di Yan'an. Questo concetto fu reso esplicito da Cai Ruohong (1910 – 2002) nel suo discorso del secondo incontro esteso del primo consiglio dell'Associazione degli Artisti Cinesi (5 – 10 Maggio 1955):

Per assicurare il progresso della creazione di *guohua*, gli artisti hanno prima migliorato il contenuto e i temi rappresentati e, nei dipinti di panorami e nei ritratti, la maggior parte degli artisti ha scelto molti soggetti di vita reale, delineando lo stile e le caratteristiche dell'enorme lavoro di costruzione che è in atto nel nostro paese e rappresentando il piacere del popolo laborioso nell'apprezzare questi splendidi traguardi. Tuttavia, ancora più preziosa è stata la rappresentazione da parte di alcuni artisti di attività nobili e motivanti nella lotta della vita reale del Popolo cinese, il suo entusiasmo per il lavoro duro, i nobili ideali del socialismo, la forza di volontà che ha permesso al Popolo di sperare gli stenti e le difficoltà e la sua passione nella lotta per la salvaguardia della pace.⁷⁹

Allo stesso modo, Zhao Yang (1907 – 1989), nel suo discorso intitolato *Opinioni sul lavoro nelle belle arti* presentato alla Seconda Sessione Plenaria del Comitato dell'Associazione degli Artisti Cinesi, sottolineò che la pittura all'aria aperta aveva reso possibile il distacco dalla tradizione, tipica del *guohua*, dell'imitazione stilistica delle grandi opere del passato.

⁷⁷ Cfr. Xu Yansun 徐燕蓀, "Beijing guohuazia shanshui xiasheng huodong" 北京国画家山水写生活动 (L'attività di dipingere dalla natura dei pittori di *guohua* di Pechino), *Meishu*, 1954/7, p. 23 – 4.

⁷⁸ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 553.

⁷⁹ Cai Ruohong 蔡若虹, "Guanyu guohua chuanguo de fazhan wenti" 关于国画创作的发展问题 (Sulla questione dello sviluppo del *guohua*), *Meishu*, 1955/6, p.7.

Zhao Yang sollecitò inoltre gli artisti a creare sulla base della realtà, perché solo in questo modo avrebbero potuto sopperire alle necessità del Popolo.⁸⁰

Le opere esposte alla Seconda Mostra Nazionale d'Arte del 1955 si presentarono ormai scevre del contenuto spirituale del *guohua* tradizionale e caratterizzate da nuove tecniche nell'uso del pennello e dell'inchiostro che risentivano dell'influenza dell'acquerello occidentale e dell'uso dello schizzo, tra cui *Trasformando alluvioni in energia idrica* (*Hua shuizai wei shuili*, 化水灾为水力, 1956, fig. 1.15) di Zang Xuefu (1911 – 1987). Nonostante le opere della mostra furono acclamate per le loro virtù patriottiche e propagandistiche, l'uso di tecniche occidentali scatenò delle critiche, come successe a Li Hu (1919 – 1975), il cui quadro *Visita al cantiere* (*Gongdi tanwang*, 工地探望, 1955, fig. 1.16) fu catalogato come “acquerello occidentale”⁸¹. Inoltre, nonostante lo sforzo degli artisti di assecondare le richieste del Partito stesse iniziando a dare dei buoni risultati, le incomprensioni tra quest'ultimo e i pittori continuarono ad esistere fino alla seconda metà degli anni Cinquanta, quando, in seguito al Movimento dei Cento Fiori e alla Campagna Anti-Destristera, le caratteristiche del *guohua* e le relazioni tra gli artisti e il Partito cambiarono ulteriormente.⁸²

⁸⁰ Cfr. Zhou Yang 周扬, “Guanyu meishu gongzuo de yixie yijian” 关于美术工作的一些意见 (Opinioni sul lavoro nelle belle arti), *Meishu*, 1955/6, p.19.

⁸¹ “Wei zhengqu meishu chuanguo huanghui de chengjiu er nuli: Lai jing cangan di'er jie quanguo meizhan de meishu gongzuozhe dui zhanchu zuopin de yijian” 为争取美术创作而努力: 来京参观第二届全国美展的美术工作者对展出作品的意见 (Lotta per ottenere risultati gloriosi nel lavoro creativo delle belle arti: opinioni sugli artisti della seconda mostra nazionale di arte a Pechino), *Meishu*, 1955/4, p.11.

⁸² Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 556 – 9.

2. Il movimento dei Cento Fiori e il Grande Balzo in Avanti:

delusione del governo e arte del popolo (1956 – 1963)

A partire dai primi anni Cinquanta, nel mondo dell'arte e della letteratura la critica politica iniziò a sostituire il dibattito accademico. Infatti, dopo avere ottenuto il potere politico, il Partito si concentrò ad estendere il consenso a diversi strati della popolazione, in particolare l'atteggiamento politico degli intellettuali provenienti dalle aree del Guomindang veniva considerato errato e andava perciò riformato. Nel 1951, dopo il discorso di Settembre di Zhou Enlai "Sulla questione della riforma degli intellettuali" e le "Direttive sul lavoro di condurre la trasformazione ideologica e la pulizia nelle scuole" di Mao a Novembre, fu avviata la prima campagna di riforma del pensiero rivolta in particolare agli intellettuali di città che sarebbero andati a costituire il corpo insegnante del nuovo Stato.⁸³ Furono organizzati dei corsi da sei a otto mesi il cui materiale di studio principale era ancora basato sui dogmi dei discorsi di Yan'an e sulla natura della rivoluzione, accompagnato da raduni di massa, lotta ideologica, sessioni di critica e autocritica e confessionali. In un clima di ferreo controllo politico l'unica soluzione per gli intellettuali era sottomettersi alle direttive del Partito, mentre nelle scuole furono attivati corsi obbligatori sul Marxismo-Leninismo e sul pensiero di Mao, rendendo la formazione politica e ideologica lo scopo principale delle istituzioni scolastiche e accademiche.⁸⁴

La fine del conflitto con la Corea (1950 – 1953) diede nuovo impulso alla lotta politica che si espresse nel Movimento dei Tre Anti (anti corruzione, anti spreco e anti burocrazia), cui parteciparono attivamente gli insegnanti e gli studenti dell'Accademia Centrale di Belle Arti e che indusse lo scultore Wang Linyi (1908 – 1997), direttore del dipartimento di affari generali dell'Accademia durante gli anni del governo del Guomindang, a tentare il suicidio, mentre il pittore Li Hua (1907 – 1994) fu additato come borghese per non aver specificato la natura reazionaria o rivoluzionaria del romanticismo di Delacroix (1798 – 1863) nel suo articolo dell'edizione di Marzo del 1954 di *Meishu*.⁸⁵ Esempio è anche il caso di Hu Feng (1902 – 1985), teorico dell'arte e della letteratura durante il governo del Guomindang e sostenitore della preminenza dei valori artistici su

⁸³ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 460 – 1.

⁸⁴ Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 216.

⁸⁵ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 463 – 4.

quelli ideologici:⁸⁶ egli, nel 1955, fu criticato come anti socialista e reazionario capitalista con cartelloni, libretti illustrati e poster di propaganda creati dall'Accademia e distribuiti in tutto il Paese e fu imprigionato quasi ininterrottamente fino al 1979, nonostante egli stesso avesse attaccato il Guomindang con accuse di malgoverno.⁸⁷

Il primo piano quinquennale (1953 – 1957) portò l'inizio della trasformazione dell'agricoltura con il sistema delle cooperative e anche gli artisti furono chiamati a dare il proprio contributo per pubblicizzare il nuovo progetto del Partito. Nell'edizione di Novembre del 1955 di *Meishu* fu pubblicato un articolo dal titolo “Gli operai dell'arte della capitale si impegnano duramente per pubblicizzare la trasformazione in cooperative dell'agricoltura” (*Shoudu meishugongzuozhe jiji wei xuanchuan nongye hezuohua er nuli*, 首都美术工作者积极为宣传农业合作化二努力):

Dopo aver studiato i documenti sulla trasformazione dell'agricoltura nel sistema delle cooperative, i professori dell'Accademia Centrale di Belle Arti si sono impegnati a redigere dei piani per il lavoro creativo. Più di venti professori si sono preparati ad andare nelle campagne per fare esperienza di vita vera e dipingere [...]. I pittori hanno scelto un'ampia gamma di temi: come condurre e far crescere lo sviluppo della trasformazione dell'agricoltura con il sistema delle cooperative; l'ampia superiorità della trasformazione dell'agricoltura con il sistema delle cooperative; l'aspetto della lotta di classe nella trasformazione dell'agricoltura con il sistema delle cooperative; l'emergenza di personalità innovative nell'incarico di portare a compimento questo splendido progetto. Le forme espressive che gli artisti hanno intenzione di adottare sono altrettanto varie: dipinti con inchiostro a colori, poster illustrati, *nianhua*, xilografie, cartelloni, dipinti seriali e vignette. Si sono preposti di completare tutti i lavori in programma entro la fine dell'anno.⁸⁸

Nel 1956 fu annunciato che il programma di trasformazione sociale e politica denominato “trasformazione socialista” era stato portato a termine. Alla fine dello stesso anno, la trasformazione dell'agricoltura con il sistema delle cooperative aveva portato il 96% delle famiglie di contadini ad unirsi in cooperative e la trasformazione socialista nei settori industriale e commerciale aveva dato i

⁸⁶ Cfr. M. Goldman, *Literary dissent in communist China*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1967, pp. 129 – 130.

⁸⁷ Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 217.

⁸⁸ “Shoudu meishugongzuozhe jiji wei xuanchuan nongye hezuohua er nuli” 首都美术工作者积极为宣传农业合作化二努力 (Gli operai dell'arte della capitale si impegnano duramente per pubblicizzare la trasformazione in cooperative dell'agricoltura), 1955/11, p.7.

suoi frutti per la maggior parte delle imprese: esse, statali e collettive, divennero la forza predominante del paese e il sistema socialista dell'economia pianificata aveva preso forma. Le autorità politiche erano soddisfatte a tal punto che a Gennaio del 1956, ad una conferenza del Comitato Centrale sulla questione degli intellettuali, Zhou Enlai annunciava che la stragrande maggioranza degli intellettuali era ormai parte della classe operaia a tutti gli effetti.⁸⁹

2.1 Lasciamo che cento fiori sboccino e cento scuole di pensiero si confrontino

In seguito al XX Congresso nazionale del Partito comunista dell'URSS a Febbraio del 1956, in cui era stato aspramente denunciato il culto della personalità di Stalin, Mao sentì il bisogno di riaffermare la propria figura, allargare il consenso ed allentare le tensioni all'interno del Partito, per cui decise di sfruttare la situazione di relativa stabilità e condiscendenza della classe degli intellettuali per avviare il Movimento dei Cento Fiori.⁹⁰ Il 28 Aprile 1956 Mao annunciò ad un incontro allargato del *politburo*: “lasciamo che cento fiori sboccino e cento scuole di pensiero si confrontino, credo che questa dovrebbe diventare la nostra nuova politica. Lasciamo che cento fiori sboccino su questioni artistiche e cento scuole di pensiero si confrontino su questioni accademiche”⁹¹. Le reazioni a questa esortazione furono varie: molti reagirono con entusiasmo alla nuova politica, mentre altri si mantennero prudenti. L'atteggiamento prudente fece seguito al discorso di Maggio che Lu Dingyi (1906 – 1996), allora direttore del Dipartimento per la propaganda del comitato centrale del PCC, tenne alla presenza di un gruppo di intellettuali composto da esperti di scienze sociali e naturali, fisici, scrittori e artisti, anch'esso denominato “lasciamo che cento fiori sboccino e cento scuole di pensiero si confrontino!” Nel discorso fu spiegato che la politica di Mao era finalizzata a:

[...] tirare fuori tutti gli elementi positivi nel nostro lavoro letterario, artistico e scientifico per servire meglio il popolo, per sforzarci di arricchire l'arte e la letteratura del nostro Paese e lottare per assicurarci che anche nel campo delle scienze il nostro Paese raggiunga i livelli internazionali dei Paesi avanzati. [...] Sottolineando la politica di “Lasciamo che cento fiori sboccino e cento scuole di pensiero si confrontino”, noi sosteniamo la libertà di pensare in maniera indipendente nei lavori artistici e letterari e nella ricerca scientifica, come anche la

⁸⁹ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 464 – 5.

⁹⁰ Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento: dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 218.

⁹¹ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 465.

libertà di disputa, la libertà nel lavoro creativo e nella critica e la libertà di esprimere, mantenere e difendere le proprie opinioni personali.⁹²

Tuttavia, il discorso di Lu Dingyi non era privo di ammonizioni:

Ci sono cose in arte e letteratura che sono ovviamente dannose [...]. Un esempio è la cosiddetta letteratura che potremmo definire con frasi quali “pensiamo a giocare a *majiang* e al diavolo gli affari di Stato” oppure “la luna in America è più rotonda di quella in Cina”. È perfettamente giusto e corretto guardare ad un simile tipo di letteratura dannosa come si guarda alle mosche, alle zanzare e ai topi, e sbarazzarcene in un sol colpo⁹³

Nel suo discorso “Sulla corretta risoluzione delle contraddizioni in seno al popolo” del 27 Febbraio 1957, Mao fornì la propria interpretazione della politica dei Cento Fiori, premettendo che le contraddizioni della società potevano essere di due tipi: la contraddizione tra “noi” e il nemico, e le contraddizioni all’interno del popolo tra i lavoratori e la borghesia. Se la borghesia non accetterà le politiche del Partito, sarà trattata come il nemico e punita con metodi dittatoriali, secondo i principi della democrazia dittatoriale del popolo, per cui esso va governato con metodi democratici e gode delle libertà di parola, stampa, assemblea, associazione, manifestazione, dimostrazione e credo garantite dalla Costituzione, mentre le classi reazionarie, al pari di ladri, assassini e criminali in genere, saranno puniti con metodi dittatoriali.⁹⁴

Per quanto riguarda la politica dei Cento Fiori, Mao premette che “spesso, le cose buone e giuste non sono subito viste come fiori profumati, ma come erbacce velenose”⁹⁵, e che nel campo delle arti e delle scienze ciò che è giusto e ciò che è sbagliato si può discernere solo attraverso il libero dialogo. Nonostante l’influenza perniciosa della vecchia società sui borghesi e sugli

⁹² Cfr. R. Bowie, John K. Fairbank, *Communist China 1955-1959: Policy Documents with Analysis*, Volume 1, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1971, p. 153.

⁹³ Cfr. R. Bowie, John K. Fairbank, *Communist China 1955-1959: Policy Documents with Analysis*, Volume 1, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1971, p. 154.

⁹⁴ *La dittatura democratica del Popolo usa due metodi. Con i nemici, usa il metodo della dittatura, ossia non permette loro di prendere parte all’attività politica e li costringe ad obbedire alle leggi del Governo del Popolo e al lavorare fino a quando è necessario, e attraverso il lavoro li trasforma in uomini nuovi. Al contrario, con il Popolo usa il metodo della democrazia e non della costrizione, cioè lascia che il Popolo prenda parte all’attività politica e non li costringe ad agire ma usa il metodo della democrazia per educare e persuadere. Questa educazione è autoeducazione per il popolo, e il suo metodo base è la critica e l’autocritica.* (J. K. Leung, M. Y. M. Kau, *The Writings of Mao Zedong, 1949 - 1976*, volume II, M. E. Sharpe, London, 1992, p. 317), per l’introduzione al discorso cfr. J. K. Leung, M. Y. M. Kau, *The Writings of Mao Zedong, 1949-1976*, volume II, M. E. Sharpe, London, 1992, pp. 310 – 323.

⁹⁵ J. K. Leung, M. Y. M. Kau, *The Writings of Mao Zedong, 1949-1976*, volume II, M. E. Sharpe, London, 1992, p. 330.

intellettuali, la stragrande maggioranza di questi ultimi ha sentimenti patriottici ed è ben disposta a servire la propria patria socialista. Mao sottolinea inoltre che critiche al marxismo saranno accettate, dal momento che il esso è verità scientifica e non teme critiche, ed è fiducioso che la politica dei Cento Fiori rafforzerà la posizione di guida del marxismo in campo ideologico. Naturalmente, idee non marxiste saranno messe a tacere come contro rivoluzionarie, tuttavia il popolo sarà libero di esprimere idee sbagliate così che, tramite la discussione, la critica e il ragionamento, possano essere corrette. Per distinguere tra “fiori profumati” e “erbacce velenose”, Mao fornisce sei criteri⁹⁶, sottolineando che i più importanti riguardano il non minare la via socialista e il governo del Partito.⁹⁷ In conclusione, dal discorso di Mao si deduce che la libertà di espressione era concessa fin quando non danneggiava il Partito e che criteri tanto generici di discernimento tra “fiori profumati” e “erbacce velenose” permettevano facilmente di criticare o accusare l’operato di artisti ed intellettuali. La politica dei Cento Fiori aveva quindi il duplice scopo di aiutare gli intellettuali a convertirsi completamente all’ideologia Maoista e, di conseguenza, rendersi utili con il proprio operato a realizzare i progetti del Partito.

L’avvio del movimento dei Cento Fiori fu accolto favorevolmente dagli artisti, come mostrano i commenti di Lin Fengmian (1900 – 1991), per il quale era “come se un lungo inverno fosse finito”⁹⁸, e Wang Qi (1918), che affermava “L’estate del 1956 fu la più bella dalla fondazione dello Stato [...], la gente sentiva che la tempesta era ormai passata, sembrava che potessero sentire una canzone melodiosa di clemenza che soffiava verso di loro da un posto lontano”⁹⁹. Un segno inconfondibile della libertà concessa nell’ambito dell’arte è rappresentato dal dibattito

⁹⁶ 1. *Parole e azioni devono servire ad unire, non dividere, i popoli delle nazionalità del nostro Paese.*

2. *Dovrebbero essere benefici, non dannosi, alla trasformazione e alla costruzione socialista.*

3. *Dovrebbero servire a consolidare, non a minare o indebolire, la dittatura democratica del Popolo.*

4. *Dovrebbero servire a consolidare, non a minare o indebolire, il centralismo democratico.*

5. *Dovrebbero servire a rafforzare, non far vacillare o indebolire, il governo del Partito Comunista.*

6. *Dovrebbero essere benefiche, e non dannose, all’unità internazionale socialista e all’unità della gente che ama la pace nel mondo.*

J. K. Leung, M. Y. M. Kau, *The Writings of Mao Zedong, 1949-1976*, volume II, M. E. Sharpe, London, 1992, p. 333.

⁹⁷ J. K. Leung, M. Y. M. Kau, *The Writings of Mao Zedong, 1949-1976*, volume II, M. E. Sharpe, London, 1992, pp. 330 – 336.

⁹⁸ Lin Fengmian 林风眠, “Yao renzhen zuo hao yanjiu gongzuo” 要认真做好研究工作 (Bisogna portare avanti coscientemente un buon lavoro di ricerca), *Meishu*, 1957/6, p.44.

⁹⁹ Wang Qi, *Tempeste sull’oceano dell’arte: le memorie di Wang Qi (Yianghai fengyun: Wang Qi huiyi lu)*, Pechino, People’s Fine Arts Publishing House (*Renmin Meishu Chubanshe*), 1998, p.199, citato in P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 466.

sull'impressionismo che si sviluppò tra la fine del 1956 e l'inizio del 1957. L'impressionismo aveva interessato gli artisti cinesi già prima del 1949, non solo la modernità che gli studi sul colore e sulla luce rappresentavano, ma anche per l'affinità con i dipinti in stile cinese classico, che consisteva nella predominanza del paesaggio, nell'enfasi sull'individualità dell'artista, nella spontaneità apparente dell'esecuzione e nell'assenza di intenti politici.¹⁰⁰ Il dibattito portato avanti su *Meishu* intorno alla questione “L'Impressionismo è una forma di Realismo?” si sviluppò attorno a tematiche molto delicate, in quanto il Realismo Socialista era inevitabilmente legato ai temi della lotta di classe, per cui l'Impressionismo era stato visto fino ad allora come una corrente di stampo borghese e capitalista per il suo atteggiamento di “arte per l'arte”¹⁰¹. Tuttavia, nell'introduzione degli editori di *Meishu* al dibattito, si sottolineava che, nonostante le differenze con il Realismo Socialista, l'impressionismo non doveva essere respinto, anche se non poteva essere accettato nella sua totalità. Era necessario quindi trovare una “giusta via di mezzo sulla questione”.¹⁰² I dibattiti dell'Accademia Centrale di Belle Arti, si svilupparono in maniera ancora più liberale, dal momento che alcuni artisti arrivarono ad includere degli impressionisti nella categoria del realismo.¹⁰³ Così facendo, non solo potevano aspirare a maggiori libertà espressive nelle proprie opere, ma potevano altresì mettersi in salvo dalle accuse politiche di essere “borghesi formalisti”¹⁰⁴. A partire da Aprile gli artisti si spinsero ancora più in là nel difendere i propri gusti estetici “borghesi”. Yan Han sottolineò apertamente quanto apprezzasse l'arte di Gauguin (1848 – 1903), lamentandosi delle critiche che aveva ricevuto in passato quando aveva osato esprimere la propria opinione in merito all'artista, mentre Lin Fengmian, in una lettera all'editore di *Meishu*, sottolineò come, nonostante le vittorie rivoluzionarie e la costruzione dello Stato stessero avanzando a grandi passi, gli obiettivi raggiunti nel campo delle arti erano vergognosi. Allo stesso modo, il pittore di *guohua* Liu Zijiu (1891 – 1975) aveva denunciato le critiche severe cui era stato sottoposto e il disgusto nei confronti delle opere d'arte che erano costretti a produrre secondo regole precise, come fossero incarichi politici.¹⁰⁵ Questo fu l'unico momento, durante il governo di Mao, in cui gli artisti poterono rendere pubblico il proprio disappunto, tuttavia essi furono più prudenti nelle loro richieste di libertà di

¹⁰⁰ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 181.

¹⁰¹ Come era stato sottolineato dal critico russo V. V. Stasov nell'articolo di *Meishu*, 1957/2, p. 19.

¹⁰² “Yinxiangzhuyi” 印象主义 (Impressionismo), *Meishu*, 1957/2, pp. 41 – 2.

¹⁰³ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 468.

¹⁰⁴ Dipartimento della Propaganda della contea di Pixian, “Pixian de qunzhong meishu huodong” 邳县的群众美术活动 (Attività artistiche nella contea Pixian), *Meishu*, 1958/9, p.22.

¹⁰⁵ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 468.

espressione artistica rispetto agli scrittori che, attraverso romanzi popolari quali *Il nuovo giovane nel dipartimento dell'organizzazione* (*Zuzhibu xin lai de nianqingren*, 组织部新来的年轻人) (1956) di Wang Meng (1934 -), criticarono direttamente la burocrazia vigente.¹⁰⁶

La campagna dei Cento Fiori ed il movimento Anti-Destrista nel mondo dell'arte sono strettamente collegati al dibattito sulla pittura razionale. Come sottolineato nel precedente capitolo, malgrado gli sforzi dei pittori di *guohua* di adattarsi alle richieste del Partito, alcune incomprensioni continuavano a creare malcontento sia da parte di quest'ultimo che da quella degli artisti. Molti di questi erano infatti scontenti del nuovo ruolo sociale ad essi attribuito e delle nuove regole riguardo a temi e tecniche che dovevano assecondare. D'altro canto, alcuni degli artisti che si erano conformati all'uso occidentale dello schizzo nel *guohua*, come aveva prescritto Xu Beihong, erano stati per ciò accusati di "nichilismo", termine con cui Zhang Ding (1917 – 2010) definì "coloro i quali amavano ciecamente l'Occidente a discapito della propria coscienza nazionale"¹⁰⁷. L'uso dello schizzo era stato sostenuto da Jiang Feng (1910 – 1983), il quale, dopo la morte di Xu Beihong nel 1953, lo aveva sostituito come presidente dell'Accademia di Belle Arti di Pechino, proseguendo la sua opera di riforma del *guohua* facendo inserire corsi di disegno nel curriculum accademico nel 1955 come base per l'insegnamento della pittura cinese classica.¹⁰⁸ Nel 1956 il rilievo dato da Jiang Feng al ruolo del disegno istigò lo sdegno di Mao nei suoi confronti e diede la possibilità a Cai Ruohong (1910 – 2002) e altri rivali di criticarlo per il suo punto di vista e per la sua gestione dell'Accademia. Infatti, la campagna dei Cento Fiori aveva lasciato spazio alle lamentele degli artisti più anziani e di coloro che, come Cai Ruohong, sostenevano metodi di insegnamento tradizionali per il *guohua*. In sostanza, i funzionari del Partito pretendevano la collaborazione degli intellettuali, mentre i burocrati dell'arte, tra cui Jiang Feng e Cai Ruohong, sostenevano la propria posizione, con attenzione all'influenza che questa poteva avere sulla propria carriera. Dal canto loro, gli artisti *guohua* cercavano di ottenere condizioni di vita e di lavoro migliori.¹⁰⁹ Nonostante critiche pubbliche e da parte di funzionari del Partito, Jiang Feng non modificò il curriculum di

¹⁰⁶ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 469.

¹⁰⁷ Zhang Ding 张仃, "Guanyu guohua chuanguo jicheng youliang chuantong wenti" 关于国画创作继承优良传统问题 (Sulla questione della creazione di *guohua* ereditando l'eccellente tradizione), *Meishu*, 1955/6, p.39.

¹⁰⁸ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 182.

¹⁰⁹ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 183.

insegnamento del *guohua* all'Accademia Centrale, rifiutandosi, come avrebbe affermato più avanti, di cambiare opinione a seconda delle richieste del Partito¹¹⁰.

In risposta alla resistenza di amministratori come Jiang Feng al movimento dei Cento Fiori, Mao lanciò una campagna di rettificazione del Partito il 30 Aprile 1957. Per la prima volta, intellettuali al di fuori del Partito partecipavano alle critiche di leader dello stesso, il che scatenò le proteste dei pittori di *guohua* tradizionalisti nei confronti dei temi socialisti e del nuovo curriculum accademico, ma anche le lamentele di coloro che avevano sofferto le iniziali antipatie del Partito nei confronti del *guohua*, come anche dei giovani pittori ad olio, preoccupati di rimanere disoccupati.¹¹¹ Cai Ruohong colse l'occasione per tentare di spodestare Jiang Feng con il sostegno del Ministero della Cultura e dei pittori tradizionalisti, ma i sostenitori di Jiang Feng, tra cui Yan Han e i partecipanti alle lezioni di pittura ad olio di Maksimov, organizzarono un incontro per il 22 Aprile ed una marcia al Ministero della Cultura tre giorni dopo. Nello stesso periodo, studenti dell'Università di Pechino dimostravano a favore di Hu Feng, mentre altre dimostrazioni e poster di dissenso si andavano diffondendo.¹¹² Tra la fine di Aprile e l'inizio di Maggio, lo stesso Mao invitò personaggi notoriamente contrari al Partito in piazza Tian'anmen per discutere sulle scelte politiche, stimolando così le critiche non solo in ambito artistico, ma anche economico e strutturale.

Quando alcuni osarono suggerire l'istituzione di un sistema multipartitico, Mao indisse la campagna Anti-Destristera per fermare l'ondata di critiche che egli stesso aveva scatenato.¹¹³ Jiang Feng fu denominato "destrista numero uno nel mondo dell'arte" e accusato di aver capeggiato un gruppo contro il Partito, affiancato da Yan Han, "destrista numero due". Altri artisti e colleghi furono chiamati a testimoniare contro Jiang Feng, alcuni probabilmente lo fecero per ragioni opportunistiche, quelli che si rifiutarono furono minacciati e accusati a loro volta di essere "di destra".¹¹⁴ Ciò che colpisce è che Jiang Feng fu accusato per ragioni che tutt'al più lo legavano alla sinistra, per aver cercato di rinnovare uno stile tradizionale con i metodi del realismo socialista, per aver sostenuto che il *guohua* con il tempo sarebbe stato sostituito dalla pittura ad olio perché poco

¹¹⁰ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 191.

¹¹¹ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 185.

¹¹² Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 189.

¹¹³ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 469.

¹¹⁴ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 188.

adatto a riflettere la realtà. In sostanza, la ragione per cui Jiang Feng, come tanti altri, fu accusato e punito fu la sua indipendenza di pensiero che si manifestò nella sua riluttanza ad implementare il movimento dei Cento Fiori e ad interpretare e mettere in atto le politiche del Partito anche quando le riteneva non corrette e contraddittorie.¹¹⁵ Nel mondo dell'arte, fu una serie di fattori politici, personali e artistici a generare le accuse che ricaddero, tra gli altri, sui leader del Partito e sui professori di arte che si erano dimostrati "di destra", su molti dei partecipanti alle lezioni di pittura ad olio di Maksimov, che a loro tempo erano stati scelti scrupolosamente per le loro doti di affidabilità politica, insieme a pittori anziani di *guohua* che avevano criticato il comportamento dei Comunisti nei loro confronti o avevano negoziato per un salario più alto. Solo all'interno dell'Accademia Centrale furono punite 44 persone, per le quali fu istituita una speciale forza di polizia. I condannati furono mandati in Heilongjiang, nell'estremo nord-est della Cina, per i lavori forzati, e furono banditi dalle mostre ufficiali fino al 1962. Le punizioni ebbero un impatto profondo sugli artisti non solo dal punto di vista fisico ed economico, ma anche dal punto di vista delle relazioni sociali, in quanto molte vittime furono emarginate da colleghi, amici e familiari.¹¹⁶ La campagna Anti-Destrista ebbe degli effetti devastanti in ogni settore del Paese. Si stima che tra 300.000 e 700.000 persone qualificate furono rimosse dal proprio impiego, generando una grave carenza di personale istruito e specializzato, ciò di cui il Paese aveva più bisogno alla vigilia del Grande Balzo in Avanti. Dal momento che gli intellettuali si erano dimostrati inaffidabili, Mao decise che la nuova generazione dovesse essere veramente devota al Partito e con solide basi proletarie. Li ammonì inoltre sul loro ruolo sociale di educatori dei figli della classe operaia e dei contadini, per cui non dovevano osare esprimere idee personali, ma dovevano limitarsi a diffondere l'ideologia del Partito. Il 1957 è stato identificato come l'inizio dei "venti anni perduti" in cui i talenti nazionali venivano censurati e non sfruttati per il progresso del Paese, mentre un nuovo gruppo sociale formato da operai e contadini poco istruiti, xenofobi e anti-intellettuali iniziava a prendere potere, gettando le basi per gli atroci sviluppi della Rivoluzione Culturale.¹¹⁷

¹¹⁵ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 193.

¹¹⁶ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 197 – 9.

¹¹⁷ J. K. Fairbank, M. Goldman, *China : a new history* - 2. enl. ed. - Cambridge, Mass. [etc.] : Belknap, Harvard university press, 2006, pp. 365 – 6.

2.2 Il Grande Balzo in Avanti

L'avvio del Grande Balzo in Avanti a Maggio del 1958 influenzò profondamente il mondo dell'arte. L'obiettivo del Grande Balzo era creare una base industriale che avrebbe portato la Cina a superare la Gran Bretagna nel giro di quindici anni. La produzione sarebbe stata sostenuta anche su piccola scala, secondo il principio del "camminare su due gambe", per cui ogni famiglia contribuì fondendo il materiale di acciaio in proprio possesso in piccole fornaci di cortile, producendo acciaio scadente e per la maggior parte inutilizzabile e privandosi del pentolame domestico. Le comuni portarono all'eliminazione della proprietà privata e alla creazione di strutture collettive, come le mense e gli asili, con lo scopo di sfruttare al massimo la forza lavoro e, secondo alcuni, di minare la coesione familiare a favore della devozione allo Stato.¹¹⁸ All'insegna dello slogan "di più, più veloce, migliore e più economico", anche gli artisti presero parte ai lavori nelle comuni popolari e nelle industrie, non solo per contribuire alla produzione, ma anche per continuare la pratica, risalente al periodo di Yan'an, di "imparare dalle masse" e riequilibrare lo status di esperto (*zhuan*) con l'ideologia del "rosso" comunista (*hong*). A causa della grande richiesta di materiale propagandistico per il Grande Balzo (fig. 2.1 e 2.2), fu ordinato che l'Associazione degli Artisti Cinesi preparasse dei piani di produzione alla maniera delle comuni e organizzasse programmi di istruzione delle masse degli operai, dei contadini e dei soldati.¹¹⁹ L'euforia celebrativa della nuova politica economica travolse le campagne e le masse di operai, contadini e soldati che, con il supporto tecnico e gli insegnamenti di artisti professionisti e studenti, si adoperarono nella produzione di poster e dipinti parietali per la propaganda, sopperendo alle mancanze degli "esperti". Il popolo, da fruitore dell'arte, diventava produttore di arte, eliminando la divisione tra lavoro fisico ed intellettuale e ponendo le basi per la creazione, auspicata da Mao, di un ceto intellettuale che prima dell'esperienza vantava origini proletarie e quindi qualità ideologiche impeccabili, e spronava quindi gli artisti professionisti alla totale conversione al comunismo, senza la quale sarebbero risultati superflui e deleteri nella nuova società.¹²⁰ Le opere prodotte dalle masse erano caratterizzate dagli eccessi e dalla potenza espressiva tipici del romanticismo rivoluzionario e del linguaggio propagandistico che sopperivano alla evidente mancanza di basi tecniche. Tali esagerazioni e lacune non potevano tuttavia essere sottolineate dagli artisti professionisti né da coloro che iniziavano a dubitare della buona riuscita del Grande Balzo e, al contrario, le opere

¹¹⁸ Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 224-6.

¹¹⁹ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 211-3.

¹²⁰ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 475

venivano esaltate per la purezza del loro “stile comunista”¹²¹. Così come le comuni popolari, anche i plotoni si trasformarono in scuole d’arte, facendo eco all’epoca di Yan’an, mentre le attività artistiche vennero organizzate nelle fabbriche per promuovere l’entusiasmo dei lavoratori ed aumentarne la produttività.¹²²

Dopo lo scandalo della campagna contro la destra, l’Accademia Centrale di Belle Arti aveva perso il suo ruolo centrale nell’amministrazione culturale, favorendo la nascita e lo sviluppo di atelier specifici per la produzione di stampe e dipinti ad olio, nello spirito della politica dei Cento Fiori, e di Accademie Regionali che, con la decentralizzazione dell’amministrazione al fine di incrementare la produzione, ricevevano più sovvenzionamenti e maggiore attenzione da parte della critica.¹²³ Con l’approssimarsi dei festeggiamenti del decimo anniversario della Repubblica Popolare, l’Associazione degli Artisti Cinesi, con la collaborazione dei Ministeri della Cultura e dell’Industria Leggera, mise a punto un piano che portò alla creazione di dieci edifici (tra cui la Sala Grande del Popolo, il Museo della Storia Rivoluzionaria e la Stazione di Pechino) e 345 opere di carattere storico-celebrativo, di cui 136 *guohua* e 108 dipinti murali e dipinti ad olio. Il dipinto in stile *guohua*, *Questa terra così ricca di bellezza (Jiangshan ruci duo jiao, 江山如此多娇, 1962, fig. 2.3)*, nato dalla collaborazione del maestro dell’Accademia di Nanchino Fu Baoshi (1904 – 1964) con Guan Shanyue (1912 – 2000), colpisce per la sua commistione di elementi occidentali e dell’arte tradizionale cinese, che si evince, in primo luogo, dal formato e dal materiale utilizzati. Si tratta infatti di un’opera di dimensioni colossali, 5.5 x 9 metri, ideata per occupare una parete della Sala Grande del Popolo ed incorniciata, alla maniera dei grandi dipinti dei palazzi occidentali di rappresentanza, realizzata però con inchiostro nero e a colori su carta decorata con bordi in seta, alla maniera del *guohua*. Le richieste del Primo Ministro Zhou Enlai di aumentare le dimensioni del dipinto e di mettere in risalto il sole rosso all’orizzonte rivelano lo spirito di competizione e di grandiosità che il Grande Balzo aveva diffuso, così come la volontà di esaltare la forza del Partito per mezzo della forma d’arte nazionale per eccellenza.¹²⁴ Il dipinto, infatti, è ispirato ad una poesia di Mao, i cui versi compaiono tra le nuvole tinte di rosso dal sole nascente, con la calligrafia dello stesso Mao, ricordando i dipinti imperiali di epoca Song. L’esaltazione della nazione non è però

¹²¹ Cfr. Gu Lu 葛路, “Pixian bishua xinshang duanbian” 邳县壁画欣赏短编 (Saggio sull’apprezzamento dei dipinti murali della contea di Pixian), *Meishu*, 1958/9, p. 45.

¹²² Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 476-7.

¹²³ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People’s Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 208-10 e 224-6.

¹²⁴ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People’s Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 228-30.

tipica dei paesaggi *guohua*, mentre si può rinvenire nei grandi dipinti ad olio dei paesaggi americani.¹²⁵ L'opera testimonia l'importanza che aveva acquisito la pittura *guohua* dopo le vicende dei Cento Fiori ed il nuovo compromesso tra tradizione ed Occidente che si era ormai affermato per quanto riguarda questo stile. Essa mostra, inoltre, come gli artisti del periodo successivo al movimento contro la destra dovessero scendere a compromessi tra il proprio stile personale e le richieste del Partito. In difesa della classe degli artisti, il 3 Maggio 1959 Zhou Enlai pronunciò un discorso ad un gruppo di artisti ed intellettuali e delegati del Congresso Nazionale del Popolo e del Congresso Politico Consultativo che non venne pubblicato se non dopo la sua morte. Zhou sottolineò la necessità di ridurre le pressioni sugli artisti da parte del Ministero della Cultura, sostenendo che opere d'arte di qualità nascono da animi rilassati¹²⁶, e a questo scopo rinviò la Terza Mostra d'Arte Nazionale. Inoltre, il Primo Ministro condannò i duri lavori manuali che non solo toglievano tempo allo studio della musica, della letteratura e del teatro, ma compromettevano spesso la salute degli artisti a tal punto che questi non erano più in grado di produrre opere. L'ultimo punto del discorso di Zhou Enlai si focalizzava sull'unicità dello stile dell'artista. Paragonando le arti in generale all'opera di Pechino e alle sue diverse scuole di espressione, egli affermava che l'unicità dello stile e la molteplicità dei mezzi erano essenziali in ogni arte. È possibile che questa affermazione abbia dato l'impulso alla creazione di studi autonomi e agli stili regionali ed individuali che si sarebbero sviluppati negli anni seguenti.¹²⁷

Con il fallimento delle politiche economiche, le carestie del 1959, 1960 e 1961 e il ritiro dei sussidi da parte dell'Unione Sovietica a luglio del 1960, la situazione politica tesa portò a scontri nelle alte sfere del Partito riguardo la responsabilità e la risoluzione della crisi economica dilagante, in particolare tra Mao Zedong e Peng Dehuai, il quale fu accusato di complottare contro il presidente e fu per questo sollevato dal suo incarico. Nella cornice delle manovre politiche per risanare la situazione economica, furono rinnovate alcune delle cariche massime del Partito, che portarono Liu Shaoqi a sostituire Mao come presidente della Repubblica.¹²⁸ Per prevenire ripercussioni sociali e rivolte, a Giugno del 1961 Zhou Enlai decretò la fine delle rigide politiche culturali del Grande Balzo in Avanti, esortando il ritorno degli artisti amatoriali alle loro professioni

¹²⁵ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 235-6.

¹²⁶ Zhou Enlai, "Sulla questione dei lavori culturali ed artistici che camminano su due gambe" (*Guanyu wenhua yishu gongzuo lingtiaotui zoulu de wenti*) (3 Maggio, 1959), *Zhou Enlai yu wenyi*, pp. 5-6.

¹²⁷ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 204-5.

¹²⁸ Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 228-9.

originarie, la regolarizzazione dell'attività artistica e la democratizzazione dell'arte. Chiese in particolare agli artisti di esprimere liberamente le proprie idee, dal momento che il Partito si era dichiarato a sostegno della libertà di pensiero per tre anni con scarsi risultati, criticando inoltre coloro che si erano posti come limite il quadro teorico dei discorsi di Yan'an. Aggiunse poi che tale libertà doveva essere bilanciata dall'ordine e che i leader dovessero essere responsabili nella prevenzione di errori politici senza interferire troppo negli altri ambiti e senza determinare gli standard nazionali dell'arte, facendo riferimento alla campagna contro la destra e all'operato di Jiang Qing (1914 – 1991). Nel determinare i requisiti con cui ogni forma d'arte potesse servire al meglio il popolo, Zhou sosteneva la tolleranza nei confronti del lavoro individuale e delle differenze, citando in particolare i successi degli sviluppi regionali del *guohua*.¹²⁹ Gli Otto Articoli sulla Letteratura e sull'Arte redatti dal Dipartimento della Propaganda a Dicembre del 1961 e varati ad Aprile 1962 fanno eco al progetto di liberalizzazione culturale di Zhou Enlai, mentre, a Marzo dello stesso anno, il Ministro degli Esteri Chen Yi (1901 – 1972) rassicurò gli artisti che la riforma del pensiero non sarebbe stata più messa in atto tramite campagne e movimenti e che non sarebbero più stati costretti a leggere le opere di Mao. Nella stessa sede, dichiarò che dopo tredici anni di riforma degli artisti era il momento di rimuovere i “cappelli della classe capitalista”.¹³⁰

La liberalizzazione artistica del 1962 diede spazio a talenti con tratti individualistici o regionali di svilupparsi nel campo della xilografia e del libretto illustrato. In particolare, la scuola regionale del Sichuan si distinse per la sua produzione di xilografie dagli stili diversificati, ma di alta qualità e spesso facenti capo alla tematica tibetana. L'importanza di questo soggetto deriva dalle istanze di unità nazionale che, soprattutto dopo la ribellione tibetana del 1959, divennero cruciali per il Partito. Inoltre, la particolare predisposizione della xilografia alla riproduzione e alla diffusione rese le sue potenzialità propagandistiche e di popolarizzazione dell'arte ancora più care al Partito.¹³¹ Molti degli artisti della scuola del Sichuan arrivarono nella regione all'inizio degli anni Cinquanta, durante il periodo della liberazione delle regioni non ancora sotto il controllo comunista. È questo il caso di Li Huanmin (1930), le cui opere esprimono l'attrazione dell'artista nei confronti del popolo tibetano, di cui imparò la lingua e le danze. Il ritratto *Bambina tibetana* (*Zangzu Nühai*, 藏族女孩, 1959, fig. 2.4) e la xilografia *Primi passi sulla strada dorata* (*Chu ta huangjin lu*, 初踏

¹²⁹ Zhou Enlai, “Zai wenyi gongzuo zhotanhui”, pp. 9-31.

¹³⁰ Cfr B. Ahn, *Chinese politics and the Cultural Revolution: Dynamics of Policy Processes*, Seattle, University of Washington Press, 1977, p.62.

¹³¹ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 265-7.

黄金路, 1963, fig. 2.5) mostrano la sua preparazione di stampo sovietico, ma rivelano allo stesso tempo un'atmosfera nostalgica.¹³² Similmente, *Dente di leone* (*Pugongying*, 蒲公英, 1959, fig. 2.6) di Wu Fan (1923) rappresenta con tono calmo e sognante una ragazzina che, probabilmente intenta a raccogliere erba per la comune, si ferma a giocare con un fiore. La leggerezza dell'opera è espressa tramite l'uso di inchiostro e colori acquerellati della tecnica *shuiyin*, più tenui e delicati dell'inchiostro a base di olio di stile europeo, che richiamano il genere del *guohua*. Il senso di spensieratezza e libertà che caratterizza le opere della scuola del Sichuan sembra collocarle in un'altra epoca se comparate alle opere propagandistiche che solo qualche anno prima dilagavano nella Repubblica Popolare.¹³³

La combinazione di liberalizzazione artistica e supporto per la genere nazionale del *guohua* tra il 1959 e il 1963 costituì una congiuntura proficua per lo sviluppo dei pittori paesaggisti. Il rappresentante dello stile regionale della Accademia di Xi'an, nonché suo direttore, Shi Lu (1919 – 1982), costituisce un esempio di artista con uno stile individuale particolare che è riuscito ad integrare con le politiche artistiche del Partito. Egli, infatti, sosteneva il primato dell'intento politico nell'arte, la combinazione, auspicata da Mao, di romanticismo rivoluzionario e realismo rivoluzionario, il continuo sviluppo delle forme d'arte tradizionali, la popolarizzazione dell'arte e il rafforzamento di caratteristiche locali nell'arte, e già nel 1959 fu convocato nella capitale per dipingere un'opera per la Sala Grande del Popolo, il *guohua* *Combattendo nello Shaanxi Settentrionale* (*Mao Zedong zhuanzhan Shanbei*, 毛泽东转战陕北, 1959, fig. 2.7). Ciò che rende innovativo il suo stile è il modo di utilizzare il colore già nei tratti strutturali per dare forma e volume alle montagne e non, come si faceva tradizionalmente, solo alla fine per i dettagli. Il tratto distintivo fondamentale dello stile di Shi Lu risiede nel suo individualismo immaginativo, che giustifica l'utilizzo di forme distorte o astratte ai fini dell'espressione. La sua tecnica audace fu accusata di essere selvaggia, strana, caotica e oscura, ma nonostante ciò costituì il fondamento per la creazione dell'identità della scuola di Xi'an.¹³⁴

Un esempio particolare di adattamento alle tendenze artistiche e politiche altalenanti degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta è costituito dalle opere di Li Keran. Come sottolineato in

¹³² Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 268-272.

¹³³ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 273-6.

¹³⁴ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 287-296

precedenza, nei primi anni Cinquanta Li Keran aveva partecipato alle spedizioni per dipingere all'aria aperta mentre era allievo di Xu Beihong e Qi Baishi, si era poi affermato come istruttore all'Accademia Centrale di Belle Arti, partecipando al dibattito sulla riforma del *guohua* per rappresentare la realtà, aveva preso parte alle critiche contro Jiang Feng (nonostante fosse normalmente moderato di natura e riservato con i colleghi e Jiang Feng avesse supportato i suoi esperimenti stilistici) e si era successivamente dedicato alla ricerca espressiva nei limiti che gli erano concessi dal Partito.¹³⁵ Dopo il periodo di utilizzo della tecnica occidentale del disegno per rendere il *guohua* realista, Li Keran, forte delle nuove politiche liberali ed ispirato dall'uso della luce di Rembrandt, aveva iniziato a sperimentare il potenziale della luce nelle sue opere, come *Nebbia mattutina nella città sul fiume* (*Jiang cheng zhao wu*, 江城早雾, 1959, fig 2.8). Il paesaggio in questi quadri non è costituito dalla sovrapposizione delle forme come nei dipinti tradizionali, ma piuttosto da sottili fasce di luce e scure o opache stesure d'inchiostro, che rendono i paesaggi inconsistenti, quasi surreali. L'eccezionalità di Li Keran risiede nella sua capacità di destreggiarsi nel mare volubile delle politiche di quegli anni riuscendo a portare avanti la propria sperimentazione e raggiungendo uno stile individuale che, come anche per Shi Lu, tendeva sempre più all'astrattismo verso la fine della sua carriera.¹³⁶

¹³⁵ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, pp. 171-2.

¹³⁶ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 298-302.

3. La Rivoluzione Culturale:

propaganda rivoluzionaria ed esaltazione di Mao (1964 - 1976)

All'inizio degli anni Sessanta, Mao era stato diffamato all'interno del Partito a causa dei risultati disastrosi del Grande Balzo in Avanti ed aveva perso il controllo sulla produzione culturale ma, nonostante l'età avanzata, non aveva intenzione di rinunciare alla lotta per il potere. Sostenuto dalla sua seconda moglie, Jiang Qing (1914 – 1991), ad Agosto del 1964 lanciò una campagna di rettifica culturale, all'interno del Movimento di Educazione Socialista del 1963, per riaffermare l'importanza della lotta di classe ed eliminare le forze revisioniste.¹³⁷ Nel mondo dell'arte essa si espletò in particolare nelle Accademie, dove l'attività formativa venne interrotta e gli studenti furono spronati a denunciare i propri colleghi, professori ed amministratori colpevoli di essersi allontanati dalla via rivoluzionaria, i quali furono attaccati tramite cartelloni e sessioni di critica di massa per poi essere eventualmente condannati al lavoro nelle campagne. Nonostante l'inefficienza con cui il Ministero della Cultura portò avanti la rettifica, questo fu probabilmente un esperimento preliminare che consentì a Mao e sua moglie di testare la reattività degli studenti per la mobilitazione di massa che avrebbero messo in atto con la vera e propria Rivoluzione Culturale.¹³⁸

Nell'estate del 1964 Mao aveva fondato il “Gruppo dei Cinque” del Comitato Centrale per la Rivoluzione Culturale, presieduto da Peng Zhen, membro del *politburo* e sindaco di Pechino, e composto, tra gli altri, da Lu Dingyi, direttore del dipartimento per la propaganda, e da Kang Sheng (1898 – 1975), sostenitore di Mao. Con l'obiettivo di valutare la qualità rivoluzionaria della produzione artistica e letteraria, Mao aveva selezionato delle opere “negative” da mettere in circolazione perché fossero criticate, tra cui il dramma storico di Wu Han (vicesindaco di Pechino e collaboratore di Peng Zhen) *La destituzione di Hai Rui* (1960), accusato di criticare velatamente la destituzione di Peng Dehuai da parte di Mao. A Febbraio del 1966 fu stilato il *Resoconto sul Discorso Accademico Attuale* che, nonostante riconoscesse la presenza di attacchi borghesi nel mondo della cultura, non sottolineava il significato politico dell'opera di Wu Han e metteva in guardia contro atteggiamenti estremistici di sinistra. Mao, deluso dal Comitato e preoccupato per la diminuzione del suo potere di influenza, si allontanò per qualche mese da Pechino, temendo un

¹³⁷ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 309 – 10.

¹³⁸ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 312.

colpo di stato.¹³⁹ Nel frattempo, il Ministro della Difesa Lin Biao e Jiang Qing, durante una conferenza sull'arte e la letteratura militare tenutasi a Febbraio, elogiarono l'importanza del pensiero di Mao nell'espressione artistica e sottolinearono che i revisionisti avevano preso il controllo della politica culturale e andavano rovesciati.¹⁴⁰ Fu in questa sede che Jiang Qing individuò il gruppo scultoreo *Cortile della riscossione dell'affitto* (*Shouzu yuan*, 受阻院, 1965, fig. 3.1), creato dagli scultori dell'Accademia di Belle Arti del Sichuan, come primo modello artistico della Rivoluzione Culturale. I gruppi scultorei riproducevano, nel luogo dove erano originariamente accaduti, gli abusi di un proprietario terriero nei confronti dei contadini a lui sottomessi, costretti persino a vendere i propri figli per sopravvivere. L'ultimo gruppo del 1965, che rappresenta i contadini che si ribellano con le mazze per il trasporto a spalla contro il padrone, era per Jiang Qing il simbolo della lotta di classe, mostrando allo stesso tempo la crudeltà e la debolezza del proprietario terriero e le sofferenze e lo spirito di ribellione del popolo.¹⁴¹

La *Direttiva del 16 Maggio*, emanata nel 1966 dal Comitato Centrale del PCC ripudiava il *Resoconto* di Febbraio e si proponeva di individuare le forze borghesi non solo tra le autorità accademiche, ma anche all'interno del Partito stesso, e di eliminarle o trasferirle ad altre posizioni. In accordo alla *Direttiva del 16 Maggio*, il "Gruppo dei Cinque" fu sciolto, Peng Zhen e Lu Dingyi furono esonerati dai loro incarichi e fu creato un nuovo Gruppo per la Rivoluzione Culturale guidato da Chen Boda (1904 – 1989) e composto da membri fedeli a Mao, tra cui Jiang Qing e Kang Sheng.¹⁴² Tuttavia il vero obiettivo di Mao era riorganizzare completamente il Partito ed allontanare Liu Shaoqi e Deng Xiaoping, i suoi veri ostacoli al potere. Gli studenti e i professori radicali reagirono prontamente alla *Direttiva del 16 Maggio* affiggendo il 25 dello stesso mese all'Università di Pechino un *dazibao* (poster a caratteri grandi) che criticava il comitato di Partito dell'università per aver ostacolato la libera discussione del caso "Wu Han".¹⁴³ Con il supporto di Mao all'attività dei gruppi di studenti estremisti, i comitati di Partito delle università iniziarono ad entrare in crisi e gli studenti presero ad organizzarsi come gruppi militari, armati di cinture di pelle con fibbie pesanti, dimostrando contro gli amministratori accademici con il sostegno di squadre di lavoro speciali. A metà Giugno tutte le scuole erano chiuse e le squadre di studenti provenienti dalle università, dalle scuole superiori e dalle scuole medie furono istigati a restaurare lo spirito di

¹³⁹ Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento: dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 258 – 9.

¹⁴⁰ Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 259 – 260.

¹⁴¹ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 622 – 3.

¹⁴² Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 260 – 1.

¹⁴³ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 635.

Yan'an con lo scopo principale di rovesciare i membri del Partito che avevano intrapreso la via del capitalismo e distruggere i “quattro vecchiumi”: le vecchie idee, la vecchia cultura, i vecchi costumi e le vecchie abitudini delle classi sfruttatrici.¹⁴⁴ Il 5 Agosto lo stesso Mao affisse un poster sulla porta dove si riuniva il Comitato Centrale che faceva appello alle Guardie Rosse perché bombardassero il quartier generale per colpire coloro che esercitavano la dittatura borghese, tuttavia i gruppi studenteschi iniziarono a dividersi internamente a causa di distinzioni di classe. Tra gli altri, gli studenti delle scuole di arte spesso provenivano da famiglie di status “cattivo”, per cui, quando i gruppi degli studenti provenienti da famiglie di contadini, operai e soldati prevalsero a livello nazionale, gli studenti dei gruppi avversari furono costretti a denunciare i propri genitori per restare all'interno delle Guardie Rosse.¹⁴⁵ Nel nome della causa maoista, gli studenti si macchiarono di crimini terribili: punirono altri studenti, i professori e gli amministratori “colpevoli” umiliandoli davanti a familiari e colleghi, facendoli sfilare con i cappelli da somari, costringendoli a restare in posizioni dolorose a lungo e picchiandoli a volte fino alla morte. Professori, artisti ed intellettuali in genere furono ritenuti colpevoli di appartenere al vecchio mondo e, nonostante molti di loro avessero preso parte alla guerra di liberazione e alla guerra civile, le loro case furono ispezionate e le opere distrutte.¹⁴⁶ L'Accademia Centrale di Belle Arti non sfuggì alle ronde delle Guardie: tutti gli ufficiali, tra cui Cai Ruohong, e gli artisti di prestigio, tra cui Li Fengmian e Shilu furono colpiti, in modo più o meno grave, dalle persecuzioni delle Guardie Rosse. Ye Qianyu, direttore del dipartimento di *guohua* dell'Accademia, racconta:

La prima azione delle Guardie Rosse dell'Accademia di Belle Arti fu di bruciare i vecchi libri di testo e l'attrezzatura per l'insegnamento, distruggendo i calchi d'intonaco e ammassandoli al centro del campo sportivo. Poi riunirono tutto il vecchio materiale da lezione e i vecchi album da disegno, lanciandoli in un grande falò, e trascinarono dalle “gabbie” in cui erano stati imprigionati i nemici di classe che erano stati classificati come demoni e li fecero inginocchiare attorno al fuoco. Le Guardie Rosse proclamarono che eravamo i relitti del vecchio mondo, con il quale saremmo stati sotterrati. Il gruppo di ribelli stava dietro di noi e, se facevamo il benché minimo movimento, una mano ci spingeva al nostro posto. Con il fuoco che ardeva sempre più violentemente, sentivamo che i nostri volti si stavano ustionando.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 185.

¹⁴⁵ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 320.

¹⁴⁶ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 185.

¹⁴⁷ Ye Qianyu, *Years of dramatic change (Xixu cangsang jiliunian)*, Beijing, China Social Sciences Publishing House, 2006, p. 126.

La purga fu così estesa che persino Qi Baishi, che era deceduto diversi anni prima, fu diffamato da Jiang Qing come ossequioso e servile pittore reazionario.¹⁴⁸

3.1 L'arte delle Guardie Rosse

Tra il 18 Agosto e Dicembre 1966 piazza Tian'anmen fu inondata da più di dieci milioni di studenti provenienti da tutta la Cina per celebrare la Grande Rivoluzione Culturale ed essere riconosciuti ufficialmente da Mao come Guardie Rosse. L'incontro di Mao con le Guardie Rosse diventò uno dei temi preferiti dai giovani artisti. Il dipinto ad olio anonimo *Il cuore del presidente Mao batte all'unisono con i cuori delle masse rivoluzionarie* (*Maozhuxi he geming qunzhong xin lianxhe xin*, 毛主席和革命群众心连着心, 1967, fig. 3.2), preparato per una delle mostre delle Guardie Rosse del 1967, mostra il presidente che saluta la folla dei suoi giovani sostenitori in piazza Tian'anmen. Mao è accompagnato dagli altri leader della Rivoluzione: Lin Biao, Chen Boda, Jiang Qing, Kang Sheng e Zhou Enlai, molti dei quali vestiti in uniforme militare a sottolineare il sostegno dell'esercito dopo la purga del Partito, mentre la folla è rappresentata appositamente da Guardie Rosse, operai e soldati di entrambi i sessi. Gli autori di questo dipinto sono probabilmente un gruppo di professori e studenti dell'Accademia Centrale, di cui almeno uno con preparazione di stampo sovietico e un allievo di Xu Beihong. La collaborazione nella realizzazione di opere di grandi dimensioni e le abilità tecniche indispensabili per la realizzazione di opere in stile realista socialista, incoraggiate da Jiang Qing e da altri leader della Rivoluzione Culturale, rendevano comune la collaborazione tra più soggetti nella produzione artistica. Il punto cruciale dell'immagine, ovvero il volto di Mao, rivela la mano esperta di un artista capace di rappresentarla accuratamente e con un delicato effetto di chiaroscuro. Al contrario, le figure degli studenti sono rappresentate in maniera molto meno professionale, mentre le figure degli altri leader sono tecnicamente superiori a quelle della folla ma inferiori a Mao; in particolare, la figura di Zhou Enlai è quella meno riuscita del gruppo. È quindi possibile riconoscere almeno tre autori che hanno collaborato alla composizione del dipinto, in accordo agli ideali comunisti della Rivoluzione Culturale.¹⁴⁹

Le forme d'arte principali delle Guardie Rosse erano stampe, vignette e poster utilizzati per la propaganda. Grazie alle concessioni nell'uso della stampa, la xilografia veniva usata estensivamente, come era stato fatto all'epoca di Yan'an, ed i poster venivano stampati a inchiostro

¹⁴⁸ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 642 – 3.

¹⁴⁹ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 320 – 1.

e guazzo in milioni di copie per la distribuzione e l'affissione su ogni superficie architettonica disponibile, creando il cosiddetto “Mare Rosso”. I temi principali erano gli operai, i contadini e i soldati, a volte le stesse Guardie Rosse o i professori, caratterizzati da figure facilmente riconducibili ad una di queste categorie, spesso con braccia forti e muscolose che sorreggono armi o pennelli o penne per colpire il nemico.¹⁵⁰ Nel poster *Prendete una penna e fatene un'arma per far fuoco su Liu e Deng* (*Naqi bi zuo daoqian jizhong huoli da Liu Deng*, 拿起笔做刀枪集中火力打刘邓, 1967, fig. 3.3) la figura in primo piano, contraddistinta solo dalla banda sul braccio con la scritta “ribelle rivoluzionario” (*gemin zofan*), è pronta a colpire i nemici, Liu Shaoqi, Deng Xiaoping, Tao Zhu (1908 – 1969) e Tan Zhenlin (1902 – 1983), vittime della purga che aveva colpito i piani alti del Partito quello stesso anno. Accanto a loro è visibile una copia del trattato di Liu Shaoqi *Sull'Educazione dei Membri del Partito Comunista*, mentre sullo sfondo le ombre dei soldati rivoluzionari del passato levano le proprie armi e bandiere rosse.¹⁵¹ La pubblicazione delle vignette, invece, avveniva sia attraverso giornali quali *Meishu Fenglei* (*Tempesta Artistica*, che aveva sostituito *Meishu*), *Jiefang Ribao* (*Quotidiano della Liberazione*) e *Hong Qi* (*Bandiera Rossa*), ma anche sotto forma di poster, come *Una folla di pagliacci* (*Qun chou tu*, 群丑图, 1967, fig. 3.4) di Weng Rulan, dello stesso anno. L'artista, figlia di un professore di storia, parlò dei personaggi di spicco che erano stati rimossi dal loro incarico con gli amici di suo padre, la maggior parte dei quali aveva subito lo stesso trattamento. Gli aneddoti che questi fornirono permisero alla giovane artista di creare una vignetta che rappresentava gli errori più eclatanti di ognuno di loro. Secondo l'artista, infatti, il poster mostra i primi trentanove bersagli dei piani alti delle purghe della Rivoluzione Culturale, specificandone i difetti e la posizione politica. All'epoca, Weng Rulan aveva ventidue anni ed era stata studentessa all'Accademia Centrale da quando ne aveva dodici, come parte di un esperimento di istruzione in stile sovietico che affiancava alle materie ordinarie corsi specialistici di arte sin dalle scuole medie. Nel 1962, dopo essersi diplomata alla scuola superiore del CAFA, poiché gli esami di ammissione all'Accademia erano stati sospesi quell'anno, era stata scelta come studentessa dallo stesso Ye Qianyu, ed era quindi diventata una pittrice di figure in stile *guohua*. La spigolosità delle spalle e delle ginocchia, la variazione dello spessore dei contorni e, in generale, la linearità dello stile del suo maestro sono visibili nel poster, il quale è il risultato dell'istruzione che era parte dello stesso sistema contro cui si scagliava.¹⁵² La prima delle

¹⁵⁰ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 648 – 9.

¹⁵¹ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, pp. 186 – 7.

¹⁵² Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 332 – 4.

trentanove figure del poster è Lu Dingyi, direttore del Dipartimento della Propaganda e Ministro della Cultura, rappresentato mentre suona un tamburo rotto i cui suoni sono “dogmatismo”, “pragmatismo” e “semplificazione”, seguito da Wu Han e da altri scrittori che avevano criticato Mao. Ogni figura è contrassegnata da una satira personalizzata. Il generale Luo Ruiqing (1906 – 1978), che si era rotto una gamba tentando di suicidarsi saltando da un palazzo, è rappresentato mentre viene trasportato in una cesta con la gamba ingessata, mentre Wang Guangmei (1921 – 2006), la moglie di Liu Shaoqi, va in bicicletta con le scarpe con i tacchi, indossando un tubino e gioielli per cui le Guardie Rosse la deridevano.¹⁵³ Davanti alla bicicletta porta il libro *I motti del presidente Liu*, mentre dietro porta una pila di cappelli con le scritte “controrivoluzionaria”, “vera destrista”, “antipartito” ecc. Liu Shaoqi è rappresentato, come Deng Xiaoping, sulla portantina, e sulle carte da gioco di Deng c’è scritto “re” e “squadre di lavoro”. La satira di Weng Rulan non è troppo aspra, dal momento che i nemici del Partito venivano spesso ritratti come veri e propri criminali o bestie feroci, tuttavia sottolinea i motivi effettivi delle purghe di ognuno dei personaggi. La vignetta ebbe un’ampia distribuzione non solo tra gli operai di Pechino ma anche nel distretto diplomatico e all’estero tra i compratori di libri e giornali cinesi, dando grande risonanza al gruppo delle Guardie Rosse a cui l’artista era affiliata.¹⁵⁴ La maggior parte delle opere di questo periodo, infatti, non portava il nome dell’artista, poiché la reputazione personale era considerata un valore non appartenente al fervore idealistico del tempo. Inoltre, molto spesso le opere venivano create collettivamente, anche perché, a causa della giovane età, le Guardie Rosse raramente avevano raggiunto la maturità artistica e necessitavano dell’aiuto di artisti più esperti.¹⁵⁵ Tuttavia, così non fu per Liu Chunhua (n. 1944), rinomato autore del dipinto *Mao Zedong va ad Anyuan (Mao Zedong qu Anyuan, 毛泽东去安源, 1967, fig. 3.5).*

Guidate da Jiang Qing e ispirate dal culto di Mao Zedong, le Guardie Rosse si apprestarono a creare una nuova storia pittorica della Repubblica Popolare, dando maggiore importanza alla figura rivoluzionaria di Mao a discapito degli altri membri del Partito. Una delle opere più famose della Rivoluzione Culturale concepite con questo intento è proprio *Il presidente Mao va ad Anyuan* di Liu Chunhua, parte della mostra *Il Pensiero di Mao Zedong Illumina il Movimento dei*

¹⁵³ Cfr. S. Karnow, *Mao and China: Inside China’s Cultural Revolution*, New York, Penguin Books, 1984, pp. 326 – 331 per la descrizione del processo delle Guardie Rosse a Wang Guangmei del 10 Aprile 1966 alla Qinghua University, quando fu umiliata e costretta ad indossare i famigerati indumenti.

¹⁵⁴ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People’s Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 336.

¹⁵⁵ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People’s Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 338.

Lavoratori di Anyuan (Mao Zedong sixiang guanghui zhaoliangle anyuan gongren yundong) del 1967. Questa mostra in particolare era parte di una campagna per screditare Liu Shaoqi, protagonista del dipinto di Hou Yimin (n. 1903) *Liu Shaoqi e i minatori di Anyuan (Liu Shaoqi he Anyuan kuanggong, 刘少奇和安源矿工, 1961, fig. 3.6)*. L'opera di Hou Yimin, eseguita nel 1961, era stata commissionata da Cai Ruohong per essere esposta al Museo della Storia Rivoluzionaria, la cui apertura era stata poi rinviata di due anni, per celebrare Liu Shaoqi come nuovo presidente. Tuttavia, già durante il processo di creazione dell'opera c'erano state critiche, probabilmente dovute alla scelta di ritrarre Liu Shaoqi come ispiratore dello sciopero dei minatori invece di Mao.¹⁵⁶ Come aveva fatto a suo tempo Hou, Liu e i suoi collaboratori andarono ad Anyuan per intervistare i minatori e i soldati veterani dell'Armata Rossa. Inoltre, Liu visitò il luogo di nascita di Mao, studiò le sue poesie e la situazione storica sulla base dei racconti delle persone.¹⁵⁷ Liu decise tuttavia di sfuggire alle contestualizzazioni storiche rappresentando nella sua opera la sola figura del giovane Mao, senza i minatori come aveva fatto Hou. È oggetto di discussione se il dipinto sia stato creato solo dalla mano di Liu o se artisti di matrice sovietica lo abbiano aiutato nella tecnica della pittura ad olio, tuttavia ciò che rese importante l'opera fu il responso che ricevette a livello ufficiale. Quando Jiang Qing vide il quadro, decise che sarebbe diventato uno dei modelli artistici della Rivoluzione Culturale. L'anno seguente, una stampa a colori del dipinto fu distribuita in tutta la nazione dal *Renmin ribao* e la pubblicazione fu celebrata con parate e cerimonie. L'opera esprime la venerazione di Mao da parte dell'artista, che ammise di essersi ispirato ad una Madonna di Raffaello per la composizione.¹⁵⁸ La composizione dell'opera risponde ad una serie di criteri e richiami ben noti agli artisti dell'epoca, dalla simbologia del sole rosso che sorge alla fisionomia del volto di Mao. Jiang Qing aveva riassunto i criteri per la caratterizzazione delle opere nello slogan "rosso, radioso, splendente" (*hong, guang, liang*) e "alto, grande, completo" (*gao, da, quan*). I colori dominanti erano caldi, in particolare la carnagione di Mao doveva essere liscia e modulata sui toni del rosso. Le composizioni dovevano essere sempre luminose in modo da far sembrare che la luce provenisse da Mao.¹⁵⁹ Nel 1968 la figura del Grande Timoniere aveva ormai assunto una connotazione sacrale e la produzione e distribuzione di icone dell'immagine di Mao, che era

¹⁵⁶ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 242 – 3.

¹⁵⁷ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 652.

¹⁵⁸ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 188.

¹⁵⁹ Cfr. Wu Jujin 吴继金 "Jiang Qing yu wengge zhong de meishu dapipan yundong" 江青与“文革”中的美术大批判运动 (Jiang Qing e il movimento di critica dell'arte della Rivoluzione Culturale), *Zhongshan fengyu*, 2004/04, p.22.

cominciata con la distribuzione di copie di *Il Presidente Mao va ad Anyuan*, incrementò esponenzialmente.¹⁶⁰

3.2 La riorganizzazione dello Stato: arte nazionale e per gli stranieri

Tra il 1967 e il 1968 gli scontri tra le diverse fazioni delle Guardie Rosse si erano evoluti in conflitti armati che avevano dilaniato il Paese al punto che si temeva l'insorgere di una nuova guerra civile. Per porre rimedio a questa situazione, a Giugno Mao ordinò ai gruppi di sciogliersi. Coloro che opposero resistenza furono costretti dalle forze armate che occuparono l'Accademia Centrale fino a metà del 1970. Più di quattro milioni di studenti furono mandati a lavorare nelle campagne e nelle aree più povere della Cina, mentre ai piani alti del Partito si operava la riorganizzazione delle strutture e degli equilibri di potere che erano stati dissestati dalla Rivoluzione. Al fine di consolidare e stabilizzare la situazione, la collaborazione tra Mao e Zhou Enlai fu essenziale nel cercare di limitare le spinte anarchiche e sovversive del Gruppo per la Rivoluzione Culturale e della stessa Jiang Qing e non limitare il controllo assoluto delle forze armate alla sola figura di Lin Biao, designato successore di Mao.¹⁶¹

A partire dal 1970, le mansioni svolte dal Ministero della Cultura, dal Dipartimento Centrale per la Propaganda e dall'Associazione degli Artisti Cinesi prima che fossero annullati dalla Rivoluzione Culturale furono assegnate ad un gruppo capeggiato da Jiang Qing, che era ormai diventata la maggiore autorità in campo culturale, mentre le attività artistiche in particolare erano dirette da Wang Mantian (m. 1977). Con l'impostazione strutturale della Rivoluzione Culturale, la relazione tra il Partito e gli amministratori in ambito artistico passò dal *do ut des* degli anni precedenti ad una struttura verticale in cui l'autorità centrale (Jiang Qing) emanava direttive che venivano poi messe in atto dalle province e dalle municipalità attraverso gli uffici addetti.¹⁶² I preparativi per le mostre nazionali che erano iniziati nel 1970 furono temporaneamente interrotti dall'incidente aereo di Lin Biao a Settembre del 1971. Lin aveva avuto delle divergenze con Mao in seguito alla proposta di quest'ultimo di abolire la carica di Presidente della Repubblica dalla

¹⁶⁰Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 360 – 361.

¹⁶¹ Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 266 – 270.

¹⁶² Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 350.

Costituzione e aveva tentato la fuga verso l'Unione Sovietica.¹⁶³ Nonostante ciò, nel 1972 il mondo dell'arte fu animato da due importanti eventi che ebbero influenze molto diversificate: la visita di Richard Nixon a Febbraio e il trentesimo anniversario dei Discorsi di Yan'an a Maggio.¹⁶⁴

L'apertura diplomatica della Cina spinse Zhou Enlai a preoccuparsi dell'immagine del Paese agli occhi del mondo, per cui indisse una campagna di allestimento degli hotel destinati ad accogliere gli stranieri e delle stazioni ferroviarie, eliminando gli slogan e le immagini delle Guardie Rosse a favore di immagini e richiami alla storia, all'arte e alla cultura della Cina tradizionale per mostrare un aspetto elegante e ordinato. Zhou sosteneva infatti che l'arte Cinese dovesse rispondere a standard diversi a seconda dello scopo: l'arte domestica doveva rispondere agli standard di Jiang Qing, mentre quella per gli stranieri doveva contribuire a creare un'immagine civilizzata e moderata del paese e a guadagnare valuta straniera tramite la vendita di dipinti di genere *guohua*.¹⁶⁵ A questo scopo, nel 1972 gli artisti veterani che erano stati condannati dalle Guardie Rosse, rinchiusi in casa, costretti ai lavori nei campi o imprigionati, vennero liberati e riabilitati. La riabilitazione dopo circa sei anni di inattività diede agli artisti l'ispirazione necessaria per produrre alcune delle opere più belle della loro carriera, come ad esempio *Monte Hua (Hua shan, 华山, 1972, fig. 3.7)* di Shi Lu e *Veduta sul fiume Li (Qing Li fengguang, 青丽风光, 1973, fig.3.8)* di Li Keran. Purtroppo, Jiang Qing rifiutava la politica del doppio standard artistico di Zhou Enlai e, per riconfermare la propria supremazia in campo artistico, verso la fine del 1973 decise di indire una campagna contro Confucio, il cui vero bersaglio era lo stesso Zhou Enlai.¹⁶⁶ La campagna colpì nuovamente gli artisti che erano stati appena riabilitati tramite critiche ad un libretto pubblicato a Shanghai, *Zhongguohua*, contenente stampe di opere non politiche di Lin Fengmian, Li Keran e Fu Baoshi, e tramite una mostra di dipinti oscuri organizzata da Wang Mantian tra Febbraio e Marzo del 1974 a Pechino, la cui prefazione sottolineava che “La produzione di queste opere oscure ha ricevuto espliciti incoraggiamenti da certe persone”, riferendosi a Zhou Enlai.¹⁶⁷ Molti degli artisti della mostra furono accusati per il successo che

¹⁶³ Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 270 – 2.

¹⁶⁴ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 349.

¹⁶⁵ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 376.

¹⁶⁶ Cfr. Wu Jujin 吴继金 “Jiang Qing yu wengge zhong de meishu dapipan yundong” 江青与 “文革” 中的美术大批判运动 (Jiang Qing e il movimento di critica dell'arte della Rivoluzione Culturale), *Zhongshan fengyu*, 2004/04, p.23.

¹⁶⁷ Shen Roujian 沈柔坚, “Zhou zongli yongyuanhuo zai yiwann renmin xinzhong” 周总理永远活在亿万人民心中 (Il primo ministro Zhou vive per sempre nei cuori di milioni di persone), *Meishu*, 1977/02, p.16.

avevano nel mercato estero e tramite forzature interpretative di quadri sostanzialmente apolitici. Yan Han fu accusato di criticare l'operato delle Guardie Rosse con la sua opera *Falangio* (*Diaolan*, 吊兰, 1972, fig. 3.9), poiché il nome originale del quadro, *diaolan* (orchidea pendente) poteva essere tradotto come "gentiluomo impiccato". A sua volta, Shi Lu fu colpito per la notorietà delle sue opere all'estero e accusato, come nel passato, di condurre una corrente di pittura "selvaggi, strani, caotici e oscuri", e fu per questo nuovamente classificato come controrivoluzionario.¹⁶⁸

3.3 L'arte dei giovani riformati e di operai, contadini e soldati

Per i preparativi della mostra nazionale per celebrare il trentesimo anniversario dei discorsi di Yan'an, Wang Mantian si avvale dell'aiuto di un giovane istruttore di pittura ad olio di scuola sovietica, Gao Jingde (n. 1936). Nonostante l'arte di operai, contadini e soldati fosse l'oggetto designato della mostra, la formazione accademica di Gao lo portò alla ricerca di alti standard tecnici, in contrasto con l'arte spontanea e disordinata delle Guardie Rosse (figg. 3.2, 3.3 e 3.4). Per raggiungere i suoi obiettivi, Gao visitò tutte le province e le maggiori istituzioni artistiche al fine di creare una mostra nazionale senza precedenti per promuovere il pensiero di Mao e per avvalersi del supporto di amministratori ed artisti qualificati. A questo scopo, richiese che fosse data la possibilità ad alcuni artisti a lui noti, che erano stati imprigionati o condannati ai lavori forzati senza prove schiaccianti di colpevolezza, di partecipare ai preparativi. Nonostante la reticenza delle autorità a collaborare per paura delle ripercussioni che tale responsabilità avrebbe potuto causare, Gao riuscì a far valere le proprie richieste tramite il sostegno di autorità superiori.¹⁶⁹ I temi principali delle opere delle mostre nazionali tenute dal 1972 al 1975 furono la vita dei giovani nelle campagne, la vita degli operai, dei contadini e dei soldati e la vita di Mao.

La produzione di opere d'arte rappresentò una prospettiva allettante per i giovani istruiti che erano stati mandati nelle campagne a riformarsi, poiché dava loro la possibilità di svagarsi e di sottrarsi alle faticose giornate di lavoro nei campi o in fabbrica. Le loro opere, nonostante le lacune tecniche, erano particolarmente ricercate poiché glorificavano la Rivoluzione Culturale mostrando le esperienze personali dell'autore. La storia di Tang Muli (1947 -) mostra i disagi degli studenti dell'epoca e il loro inserimento nel mondo dell'arte. Tang aveva studiato pittura da bambino e

¹⁶⁸ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 368 – 376.

¹⁶⁹ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 350 – 1.

sognava di diventare medico, ma non poté farlo perché la Rivoluzione Culturale portò con sé la sospensione dei test d'ammissione e l'incarcerazione di suo padre, famoso direttore cinematografico. Il giovane visse quindi con i suoi compagni a scuola per un anno e mezzo, studiando politica, scrivendo in calligrafia le poesie del Presidente Mao e dipingendo scene della sua vita. Quando, nel 1968, agli studenti fu ordinato di andare a lavorare nelle campagne, Tang fu assegnato ad un'azienda casearia nella periferia di Shanghai, dove sarebbe dovuto rimanere come lavoratore permanente a spalare mangime. Quando avanzò dei suggerimenti per migliorare l'efficienza dell'azienda, fu rimproverato per la sua pigrizia e il suo pensiero non sufficientemente maoista; capì quindi che, per essere apprezzato, doveva lavorare più duramente dei suoi superiori, mostrando di essersi riformato. Nonostante ciò, Tang non si arrese alla monotonia che i sei giorni di lavoro e le quattro sere di studio politico collettivo a settimana creavano e decise che la pittura lo avrebbe aiutato, se non a cambiare professione, a dare colore alle proprie giornate.¹⁷⁰ Iniziò così a studiare dai suoi vecchi libri dell'Accademia, ad esercitarsi sui modelli degli artisti contemporanei e ad informarsi sulle regole per la rappresentazione del Presidente Mao. Quando i suoi superiori si accorsero delle sue capacità, gli assegnarono il compito di dipingere un manifesto con il ritratto del Presidente Mao per l'azienda. Presto, i suoi lavori divennero popolari ed altre aziende li richiesero, così riuscì a sfuggire alla monotonia e alla fatica del suo lavoro precedente dipingendo enormi ritratti in cambio di tre pasti al giorno e di un posto per dormire.¹⁷¹ Nel 1972, il servizio sanitario commissionò al giovane un quadro che rappresentasse l'utilità dell'agopuntura come anestetico in chirurgia. L'opera finale, *Anestesia con l'agopuntura (Zhenci mazui, 针刺麻醉, 1972, fig. 3.10)*, fu valutata da tre commissari: un lavoratore per la correttezza del messaggio rivoluzionario, un funzionario per dar voce alla burocrazia e un dottore per l'accuratezza. Ogni aspetto del dipinto fu esaminato dall'intera squadra, che venne quindi ideata collettivamente e realizzata da Tang Muli. I suoi aspetti più problematici risultarono le contraddizioni tra il regolamento chirurgico e gli standard artistici del periodo. Ad esempio, la figura principale del quadro, l'infermiera che pratica l'agopuntura, accuratamente scelta non per l'aspetto fisico ma per la correttezza politica, secondo i canoni artistici avrebbe dovuto sorridere per mostrare gioia nel praticare il suo lavoro, mentre per regolamento avrebbe dovuto indossare la mascherina in sala operatoria. In questo caso, optarono per l'omissione della maschera, dando più peso al significato politico dell'opera che alla realtà. Un altro problema risultò dalla rappresentazione dei bottoni di Mao applicati ai camici, dei libretti rossi

¹⁷⁰ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 354.

¹⁷¹ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 355.

e dei cartelloni politici, i quali erano proibiti in sala operatoria per questioni d'igiene. In questo caso, si decise per l'omissione di tutti i suddetti simboli politici, scelta ardita per l'epoca, ma che rendeva la composizione più ordinata e verosimile.¹⁷² La popolarità acquisita dall'opera durante la mostra del 1972 a Shanghai permise a Tang di trasferirsi dall'azienda casearia ad un'unità lavorativa del settore agricolo, il Salone delle Mostre dell'Agricoltura di Shanghai. Anche se Tang continuò a lavorare come artista professionista, venne comunque catalogato come operaio, lo status sociale più alto cui un artista potesse aspirare in quell'epoca. In quella sede, l'artista si dedicò alla produzione di poster politici, illustrazioni e ritratti di Mao fino al 1978, quando superò l'esame di ammissione per entrare all'Accademia Centrale di Belle Arti e fu riconosciuto come artista professionista.¹⁷³

Nel contesto della mostra nazionale del 1972, l'importanza dedicata alle opere prodotte dai giovani delle campagne causò una relativa diminuzione della presenza di ritratti di Mao. Tra questi spicca *Avanzando tra il vento e le onde* (*Zai dafeng dalang zhong qianjin*, 在大风大浪中前进, 1971, fig. 3.11), realizzato da Tang Xiaohe (1941 -), diplomato all'Accademia Artistica dello Hubei a Wuhan, richiamato dai lavori forzati per la mostra, e da Cheng Li (n. 1941).¹⁷⁴ Nell'opera, che rappresenta Mao di ritorno dal bagno nel fiume Yangze, la figura imponente e rassicurante del Grande Timoniere torreggia, circondata da Guardie Rosse e soldati dell'Esercito di Liberazione, a simboleggiare la magnificenza della Rivoluzione Culturale e del suo leader, che invita il popolo ad unirsi a lui nell'affrontare le onde. I ritratti di Mao erano ormai diventati opere devozionali in cui il Presidente veniva rappresentato come una divinità collocata in luoghi particolari e con specifiche persone attorno.¹⁷⁵ Tuttavia, dal momento che la maggior parte delle opere veniva prodotta da artisti non professionisti, per rispettare le formule artistiche di Jiang Qing e rendere al meglio l'immagine di Mao, Gao Jingde assegnò ad alcuni dei pittori professionisti, che aveva richiamato dai lavori forzati o liberato di prigione, il compito di correggere e migliorare le opere. Tra questi figura Jin Shangyi (n. 1934), dall'Accademia Centrale di Belle Arti, allievo di Maksimov, che ricorda:

La stragrande maggioranza degli artisti che partecipavano alle mostre in tutto il Paese a quel tempo erano operai, contadini e soldati o Guardie Rosse. C'erano molte immagini del Presidente

¹⁷² Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 357 – 8.

¹⁷³ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 359.

¹⁷⁴ Cfr. Xiao Long 肖龙, Wei Chaoyu 魏超玉, "Zhiqing meishu chuanguo de sangge lishi jieduan" 知青美术创作的三个阶段 (I tre stadi storici della produzione artistica dei giovani istruiti), *Yishu tansuo*, pp.45.

¹⁷⁵ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 669.

Mao tra le opere e, dal momento che molti artisti non erano professionisti, l'immagine del presidente non era dipinta perfettamente. Per far fronte a questa situazione, Wang Mantian, che era responsabile di tutti i lavori artistici all'epoca, organizzò un "gruppo di revisione dei dipinti" di cui mi elesse capo. Tra gli altri membri figuravano Zhu Naizheng, Chen Yifei, Chen Yanning e Sun Jingbo, e il nostro compito era ritoccare completamente tutti i ritratti del Presidente Mao che non andavano bene. Il compito era arduo e c'era tanto lavoro da fare. Prima delle mostre lavoravamo giorno e notte per ridipingere le immagini del Presidente che andavano rifatte.¹⁷⁶

Il supporto di artisti professionisti diventò ancora più importante quando nel 1973 la mostra nazionale incluse opere *guohua*. L'organizzazione della sezione di *guohua* della mostra risultò più complessa dell'anno precedente, non solo per la maggiore difficoltà di realizzazione delle opere da parte di artisti dilettanti, ma soprattutto perché le autorità locali spesso ritenevano che la pittura *guohua*, cui Jiang Qing era notoriamente contraria, fosse inclusa nei "quattro vecchiumi".¹⁷⁷ Nonostante ciò, grazie all'autorizzazione di Wang Mantian, Gao riuscì ad ottenere la collaborazione dei gruppi artistici locali alla produzione di tali opere. Come per i dipinti ad olio, anche per i *guohua* venne istituito un gruppo di revisione, i cui componenti provenivano dalle accademie delle principali regioni della Cina. Tra questi figurano Liu Wenxi (n. 1933), diplomato all'Accademia di Belle Arti dello Zhejiang nel programma di realizzazione di figure in *guohua* e professore dell'Accademia di Xi'An, e Zhou Sicong (1939 – 1996), diplomata all'Accademia Centrale. Dal momento che non era possibile correggere dipinti *guohua*, il lavoro del gruppo di revisione consisteva nel ridipingere l'intera opera. A Zhou Sicong, ad esempio, fu assegnato un *guohua* realizzato da un operaio di una fabbrica di scarpe che aveva cercato di ritrarre un'attrice dell'opera mentre provava le sue nuove ciabattine nella fabbrica. L'oggetto dell'opera era perfettamente coerente con i canoni artistici dell'epoca: elogiava la rivoluzione dell'opera tradizionale cinese messa in atto da Jiang Qing e il contributo della fabbrica alla Rivoluzione Culturale. Sfortunatamente, l'operaio non era in grado di realizzare la figura dell'attrice con accuratezza anatomica, per cui Zhou Sicong dovette riprodurre l'opera sulla base di quella realizzata dall'operaio, che poi fu riconosciuto come autore del quadro alla mostra.¹⁷⁸ In onore dell'anniversario dei discorsi di Mao, tra i suoi ritratti in stile *guohua* spiccano scene ambientate a

¹⁷⁶ Jin Shangyi, *Il percorso della mia pittura ad olio: ricordi di Jin Shangyi (Wode youhua zhi lu: Jin Shangyi huiyi lu)*, Changchun, Jilin Fine Arts Publishing House, 2000, p. 64.

¹⁷⁷ Cfr. Wu Jujin 吴继金 "Jiang Qing yu wengge zhong de meishu dapipan yundong" 江青与“文革”中的美术大批判运动 (Jiang Qing e il movimento di critica dell'arte della Rivoluzione Culturale), *Zhongshan fengyu*, 2004/04, p.25.

¹⁷⁸ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 369.

Yan'an. Tra queste, le opere di Liu Wenxi sono particolarmente interessanti per lo stile che le caratterizza. Liu Wenxi, specialista nella realizzazione di figure in inchiostro colorato in stile socialista-realista, fa uso di linee di contorno particolarmente spesse e di colori accesi, simili a quelli dei *nianhua*, come si può notare in *Nuova primavera a Yan'an* (*Yan'an xinchun*, 延安新春, 1972, fig. 3.12). L'opera ritrae Mao circondato dal popolo di Yan'an liberato che festeggia gioioso. Il tema di Yan'an era spesso trattato dagli artisti della scuola di Xi'an per l'appartenenza geografica alla stessa provincia, quindi tali opere acquisivano valore dal momento che non solo ritraevano Mao, ma mostravano anche scene tratte dalla vita dell'artista. I toni della carnagione delle figure conferiscono loro una marcata tridimensionalità e teatralità, come auspicato da Jiang Qing. Nonostante i vestiti non siano caratterizzati da un chiaroscuro accentuato come quello dei dipinti ad olio, il volume è reso dalle spesse linee nere di contorno. Anche lo sfondo è molto più chiaro e semplice di come sarebbe in un dipinto ad olio, tuttavia la prospettiva di stampo occidentale ed il contrasto con i colori vivi delle figure contribuiscono a dare risalto a queste ultime.¹⁷⁹

Nel 1974, in occasione del venticinquesimo anniversario della repubblica, Jiang Qing, che in quel periodo era in piena campagna contro Zhou Enlai, ispezionò di persona la mostra prima dell'apertura e invitò alcuni membri del *Politburo* all'inaugurazione, aumentando la risonanza politica all'evento. L'opera più elogiata da Jiang Qing fu *Facendo la guardia alla madrepatria* (*Wei women weida zuguo zhangang*, 为我们伟大祖国站岗, 1974, fig. 3.13) di Shen Jiawei, uno dei quattrocentomila studenti che nel 1968 erano stati mandati a riformarsi nelle campagne nella remota provincia dello Heilongjiang. La fattoria dove lavorava Shen si trovava vicino al fiume Muleng, in una zona caratterizzata da continui conflitti di confine con la Russia e, dal momento che lavorava in una fattoria militare, Shen era considerato un soldato.¹⁸⁰ Nel 1975, egli spiegò, in un articolo pubblicato su *Meishu ziliao* (*Materiale artistico*), il processo di creazione dell'opera: il tema prende ispirazione da una famosa canzone patriottica dell'epoca e da un'esperienza personale. Infatti, durante le lezioni di arte che erano state istituite per preparare coloro che avrebbero partecipato alle mostre nazionali, Shen aveva preso parte ad una gita al fiume Wusuli, durante la quale era salito su una torretta da dove i soldati sorvegliavano il confine con la Russia. Lì era rimasto colpito dal paesaggio sterminato che aveva fatto crescere in lui l'ammirazione nei confronti dei doveri patriottici dei soldati. Quando era tornato all'accampamento, le autorità avevano approvato il suo schizzo e gli avevano il permesso di raccogliere altro materiale nelle gite future. Shen afferma,

¹⁷⁹ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, pp. 194 – 5.

¹⁸⁰ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 364.

inoltre, di essersi ispirato ai precetti dei discorsi di Yan'an e allo studio dell'opera modello rivoluzionaria, che dà importanza ai personaggi eroici.¹⁸¹ Per la composizione, Shen chiese consiglio ai suoi compagni di classe che gli suggerirono di posizionare uno dei soldati con il cielo alle spalle e di abbassare la ringhiera e allineare la sua testa con le linee architettoniche della torretta per accentuarne l'imponenza.¹⁸² La composizione dell'opera rispecchiava perfettamente il principio artistico rivoluzionario delle "tre prominente" introdotto da Jiang Qing, che prevedeva che gli artisti facessero risaltare il positivo; che, nelle figure positive, mettessero in risalto l'eroico; che, tra le figure eroiche, mettessero in risalto quella centrale.¹⁸³ Gli elogi di Jiang Qing fecero acquisire a Shen Jiawei una fama paragonabile a quella di Liu Chunhua per i due anni seguenti, fino a quando la stessa Jiang Qing fu arrestata e a Shen non rimase altro che cercare di dimostrare con nuove opere di avere le qualità per far parte del mondo dell'arte.¹⁸⁴

La sovrintendenza di Jiang Qing alle attività artistiche risultò in una sostanziale uniformità stilistica e tematica della produzione artistica di quell'epoca. Le opere erano create per compiacere le autorità seguendo gli standard istituiti da queste ultime, la cui influenza fu visibile sino al 1979. Nonostante la pittura fosse principalmente affidata a non professionisti, studenti riformati o lavoratori che la reputavano la forma artistica meno pericolosa, nelle mostre ufficiali le opere raggiunsero livelli tecnici elevati grazie al supporto di professionisti istruiti nelle accademie che la Rivoluzione aveva distrutto.¹⁸⁵ Nel 1975, Mao iniziò a rendersi conto che la cultura cinese stava declinando, lamentandosi con Jiang Qing dell'operato di quella che egli stesso definì la "Banda dei Quattro" (composta, oltre a Jiang Qing, da Zhang Chunqiao (1917 – 2005), Yao Wenyuan (1931 – 2005) e Wang Hongwen (1935 – 1992)) e della mancanza di poesia, romanzi, saggi e critica

¹⁸¹ Cfr. Xiao Long 肖龙, Wei Chaoyu 魏超玉, "Zhiqing meishu chuanguzuo de sangge lishi jieduan" 知青美术创作的三个历史阶段 (I tre stadi storici della produzione artistica dei giovani istruiti), *Yishu tansuo*, pp.47.

¹⁸² Shen Jiawei 沈嘉蔚, "Suzao fanti qianshao de yingxiong xingxiang – youhua 《Wei women weida zuguo zhangang》 chuanguzuo guocheng" 塑造反体前哨的英雄形象 – 油画《为我们伟大祖国站岗》创作过程(Creando l'eroica immagine dell'avanguardia antirevisionista – il processo di creazione del dipinto ad olio *Facendo la guardia per la nostra madrepatria*), *Meishu ziliao*, 1975/9, pp. 32 – 6.

¹⁸³ "Xuexi 'santuchu' chuanguzuo yuanze – buduan tigao chuanguzuo zhiliang" 学习三突出创作原则 – 不断提高创作质量 (Studiare il principio creativo delle 'tre prominente' – migliorare continuamente gli standard creativi), *Meishu ziliao*, 1973/3, pp. 34 – 5.

¹⁸⁴ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 366.

¹⁸⁵ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 367.

letteraria. Per riequilibrare le forze politiche in seguito all'indebolimento di Zhou Enlai, gravemente malato, Mao richiamò Deng Xiaoping a far parte del *Politburo* per aiutarlo nella restaurazione economica del Paese. Nel 1976, la morte di Zhou Enlai e di Mao, l'arresto della Banda dei Quattro e, in seguito, l'ascesa di Deng Xiaoping avrebbero segnato la fine di un'epoca e l'inizio di riforme che avrebbero rivoluzionato il mondo dell'arte.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 687 – 8.

II. Arte e libertà di espressione:

dalla morte di Mao alla strage di Tian'anmen

4. Dopo la Rivoluzione: riforme, arte delle ferite e libertà di espressione (1976 – 1980)

Il 1976 fu un anno segnato da eventi significativi sin dai suoi albori. Alla morte di Zhou Enlai, l'8 Gennaio, la Banda dei quattro vietò qualsiasi manifestazione di cordoglio e lo stesso Mao non presentò le proprie condoglianze alla vedova Zhou.¹⁸⁷ Tuttavia, a cominciare da Marzo fino al giorno della commemorazione dei defunti, il 4 Aprile di quell'anno, centinaia di migliaia di persone si riunirono in piazza Tian'anmen in onore di Zhou Enlai. Oltre alle poesie lette in memoria del primo ministro, i partecipanti pronunciarono discorsi contro la Banda dei Quattro e Mao e a favore di Deng Xiaoping. I dimostranti chiedevano, inoltre, la libertà dalle restrizioni imposte dalla Banda dei Quattro e alcuni si avventurarono persino ad avanzare richieste di democrazia.¹⁸⁸ La mattina del 5 Aprile le manifestazioni furono soppresse e condannate come controrivoluzionarie e Deng fu nuovamente rimosso dal suo incarico.¹⁸⁹ Proprio quando sembrava che nulla potesse più contrastare il potere della Banda dei Quattro, Mao venne a mancare, il 9 Settembre 1976, lasciando la presidenza a Hua Guofeng.¹⁹⁰ La morte di Mao segnò un momento di svolta, poiché la Banda dei Quattro, ormai privata della protezione del grande timoniere, fu processata e condannata ad Ottobre del 1977, mentre Deng Xiaoping fu reintegrato insieme al riformista Hu Yaobang.¹⁹¹ La Rivoluzione Culturale si era finalmente conclusa, tuttavia la sua influenza continuò ad sentirsi nel mondo dell'arte. Il nuovo leader aveva impostato la sua linea politica come una continuazione di quella maoista, esemplificata dalla teoria de "i due qualunque", con la speranza di conquistare la fiducia del popolo e del Partito.¹⁹² Il ritratto storico *Con te al comando, sono tranquillo* (*Ni banshi,*

¹⁸⁷ Cfr. J. Spence, *The search for modern China*, New York; London, W. W. Norton & co., 1990, p. 643.

¹⁸⁸ Cfr. Wu De, Zhu Yuanshi, 吴德, 朱元石, "1976nian Tian'anmen shijian de jingguo" 1976年天安门事件的经过 (Eventi dell'incidente di Tian'anmen del 1976), in *Bainianchao*, 2, 2004, pp. 5 – 9.

¹⁸⁹ Cfr. J. K. Fairbank, M. Goldman, *China : a new history* - 2. enl. ed. - Cambridge, Mass. [etc.], Belknap, Harvard university press, 2006, p. 404.

¹⁹⁰ Cfr. T. Cheek, *Vivere le riforme : la Cina dal 1989*, Torino, EDT, 2008, p. 56.

¹⁹¹ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, p. 27.

¹⁹² L'espressione "i due qualunque" deriva dall'editoriale pubblicato da Hua Guofeng ed altri maoisti sulla prima pagina del *Renmin ribao* (*Quotidiano del popolo*) il 7 Febbraio 1977, intitolato "Studiate bene i documenti per

wo fangxin, 你办事我放心, 1977, fig. 4.1) di Chen Beixin (1932 -) mostra il tentativo di Hua di ottenere approvazione in quanto successore designato dal defunto presidente. Lo stile dell'opera appartiene ancora a quello del periodo della Rivoluzione Culturale, tuttavia la rappresentazione delle figure inizia ad allontanarsi dai canoni di Jiang Qing.¹⁹³ L'espressione rilassata e il colorito di Mao non lasciano trapelare i segni della malattia, l'imponente libreria sullo sfondo e i volumi sul tavolino simboleggiano il grande sapere che il defunto presidente tramanda a Hua Guofeng. Quest'ultimo è protesico verso il suo mentore e lo guarda con ammirazione. L'opera, riprodotta in diversi formati e diffusa tramite poster e giornali in tutto il Paese, è assimilabile ad altri ritratti ed opere ufficiali esposti alla mostra nazionale del 1977 intitolata *Mostra nazionale di arte per celebrare ardentemente la nomina del compagno Hua Guofeng a presidente del Partito centrale e del Comitato militare centrale e per celebrare ardentemente il grande trionfo della distruzione del complotto della 'Banda dei Quattro'*. Come durante la Rivoluzione, la mostra era caratterizzata da opere politiche nello stile del realismo socialista, tuttavia i ritratti di Mao furono in buona parte sostituiti da ritratti del nuovo presidente e del defunto Zhou Enlai.¹⁹⁴ L'opera *La presa del palazzo presidenziale (Zhanling zongtongfu, 占领总统府, fig. 4.2)* del 1977 tuttavia costituisce un esempio di rottura con i alcuni dei canoni stilistici della Rivoluzione Culturale. Il dipinto ad olio, realizzato per essere esposto al Museo Militare di Pechino, raffigura la vittoria dell'Esercito di Liberazione del Popolo contro i nazionalisti a Nanchino nel 1949. Sebbene le pose teatrali, la prospettiva e la luce siano riconducibili allo stile dell'epoca precedente, la verosimiglianza della rappresentazione e l'affinità con opere di stampo occidentale sono caratteristiche nuove rispetto alle opere precedenti.¹⁹⁵ Gli autori dell'opera, Chen Yifei (1946 – 2005) e Wei Jingshan (1943 –), avevano studiato a Shanghai le tecniche realiste di stampo sovietico, ma avevano anche avuto la possibilità di accedere a materiale europeo nella concessione francese della città. L'opera presenta infatti molte similitudini con opere del romanticismo francese quali *La libertà che guida il popolo (La Liberté guidant le peuple, 1830)* di Delacroix (1798 – 1863), con la quale condivide il tema patriottico,

afferrare i principi”, che affermava che “Dobbiamo fermamente difendere qualunque decisione presa dal Presidente Mao, dobbiamo seguire sempre e risolutamente qualunque indicazione del Presidente Mao”. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, p. 35.

¹⁹³ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 202.

¹⁹⁴ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 378 – 9.

¹⁹⁵ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 382 – 3.

esemplificato dalla figura centrale che in entrambe le opere innalza la bandiera, e *La zattera della Medusa* (*Le Radeau de la Méduse*, 1819) di Géricault (1791 – 1824) a cui potrebbero essersi ispirati per la composizione delle figure nell'opera. L'influenza occidentale si nota, inoltre, nelle grandi dimensioni del quadro e nelle tinte fosche, tendenti al grigio e al marrone, usate per rendere il fumo e la polvere della battaglia, ben lontane dalle tonalità rosse e calde precedenti. La più grande novità risiede però nella verosimiglianza delle figure, le cui pose erano state studiate e realizzate tramite foto scattate a singole persone e riprodotte in assemblaggio nel quadro finale, molto più realistiche delle figure di stampo sovietico. L'opera rappresenta uno dei primi segnali del cambio di tendenza e delle sperimentazioni stilistiche e tecniche che l'arte accademica, forte delle libertà concesse agli artisti, avrebbe intrapreso negli anni seguenti.¹⁹⁶

4.1 La riabilitazione degli intellettuali e l'arte delle ferite

Accanto ai conservatori che volevano proseguire il cammino indicato dal grande timoniere, molti rappresentanti del mondo politico e artistico reagirono alle atrocità e alle oppressioni della Rivoluzione Culturale con disprezzo, condannandole e cercando di evitare che si ripetessero nel futuro. Deng Xiaoping e i suoi collaboratori elaborarono un piano economico che comprendeva il decentramento e la liberalizzazione del mercato per velocizzare la modernizzazione del Paese. La linea pragmatica di Deng, sintetizzata dalla massima maoista “cerca la verità tramite i fatti”, si proponeva di correggere gli errori del passato e basare le scelte politiche sui risultati pratici di queste ultime, ripudiando gli eccessi ideologici della Rivoluzione e ponendosi in contrapposizione con la linea conservatrice di Hua Guofeng. A Dicembre del 1978, durante il Terzo Plenum dell'Undicesimo Comitato Centrale, si decise di adottare la linea pragmatica proposta da Deng, subordinando qualsiasi altro ambito alla crescita economica.¹⁹⁷ Fin dal suo ritorno sulla scena politica, Deng aveva avuto un atteggiamento aperto nei confronti degli intellettuali. Nel 1978 affermava:

È impossibile per i membri del Partito gestire e risolvere tutte le questioni. Dobbiamo ammettere che per quanto riguarda i lavori tecnici e scientifici ci sono molte cose che non sappiamo [...] dovremmo lasciare più libertà ai direttori e ai vicedirettori delle organizzazioni

¹⁹⁶ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 202.

¹⁹⁷ Cfr. M. Dassu, T. Saich, *La Cina di Deng Xiaoping : il decennio delle riforme: dalle speranze del dopo-Mao alla crisi di Tian'anmen*, Roma, Edizioni associate, 1991, pp. 33 – 4.

*di ricerca [...] dobbiamo ascoltare attentamente le opinioni degli esperti e lasciarli liberi di usare tutte le loro capacità e il loro talento.*¹⁹⁸

Egli riconosceva, infatti, l'importanza di scienza e tecnologia per la crescita economica del Paese e sostenne la decisione di Hu Yaobang (1915 – 1989), direttore del Dipartimento dell'Organizzazione, di riabilitare gli intellettuali colpiti dalla Rivoluzione Culturale.¹⁹⁹ Collaboratore di Deng Xiaoping sin dagli albori della RPC, Hu Yaobang aveva sofferto accuse, umiliazioni e punizioni ed era stato purgato con Deng durante la Rivoluzione Culturale a causa del suo atteggiamento liberale nei confronti degli intellettuali. Quando venne riammesso tra i ranghi del Partito nel 1977, Hu intraprese il processo di riabilitazione degli intellettuali, scienziati e ufficiali che erano stati presi di mira non solo durante la Rivoluzione Culturale, ma anche durante la campagna contro la destra. Nonostante Hua Guofeng e Deng Xiaoping non condividessero la decisione di riabilitare tutte le vittime delle campagne, Hu sosteneva la necessità di riconoscere e condannare gli abusi del passato e di riacquistare la fiducia dei perseguitati per portare avanti le riforme.²⁰⁰ In seguito al congedo del sindaco di Pechino, che aveva ordinato di reprimere le manifestazioni del 5 Aprile, ad Ottobre del 1978 centinaia di dimostranti furono scarcerati. A Novembre, con il sostegno di Hu Yaobang, l'incidente del 5 Aprile fu riconsiderato non più come controrivoluzionario, ma rivoluzionario, rendendo così lecite le proteste e le condanne espresse dai manifestanti in quella circostanza.²⁰¹

La politica di riabilitazione e liberazione di Hu Yaobang rappresentò una rinascita per l'arte. Molti tra i protagonisti del mondo dell'arte che erano stati accusati di atteggiamenti capitalisti, di destra e borghesi furono reintegrati nel mondo accademico. La memoria di Xu Beihong e Qi Baishi fu riabilitata, Jiang Feng fu posto a capo dell'Accademia Centrale di Belle Arti e dell'Accademia di Pechino e gli esami di ammissione alle accademie furono nuovamente istituiti.²⁰² Gli studenti che parteciparono agli esami avevano vissuto esperienze diverse durante la Rivoluzione Culturale: i più

¹⁹⁸ Deng Xiaoping, "Speech at the Opening Ceremony of the National Conference on Science", 18 Marzo 1978, in *Selected Works of Deng Xiaoping (1975 – 1982)*, Beijing, Foreign Languages Press, 1984, pp. 101 – 116.

¹⁹⁹ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, p. 31 – 2.

²⁰⁰ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 26 – 8.

²⁰¹ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, p. 40.

²⁰² Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 389.

anziani erano coloro che avevano finito le scuole superiori all'inizio della Rivoluzione; alcuni di loro avevano frequentato degli istituti d'arte alle medie o alle superiori; altri avevano partecipato ai corsi organizzati per i giovani nelle campagne o erano autodidatti.²⁰³ L'esperienza comune a molti della generazione dei giovani della Rivoluzione era aver vissuto nelle campagne ed essere stati testimoni delle condizioni di vita delle zone più povere della Cina. Queste esperienze non solo avevano portato i giovani a “diventare tutt'uno con le masse” più di qualsiasi discorso politico, ma aveva creato una generazione forte, disincantata e indipendente, che aveva visto con i propri occhi gli scarsi risultati delle politiche del governo precedente e i risvolti sanguinari delle persecuzioni e delle battaglie tra i gruppi delle Guardie Rosse. Il mondo dell'arte si andava costituendo quindi di artisti sensibili alla sofferenza del popolo, insofferenti a regole e limitazioni e curiosi riguardo a tutte le informazioni sulle tendenze artistiche, culturali e politiche che l'apertura economica aveva portato in Cina. Il personaggio più influente della scena artistica di questo periodo, Jiang Feng, sostenne la sperimentazione artistica dei giovani studenti, provando simpatia per i loro ideali e compassione per le restrizioni artistiche e le esperienze traumatiche che molti di loro, come egli stesso, avevano vissuto durante la Rivoluzione Culturale.²⁰⁴

L'atteggiamento incoraggiante delle massime autorità accademiche e politiche stimolò la nascita di movimenti artistici che rifiutavano i canoni e le tematiche dell'epoca precedente, ispirandosi alle correnti occidentali e trattando temi fino ad allora proibiti, a tal punto che le questioni artistiche presero un significato politico. Già nel 1977 si andava sviluppando un movimento artistico di critica nei confronti della Rivoluzione Culturale. Denominato “arte delle ferite” (*shanghen meishu*) o “nuovo realismo” (*xinshixianzhuyi yishu*), esso si sviluppò particolarmente all'interno dell'Accademia del Sichuan. La denominazione “nuovo realismo” implica una rottura con il realismo socialista di epoca maoista. Infatti, l'artista non si sottomette più al volere del Partito, rappresentando solo soggetti approvati per fini propagandistici, ma sceglie autonomamente di mostrare la realtà e la storia dal proprio punto di vista.²⁰⁵ Il nome “arte delle ferite” deriva invece dal titolo del romanzo di Lu Xinhua *Ferita* (*Shanghen*, 1978), con il quale il movimento artistico condivide il desiderio di analizzare la realtà da un punto di vista umano,

²⁰³ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 203.

²⁰⁴ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 387 – 8.

²⁰⁵ Xu Fan 徐凡, ““Wenge”hou guoduqi xianshizhuyi youhua de fazhan – “shanghen” youhua he “xiangtu” youhua” “文革”后过渡期现实主义油画的发展—“伤痕”油画和“乡土”油画 (Sviluppo del realismo nella pittura del periodo di transizione dopo la “Rivoluzione culturale” – dipinti delle “ferite” e dipinti della “terra natia”), *Yihai*, 8, 2009, p. 65.

riconsiderando e denunciando gli eventi drammatici vissuti da artisti e scrittori.²⁰⁶ Molti degli artisti facenti parte del movimento, all'epoca della Rivoluzione erano giovani intellettuali e alcuni di loro erano Guardie Rosse, per cui avevano vissuto in prima persona le guerriglie e le persecuzioni, sia come vittime che come carnefici. Il furore ideologico dei primi anni per molti di loro si era trasformato in delusione nei confronti di Lin Biao, prima visto come un eroe e poi come un traditore, e dello stesso Mao, la cui volubilità aveva lasciato un senso di disillusione nei giovani mandati a riformarsi nelle campagne. Gli ideali politici erano stati soppiantati dalla cruda realtà, una realtà fatta di violenza e povertà. Le nuove riforme avevano dato finalmente la possibilità agli artisti di sostituire la rappresentazione ideologica della realtà con una rappresentazione personale e umanistica dei suoi aspetti drammatici.²⁰⁷ Tale cambiamento portò con sé il rifiuto dei canoni di Jiang Qing e dello stile teatrale e ottimistico del realismo socialista. Le opere nate dallo spirito di osservazione e di critica razionale di questi individui dalla personalità forte e indipendente prendevano forma attraverso lo stile del nuovo realismo. Quest'ultimo era caratterizzato da una tavolozza più fredda e cupa e da una maggiore verosimiglianza nella rappresentazione, talvolta ispirata alle correnti occidentali, che permettevano un'espressione più autentica dei sentimenti e degli intenti. La potenza espressiva di tali opere risiedeva proprio nell'autenticità dei sentimenti degli artisti, i quali erano finalmente liberi di usare le tecniche che ritenevano più appropriate per rappresentare quegli squarci di vita e di storia che li avevano segnati e che commuovevano gli spettatori che avevano vissuto le stesse esperienze.²⁰⁸

Il dipinto ad olio *Perché?* (*Weishenme*, 为什么, fig. 4.3) di Gao Xiaohua (1955 –), realizzato nel 1978, è uno dei primi esempi di arte delle ferite. L'artista aveva vissuto profondamente la tragedia della Rivoluzione, che aveva colpito tutta la sua famiglia. Il padre e la madre erano entrambi membri dell'esercito: il padre, accusato di aver preso la via del capitalismo, venne portato in isolamento, mentre la madre lavorava tutto il giorno per ripagare il crimine del marito. Stava quindi al giovane Gao Xiaohua e a sua sorella maggiore prendersi cura della sorellina

²⁰⁶ Cai Qing 蔡青, "Xinzhongguo 1979nian de meishu xianxiang" 新中国 1979 年的美术现象 (Fenomeni artistici della nuova Cina nel 1979), *Xinjiang yishu xueyuan xuebao*, Marzo 2007/1, p. 63.

²⁰⁷ He Fangqi 何芳琦, "Qiantan shanghenmeishu yu zuopin de zhengzhi guanxi" 浅谈伤痕美术与作品的政治关系 (Discussione sulla relazione tra le opere dell'arte delle ferite e la politica), *Jiannan wenxue*, 2013/3, p. 155.

²⁰⁸ Liu Mingyu 刘明玉, "Xiaoyi "Shanghenmeishu" de lishi yiyi he shenmei jiazhi" 小议 "伤痕美术" 的历史意义和审美价值 (Commento sul valore estetico e sul significato storico dell'"arte delle ferite"), *Mudanjiang jiaoyuxueyuan xuebao*, 2010/4, p. 104.

di soli tre anni.²⁰⁹ La famiglia allora si trovava a Chongqin, che era un'importante base militare e di produzione delle armi e che, con l'arrivo della Rivoluzione, era diventata un vero e proprio campo di battaglia. Quando Lin Biao e Jiang Qin promossero l'uso della violenza tra le squadre dei giovani e Mao indisse la guerra civile per sterminare la destra, le bande del Sichuan, e di Chongqin in particolare, sfruttarono le armi che venivano prodotte per la guerra in Vietnam. Si appropriarono di fucili, pistole, carri armati, bombe a mano e qualsiasi armamento a loro disposizione, tranne gli aerei, per difendere il presidente Mao e la nazione intera contro i capitalisti e i borghesi.²¹⁰ L'artista fu testimone diretto della sofferenza e della morte causate dalla violenza delle Guardie Rosse, dal momento che sua madre era medico dell'esercito e lavorava costantemente per curare le vittime degli scontri. Inoltre, egli stesso, dopo grandi sforzi, riuscì ad entrare a far parte delle Guardie Rosse, che allora rappresentavano la massima aspirazione dei giovani. Prima di essere espulso a causa del suo *background* familiare, Gao Xiaohua ebbe l'occasione di dedicarsi al suo passatempo preferito, l'arte, sviluppando le proprie capacità lavorando per alcune riviste delle Guardie Rosse e come fotografo militare.²¹¹ Tale esperienza diede i suoi frutti quando, nel 1977, egli venne ammesso all'Accademia di Belle Arti del Sichuan. Nonostante il mancato consenso delle autorità accademiche contrarie al tema prescelto, l'artista si concentrò sin da subito sulla rappresentazione delle Guardie Rosse, preparandosi così per la realizzazione di *Perché*. Gao e il suo collega Chen Conglin (1954 –) dovettero chiedere una licenza per tornare a casa, così da poter completare le opere con cui avevano intenzione di partecipare alla mostra nazionale per la celebrazione di trent'anni dalla fondazione della Repubblica, la prima mostra nazionale dopo la fine della Rivoluzione Culturale. Nonostante il tema sensibile, entrambe le opere riscossero un grande successo all'interno dell'Associazione degli artisti, ricevendo persino dei premi.²¹² *Perché* mostra un gruppo di quattro guardie rosse sedute su un marciapiede. I proiettili e le macchie di sangue sul

²⁰⁹ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 741.

²¹⁰ Cfr. Wang Xiangyu 王翔宇, "1979nian mouyue mouri, xue mingke "wenge" wudou de shanghen" 《1968年×月×日·雪》 铭刻“文革”武斗的伤痕 (Memorie incancellabili della violenza della Rivoluzione culturale in *Un giorno di neve del 1979*), in *Guojia renwen lishi*, 18, 2013, p. 106.

²¹¹ Cfr. Wang Daiming 汪代明, Liang Gui 梁葵, "Gao Xiaohua yu "shanghen meishu" ji "Sichuan huapai" " 高小华与“伤痕美术”及“四川画派” (Gao Xiaohua e l'arte delle ferite e la scuola pittorica del Sichuan), *Wenyi zhengming*, 2008/3, pp. 175 – 6.

²¹² Cfr. Wang Xiangyu 王翔宇, "1979nian mouyue mouri, xue mingke "wenge" wudou de shanghen" 《1968年×月×日·雪》 铭刻“文革”武斗的伤痕 (Memorie incancellabili della violenza della Rivoluzione culturale in *Un giorno di neve del 1979*), *Guojia renwen lishi*, 2013/18, p. 105.

pavimento testimoniano lo scontro passato, tuttavia la mitragliatrice carica e il fucile che la figura centrale tiene stretto indicano che un altro scontro potrebbe iniziare da un momento all'altro. Le due figure in primo piano portano la banda della "fazione ribelle" (*zaofanpai*) e sembrano interrogarsi nel loro smarrimento. Il primo ha abbandonato l'arma carica al proprio fianco e siede in una posa meditativa, guardando nel vuoto davanti a sé con aria abbattuta e interrogativa, mentre il ragazzo con la testa bendata fissa l'osservatore interrogandolo silenziosamente. I suoi occhi rivelano rabbia, orrore e paura. Alle sue spalle, un giovane in abiti scuri gioca al solitario mentre fuma una sigaretta, cercando un'effimera distrazione. L'ultima figura nell'angolo a sinistra ha il braccio bendato e giace coperta da un telo rosso logoro che riporta lo slogan di Jiang Qing "Attaccate con la penna e difendetevi con le armi" (*Wengong wuwei*). Lo slogan prende una sfumatura di amara ironia, dal momento che sono state quelle stesse armi a ferire il ragazzo dallo sguardo sofferente e spaventato. L'atmosfera del quadro è ben lontana dalla gioiosa speranza dei quadri celebrativi che avevano caratterizzato le mostre nazionali precedenti. I toni freddi del grigio predominano mentre il rosso perde i suoi significati originari e richiama piuttosto l'idea del sangue. La prospettiva dall'alto sottolinea la fragilità dei personaggi, oppressi da una situazione troppo pesante per la loro giovane età. Essa pone l'osservatore nella posizione di giudice, dando a lui la responsabilità di giudicare gli effetti di quel momento storico, mettendolo di fronte alla cruda realtà. Mostrando i traumi della propria gioventù, Gao Xiaohua trasmette un forte messaggio di critica nei confronti di coloro che, direttamente o indirettamente, li avevano causati, esprimendo, allo stesso tempo, compassione per la generazione che ne era rimasta vittima.

L'opera con cui il collega di Gao Xiaohua, Chen Conglin, partecipò alla mostra è *Un giorno di neve del 1968* (*1968nian mouyue mouri, xue*, 1968年X月X日, 雪) del 1979 (fig. 4.4), anche questa considerata una delle opere simbolo dell'arte delle ferite. Chen Conglin era originario di Chengdu, dove, dopo essersi diplomato in una scuola d'arte, si era dedicato alla creazione di pubblicità e alla produzione di quadri raffiguranti contadini, operai e soldati e il presidente Mao per le unità di lavoro della città.²¹³ Nel 1977, come Gao Xiaohua, partecipò all'esame di ammissione per l'Accademia di Chongqin, dove si dice che ottenne il punteggio più alto nella storia di questa istituzione nell'ambito della pittura. Come molti degli studenti che quell'anno furono ammessi all'Accademia, Chen era reduce dalle esperienze traumatiche della Rivoluzione e del lavoro nelle campagne, le cui tracce sono evidenti nelle sue opere. Il 1968 era stato un anno particolarmente

²¹³Cfr. Wang Xiangyu 王翔宇, "1979nian mouyue mouri, xue mingke "wenge" wudou de shanghen" 《1968年×月×日·雪》 铭刻“文革”武斗的伤痕 (Memorie incancellabili della violenza della Rivoluzione culturale in *Un giorno di neve del 1979*), *Guojia renwen lishi*, 2013/18, p. 104.

tragico per Chengdu, diventata teatro degli scontri tra due fazioni delle Guardie Rosse che, supportate dall'esercito, avevano insanguinato la città.²¹⁴ Il quadro mostra un fiume di giovani che esce da un edificio dove, presumibilmente, si è appena conclusa una battaglia. Alcuni portano armi, molti sono feriti e vengono sorretti, trasportati o bendati dai loro compagni. Pochi di loro ridono beffardi, l'atmosfera generale è di sofferenza e sconforto. All'estrema destra del quadro, osservano la scena alcuni cittadini, tra cui un uomo dallo sguardo affranto intento a spazzare la strada, identificato da Gao Minglu come un professore delle Guardie Rosse²¹⁵, condannato a pulire le strade ogni giorno perché controrivoluzionario. Lü Peng, a sua volta, ipotizza che il ragazzino con gli occhiali che osserva la scena accanto al professore sia un autoritratto dell'autore, che all'epoca aveva solo tredici anni.²¹⁶ La tecnica pittorica e lo stile si rifanno al realismo socialista insegnato nelle accademie. L'opera, infatti, riproduce una scena che diventa simbolo di un momento storico particolare,²¹⁷ eppure la critica espressa dal quadro è fuori dagli schemi. I sorrisi dei vincitori non suscitano simpatia nell'osservatore, ma compassione, poiché sono essi stessi vittime di un'ideologia che li ha portati a massacrare i loro coetanei, annullando la differenza tra vincitori e vinti. Ancora una volta, il quesito che l'artista sembra porre all'osservatore è quale sia lo scopo di queste violenze.

L'arte delle ferite si esprime anche attraverso la forma d'arte del *lianhuanhua* (storia illustrata). Infatti, tra le opere più rappresentative di questa corrente figura *Acero* (*Feng*, 枫), un *lianhuanhua* di Chen Yimin (1951 –), Liu Yulian (1948 – 1997) e Li Bing (1954 –) pubblicato nel 1979. *Acero* racconta la storia di Lu Danfeng e Li Honggang, due ragazzini innamorati che vengono travolti, separati e uccisi dalla tempesta ideologica della Rivoluzione. I due studenti delle scuole medie si ritrovano a far parte di due fazioni avverse di Guardie Rosse e quando la fazione di Lu Danfeng viene sconfitta da quella di Li Honggang, la ragazza decide di togliersi la vita. Accusato di essere colpevole della morte di Danfeng, Honggang viene condannato a morte. La storia si focalizza principalmente sul personaggio femminile, il cui nome significa appunto “acero rosso”: Danfeng è descritta come una studentessa diligente, umile e ingenua, che suscita simpatia e compassione nel lettore. La violenza degli scontri e la scelta estrema di sacrificare i propri

²¹⁴Cfr. Wang Xiangyu 王翔宇, “1979nian mouyue mouri, xue mingke “wenge” wudou de shanghen” 《1968年×月×日·雪》 铭刻“文革”武斗的伤痕 (Memorie incancellabili della violenza della Rivoluzione culturale in *Un giorno di neve del 1979*), *Guojia renwen lishi*, 2013/18, pp. 105 – 7.

²¹⁵ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 68.

²¹⁶ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 743.

²¹⁷ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 204.

sentimenti e la propria vita per la vana causa dell'ideologia era ben nota agli autori, come anche a molti dei lettori. Infatti, al tempo della Rivoluzione, gli autori avevano circa l'età dei protagonisti e facevano parte anche loro delle Guardie Rosse. In seguito entrarono a far parte dei corpi militari di produzione e costruzione e vissero per dieci anni nelle campagne dello Heilongjiang. I traumi delle loro esperienze personali traspaiono non solo nella trama, ma anche nei commenti e nelle critiche che esprimono nella storia.²¹⁸ Lo stile dei disegni è molto realistico rispetto all'abitudine di deformare le figure delle vignette satiriche e propagandistiche dell'epoca precedente. In particolare, la protagonista è rappresentata con tratti marcatamente femminili, abbandonando le forme androgine canoniche. Inoltre, l'uso del colore rosso è particolare. Esso è infatti utilizzato in diverse tonalità, caratterizzando l'atmosfera e sottolineando la carica emotiva di alcune scene. Liu Ze ritiene che una tonalità di rosso più "fredda" sia utilizzata per le scene in cui sono visibili poster propagandistici o nelle scene in cui si sottolinea l'ingenuità delle scelte dei protagonisti. I poster e i ritratti di Mao, Jiang Qing e Lin Biao sono spesso presenti sugli sfondi delle immagini e sono rappresentati con grande verosimiglianza, senza distorsioni, come se stessero osservando i risultati delle loro decisioni, il cui tragico esito sembra essere anticipato dalla tinta del rosso (fig. 4.5). Un rosso più caldo e acceso viene invece utilizzato per le scene più tragiche, come accade per la scena della morte di Danfeng, che giace su un letto di foglie d'acero (fig. 4.6).²¹⁹ La pubblicazione del *lianhuanhua* fu ostacolata a causa della neutralità della rappresentazione dei volti di Jiang Qing e Lin Biao, la cui resa non mostrava alcuna presa di posizione nei loro confronti. Nonostante tali critiche, la storia fu pubblicata e riscosse un grande successo.²²⁰

Accanto alla corrente artistica che si concentrò sugli effetti della Rivoluzione nelle città si sviluppò negli stessi anni un movimento che si concentrava sulle campagne, denominato "realismo della terra natia" (*xiangtu xieshi zhuyi*). Le opere di questa corrente furono ispirate dalle esperienze dei cosiddetti "giovani istruiti" (*zhishi qingnian*), mandati nelle zone più povere della Cina (*shangshan xiexiang*) a riformarsi. Esse esprimevano un forte senso di empatia nei confronti della situazione di povertà estrema che i giovani avevano condiviso con le popolazioni locali e le

²¹⁸ Liu Ze 刘泽, "Feng : Shanghai meishu de jing shi juexiang" 《枫》：伤痕美术的惊世绝响 (Acero: l'arte unica della generazione stravolta nell'arte delle ferite), *Meishujie*, 2015/7, p. 101.

²¹⁹ Liu Ze 刘泽, "Feng : Shanghai meishu de jing shi juexiang" 《枫》：伤痕美术的惊世绝响 (Acero: l'arte unica della generazione stravolta nell'arte delle ferite), *Meishujie*, 2015/7, p. 101.

²²⁰ Cfr. Julia F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 369.

minoranze etniche nelle campagne.²²¹ Una delle opere più rappresentative del realismo della terra natia è *Padre* (*Fuqin*, 父亲, 1980, fig. 4.7) di Luo Zhongli (1948 –). Dopo essersi diplomato alla scuola media dell'Accademia di Belle Arti nel 1968, Luo Zhongli andò a lavorare in una fabbrica di ferro, dove presto diventò addetto alla produzione di vignette e dipinti murali propagandistici, tra cui grandi ritratti del volto del presidente Mao.²²² Tuttavia, la tecnica di realizzazione di *Padre* si discosta completamente dal realismo socialista, ispirandosi invece al realismo fotografico. L'artista stesso afferma:

La tecnica era qualcosa a cui non pensavo, speravo solo di essere estremamente preciso, il più preciso possibile. In passato avevo visto qualche ritratto foto-realista americano e l'impressione che ho avuto di certo mi ha influenzato nella creazione di quest'opera, perché sentivo che questa era la forma più potente per esprimere appieno le mie idee e i miei sentimenti. L'arte orientale e quella occidentale riflettono sempre l'una l'altra e s'influenzano a vicenda. La forma e la tecnica servono solo come linguaggio per trasmettere i miei sentimenti e le mie idee, e se questo linguaggio riesce ad esprimere quello che voglio dire allora posso imparare da esso.²²³

Sempre su *Meishu* (*Belle arti*), l'artista racconta inoltre l'episodio che l'ha ispirato a comporre il quadro. Nel 1975, mentre era in un villaggio della campagna sichuanese, durante i festeggiamenti della vigilia di capodanno rimase colpito dall'atteggiamento dell'addetto alla pulizia del bagno pubblico. Quando lo vide, l'uomo di mezza età stava rintanato contro il muro, intorpidito dal freddo, lo sguardo vuoto come quello di un animale da cortile, incapace di ribellarsi. L'uomo rimase così tutta la sera, cambiando posa di tanto in tanto, lasciando l'artista agitato e profondamente scosso da sentimenti di rabbia, solidarietà, compassione e pietà. Vedere quell'uomo onesto ridotto in quella condizione gli fece venire in mente personaggi letterari, quali la cognata Xianglin e AQ. Il giovane Luo decise in quel momento di creare un'opera che rappresentasse tutte le persone oneste e indifese che, a causa dell'età e dell'estrazione sociale, erano costrette a fare i lavori più umili, decise che avrebbe gridato lui per loro (*wo yao wei tamen jiaohan*).²²⁴ Il quadro è di grande impatto e rappresenta il volto anziano di un uomo, annerito dal sole e solcato da rughe profonde. Il sudore

²²¹ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 69 – 70.

²²² Cfr. Lin Yuyuan 林钰源, "Luo Zhongli yu *Fuqin*" 罗中立与《父亲》 (Luo Zhongli e *Padre*), in *Yishu zhengming*, 11, 2010, p. 20.

²²³ Luo Zhongli 罗中立, "《Wo de *Fuqin*》 de zuozhe de laixin" 《我的父亲》的作者的来信 (Lettera dall'aurore di *Mio padre*), *Meishu*, 1981/2, p. 4.

²²⁴ Cfr. Luo Zhongli 罗中立, "《Wo de *Fuqin*》 de zuozhe de laixin" 《我的父亲》的作者的来信 (Lettera dall'aurore di *Mio padre*), *Meishu*, 1981/2, p. 4.

scende copioso imperlando il volto, gli occhi sono appena visibili, due fessure oscurate dall'ombra del sole di mezzogiorno, dal quale il contadino si ripara con un vecchio turbante bianco. Fa da sfondo una balla di fieno giallo acceso dai particolari non ben definiti, mentre in primo piano le mani, raggrinzite quanto il volto, reggono una ciotola di zuppa. L'opera colpisce non solo per la precisione con cui sono resi i particolari, ma anche per le dimensioni che impongono allo spettatore di osservarla. Anche se lo sguardo del contadino non è ben visibile, il colore della sua pelle, le sue rughe, le gocce di sudore e le mani raccontano una storia a cui non si può rimanere indifferenti, allora come oggi, poiché è ancora possibile vedere volti simili in Cina. L'unico particolare che stona con il resto dell'opera è una penna, a malapena visibile, poggiata dietro l'orecchio del contadino. Questo particolare fu aggiunto prima che l'opera fosse spedita a Pechino per partecipare alla mostra nazionale d'arte giovanile su suggerimento di un superiore di Luo Zhongli, per mostrare i miglioramenti che la liberazione aveva portato nelle campagne. Nonostante Luo non condividesse l'aggiunta, dipinse la penna, rendendola poco visibile. Inoltre, quando l'opera arrivò a Pechino, era intitolata *Mio padre* (*Wode fuqin*), ma un giudice, l'artista e critico d'arte Wu Guanzhong, fece notare a Luo che l'opera rappresentava un'intera generazione di padri, che chiamarla *Mio padre* l'avrebbe sminuita, quindi Luo decise di chiamarla *Padre*.²²⁵ L'opera riscosse un grande successo e vinse il primo premio. Tuttavia alcuni commentarono in maniera negativa la crudezza della rappresentazione, poiché sminuiva la classe contadina, mostrando che la vecchia ideologia influenzava ancora il giudizio di alcuni critici.²²⁶ Incurante di ciò, Luo mise in chiaro l'intento della sua opera: dopo la fine della Rivoluzione Culturale, voleva rompere con la tradizione sovietica e utilizzare il realismo fotografico di stampo occidentale su un'opera delle dimensioni tradizionalmente utilizzate per i ritratti del volto del presidente Mao. In questo modo, avrebbe potuto esprimere la presa di coscienza della Nazione nei confronti della storia: un'epoca folle si era conclusa, un mito era caduto e la realtà tornava a vivere davanti ai loro occhi.²²⁷ L'artista si proponeva, quindi, di rappresentare i disagi che aveva vissuto nelle campagne e di denunciare la povertà che era stata allontanata dalle tele ottimiste e luminose dell'epoca maoista. Il sole che illumina il volto del vecchio contadino è un sole reale, che brucia la pelle, e il grande volto del

²²⁵Cfr. Lin Yuyuan 林钰源, "Luo Zhongli yu Fuqin" 罗中立与《父亲》(Luo Zhongli e Padre), *Yishu zhengming*, 2010/11, p. 19.

²²⁶Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 749.

²²⁷Cfr. Lin Yuyuan 林钰源, "Luo Zhongli yu Fuqin" 罗中立与《父亲》(Luo Zhongli e Padre), *Yishu zhengming*, 2010/11, p. 20 – 1.

“padre” di un’intera generazione non è più liscio e sorridente, ma è segnato dalla fatica e dalla sofferenza di una vita di stenti.

Parallelamente alla corrente realista, nata come reazione alla Rivoluzione Culturale, si sviluppò una corrente che avrebbe rivoluzionato le basi teoriche ed ideologiche dell’arte in Cina. Gli artisti, infatti, sentivano il bisogno di liberarsi completamente da ogni legame con la politica e l’ideologia, sia nei temi che nello stile. Essi rinnegavano il dogma maoista secondo il quale “il contenuto determina la forma” (*neirong jue ding xingshi*) e sostenevano l’importanza dell’espressione artistica fine a se stessa, caratterizzata dalla sperimentazione tecnica e stilistica e dal rifiuto del realismo. Gli artisti lottarono per essere liberi di esprimere la propria interiorità e la propria idea personale di bello, creando un nuovo genere di arte accademica.²²⁸ Il dibattito che si sviluppò all’inizio degli anni Ottanta attorno allo scopo e all’essenza dell’arte prese spunto dalla vicenda del dipinto parietale di Yuan Yunsheng (1937 –) *Festa dell’acqua – ode alla vita* (*Poshuijie – shengming de zange*, 泼水节 – 生命的赞歌, 1979, fig. 4.8, particolare: lato destro). L’opera, concepita per ornare le pareti dell’aeroporto internazionale di Pechino, rappresenta una festività dell’etnia Dai dello Yunnan che consiste nello spruzzarsi l’acqua addosso a vicenda come atto di purificazione e buon augurio. Ciò che creò scandalo fu la presenza di tre figure di donne nude all’interno dell’opera (fig. 4.10, particolare: lato sinistro). Come racconta Wang Duanyang, Yuan Yunsheng mise in atto uno stratagemma per ricevere il consenso delle autorità per la realizzazione dell’opera. La bozza che fu controllata dalle autorità mostrava i corpi delle donne coperti, mentre il giorno dell’inaugurazione dell’aeroporto gli indumenti erano stati eliminati.²²⁹ L’opera e la sua particolarità ebbero immediatamente grande risonanza e le reazioni alla decisione dell’artista furono diverse. Folle di studenti e curiosi si recarono all’aeroporto per ammirare il dipinto, il quale fu interpretato dalla stampa estera come un chiaro segno dei risultati della politica di riforma ed apertura. Lo stesso Deng Xiaoping affermò il proprio consenso nei confronti dell’opera.²³⁰ Nonostante ciò, il dipinto venne coperto con tavole di legno a causa delle critiche per la sua immoralità, creando un dibattito tra i conservatori di estrema sinistra e gli innovatori. I primi

²²⁸ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge : MIT Press, 2011, p. 79.

²²⁹ Cfr. Yu Duanyang 王端阳, “Yuan Yunsheng shoudu jichang bihua chuanguo qianhou” 袁运生首都机场壁画创作前后 (Yuan Yunsheng prima e dopo la creazione del dipinto murale del Capital airport), *Yan Huang Chunqiu*, 2013/7, pp. 34 – 5.

²³⁰ Cfr. Lin Yuyuan 林钰源, “Yuan Yunsheng yu Poshuijie – shengming de zange” 袁运生与《泼水节——生命的赞歌》 (Yuan Yunsheng e *Festa dell’acqua – ode alla vita* , *Wenyi zhengming*, 2010/8, p. 67.

temevano principalmente le conseguenze sociali della rappresentazione del nudo nell'arte, mentre i sostenitori dell'apertura, tra cui Wu Guanzhong, sottolineavano l'importanza della libertà di espressione e del rinnovamento dell'arte e predicavano l'abbandono delle restrizioni imposte da Jiang Qing, il confronto con l'arte occidentale e il riconoscimento del corpo come bello e non immorale. Il dibattito avviato dall'opera di Yuan Yunsheng superò la questione del nudo per approdare a temi più generali, quali lo scopo dell'arte, l'importanza della libertà di espressione e i limiti di tale libertà. Sebbene l'opera sia stata resa completamente visibile solo dieci anni dopo, essa rappresenta il punto di partenza per lo sviluppo delle nuove tendenze artistiche degli anni Ottanta. Il dipinto parietale si estende su due pareti, per una lunghezza totale di ventuno metri. La gioia del momento è espressa tramite i colori vivaci e le fantasie delle vesti tipiche e dalla vegetazione rigogliosa che incornicia e fa da sfondo alle scene. Il rito dell'acqua è accompagnato da danze, musica, giochi e regate, le figure si muovono leggiadre. La sensualità dei corpi maschili e femminili è marcata dall'esagerazione delle curve e dalle vesti che le mettono in risalto, tuttavia le pose esagerate ed improbabili, i corpi allungati e le espressioni del volto poco marcate infondono un'atmosfera sognante, come se le scene fossero popolate da spiriti di un altro mondo che vivono lontani dai problemi del tempo, in una società in cui l'attrazione fisica e l'apprezzamento della bellezza fine a se stessa sono ritenuti, al pari dell'amore familiare e della socialità della danza e dei giochi, fonte di gioia (fig. 4.9, particolare: parte centrale). L'opera in sé è priva di qualsiasi riferimento stilistico o ideologico alle opere dell'epoca precedente. La seconda parte del titolo, *Ode alla vita*, rende perfettamente l'intento dell'autore di mostrare tutto ciò per cui essere grati, tutto ciò che nella vita rende felici. Come ha notato Lin Yuyuan, la bellezza e la perfezione del corpo nudo sono il simbolo stesso della vita e della sua bellezza, forse questa è la ragione che ha spinto l'artista a ignorare le convenzioni e a rifiutarsi di modificare la sua opera.²³¹

4.2 Arte non ufficiale: il gruppo Senza Nome

L'atmosfera liberale che si respirava dopo il ritiro della condanna dell'incidente del 5 Aprile diede nuovo vigore alle istanze democratiche. Il giornale *Gioventù Cinese (Zhongguo nianqing)* sostenuto da Hu Yaobang, affermava la necessità della democrazia per portare avanti le altre modernizzazioni e per evitare l'insorgere di una nuova Rivoluzione Culturale. È in questo contesto che le istanze artistiche e politiche, già espresse da molti giornali clandestini, furono portate alla

²³¹Cfr. Lin Yuyuan 林钰源, "Yuan Yunsheng yu Poshuijie – shengming de zange" 袁运生与《泼水节——生命的赞歌》 (Yuan Yunsheng e *Festa dell'acqua – ode alla vita*, *Wenyi zhengming*, 2010/8, p. 67.

luce del sole grazie all'istituzione del Muro della Democrazia (*Minzhuqiang*).²³² Verso la fine del 1979 su un muro a ovest di Tian'anmen, vicino alla fermata Xidan, che era stato usato già in precedenza per criticare la Banda dei Quattro e commemorare Zhou Enlai, vennero affissi degli articoli che richiedevano la liberazione dei partecipanti al movimento del 5 Aprile. Dopo la conversione del verdetto sull'incidente e la liberazione dei dimostranti, poiché Deng aveva mostrato il suo consenso nei confronti delle affissioni sul muro, molti iniziarono ad usarlo per esporre critiche e richieste. Alcuni affiggevano poesie, racconti personali, richieste di liberazione o riabilitazione della propria condizione. Dopo qualche tempo, sul muro iniziarono a comparire messaggi politici e richieste di democrazia e applicazione della legge, che inizialmente non ebbero ripercussioni.²³³ A Gennaio del 1980 una folla di persone marciò da Tian'anmen a Zhongnanhai verso le abitazioni e gli uffici dei membri più alti del Partito, chiedendo democrazia e diritti umani, ma fu fermata da un plotone armato. Il muro diventò un punto per la distribuzione di giornali sovversivi e per l'esposizione di richieste di diritti, quali la libertà di espressione e di stampa.²³⁴ Deng non aveva reagito fino ad allora poiché le critiche avevano colpito l'amministrazione precedente, screditando i maoisti ancora presenti nel Partito, ma a Marzo ci furono critiche dirette al Partito e allo stesso Deng per aver arrestato dei dissidenti senza un regolare processo. Le proteste raggiunsero il culmine quando Wei Jingshen affisse un saggio che affermava che le quattro modernizzazioni non si sarebbero mai realizzate senza la quinta modernizzazione: la democrazia. Deng ordinò l'arresto di Wei e degli altri attivisti del Muro, causando la sospensione di molti dei giornali clandestini.

Gli eventi del Muro non stroncarono però l'ondata di innovazione che stava invadendo il mondo dell'arte. Il 1979 vide uscire allo scoperto alcune associazioni indipendenti di artisti nati al di fuori dell'accademia, i quali, sentendo aria di cambiamento, organizzarono delle mostre indipendenti, tra cui la Mostra dei Dodici a Shanghai (*Shanghai shi'erren huazhan*) e la mostra del gruppo Nuova Primavera (*Xinchun huahui*) a Pechino. Queste associazioni erano in gran parte composte da artisti autodidatti che, dopo la riapertura degli esami di ammissione alle accademie, non erano stati ammessi per mancanza di studi specifici o a causa delle proprie opere anticonformiste. Molti di questi, infatti, portarono avanti la propria ricerca artistica individuale

²³² Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London : Harvard university, 1994, p. 40.

²³³ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London : Harvard university, 1994, pp. 41 – 2.

²³⁴ Cfr. E. F. Vogel, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge, Massachusetts ; London, The Belknap of Harvard University press, 2013, pp. 250 – 4.

lontano dalle convenzioni artistiche, aspirando alla libertà di espressione e spingendosi talvolta a criticare la situazione politica.²³⁵ Uno di questi gruppi ha una storia che affonda le sue radici negli anni Sessanta, addirittura prima della Rivoluzione Culturale: il gruppo Senza nome (*Wuming huahui*). I componenti condividevano la passione per l'arte e la volontà di esprimersi liberamente in un periodo in cui era difficile e pericoloso creare opere non convenzionali. Nonostante la mancanza di formazione artistica e di materiale, la forza di volontà e i forti legami di amicizia che si crearono con il passare degli anni all'interno del gruppo non solo lo mantennero in vita durante i “dieci anni di caos” (*shinian dongluan*) della Rivoluzione, ma permisero ai componenti di portare avanti il proprio intento e di esporre le proprie opere quando le condizioni divennero più favorevoli.²³⁶ I primi componenti erano Zhao Wenliang (1937 –) e Yang Yushu (1944 –), entrambi studenti della scuola d'arte Xi Hua di Pechino nel 1959, uno dei pochi istituti d'arte privati dell'epoca maoista, che contribuì a far conoscere ai giovani artisti le correnti moderne occidentali.²³⁷ L'anno dopo, al gruppo si unirono Shi Zhenyu (1946 –) e Zhang Da'an (1941 –). Dipingere insieme a casa di Zhang Da'an, di Shi Zhenyu o nei parchi e nei sobborghi di Pechino dava al gruppo una via di fuga dalle tragiche conseguenze del Grande Balzo in Avanti, permettendo loro di concentrarsi sulla ricerca del bello, affinare le proprie tecniche e scambiarsi materiale di studio e opinioni personali lontani dalle pressioni politiche.²³⁸ Il gruppo dipingeva principalmente paesaggi, poiché questi rappresentavano un soggetto incontaminato, puro, che rifletteva la volontà dei giovani artisti di esprimere se stessi e di portare avanti la loro ricerca artistica, creando uno stile personale.²³⁹ La reciproca influenza tra i membri è evidente confrontando le loro opere di questo periodo. Il 18 agosto 1966, mentre folle di studenti giuravano fedeltà a Mao, il gruppo era fuori città a dipingere. Zhao Wenliang riuscì a finire il dipinto che aveva cominciato quel giorno, *18 Agosto (Bayue shibari, 八月十八日*, fig. 4.11) solo 45 giorni dopo, a causa dei tumulti provocati dalle Guardie Rosse. Il quadro mostra la volontà dell'artista di tenere il fervore politico di quel periodo lontano dalla sua

²³⁵ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 10.

²³⁶ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, pp. 15 – 16.

²³⁷ Cfr. Gao Minglu 高名潞, “Wuming huahui” 无名画会 (Il gruppo di pittori Senza nome), *Dangdai yishu yu touzi*, 2008/10, p. 53.

²³⁸ Cfr. Sheng Zang 盛藏, Zhang Runjuan 章润娟, “Wuming huahui kao” 无名画会考 (Riflessioni sul gruppo di pittori Senza nome), *Huakan*, 2007/10, pp. 22 – 3.

²³⁹ Cfr. Sheng Zang 盛藏, Zhang Runjuan 章润娟, “Wuming huahui kao” 无名画会考 (Riflessioni sul gruppo di pittori Senza nome), *Huakan*, 2007/10, p. 23.

opera, nella quale l'accostamento di colori sgargianti crea un'atmosfera allegra e spensierata. I tocchi densi di pittura che accostano i colori per creare effetti di luce e ombra ricordano lo stile impressionista tanto criticato in quel periodo. Il significato politico delle opere del gruppo sta proprio nel rifiuto di asservirsi al Partito e di sviluppare la propria individualità in un contesto accademico ed artistico ostile alla libera espressione di sé. Dipingere all'aperto rappresentava un'oasi felice in cui i giovani si potevano rifugiare, godendo della reciproca compagnia e comprensione e perseguendo i propri ideali isolandosi completamente dal resto della società.²⁴⁰ Il dipinto *Sulla strada di casa* (*Huijia lushang*, 回家路上) di Zhang Da'an del 1966 (fig. 4.12) mostra una stradina di campagna fiancheggiata da alberi e campi, percorsa da quello che possiamo immaginare essere l'artista in bicicletta. Qui lo stile si avvicina più a Van Gogh, le pennellate sono lunghe e vigorose. L'atmosfera nostalgica è resa cupa dalle linee tremolanti e dalle nuvole nere che nascono dal punto in cui la strada sparisce all'orizzonte, presagio di una tempesta imminente. Le forme degli alberi sono stilizzate, come quella della figura in bicicletta. L'opera non mostra un'allegra scena di campagna, è l'espressione dell'interiorità dell'artista.

L'oasi felice della pittura purtroppo svanì con l'infervorarsi delle attività delle Guardie Rosse. Dal 1966 al 1971 i membri del gruppo non riuscirono a riunirsi per dipingere e produssero solo pochissime opere in privato, impegnati a sfuggire alle persecuzioni e a guadagnarsi da vivere. Le opere furono nascoste, le case di Yang Yulu e di molti altri furono perquisite. Da allora, i giovani presero l'abitudine di produrre opere di piccole dimensioni che riponevano in cartelline fatte apposta da loro, così da poter essere nascoste più facilmente.²⁴¹ Nel 1971 il gruppo iniziò ad allargarsi tramite conoscenze comuni o grazie all'abitudine comune di dipingere all'aria aperta. Alcuni dei nuovi componenti erano Zhang Wei (1958 –), Li Shan (1957 –), Ma Kelu (1954 –), i fratelli Zheng Ziyang (1951 –) e Zheng Zigang (1953 –), Wei Hai (1952 – 2010), Wang Aihe (1953 –), Liu Shi (1955 –) e Du Xia (1951 –).²⁴² Il gruppo arrivò a comprendere più di dieci persone, i nuovi componenti erano tutti nati dopo il 1950, per cui vedevano i primi quattro come maestri. I nuovi arrivati avevano in comune uno status familiare disprezzato in quegli anni, molti di

²⁴⁰Cfr. Gao Dengke 高登科, "Bi'an: yizhong lixiangzhuyi de dangdaixing – Wuming huahui zuopin chanshi" 彼岸: 一种理想主义的当代性——“无名画会”作品再阐释 (L'altra sponda: un genere di idealismo contemporaneo – interpretazione delle opere del gruppo di pittori Senza nome), *Beijing meishu*, 2012/2, pp.45 – 7.

²⁴¹Cfr. Peng Su 彭苏, "Zhao Wenliang he Wuming huahuichuncui zhi mei yige yongyuan bianyuan de qunti" 赵文量和“无名画会”纯粹之魅 一个永远边缘的群体 (Zhao Wenliang e lo spirito puro del gruppo di pittori Senza nome: un gruppo sempre ai margini), *Nanfang renwu zhokan*, 2007/32, pp. 49 – 50.

²⁴²Cfr. Sheng Zang 盛藏, Zhang Runjuan 章润娟, "Wuming huahui kao" 无名画会考 (Riflessioni sul gruppo di pittori Senza nome), *Huakan*, 2007/10, p. 23.

loro avevano visto le loro case perquisite, i propri cari picchiati, umiliati e spediti a riformarsi nelle campagne. Molti di loro tentarono di entrare in istituti d'arte ma non furono ammessi a causa della loro condizione sociale considerata elevata. Tuttavia la formazione artistica di alcuni dei membri e i pochi libri e manuali delle loro famiglie che non erano stati distrutti furono condivisi tra i compagni artisti, mentre la comune passione per l'arte e l'insofferenza per le restrizioni contribuirono a formare un forte legame di solidarietà e amicizia.²⁴³ I membri del gruppo che erano a Pechino si riunivano spesso nel fine settimana per andare a dipingere all'aperto. Oltre al parco Yuyuantan, il Palazzo d'Estate, lo zoo di Pechino, le Colline Profumate, il parco Beihai e il Palazzo imperiale divennero alcuni dei luoghi di ritrovo del gruppo.²⁴⁴

Ma Kelu era particolarmente affascinato dai siti storici di Pechino, come mostra il suo dipinto *Neve alla porta Wu* (*Wumen de xue*, 午门的雪, 1974, fig. 4.13). L'imponenza dell'edificio è messa in risalto dal contrasto tra il bianco del cielo e del pavimento innevato e il rosso vivo del muro in primo piano. I visitatori sembrano insignificanti di fronte alle dimensioni del palazzo, quella in primo piano alza lo sguardo in ammirazione. Tuttavia, la luce bianca che rende opache le mura sullo sfondo e le poche persone nel cortile conferiscono un senso di malinconia all'opera. Se gli eventi della storia hanno reso così spoglio e desolato il Palazzo imperiale, cosa ne sarà degli uomini che, in confronto, sembrano quasi invisibili? Ma Kelu, commentando le opere del gruppo, affermò:

In quei dipinti si può vedere l'influenza della poesia e della letteratura; essi rivelavano una sorta di saggezza naturale. Osservandoli oggi, essi rientrano perfettamente nella sfera dell'estetica classica, ricca della bellezza frugale e naturale discussa da Kant e dell'estetismo solenne di Hegel. Erano completamente differenti da modernismo, post-modernismo e decostruttivismo.²⁴⁵

Dalle sue parole si evince che la bellezza che gli artisti del gruppo ricercavano andava al di là del momento storico e delle correnti del tempo.

Anche Zhang Wei ritrae il Palazzo imperiale nella sua opera *La sala dell'Armonia Suprema* (*Taihedian*, 太和殿, fig. 4.14) del 1976. Il soggetto è simile, ma il risultato è completamente diverso. La varietà degli stili degli artisti sottolinea la volontà di ognuno di essi di esprimere la propria individualità in un'epoca in cui il pensiero individualistico era considerato dannoso per la

²⁴³ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, pp. 16 – 7.

²⁴⁴ Cfr. Sheng Zang 盛藏, Zhang Runjuan 章润娟, "Wuming huahui kao" 无名画会考 (Riflessioni sul gruppo di pittori Senza nome), *Huakan*, 2007/10, p. 23.

²⁴⁵ Ma Kelu, "Zixu" 自诩 (Prefazione) in W. Aihe, *Wuming*, vol. 4, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, p. 14.

società. Le lunghe pennellate bianche che convergono su per la scalinata verso la porta danno un forte senso di movimento, anche se non è ben chiaro se divergente o convergente verso il punto focale. La convergenza verso la porta è aumentata artificialmente allungando la scalinata centrale e tramite la prospettiva dall'alto, che dà più spazio alle scalinate innevate tagliando parte del tetto. La porta della sala lascia intravedere una luce arancione all'interno, che diventa il punto focale verso cui le pennellate convergono violentemente, o da cui fuggono. La parte superiore del quadro è caratterizzata da pennellate orizzontali, più statiche e più piene di quelle sottostanti, tuttavia i colori cupi del palazzo in ombra e del cielo oscuro contribuiscono ad esprimere l'inquietudine dello spirito dell'artista. La famiglia di Zhang aveva sofferto persecuzioni a causa delle attività commerciali del nonno, e Zhang era stato testimone dell'uccisione della nonna e della distruzione della loro casa. In seguito, suo padre fu incarcerato e morì in prigione, mentre Zhang si trovò a lavorare con degli anziani signori che erano costretti ai lavori forzati sempre per via della loro classe sociale. Forse l'inquietudine che l'opera esprime è legata alle vicende personali dell'artista, che però decide di non rappresentare un evento particolare della sua vita, ma di esprimere le proprie emozioni tramite i paesaggi.

Nel 1974 il gruppo ebbe l'opportunità di andare a vedere la mostra dei "dipinti oscuri" organizzata da Jiang Qing. Le opere che videro furono di grande ispirazione per i giovani artisti, i quali erano solidali con i grandi autori dei quadri esposti per le persecuzioni che avevano subito e per la bellezza delle loro opere.²⁴⁶ La mostra colpì il gruppo a tal punto che nel 1975 i ragazzi decisero di organizzare una mostra tutta loro, ovviamente segreta, aperta solo a pochi amici intimi. L'esposizione fu organizzata a casa di Zhang Wei, dove il gruppo spesso si riuniva a dipingere, ed ebbe un effetto molto positivo, poiché rafforzò ancora di più il senso di appartenenza e di orgoglio del gruppo. Gli artisti sentivano che ciò che stavano facendo era giusto, aveva un valore e andava portato avanti.²⁴⁷

Ad Aprile del 1976 la maggior parte degli artisti del gruppo si recò a Tian'anmen e molti di loro parteciparono anche alle manifestazioni e alle proteste del 5 Aprile in onore di Zhou Enlai. In particolare, Zhang Wei, Wei Hai e Zheng Ziyuan furono in seguito interrogati dalla polizia per aver partecipato alle rivolte, ma riuscirono a non farsi incarcerare. Zheng Ziyuan, come anche altri artisti del gruppo, immortalò quel momento con un dipinto, *Ricordando in piazza, 5 Aprile (Jiyizhong de siwu guanchang, 记忆中的四五广场, 1976, fig. 4.15)*. Nonostante ritragga un momento storico

²⁴⁶Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 20.

²⁴⁷Cfr. Sheng Zang 盛藏, Zhang Runjuan 章润娟, "Wuming huahui kao" 无名画会考 (Riflessioni sul gruppo di pittori Senza Nome), *Huakan*, 2007/10, pp. 23 – 4.

particolare, l'opera non si presenta come un dipinto storico, ma come un paesaggio. Sembra impossibile intuire il motivo per cui le persone, rese con un unico tratto nero di pennello, si avvicinano al Monumento agli Eroi della Patria solo guardando l'opera: la luce rossastra nella notte può far ipotizzare la presenza del fuoco, ma né i volti delle persone né ritratti di Zhou Enlai sono visibili. Solo gli oggetti bianchi trasportati dalla folla possono rivelare che si tratta di una manifestazione di cordoglio, poiché in Cina il bianco è il colore che simboleggia la morte. L'affluenza delle persone attorno al Monumento nella notte trasmette un senso di solidarietà e di rispetto per il defunto, la luce rossastra illumina il Monumento come se fosse proprio a lui che le persone rendono omaggio. Questo è l'approccio del gruppo: ritrarre un paesaggio per esprimere i propri sentimenti o il proprio gusto del bello. Il valore rivoluzionario di queste opere in quel periodo sta proprio nel loro aspetto personale, non sociale.

Wei Hai era figlio di artisti, suo padre era stato studente di Xu Beihong, quindi aveva ricevuto una formazione artistica. Nonostante non fosse riuscito ad entrare alla scuola media dell'Accademia di Belle Arti a causa della sua classe sociale, grazie alle conoscenze del padre riuscì a frequentare le lezioni di disegno. Tuttavia, dopo la mostra dei "dipinti oscuri", un'opera che Wei stava creando in classe fu fortemente criticata dal suo professore, al punto che tutta la sua famiglia fu umiliata e fu condannata come capitalista.²⁴⁸ Il dipinto in questione, *Labbra rosse* (*Hongzuihun*, 红嘴唇, fig. 4.16) del 1976 era fortemente anticonvenzionale a causa della sua sensualità e dello stile personale dell'artista. Dopo essere stato rifiutato dall'Accademia, Wei aveva trovato un'atmosfera accogliente e stimolante nel gruppo dei *Wuming*, che lo aveva spinto a perseguire la sua ricerca stilistica e la libertà di espressione negatagli dal mondo accademico. L'artista racconta che il gruppo dipingeva principalmente paesaggi per ricercare il proprio spirito naturale originario. Nonostante gli artisti evitassero i ritratti perché era un genere secondo loro ormai inquinato dal suo legame con la propaganda, Wei non aveva abbandonato questo genere e cercava di usare colori forti e contrasti per esprimere la sua passione per la libertà spirituale.²⁴⁹ In *Labbra rosse*, i colori freddi dello sfondo e dei vestiti della donna mettono in risalto il rosso scuro delle labbra e l'arancione che illumina il volto. Lo sguardo della donna e le sopracciglia inarcate aumentano la carica sensuale dell'opera. Il dipinto rappresenta una dichiarazione d'intenti dell'artista, che rompe con tutte le convenzioni pur di esprimere il suo estro.

²⁴⁸ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 44.

²⁴⁹ Cfr. Zheng Zigang, "Zixu" 自诩 (Prefazione) in W. Aihe, *Wuming*, vol. 4, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, p. 14.

Nel 1979, con la condanna di Jiang Qing e il clima artistico più liberale, le condizioni furono propizie per organizzare una mostra pubblica delle opere del gruppo. Tra gli artisti che erano stati reintegrati nel sistema accademico c'era Liu Xun, amico e collaboratore di Jiang Feng e del padre di Wei Hai, che di lì a poco sarebbe stato nominato vicepresidente dell'Associazione degli Artisti di Pechino. Come Jiang Feng, Liu Xun era stato perseguitato e punito per ventidue anni, per questo apprezzava il talento e il coraggio dei giovani artisti nascenti. Quando vide le opere del gruppo e conobbe la loro storia, decise di aiutarli ad aprire una mostra, incurante delle conseguenze. Per avviare la mostra, il gruppo scelse di chiamarsi "Senza Nome", poiché dall'inizio erano rimasti nell'ombra e non si erano dati un nome.

Un episodio legato ad un'opera di Zhang Wei scosse l'equilibrio del gruppo poco prima dell'apertura della mostra. Quando l'associazione degli artisti suggerì al gruppo di eliminare il dipinto *Caricatori* (*Zhuangxiiegong*, 装卸工, 1976, fig. 4.17) di Zhang Wei dall'esposizione, Zhao Wenliang cercò di convincere l'artista a farlo per il bene del gruppo.²⁵⁰ Il dipinto descrive la desolazione di cui l'artista era stato testimone mentre lavorava con i caricatori. Il dipinto è composto solo sui toni del grigio, i quali esprimono l'assenza di speranza dalla vita di questi uomini, molti dei quali un tempo avevano un lavoro e una vita dignitosi e che adesso avevano perso tutto. Il colore del cielo, la luce del sole e il suo riflesso sull'acqua vengono filtrati attraverso lo sguardo dei protagonisti, i quali non riescono più a vedere la bellezza e i colori del mondo. Il corpo ossuto del lavoratore seduto a terra lascia intendere le condizioni disumane dei caricatori e simboleggia la loro morte interiore. In una vita in cui ogni gioia e ogni speranza sono svanite e l'unica certezza che resta è un lavoro estenuante, solo la pipa può portare consolazione. Il ragazzo in piedi di spalle è un autoritratto dell'artista, che con la sua presenza testimonia l'esistenza di una realtà che sembra incredibile agli occhi dell'osservatore. Diversamente dalle altre opere del gruppo, nel quadro di Zhang Wei non solo la tecnica e l'uso simbolico dei colori, ma anche il soggetto costituisce una critica nei confronti di quella situazione disumana. Questo era il motivo per cui il gruppo temeva la chiusura della mostra, l'accostamento della sperimentazione artistica al tema sociale e politico. Indignato, Zhang si rifiutò di partecipare all'esposizione senza la sua opera, il fatto stesso che i membri del gruppo cercassero di convincerlo era per lui un tradimento non solo della loro amicizia, ma dei principi stessi del loro gruppo.²⁵¹ Fortunatamente, Liu Xun gli venne incontro, sostenendo che era importante interrompere la tradizione di interferenza politica nell'arte. La mostra fu aperta nei padiglioni di Huafangzhai nel parco Beihai il 7 Luglio 1979 e riscosse un grande successo sia

²⁵⁰ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 22.

²⁵¹ Cfr. <https://www.artslant.com/ny/articles/show/28351-interview-with-zhang-wei>

tra le autorità accademiche, molte delle quali erano artisti da poco reintegrati, che tra il pubblico. Il gruppo decretò i principi della propria arte, cioè la separazione di arte e politica, la diversità e la sperimentazione degli stili e il diritto degli individui di esprimersi liberamente tramite l'arte.²⁵²

La mostra dei Wuming del 1979 mette in evidenza come istanze di liberazione espressiva erano nate e si erano sviluppate proprio negli anni più repressivi dell'epoca maoista. Ora finalmente il gruppo aveva la possibilità di esprimersi, le loro opere non costituivano più una minaccia per il potere. Tuttavia nel 1979 c'erano ancora degli stili e dei temi che il Partito non accettava, la lotta per la liberazione artistica completa non era ancora conclusa, il dibattito artistico e politico tra conservatori e innovatori era ancora in fermento. Non è comunque da sottovalutare l'importanza dell'apertura della mostra, che rappresentava una piccola conquista per gli innovatori e una spinta, sia per gli artisti che per i riformatori come Hu Yaobang, nel portare avanti la lotta per la libertà.

4.3 Il gruppo Stelle: denuncia e protesta

La mostra del gruppo Stelle (*Xingxing*) a Settembre del 1979 rappresenta sia un momento di maturazione delle proteste e delle istanze artistiche del periodo post-Rivoluzionario, sia un punto di partenza per i movimenti artistici successivi. Ispirato dalle vicende dei *Wuming*, gruppo si era formato quello stesso anno ed era caratterizzato dalla volontà dei partecipanti di immischiarsi nelle faccende politiche e di esprimersi liberamente. Per farlo, avevano deciso di servirsi di forme artistiche ispirate alle correnti moderniste occidentali fino ad allora proibite, tra cui astrattismo, espressionismo, surrealismo e simbolismo. Con le loro opere, gli artisti non sfidavano solo le istituzioni artistiche, ma anche il governo.²⁵³

I componenti principali del gruppo si dedicavano all'arte nel tempo libero ed erano accomunati, oltre che dall'amore per l'arte, dalla collaborazione alle attività della rivista non registrata *Jintian* (*Oggi*). La rivista sosteneva l'avanguardia letteraria, pubblicando racconti e poesie oscure (*menglong*) e portando avanti le istanze di libertà d'espressione, diversità e apertura.²⁵⁴ Huang Rui (1952 –), uno dei fondatori del gruppo, aveva contribuito alla creazione della rivista, dove pubblicava poesie e a cui contribuiva con articoli di critica artistica. Anche Ma Desheng (1952

²⁵² Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 23.

²⁵³ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 209.

²⁵⁴ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 60.

–) e Qu Leilei (1951 –) pubblicarono i loro racconti e le loro poesie sulla rivista e collaborarono per le illustrazioni. Wang Keping (1949 –), uno dei membri più politicamente audaci del gruppo e appassionato di teatro, organizzava gli incontri di lettura delle poesie pubblicate sul giornale.²⁵⁵ Dal momento che tanti artisti con intenti comuni si erano riuniti attorno alla rivista, Huang Rui e Ma Desheng decisero di organizzare una mostra per esprimere le loro idee in modo pubblico anche per mezzo delle arti visive. La pluralità di forme espressive e la diversità dei contenuti erano indice della volontà degli artisti di esprimere la propria visione del mondo in maniera autentica. La mostra non girava attorno ad un tema o uno stile particolare, lo scopo era mostrare la volontà di innovazione e liberazione espressiva degli artisti, tra i quali spiccavano Zhong A'cheng (1949 –), Bo Yun (1948 –), Yan Li (1954 –), Li Shuang (1957 –) e Ai Weiwei (1957 –). Inoltre, molti degli artisti del gruppo facevano parte della cerchia di intellettuali dissidenti che avevano contribuito alle manifestazioni del Muro della Democrazia e le loro opere erano spesso ispirate agli ideali di uguaglianza sociale, libertà e democrazia.²⁵⁶

Huang Rui si rivolse a Liu Xun per ottenere il supporto necessario per l'esposizione. Nonostante Liu Xun avesse espresso il suo interesse nei confronti delle opere, egli non poté confermare la disponibilità di uno spazio adeguato per la mostra prima dell'anno successivo, poiché ce n'erano altre in programma. Delusi dalla prospettiva di aspettare così a lungo, preoccupati per il clima politico meno favorevole e ispirati dalla recente mostra del gruppo non riconosciuto dei Senza Nome, gli artisti decisero che non si poteva più aspettare.²⁵⁷ Determinati a trovare una sede alternativa per l'esposizione, essi individuarono un giardinetto accanto alla Galleria Nazionale d'Arte Cinese come luogo prescelto per la mostra. Il 27 Settembre 1979 ventitré giovani artisti esposero 163 opere tra cui dipinti a inchiostro, dipinti a olio, xilografie e statue di legno.²⁵⁸ Il momento e il luogo della mostra erano significativi, poiché il 1° Ottobre ci sarebbero state le celebrazioni per il trentesimo anniversario della fondazione della Repubblica Popolare, e la Galleria Nazionale avrebbe esposto le opere della mostra nazionale. L'evento fece molto scalpore: numerosi studenti dell'accademia, autorità del mondo dell'arte, intellettuali, dirigenti, stranieri e visitatori in genere furono attratti dall'impressionante varietà di opere, dagli stili inusuali e dai messaggi forti

²⁵⁵ Cfr. Zhu Zhu 朱朱, "Yuandian: Xingxing huahui" 原点: "星星画会" (Origini: il gruppo artistico Stelle), *Tianya*, 2008/5, p. 170.

²⁵⁶ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 772.

²⁵⁷ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 62.

²⁵⁸ Cfr. Lin Yuyuan 林钰源, "1979: Xingxing meizhan" 1979: "星星" 美展 (1979: mostra d'arte del gruppo Stelle), *Wenyi zhengming*, 2010/10, p. 83.

che esprimevano.²⁵⁹ Anche Jiang Feng visitò la mostra ed espresse il proprio assenso in questi termini: “Questa forma di esposizione, all’aria aperta, non è niente male. Si può esporre dentro la galleria e fuori la galleria; gli artisti possono emergere dall’accademia artistica o possono nascere fuori dall’accademia”.²⁶⁰ Tale affermazione mostrava l’apertura mentale del direttore dell’Accademia, il suo supporto per le opere prive delle restrizioni e delle influenze del mondo dell’accademia e il suo coraggio nel mantenere la propria posizione, incurante delle conseguenze. Alcune opere infatti avevano un significato politico molto esplicito. Nella prefazione alla mostra gli artisti avevano specificato che, in quanto esploratori, il mondo dava loro infinite possibilità, ed essi avevano intenzione di conoscere il mondo con i loro occhi e parteciparvi con i loro pennelli e i loro scalpelli.²⁶¹

Tra le opere esposte da Huang Rui alla mostra è interessante la serie di quadri che ritraggono le rovine dello Yuanmingyuan, l’antico Palazzo d’Estate distrutto durante la Seconda Guerra dell’Oppio: *Funerale* (*Zanli*, 赞礼, fig. 4.18), *Testamento* (*Yizhu*, 遗嘱, fig. 4.19) e *Nuova vita* (*Xinsheng*, 新生, fig. 4.20), tutte del 1979. Tramite l’uso dei colori e la distorsione delle forme, i pilastri assumono significati diversi. Nel primo quadro l’atmosfera funebre è espressa dai colori cupi della notte, sullo sfondo nero del cielo un fascio di luce bianca illumina i pilastri e i sassi. Il prato è di un grigio uniforme in cui i radi steli d’erba sono resi graffiando la tela. I pilastri prendono la forma di un corteo funebre che trasporta la bara del defunto. Essi non hanno forme propriamente umane, sono astratti, spigolosi, privi di arti e volti. È grazie alla loro posizione reciproca, all’atmosfera dell’opera e al titolo che è possibile intuire il loro significato simbolico. In *Testamento* è giorno, il prato, la stradina, il cielo e le nuvole sono resi con tinte uniformi, le forme e i contorni sono geometrici. Fatta eccezione per i pilastri, non ci sono ombreggiature, il che dà al paesaggio una connotazione irrealistica. Tramite le ombreggiature, questa volta i pilastri prendono sembianze più umane, i volti e gli arti sono distinguibili, anche se non ci sono i lineamenti. Le figure si abbracciano, si sostengono e si confortano a vicenda. Anche se la memoria della tragedia è ancora viva, è come se le figure si stessero lentamente risvegliando, come se stessero prendendo

²⁵⁹ Cfr. Liu Chun 刘淳, “Yishu yu xinshidai – 1979nian Xingxing meizhan huigu” 艺术与新时代 – 1979年 “星星” 美展回顾 (Arte e nuova epoca – esame della mostra d’arte del gruppo Stelle del 1979), in *Shanxi wenxue*, 6, 2008, p. 34.

²⁶⁰ Wang Keping in Zhu Zhu 朱朱, “Yuandian: Xingxing huahui” 原点: “星星画会” (Origini: il gruppo artistico Stelle), *Tianya*, 2008/5, p. 217.

²⁶¹ Cfr. Liu Chun 刘淳, “Yishu yu xinshidai – 1979nian Xingxing meizhan huigu” 艺术与新时代 – 1979年 “星星” 美展回顾 (Arte e nuova epoca – esame della mostra d’arte del gruppo Stelle del 1979), *Shanxi wenxue*, 2008/6, p. 37.

pienamente coscienza di quello che è accaduto. La strada, che non era presente in *Funerale*, forse in questo caso simboleggia una via d'uscita, una nuova speranza che prende forma. In *Nuova vita* il sole illumina i pilastri che questa volta diventano le dita di una mano che sembra cercare di emergere dal prato per afferrare un oggetto longilineo, forse una spada, sorto dove prima era la strada. I colori sono intensi, il prato, il cielo e le nuvole sono resi con tocchi di pennello e sfumature che li rendono più realistici, mentre le ombre contribuiscono a dare volume e forma agli oggetti. Il significato simbolico è cambiato, ora non si tratta più di diverse persone, ora è il singolo che, reduce dal passato, rinasce e prende in mano il proprio destino. La rappresentazione surreale delle rovine del palazzo conferisce loro forme e significati che cambiano a seconda del sentimento dell'autore. Ciò che le opere esprimono, tramite l'uso del colore, i diversi livelli di astrazione e realismo e le diverse forme che gli oggetti assumono, è il percorso spirituale dell'artista, il passaggio che porta dal lutto alla rinascita. Per gli spettatori di quell'epoca il collegamento alla Rivoluzione Culturale era inevitabile.

Tra le opere di Ma Desheng esposte, *Riposo* (Xi, 息, 1979, fig. 4.21) rispecchia l'intento sociale dell'artista. Egli era uno dei membri più sensibili e socievoli del gruppo, nonché uno dei fondatori e, costretto a camminare sulle stampelle, viveva di arte. Ma Desheng aveva imparato a dipingere dai *lianhuanhua* (libretti illustrati),²⁶² ma aveva trovato la sua fonte di ispirazione nella xilografia dell'artista tedesca Kaethe Kollwitz, non solo dal punto di vista tecnico, ma anche intellettuale. Aveva infatti deciso di esprimere liberamente le proprie emozioni nell'arte ritraendo la società, criticando ed elogiando, fermamente convinto che le opere dovessero rispecchiare i sentimenti autentici dell'artista.²⁶³ In *Riposo*, l'influenza di Kollwitz è evidente nella resa del volto del protagonista sulla sinistra. La xilografia è in bianco e nero, il corpo scuro della figura è disteso lungo tutta la base dell'opera e la posa è suggerita dalla presenza del braccio e della mano resi per contrasto in bianco. Il corpo allo stesso tempo è un campo, illuminato in bianco dalle luci del sole all'orizzonte, su cui il contadino passa l'aratro trainato dai buoi. Il volto della figura ha gli occhi chiusi, ritrae il riposo del contadino che riposa dopo una giornata, anzi, una vita di lavoro massacrante che segna il volto e le mani con rughe profonde quanto i solchi creati dall'aratro. È un lavoro che non dà via d'uscita, non c'è speranza di cambiamento, un ciclo che si ripete con l'alternarsi delle stagioni e con il passare degli anni fino a quando il contadino non si sveglierà più

²⁶² Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 75.

²⁶³ Cfr. Liu Chun 刘淳, “Yishu yu xinshidai - 1979nian Xingxing meizhan huigu” 艺术与新时代 - 1979年“星星”美展回顾 (Arte e nuova epoca – esame della mostra d'arte del gruppo Stelle del 1979), *Shanxi wenxue*, 2008/6, p. 38.

dal suo riposo. L'aspetto scheletrico della figura e l'oscurità che la avvolge sottolineano la rassegnazione indotta da questa condizione di estrema miseria e sacrificio e, forse, suggeriscono che il contadino non troverà più la forza di alzarsi. L'artista stesso parla della sua opera in *Meishu*:

La mia opera *Riposo* ha un sottotitolo: *Arriva in silenzio e se ne va in silenzio, ma lascia sul terreno milioni di gocce di sudore*. Ogni anno vado nelle campagne e vedo che i contadini sono ancora impegnati in lavori pesantissimi e primitivi, che rispetto alla città i prodotti e la vita culturale sono molto arretrati, eppure loro non si lamentano mai e lavorano in silenzio, ignorati dai più. Quando torno in città la situazione è completamente diversa, alcuni funzionari ripetono continuamente che il nostro Paese è povero, che dobbiamo stringere la cinghia, ma loro non stringono mai la cinghia, sono sempre impegnati a costruire palazzi mentre tanti non hanno dove vivere. Io sono vicino ai contadini e agli operai che conoscono solo il duro lavoro e non capisco come possa esserci una differenza così grande all'interno della società.²⁶⁴

L'affermazione dell'artista non solo esprime solidarietà nei confronti delle condizioni di arretratezza e povertà delle campagne, ma critica anche l'ipocrisia della classe dirigente che si arricchisce alle spalle dei più bisognosi e non fa niente per cambiare la situazione.

Un'opera che critica ferocemente le ingiustizie perpetrate durante la Rivoluzione Culturale è *Rosso e Nero* (*Hong yu hei*, 红与黑, 1979, fig. 4.22) di Li Shuang (1957 –): il soggetto del suo dipinto è un personaggio storico, Zhang Zhixin (1930 – 1975), strenua sostenitrice delle idee del Partito, che fu punita per aver criticato il culto della personalità di Mao. Nonostante le torture, le punizioni e le umiliazioni subite, Zhang non ammise mai i propri errori e continuò ad accusare Mao di aver tradito i suoi principi. Per questo, prima della sua esecuzione, le furono tagliate le corde vocali.²⁶⁵ Il quadro mostra in primo piano il mezzo busto della protagonista, il corpo e il volto feriti, un taglio rosso attraversa la gola. Il braccio è legato al torace, ma, anche se non può più muoversi e non può più parlare, il suo sguardo esprime ciò che non può più dire a voce alta. L'espressione dell'occhio che spicca sul volto è delusa, ma anche convinta, esprime la forza d'animo della donna e la sua fede profonda nelle proprie convinzioni, che le ha permesso di sopportare violenze atroci. Sulla destra, una figura rossastra dalle braccia incatenate grida e leva le mani al cielo in segno di protesta. Alle sue spalle, quasi trasparenti, altre mani imitano le sue. È come se la parte di sinistra

²⁶⁴ Ma Desheng in Li Xianting 栗宪庭, "Guanyu Xingxing meizhan" 关于 “星星” 美展 (La mostra d'arte del gruppo Stelle), *Meishu*, 1980/3, p. 9.

²⁶⁵ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 92.

fosse il volto “oscuro” che vedeva il Partito, il suo aspetto esteriore ormai dilaniato e incapacitato, mentre a destra la sua anima idealista, convinta e indignata esprime a gran voce i suoi pensieri. Il rosso non è tuttavia un rosso caldo, ancora una volta si tratta di una tonalità scura, che, a contrasto col nero e col bianco, ricorda il sangue versato, la sofferenza inflitta per una causa ingiusta. La famiglia di Li Shuang aveva sofferto terribilmente a causa della Rivoluzione, portando il nonno alla paralisi e la madre alla pazzia. La pittura aveva aiutato la ragazzina ad evadere da quella realtà e a sentirsi meno sola ed indifesa. Quando decise di partecipare all’esposizione sapeva che poteva essere pericoloso, ma decise di battersi per esprimere liberamente le proprie emozioni e denunciare le ingiustizie passate.²⁶⁶

Le opere che fecero più scalpore alla mostra furono le sculture di legno di Wang Keping *Lunga vita* (*Wanwansui*, 万万岁, fig. 4.23) e *Silenzio* (*Chenmo*, 沉默, fig. 4.24), entrambe del 1979. La prima scultura si sviluppa in altezza, è longilinea e rappresenta un volto allungato e distorto con la bocca spalancata. Dalla testa spunta un braccio la cui mano regge un libretto rosso più grande del volto stesso. Il braccio si innalza direttamente dalla testa ad indicare che i seguaci di Mao erano accecati dalla devozione per il presidente, che le loro menti non riuscivano a pensare altro che a venerare e mettere in pratica le parole del grande timoniere. Essi avevano commesso atti tanto atroci da perdere la propria umanità, diventando creature in grado di usare solo la bocca per urlare le massime del libretto e le mani per picchiare, perdendo la facoltà di pensare con la propria testa. In *Silenzio*, la scultura rappresenta un volto dall’espressione esterrefatta e terrorizzata. Un occhio è aperto mentre l’altro è coperto e segnato da una X, il naso è senza narici e la bocca spalancata è tappata. L’opera rappresenta la censura soffocante che colpiva i dissidenti nell’era maoista e la negazione della libertà di espressione. L’occhio coperto è un simbolo ancora più forte, poiché tanti erano stati quelli che avevano visto troppo o volevano ribellarsi a quello che vedevano e per questo gli avevano tolto la possibilità di vedere oltre, eliminandoli definitivamente. La scultura è un monumento a tutti i dissidenti, a tutti gli intellettuali cui erano state negati i diritti più basilari, a tutti quelli che, non volendo diventare esseri disumani, avevano subito le persecuzioni del Partito. L’ispirazione per le sue opere proveniva dall’esperienza teatrale dell’artista, in particolare dal teatro dell’assurdo, il cui stile umoristico e aggressivo forniva gli spunti necessari per esprimere la sua critica politica.²⁶⁷ Lo stesso Wang Keping su *Meishu* ammetteva di essersi avvicinato all’arte da poco e di aver scelto di scolpire in legno poiché quella gli sembrava la forma d’arte più adeguata ad

²⁶⁶ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, pp. 90 – 2.

²⁶⁷ Cfr. Zhu Zhu 朱朱, “Yuandian: Xingxing huahui” 原点: “星星画会” (Origini: il gruppo artistico Stelle), *Tianya*, 2008/5, p. 175.

esprimere le proprie idee. Talvolta era la forma naturale del legno a fornirgli l'ispirazione. In *Lunga vita* l'intento iniziale dell'artista era di creare un fanatico che urlava gli slogan tenendo alto il libretto rosso in segno di venerazione, tuttavia fu la forma particolare di quel pezzo di legno che gli suggerì di far partire il braccio dalla testa. Un episodio simile accadde con Silenzio, in cui è il nodo naturale del tronco a creare l'effetto della bocca tappata.²⁶⁸

Nonostante, come nota Lin Yuyuan, la qualità delle opere in generale non fosse altissima, la grande importanza della mostra per il mondo dell'arte sta nell'audacia con cui gli artisti imposero le proprie idee e nella convinzione che la libertà espressiva fosse un diritto inalienabile degli artisti, a prescindere dai temi trattati e dalle modalità espressive. L'impatto della mostra tuttavia non si limitò solo al mondo dell'arte, poiché le critiche politiche espresse dalle opere non erano passate inosservate ai visitatori, anzi, erano quelle che attiravano di più l'attenzione. Lin ritiene quindi che l'influenza che la mostra ebbe sulla società sia stato addirittura maggiore di quello che ebbe sulle correnti artistiche successive.²⁶⁹ Senza dubbio, i primi effetti della risonanza della mostra si videro già il secondo giorno di apertura, quando la polizia discusse con Ma Desheng e Huang Rui sostenendo l'illegalità della mostra. Nonostante avessero convinto la polizia che non c'erano motivi per dichiarare la mostra illegale, la mattina dopo più di cinquanta poliziotti occuparono il giardino dove le opere erano esposte, confiscarono le opere e bandirono la mostra per disturbo dell'ordine pubblico.²⁷⁰ Gli artisti si rivolsero allora a Liu Xun, che riuscì a far riavere le opere ai legittimi proprietari e a garantire che la mostra sarebbe stata riaperta in uno spazio adeguato in poche settimane. Alcuni suggerirono che comunque la polizia avrebbe dovuto scusarsi ufficialmente per aver violato la loro libertà espressiva, e che, se non l'avesse fatto, avrebbero organizzato una parata di protesta. Il Comitato di Partito, che aveva garantito insieme a Liu Xun che la mostra sarebbe stata riaperta, non condannò le azioni della polizia. Per questo, il 1° Ottobre otto membri del gruppo e i loro sostenitori si incontrarono al Muro della Democrazia per cominciare la marcia, consapevoli della possibilità di essere arrestati e puniti.²⁷¹ Ma Desheng in stampelle guidava la parata, il gruppo portava manifesti e cartelloni che chiedevano il rispetto della costituzione, democrazia e libertà di

²⁶⁸ Wang Keping in Li Xianting 栗宪庭, "Guanyu Xingxing meizhan" 关于 "星星" 美展 (La mostra d'arte del gruppo Stelle) *Meishu*, 1980/3, p. 9.

²⁶⁹ Cfr. Ling Yuyuan 林钰源, "1979: Xingxing meizhan" 1979 : "星星" 美展 (1979: mostra d'arte del gruppo Stelle), *Wenyi zhengming*, 2010/10, p. 84.

²⁷⁰ Cfr. Zhu Zhu 朱朱, "Yuandian: Xingxing huahui" 原点: "星星画会" (Origini: il gruppo artistico Stelle), *Tianya*, 2008/5, p. 171.

²⁷¹ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 64.

espressione artistica. Quando alla parata si contrappose un plotone della polizia gran parte dei partecipanti si allontanò, nascondendosi e osservando, solo trenta persone continuarono impavide a marciare.²⁷² Sotto gli occhi di giornalisti, studenti stranieri e diplomatici, il gruppo arrivò alla sede del Comitato Municipale di Partito senza essere attaccato e consegnò la petizione.

Nonostante la parata si fosse conclusa in maniera positiva, due episodi successivi ritardarono ulteriormente l'apertura ufficiale della mostra. Infatti, Qu Leilei, che lavorava per la CCTV, riuscì a registrare il processo dell'attivista per la democrazia Wei Jingsheng e a consegnarla ai suoi colleghi. La trascrizione del processo fu poi appesa sul Muro della Democrazia, ma Wei Jingsheng fu e il collega che aveva appeso la registrazione sul muro furono condannati, rispettivamente, a quindici e a dieci anni di prigione. Qu Leilei uscì impunito dal proprio processo poiché non c'erano leggi che vietavano l'uso dei registratori, ma subì comunque forti pressioni politiche.²⁷³ Inoltre, il *New York Times* pubblicò in prima pagina un articolo con la foto di alcune opere d'arte della mostra, tra cui *Silenzio*, che festeggiava la vittoria della liberazione artistica a Pechino grazie alla loro mostra di arte moderna.²⁷⁴

Fu solo dopo la nomina di Jiang Feng a presidente dell'Associazione degli Artisti Cinesi il 31 Ottobre di quell'anno che Liu Xun comunicò ai rappresentanti del gruppo che la mostra sarebbe stata aperta a Huafangzhai dal 23 Novembre al 2 Dicembre.²⁷⁵ Il grande successo della mostra e il favore delle autorità in campo artistico portarono all'istituzione ufficiale del gruppo, alla sua registrazione all'Associazione degli Artisti di Pechino e all'organizzazione di una seconda mostra dal 20 Agosto al 4 Settembre alla Galleria Nazionale.²⁷⁶ Jiang Feng aveva suggerito agli artisti di non esporre opere troppo ardite per confermare il loro diritto di esibirsi in un contesto ufficiale. Tuttavia, nessuno riuscì ad impedire a Wang Keping di esporre la sua nuova opera, *Idolo (Ouxiang,*

²⁷² Cfr. Liu Chun 刘淳, "Yishu yu xinshidai – 1979nian Xingxing meizhan huigu" 艺术与新时代 – 1979年“星星”美展回顾 (Arte e nuova epoca – esame della mostra d'arte del gruppo Stelle del 1979), *Shanxi wenxue*, 2008/6, p. 34.

²⁷³ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 65.

²⁷⁴ Cfr. Wu Ziru 吴子茹, "Wang Keping: yu zhengzhi zaijian" 王克平: 与政治再见 (Wang Keping: addio alla politica), *Zhongguo xinwen zhoukan*, 2013/10, p. 71.

²⁷⁵ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 66.

²⁷⁶ Cfr. Liu Chun 刘淳, "Yishu yu xinshidai – 1979nian Xingxing meizhan huigu" 艺术与新时代 – 1979年“星星”美展回顾 (Arte e nuova epoca – esame della mostra d'arte del gruppo Stelle del 1979), *Shanxi wenxue*, 2008/6, p. 36.

偶像, fig. 4.25) del 1979. L'artista era rimasto particolarmente colpito dalle statue di Buddha che aveva visto nello Shanxi e si era ispirato a queste per la sua nuova scultura.²⁷⁷ Essa infatti ha le sembianze di un Buddha, tuttavia la stella sul copricapo, i lineamenti del volto ed il contesto critico in cui era inserita sono un chiaro riferimento a Mao. Ancora una volta l'ironia pungente di Wang aveva creato una metafora per esprimere il grado di devozione che il presidente aveva raggiunto, mettendolo sullo stesso piano di una divinità. A differenza degli sguardi estatici delle sculture buddhiste però, l'espressione severa e l'occhio semichiuso dell'"idolo" rendono la figura inquietante, come se fosse intenta a scrutare i suoi devoti per punire chiunque si allontani dalla fede.

Al pari dell'opera di Wang Keping, altre opere della seconda edizione della mostra rompevano tabù con immagini di nudo o richiami al surrealismo, come *Dialogo* (*Duihua*, 对话, 1980, fig. 4.26) di Yan Li. Il poeta e giornalista di *Jintian* Zhu sostiene che lo stile moderno del dipinto, più che la conoscenza dell'arte moderna occidentale e del surrealismo in particolare, rispecchi la potenza immaginativa che Yan Li esprimeva nelle sue poesie, spesso aiutata dal consumo di alcol.²⁷⁸ In questo caso, se mai l'alcol abbia fornito l'ispirazione per l'opera, ne è poi diventato anche il soggetto. È infatti la sagoma del lato sinistro della bottiglia che costituisce uno dei due volti, mentre l'altro è ricavato da ciò che sembra essere il contenuto della bottiglia. Il tavolo è a sua volta sagomato con la forma delle braccia degli interlocutori, virtualmente poggiate su di esso, lasciando intravedere il pavimento. La scena si svolge al chiuso, in un ambiente neutrale contraddistinto solo da una finestra da cui non si intravede l'esterno. È attorno alla bottiglia e grazie ad essa che si costruisce il dialogo tra i due interlocutori. L'immaginazione dell'artista ha costruito la scena con oggetti e luoghi della vita quotidiana. Attraverso i suoi occhi, questi diventano stilizzati, acquisiscono colori vivaci, nuove forme e nuovi significati. Lo stile astratto e surrealista dell'opera rappresenta la ribellione dell'artista nei confronti delle convenzioni e delle restrizioni artistiche dell'epoca e il desiderio, comune ai tutto il gruppo, di potersi esprimere liberamente.

L'approccio degli artisti nella seconda mostra diventa più maturo, più consapevole. Nella prefazione alla mostra, gli artisti ribadiscono l'importanza di sperimentare nuove forme d'arte e, tramite queste, esprimere i profondi cambiamenti della loro epoca. Gli stimoli per questa nuova arte possono essere colti quando l'anima liberata incontra l'ispirazione creativa. L'eredità delle generazioni passate dà a quella presente la capacità di comprendere meglio la vita e il coraggio di

²⁷⁷ Cfr. Wu Ziru 吴子茹, "Wang Keping: yu zhengzhi zaijian" 王克平: 与政治再见 (Wang Keping: addio alla politica), *Zhongguo xinwen zhoukan*, 2013/10, p. 71.

²⁷⁸ Cfr. Zhu Zhu 朱朱, "Yuandian: Xingxing huahui" 原点: "星星画会" (Origini: il gruppo artistico Stelle), *Tianya*, 2008/5, pp. 174 – 5.

esplorarla.²⁷⁹ Tuttavia la nuova sicurezza e il rinnovato coraggio del gruppo nell'espone opere tanto ardite ebbero delle gravi conseguenze per colui che aveva permesso a questo nuovo spirito artistico di entrare nel regno dell'arte istituzionale. Infatti, gli esiti della mostra del gruppo Stelle furono utilizzati dai burocrati conservatori per attaccare Jiang Feng, che soffrì forti pressioni politiche negli ultimi anni della sua vita.²⁸⁰

I gruppi che sorsero in questo periodo furono sia un segnale dei grandi cambiamenti e delle tensioni sociali che si erano sviluppate dopo la fine della Rivoluzione, sia una spinta verso cambiamenti ancora più profondi, verso una liberazione sempre maggiore. Purtroppo, il Partito non poteva ammettere una liberazione completa. Al contrario, alla seconda Conferenza sui principi teorici del Partito, Deng decise di assumere un atteggiamento più restrittivo per preservare l'unità del Partito e confermare il proprio potere. Per la conferenza, su sua richiesta, Hu Yaobang e il Presidente dell'Accademia Cinese delle Scienze Sociali Hu Qiaomu (1912 – 1992) prepararono il discorso di Deng sui quattro principi cardinali che dovevano costituire i limiti della libertà di espressione. Le quattro aree che non andavano criticate erano la via socialista, la dittatura del proletariato, il governo del PCC e il Marxismo-Leninismo e il pensiero di Mao.²⁸¹ Durante il discorso, Deng criticò aspramente gli attivisti del Muro della Democrazia affermando che manifestazioni non controllate dal Partito non sarebbero state tollerate, poiché l'obbedienza al Partito era il principio più importante. Lo stesso Hu Yaobang suggerì ai giornalisti di non focalizzarsi sulle ingiustizie del passato, ma sulle modernizzazioni del presente.²⁸² Alla fine di Ottobre, al Quarto Congresso sulla Letteratura e le Arti, Deng non si espresse sulla questione dei quattro principi. Decise invece di condannare le restrizioni di Lin Biao e Jiang Qing e complimentarsi per la creatività del popolo cinese nelle arti. Questo discorso conciso e diplomatico gli permise di mantenere la fiducia e il sostegno della maggior parte degli intellettuali.²⁸³ Nonostante i grandi cambiamenti e le liberazioni che avevano seguito la fine della Rivoluzione, la

²⁷⁹ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 779.

²⁸⁰ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, p. 67.

²⁸¹ Cfr. E. F. Vogel, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge, Massachusetts ; London, The Belknap of Harvard University press, 2013, p. 262.

²⁸² Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 55 – 6.

²⁸³ Cfr. E. F. Vogel, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge, Massachusetts ; London, The Belknap of Harvard University press, 2013, pp. 264 – 5.

Conferenza decretò un rallentamento del processo di apertura della fine degli anni Settanta, segnando l'inizio di un nuovo periodo di limitazioni e censure.

5. Le nuove correnti degli anni Ottanta:

sperimentazione e attivismo oltre le campagne politiche (1980 – 1986)

Gli anni Ottanta furono caratterizzati da una continua tensione tra le istanze di apertura e riforma avviate dalla politica di Deng e i tentativi di repressione di queste ultime da parte dei veterani conservatori. I movimenti democratici e di liberazione di studenti, artisti, scrittori e giornalisti della fine degli anni Settanta, legati in gran parte al Muro della Democrazia, avevano suscitato una reazione di chiusura da parte del Partito. Deng Xiaoping si trovava in una situazione di precario equilibrio tra le richieste di riforme politiche dell'élite democratica, capeggiata da Hu Yaobang, e i tentativi di contrarre le riforme economiche dei veterani conservatori. La Seconda Conferenza sui Principi Teorici del Partito del 1979 aveva permesso a Deng di rafforzare la fiducia dei veterani nei suoi confronti, tramite le restrizioni in campo artistico e letterario rappresentate dai quattro principi cardinali.

Tuttavia, l'ombra della Rivoluzione Culturale esercitava ancora grande influenza sulla linea politica di Deng, come dimostra il suo discorso di Agosto del 1980 "Sulla riforma del sistema della *leadership* del Partito e dello Stato". Deng si opponeva, infatti, all'abuso di potere e alla concentrazione di più cariche nelle mani dei membri del Partito, condannando questa pratica come una delle cause della Rivoluzione Culturale.²⁸⁴ Durante lo stesso discorso, Deng promise che non avrebbe mai più lanciato campagne politiche e movimenti di massa come quelle del passato, e che avrebbe risolto i problemi di educazione di massa tramite la persuasione e la discussione pacifica. Nonostante l'atteggiamento riformista di Deng, a conclusione del discorso egli sottolineò nuovamente l'importanza di rispettare i quattro principi cardinali.²⁸⁵ La difficile posizione del leader del Partito, il quale cercava di portare avanti le proprie riforme economiche e politiche cercando di imparare dagli errori del passato senza tuttavia minare il potere del Partito, è evidente. Nel 1980 la politica di Deng era, quindi, volta a favorire il sostegno e la libertà di espressione degli intellettuali per sviluppare la riforma economica, ma impediva loro di avanzare richieste politiche e di criticare l'operato e l'ideologia del Partito. Le denunce degli abusi della Rivoluzione Culturale e le critiche nei confronti di Mao non sarebbero più state tollerate, poiché erano considerate attacchi

²⁸⁴ Cfr. M. Dassu, T. Saich, *La Cina di Deng Xiaoping : il decennio delle riforme: dalle speranze del dopo-Mao alla crisi di Tian'anmen*, Roma, Edizioni associate, 1991, p. 36.

²⁸⁵ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 64 – 66.

al Partito stesso.²⁸⁶ A tale scopo, il 27 giugno 1981 durante la Sesta Assemblea Plenaria dell'Undicesimo Comitato Centrale del Partito, Deng ammise gli errori di Mao e del Partito con riferimento alla Rivoluzione Culturale. Tuttavia, egli sottolineò che le critiche nei confronti di Mao erano state eccessive e ribadì l'importanza della figura di Mao e del suo pensiero come fondamento ideologico del Partito. Ricordando i successi che avevano portato alla fondazione e alla ricostruzione del Paese sotto la guida del Grande Timoniere, Deng riconfermò definitivamente la propria legittimità come *leader* del Partito e la legittimità del Partito stesso.²⁸⁷ Inoltre, per proteggere le riforme economiche dagli attacchi dei conservatori, Deng si affiancò a questi ultimi nella critica della liberalizzazione borghese (*zichanjieji ziyouhua*), ossia degli effetti negativi che il capitalismo occidentale poteva avere in campo ideologico e politico, quali l'individualismo, il desiderio esagerato di arricchirsi e l'anarchia.²⁸⁸ A tal proposito, egli sosteneva che, nello sviluppo del "socialismo con caratteristiche cinesi" (*zhongguo tese shehuizhuyi*), l'ideologia socialista non doveva essere contaminata dal capitalismo, ma doveva servirsi solo dell'apertura al mercato internazionale per risanare l'economia del Paese.²⁸⁹

Nonostante il clima politico più intollerante e le critiche nei confronti delle influenze occidentali, l'apertura economica inevitabilmente portò con sé un'ondata di novità che ebbero ripercussioni in tutti gli ambiti della società. Insieme a scienza e tecnologia d'avanguardia, le correnti filosofiche, letterarie e artistiche, che erano state, fino a quel momento, demonizzate e precluse ai Cinesi, si diffusero in maniera estensiva durante la prima metà degli anni Ottanta.²⁹⁰ Nel 1982, Hu Yaobang rinnovò le istanze di riforma politica e le critiche nei confronti dell'abuso di potere del Partito, portate avanti due anni prima da Deng, mentre Liao Gailong (1918 – 2001) proponeva di sviluppare il socialismo democratico a partire dalla base, rafforzando il governo locale a discapito di quello centrale.²⁹¹ Allo stesso modo, Zhou Yang chiedeva più autonomia per la Federazione cinese di scrittori e artisti, per dare agli intellettuali più protezione ed indipendenza e

²⁸⁶ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, p. 81.

²⁸⁷ Cfr. T. Cheek, *Vivere le riforme : la Cina dal 1989*, Torino, EDT, 2008, pp. 58 – 62.

²⁸⁸ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, p. 81.

²⁸⁹ Cfr. J. K. Fairbank, M. Goldman, *China : a new history - 2. enl. ed. - Cambridge, Mass. [etc.]*, Belknap, Harvard university press, 2006, p. 408.

²⁹⁰ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 805.

²⁹¹ Cfr. M. Dassu, T. Saich, *La Cina di Deng Xiaoping : il decennio delle riforme: dalle speranze del dopo-Mao alla crisi di Tian'anmen*, Roma, Edizioni associate, 1991, p. 37.

renderli meno diffidenti nei confronti del Partito, poiché molti di loro avevano deciso di allontanarsi dalle federazioni.

Parallelamente alle istanze politiche dell'élite democratica, l'aumento generale di interesse di intellettuali e studenti nei confronti di temi di natura filosofica e morale alimentò una fervida discussione sull'ideologia, in particolare sui concetti di umanità (*rendao*) e umanitarismo (*rendaozhuyi*) come soluzioni al fenomeno dell'alienazione (*yihua*). Tali temi erano stati trattati dagli intellettuali negli anni precedenti in riferimento alla Rivoluzione Culturale ed erano stati ripresi grazie al confronto con la filosofia e la cultura occidentale.²⁹² Nell'ampio dibattito ideologico sulla relazione tra il Marxismo, l'alienazione e l'umanitarismo, lo stesso Zhou Yang, sostenuto dal vice direttore del *Renmin ribao* (*Quotidiano del Popolo*) Wang Ruoshui (1926 – 2002), contestava la teoria Marxista che l'alienazione fosse solo un fenomeno della società capitalista e che l'umanitarismo fosse incompatibile con il Marxismo. Nel centenario della morte di Marx, l'8 Marzo 1983, Zhou sostenne che la mancanza di democrazia e di un sistema legale forte avesse causato l'abuso di potere, o alienazione del potere, e l'alienazione ideologica, il cui esempio massimo era rappresentato dal culto della personalità. Quando il discorso fu pubblicato sul *Renmin ribao* egli ricevette dure critiche, in particolare da Deng Liqun (1915 – 2015) dei veterani conservatori, che sottolineava la cattiva influenza che tale riflessione avrebbe avuto sugli studenti.²⁹³

L'idea che fosse stato il sistema politico del Partito stesso a causare l'alienazione rappresentava una minaccia che Deng non poté ignorare, per cui egli indisse una campagna contro l'inquinamento spirituale che colpì in particolar modo la cerchia di Hu Yaobang.²⁹⁴ Le critiche di Deng erano rivolte non solo ai membri stessi del Partito che, tramite discussioni su alienazione e umanitarismo, stavano diffondendo la sfiducia nei confronti dello stesso, ma anche agli artisti e agli scrittori che trattavano il tema dell'alienazione nelle loro opere. I veterani cercarono di estendere i margini della campagna in modo da tornare alla chiusura e all'unità precedenti alla Rivoluzione, scagliandosi contro le influenze occidentali che la riforma di Deng aveva portato in Cina. Quando quest'ultimo si rese conto dell'esito che la campagna avrebbe potuto avere sulla riforma, decise di limitarne gli effetti al campo ideologico, artistico e letterario, scagliandosi contro l'esistenzialismo,

²⁹² Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 115 – 6.

²⁹³ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 19 – 21.

²⁹⁴ Cfr. T. Cheek, *Vivere le riforme : la Cina dal 1989*, Torino, EDT, 2008, p. 68.

il modernismo, l'umanitarismo e la pornografia. In questo modo, il lavoro di tecnici, scienziati ed operai non fu rallentato e non ci furono forti ripercussioni sugli scambi economici con l'estero.²⁹⁵ La necessità della crescita economica e la recente memoria della Rivoluzione Culturale ridussero considerevolmente la portata e l'intensità della campagna, che si concluse a metà del 1984 dopo una mozione di otto membri della sezione di arte e letteratura della Conferenza Politica Consultiva che criticava il movimento e ricordava al Partito la promessa di non lanciare più campagne contro gli intellettuali. A differenza dei movimenti precedenti, questa volta gli intellettuali colpiti non persero la stima dei propri colleghi, anzi, grazie alle critiche sui media acquisirono una certa notorietà.²⁹⁶

5.1 Gli effetti delle restrizioni politiche nel mondo dell'arte

Ancora prima della campagna contro l'inquinamento spirituale, i quattro principi di Deng Xiaoping del 1980 rappresentavano già una grande limitazione all'attività artistica che si era sviluppata dopo la Rivoluzione Culturale. I membri del gruppo Stelle e coloro che li avevano sostenuti dopo la mostra del 1980 furono duramente colpiti dalla critica e dalla censura. Jiang Feng subì forti pressioni e attacchi a causa del supporto che aveva dato al gruppo e morì nel 1982 mentre difendeva la sua posizione ad un incontro di Partito. I tre membri principali, Huang Rui, Ma Desheng e Wang Keping, vennero banditi dalle mostre ufficiali e con la campagna contro l'inquinamento spirituale del 1983 il gruppo fu ufficialmente condannato dal Partito. A molti di questi artisti non rimase che trasferirsi all'estero per continuare ad esprimere liberamente la propria arte.²⁹⁷

Nonostante la loro condanna, essi ispirarono in vario modo molti dei gruppi che si formarono negli anni Ottanta. Anche se l'attività del gruppo Stelle, come quella dei Senza Nome, nasceva dal desiderio di affrancarsi dalle restrizioni della Rivoluzione e di denunciarne gli orrori e i colpevoli e non aveva ancora assorbito l'enorme flusso di novità provenienti dall'occidente, la sua influenza nei confronti dei gruppi degli anni Ottanta non è indifferente. Essi infatti ne ereditarono l'attivismo, la passione per le correnti artistiche occidentali e la volontà di estraniarsi dal sistema

²⁹⁵ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 122 – 4.

²⁹⁶ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, p. 132.

²⁹⁷ Cfr. K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011, pp. 67 – 9.

istituzionale per esprimere liberamente la propria arte e le proprie idee.²⁹⁸ Per stroncare il movimento di liberazione e protesta iniziato dai gruppi Stelle e Senza Nome, dal 1981 al 1984 le mostre di gruppi indipendenti furono proibite in tutto il Paese e la sperimentazione artistica poté essere portata avanti solo nell'ombra. Le mostre ufficiali tornarono ad essere l'unica vetrina per gli artisti emergenti, tuttavia molti di loro decisero di non prenderne parte, mentre molte opere furono rifiutate a causa del ritorno ad un approccio conservativo nei temi e negli stili accettati.²⁹⁹ Un esempio eclatante di questo fenomeno fu la Sesta Mostra d'Arte Nazionale del 1984, la quale fu percepita quasi come un passo indietro nell'innovazione artistica. Anche se lo stile non era più quello rigido, pomposo e solenne dell'epoca maoista, la maggior parte dei temi delle opere esposte erano volte a dare un'immagine positiva della crescita della Nazione e dei miglioramenti che l'apertura economica e le quattro modernizzazioni avevano portato alla popolazione.³⁰⁰

In reazione all'arretratezza della Mostra Nazionale, alcuni degli artisti che avevano deciso di non partecipare organizzarono una mostra segreta a Lanzhou, capoluogo della remota provincia nord-occidentale del Gansu. La mostra, intitolata *Ricerca, scoperta, espressione (Tansuo, faxian, biaoxian)*, durò non più di un giorno e due notti, ma ebbe grande risonanza a causa dell'apprezzamento da parte del pubblico e del tono provocatorio delle opere, tanto da essere paragonata a quella del gruppo Stelle, a cui si ispirava.³⁰¹

Le opere *Il volto della tragedia moderna n.1* e *Il volto della tragedia moderna n.2* (*Xiandai beiju de tushi zhiyi*, 现代悲剧的图式之一 e *Xiandai beiju de tushi zhi'er*, 现代悲剧的图式之二, 1985, fig. 5.1 e fig. 5.2) del leader del gruppo Cao Yong (1954 -) sono esempi dello stile irriverente ed innovativo che non veniva ammesso alle mostre ufficiali di quegli anni.³⁰² Nel primo quadro, un mostro animalesco discende sulla Terra, rappresentata da un *collage* di edifici famosi, simboli classici e moderni dell'Occidente, ferendosi una zampa su una guglia. Il mostro digrigna i denti in una smorfia, dalle narici e dall'ano fuoriesce del fumo, sulle corna poggiano un paio di occhiali e alla coda è legata una scritta: *Di giorno, sotto questa luna, inizio il mio viaggio da casa di Freud*

²⁹⁸ Cfr. Cai Qing 蔡青, "Xin Zhongguo 1979 nian de meishu xianxiang" 新中国 1979 年的美术现象 (Fenomeni artistici nella nuova Cina del 1979), *Xinjiang yishu xueyuan xuebao*, 2007/01, p. 6.

²⁹⁹ Cfr. Song Yafeng 颂雅风, "Qibashi niandai de yishu quanzi" 七八十年代的艺术圈子, *Yishu yuekan*, 2014/04, p. 28.

³⁰⁰ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 796.

³⁰¹ Cfr. Zhong Yan 钟妍, "'85xinchao" shiqi de Gansu meishu huodong" '85 新潮时期的甘肃美术活动 (Attività artistiche del Gansu nel periodo delle nuove correnti del 1985), *Meishu daguan*, 2012/12, p. 62.

³⁰² Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 131 – 2.

(*zai zhege yueliang xia de baitian wo cong Foluoyide jia chufa*). Circonda il mondo un fascio di seni, come fossero nuvole o uno strato di atmosfera, sotto una luna falciforme. I riferimenti sessuali e alle teorie di Freud fanno pensare ad un'interpretazione del mostro come simbolo del subconscio, degli impulsi irrazionali, quasi animaleschi, che l'uomo cerca di reprimere e che ora, tramite le teorie del filosofo, vengono analizzati e talvolta elogiati, stravolgendo la morale del mondo occidentale.

In *Il volto della tragedia moderna No.2* un altro mostro, simile al primo, dal volto enorme sovrasta una distesa di corpi femminili nudi in bianco e nero indistinguibili tra loro, ammassati in pose diverse. Tra le fauci spaventose del mostro s'intravede una moltitudine di volti di donne famose occidentali e cinesi, mentre gli occhi, simili a due fari, illuminano e controllano la distesa sottostante. È l'alienazione, secondo Gao Minglu, la "tragedia moderna" che mostra quest'opera, alienazione causata dall'autoritarismo del mostro che tiene tra le fauci simboli di cultura e modernità, mentre calpesta la distesa informe di esseri ormai privi di personalità e dignità.³⁰³ La violenza espressa dai quadri, insieme ai richiami sessuali, all'alienazione e all'occidente rendevano le opere inaccettabili nel contesto istituzionale, sebbene un nuovo esercito di giovani artisti indipendenti fosse ormai pronto a portare una rivoluzione nel mondo dell'arte.

5.2 I gruppi artistici

La mostra di Lanzhou non fu l'unica nata al di fuori del controllo istituzionale. La fine della campagna contro l'inquinamento spirituale portò nuove rivendicazioni di libertà dal controllo politico da parte dell'Associazione degli Artisti Cinesi al fine di mantenersi al passo con i movimenti artistici internazionali, ma esse non portarono, tuttavia, all'eliminazione dei quattro principi. Nonostante ciò, la riforma economica comportò il ritiro del supporto economico statale da molte gallerie, le quali iniziarono ad affittare i propri spazi a gruppi di artisti indipendenti, stimolando la nascita e lo sviluppo di associazioni autonome di giovani artisti.³⁰⁴

La formazione dei gruppi artistici fu un fenomeno diffusissimo tra il 1985 e il 1986: esso portò alla nascita di circa 80 gruppi sparsi su tutto il territorio cinese e coinvolse più di 2000 giovani

³⁰³ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 132.

³⁰⁴ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, pp. 214 – 5.

che esposero le loro opere in quasi 150 mostre.³⁰⁵ Erano diverse le motivazioni che portavano gli artisti a formare dei gruppi, ma le principali erano sicuramente la mancanza di denaro e la necessità di difendersi. Infatti, essendo troppo oneroso per i singoli affittare una galleria per una mostra d'arte personale, gli artisti si univano per avere la possibilità di rendere pubbliche le loro opere, talvolta pur non avendo intenti e stili comuni.³⁰⁶ Inoltre, dal momento che spesso tali opere erano antiautoritarie o anticonformiste, e a volte includevano performance ambigue, gli artisti rischiavano di essere puniti, per cui il gruppo dava al singolo la protezione necessaria dalla repressione governativa, la quale più frequentemente si scagliava contro l'organizzatore o portava alla chiusura prematura della mostra, senza però colpire gli espositori. Infine, anche se le opere erano eterogenee, capitava che gli artisti si unissero perché accomunati dagli stessi principi, che spesso si basavano su affinità nel modo di pensare piuttosto che su questioni prettamente stilistiche.³⁰⁷ L'importanza dei gruppi degli anni Ottanta deriva dal fatto che essi costituirono un vero e proprio movimento di modernizzazione culturale che non si limitò alla ricerca del bello, all'espressione individuale o alla denuncia delle ingiustizie passate e presenti, ma costituì il mezzo di espressione di vere e proprie correnti di pensiero molto più complesse e strutturate rispetto alle motivazioni alla base dell'espressione artistica degli anni Settanta. I gruppi erano formati da giovani che non avevano partecipato in prima persona gli orrori della Rivoluzione Culturale come Guardie Rosse o che erano troppo giovani per esserne stati traumatizzati. Insieme alle limitazioni imposte dal governo, questo potrebbe essere il motivo per cui la critica politica esplicita fu rara nelle opere di quest'epoca. Al contrario, l'apertura della Cina al mondo esterno e la corsa alla modernizzazione costituiva un forte stimolo per questa nuova generazione di artisti, la cui sfida principale era distruggere le barriere che impedivano loro di comunicare liberamente le proprie idee.³⁰⁸ Le correnti artistiche e filosofiche occidentali che nutrono la loro fame di conoscenza furono spesso proprio quelle che erano state criticate durante la campagna contro l'inquinamento spirituale. I giovani artisti erano particolarmente attratti dall'esistenzialismo di Sartre, dalle teorie sul subconscio di Freud e dall'elogio allo spirito dionisiaco di Nietzsche. Le teorie filosofiche occidentali fornivano innumerevoli stimoli nella riflessione sull'individuo e sulle relazioni interpersonali nella società, mentre correnti quali l'astrattismo, il surrealismo, il simbolismo, il dadaismo e la pop-art

³⁰⁵ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 102.

³⁰⁶ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 802.

³⁰⁷ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 135 – 6.

³⁰⁸ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, pp. 802 – 3.

rappresentavano l'avanguardia artistica a cui i giovani si ispiravano. Il contatto con l'occidente inevitabilmente portò gli artisti a confrontare la realtà nazionale con quella internazionale, la tradizione e la modernità, spinti dalla volontà di rinnovare non solo l'arte, ma la cultura in generale della Nazione.³⁰⁹ Essi, infatti, utilizzavano l'arte come mezzo per esprimere i propri ideali e sentimenti, ma anche il loro punto di vista sulla natura umana e le relazioni interpersonali, sul significato moderno di arte, sulla nuova società e per ribellarsi alle restrizioni e alle convenzioni. Dal punto di vista tecnico e stilistico, i gruppi si lasciarono ispirare profondamente dall'arte occidentale, talvolta rasentando la mera imitazione, talvolta sviluppando la propria sperimentazione individuale fino ad eliminare il confine tra arte e vita.³¹⁰ Quindi le correnti degli anni Ottanta portarono avanti l'ondata di liberazione stilistica ed espressiva e di sperimentazione iniziata negli anni Settanta, grazie anche alla maggior quantità di libri e mostre d'arte occidentale cui avevano accesso, e continuarono ad avere un atteggiamento impegnato nei confronti della società e degli individui. Tuttavia, al di là dello sviluppo delle tendenze del decennio precedente, ciò che caratterizza l'arte di questo periodo è la volontà di illuminare (*qimeng*, 启蒙) la cultura nazionale con nuove idee (*guannian*, 观念), con modi di pensare diversi. Questi si svilupparono grazie all'incontro con la filosofia occidentale moderna e alla rivalutazione della tradizione cinese, che andarono a colmare il vuoto ideologico causato dalla conclusione dell'era maoista.³¹¹ L'idealismo, la ricerca filosofica e la voglia di rinnovamento di queste correnti fanno sì che il movimento venga spesso paragonato a quello del 5 Maggio, con il quale condivide anche l'attrazione per le tendenze culturali occidentali e la volontà di portare nuova luce in un'epoca oscura e di progredire verso la modernità.³¹²

³⁰⁹ Cfr. Fang Xinwei 方新伟, "Renwen yu lixiang – bawu meishu yundongzhong de xifang ronghe" 人文与理想——八五美术运动中的中西方融合 (Umanità e idealismo – la fusione con l'Occidente del movimento artistico del 1895), *Mei yu shidai*, 2016/04, p. 28.

³¹⁰ Cfr. Gao Minglu 高名潞, "Bawu qingnian meishuchao" '85 青年美术潮 (Le correnti giovanili del 1985), *Wenyi yanjiu*, 1986/04, p. 33.

³¹¹ Cfr. Gao Minglu 高名潞, "Bawu meishu yundong de xuanxiang xushi – jiyu geren piping shijian de fansi" "八五美术运动" 的 "玄想" 叙事——基于个人批评实践的反思 (Racconti di illusione del movimento artistico del 1985), *Wenyi yanjiu*, 2015 10, pp. 129 – 130 e 132.

³¹² Cfr. Huang Zhuan 黄专, "Chuangzao lishi – Zhongguo 20 shiji 80 niandai xiandai yishu jinian zhan" 创造历史——中国 20 世纪 80 年代现代艺术纪念展 (Fare la storia – mostra commemorativa dell'arte contemporanea degli anni Ottanta), *Huakan*, 2006/12, p. 60.

5.3 La pittura razionalista

Come accennato in precedenza, alcuni gruppi di pittori superarono l'espressione dei propri sentimenti e la ricerca interiore per approdare ad una riflessione che comprendesse tutta la società, andando oltre le divisioni e le distinzioni tra i singoli esseri umani e mostrando un nuovo interesse nei confronti dell'umanità nella sua interezza. Questi gruppi esplorarono il concetto di ideale umanistico *renwen lixiang* (人文理想) e di spirito umano *renwen jingshen* (人文精神) esprimendo il proprio punto di vista e le proprie speranze sulla natura umana e sullo sviluppo del *renwen*, dell'umanità.³¹³ Gli esponenti del movimento basarono le proprie teorie sul concetto di *lixing* (理性), di razionalità, che venne visto come un mezzo per liberarsi dai limiti imposti dagli altri e da sé stessi, per andare oltre le apparenze, oltre la realtà materiale, oltre il particolare e raggiungere una visione universale dello spirito umanistico al di là dello spazio e del tempo, capire la verità assoluta sulla natura umana e creare, sulla base di questa, una nuova società illuminata.³¹⁴ Tali idee filosofiche si riflettevano nelle opere, che diventavano il mezzo per esprimere il pensiero dell'artista e condividerlo con il mondo per diffondere la modernità. Gli intellettuali di questa corrente si opponevano alla chiusura mentale dell'epoca maoista e alla discriminazione del concetto di individuo e proponevano di sostituirla con la loro filosofia basata sui principi di umanità e razionalità (*renwen lixing*), riportando un ordine universale che si incentrasse sulla libertà, ma anche sull'eliminazione delle differenze, dando importanza a ciò che di più puro e nobile c'è nell'uomo.³¹⁵

La pittura razionalista prese le mosse dalla nuova generazione accademica, in particolare dall'Accademia Centrale di Pechino e dall'Accademia dello Zhejiang di Hangzhou, nella prima metà del 1985, sviluppandosi poi in altri gruppi sparsi per tutta la Cina.³¹⁶ In particolare, la Mostra Nazionale di Arte Progressista Giovanile di Maggio del 1985 fu l'evento che rese pubbliche tre

³¹³ Cfr. Fang Xinwei 方新伟, "Renwen yu lixiang – bawu meishu yundongzhong de xifang ronghe" 人文与理想——八五美术运动中的中西方融合 (Umanità e idealismo – la fusione con l'Occidente del movimento artistico del 1985), *Mei yu shidai*, 2016/04, p. 29.

³¹⁴ Cfr. Gao Minglu 高名潞, "Bawu meishu yundong de xuanxiang xushi – jiyu geren piping shijian de fansi" "八五美术运动" 的 "幻想" 叙事——基于个人批评实践的反思 (Racconti di illusione del movimento artistico del 1985), *Wenyi yanjiu*, 2015 10, p. 135.

³¹⁵ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 169 – 170.

³¹⁶ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 175.

delle prime opere afferenti alla corrente del razionalismo. I temi dell'illuminazione e del desiderio di conoscenza di questi nuovi intellettuali sono al centro dell'opera di Meng Luding (1962 -) e Zhang Qun (1962 -), *Nella nuova era: l'illuminazione di Adamo ed Eva* (*Zai xin shidai: Yadang Xiawa de qishi*, 在新时代: 亚当夏娃的启示, 1985, fig. 5.3). Quando l'opera fu esposta alla suddetta mostra, anche se non vinse alcun premio, ne diventò subito il simbolo e presto venne considerata come l'inizio della corrente del 1985 e, in generale, dell'avanguardia artistica cinese.³¹⁷ L'opera, composta in stile surrealista, mostra ai lati i corpi nudi di grandi dimensioni di due giovani, l'una di fronte e l'altro di spalle, presumibilmente Adamo ed Eva, che stringono in mano una mela rossa. Altre due figure vestite con abiti moderni, Adamo ed Eva della nuova era, occupano il centro e l'angolo in basso a destra dell'opera. La donna, rompendo un quadro di vetro, porta con fare trionfante un vassoio di mele rosse all'uomo. Adamo moderno la aspetta seduto ad un tavolo su cui si trova un piatto rotto con il simbolo del Dao. Altri simboli dell'antichità e della tradizione sono le porte della Città Proibita, ai lati di Adamo ed Eva nudi, e le grotte di Dunhuang, nella provincia del Gansu, su cui poggia Eva antica. Trasferita nella Cina moderna, la simbologia religiosa della mela, perde la sua accezione negativa, poiché i giovani desiderano ardentemente mangiarla, anche se è il frutto proibito, incuranti delle conseguenze. I quadri intatti dietro Eva moderna mostrano gli schemi che per anni avevano limitato la libertà personale e che nella nuova era vengono distrutti, allo stesso modo in cui è rotto il piatto del Dao. Le porte della Città Proibita si aprono lasciando entrare la luce, la modernità, così com'era successo in Cina in epoca recente. Anche se l'atmosfera generale del quadro è fredda e le espressioni dei personaggi sono serie, i loro gesti decisi ne rivelano la determinazione nel portare avanti la propria opera, illuminati dalla luce che sale dall'orizzonte, mentre un fiore spunta sotto Eva moderna, fragile simbolo di speranza e di rinascita. Gli autori stessi spiegarono che la loro opera utilizzava diversi punti di vista, diverse prospettive per andare oltre i concetti di spazio e tempo, per unire la realtà al linguaggio religioso ed esprimere la propria filosofia. Tramite lo stile surrealista, l'opera si proponeva di stimolare il pubblico ad aprire la mente, ad usare i propri occhi per osservare il mondo e giudicare la vita. Dal punto di vista artistico e simbolico è evidente che gli autori desideravano rompere con il passato e dare un nuovo valore all'arte.³¹⁸ L'esperienza di giovane artista dopo la fine della Rivoluzione culturale di Meng Luding

³¹⁷ Cfr. Xu Jiang 徐江, Peng Xueni 彭雪妮, "Qiantan Zhang Qun, Meng Luding *Zai xinshidai – Yadang Xiawa de qishi*" 浅谈张群, 孟禄丁«在新时代——亚当夏娃的启示» (Breve discorso su *Nella nuova era – l'illuminazione di Adamo ed Eva* di Zhang Qun e Meng Luding), *Dajia*, 2011/05, p. 13.

³¹⁸ Cfr. Xu Jiang 徐江, Peng Xueni 彭雪妮, "Qiantan Zhang Qun, Meng Luding *Zai xinshidai – Yadang Xiawa de qishi*" 浅谈张群, 孟禄丁«在新时代——亚当夏娃的启示» (Breve discorso su *Nella nuova era – l'illuminazione di Adamo ed Eva* di Zhang Qun e Meng Luding), *Dajia*, 2011/05, p. 13.

fa comprendere ancora meglio le loro motivazioni e il loro bacino d'ispirazione. Egli racconta che a sedici anni il programma della scuola media dell'Accademia era ancora basato sui modelli sovietici, mentre i giovani sognavano Picasso e Van Gogh, e ricorda l'euforia che mostre come quella del gruppo Stelle facevano nascere in loro, giovani artisti sensibili e pieni di vita. Dopo l'apertura della Cina, Meng e i suoi coetanei rimasero incantati dalle meraviglie del mondo esterno che potevano vedere in televisione e dai grandi classici dell'arte antica e moderna che potevano leggere in biblioteca, luogo in cui egli si appassionò alla filosofia di Hegel, Kant e Nietzsche. Dal suo racconto e dall'opera stessa si percepisce la volontà degli artisti di portare avanti una missione di liberazione e rinnovamento dell'arte.³¹⁹ L'attrazione dell'artista nei confronti dell'Occidente non si evince solo dal tema dell'opera, ma anche dallo stile. È, infatti, il surrealismo che colloca il contenuto dell'opera nella sfera delle idee, superando le restrizioni di spazio e di tempo della realtà oggettiva. Anche se esso non rappresenta, come di consueto in Occidente, l'espressione del subconscio, dell'immaginazione pura, delle pulsioni sfrenate dell'artista, il Surrealismo viene utilizzato per dare ai simboli una connotazione quasi religiosa, che vada oltre la percezione dei sensi, oltre il particolare, nel reame delle idee. Nonostante il suo uso particolare, esso non rappresenta una novità né il fulcro dell'opera. La novità è costituita dall'uso dei simboli della mela, dei due giovani pronti a mangiarla, delle porte della città proibita che si aprono, della rottura della cornice e del vetro, dal loro significato di sfida sia nei confronti del sistema che del pensiero del passato recente e antico. Fu a causa di questi temi, di questi nuovi simboli che rompono i tabù, che si levarono pareri contrastanti all'epoca della mostra, ma, allo stesso tempo, resero l'opera uno degli esempi principali di pittura razionalista.³²⁰

Alla stessa mostra, altre due opere sono assimilabili a quella di Meng Luding e Zhang Qun non per lo stile, ma per il tema. *La primavera è arrivata* (*Chuntian laile*, 春天来了, 1985, fig. 5.4) di Yuan Qingyi (1960 -) è una di queste. Yuan Qingyi è originario di Changsha, capoluogo della provincia dello Hunan. Figlio di due professori, già da piccolo aveva mostrato interesse per l'arte, per cui il padre gli fece dare lezioni da alcuni vicini di casa artisti. Dopo un breve periodo trascorso nelle campagne alla fine della scuola media, l'apertura della Cina aveva già portato un'aria nuova di cui il giovane Yuan poté inebriarsi all'Accademia Centrale di Teatro. I libri d'arte dell'università spalancarono le porte su un nuovo mondo fatto di Impressionismo francese, Espressionismo tedesco,

³¹⁹ Cfr. Meng Luding 孟禄丁, "Wode bashi niandai" 我的八十年代 (I miei anni Ottanta), *Tianjin meishu xueyuan xuebao*, 2015/07, pp. 8 – 10.

³²⁰ Cfr. Gao Minglu 高名潞, "Chunhua yuyan de "gong'an" yu Meng Luding de huihua" 纯化语言的 "公案" 与孟禄丁的绘画 (Il caso della purificazione della lingua e i dipinti di Meng Luding), *Dongfang Yishu*, 2008/11, p. 132.

Modernismo americano e l'artista diventò sempre più insofferente nei confronti del Realismo sovietico che era ancora in voga.³²¹ Una volta uscito dall'università, insieme ad altri giovani con cui condivideva l'interesse per l'arte moderna occidentale e l'ammirazione nei confronti del gruppo Stelle, fondò la società artistica Leishi (*Leishi youhua yanjiuhui*, 磊石油画研究会) che organizzò una mostra a Changsha a Novembre del 1982. Nonostante la mostra fosse stata oggetto di critiche e censure, grazie ad essa l'artista si fece conoscere dalla Casa Editrice d'Arte dello Hunan (*Hunan meishu chubanshe*) e dalla rivista d'avanguardia *Huajia* (*Artisti*), che si proponeva di incoraggiare l'esplorazione e il progresso, supportando la nuova generazione di artisti. Nel 1985 Yuan partecipò alla Mostra Nazionale d'Arte Progressista Giovanile dove neanche lui fu premiato, ma entrò ben presto nella cerchia dei rappresentanti della corrente razionalista del 1985.³²² L'esperienza giovanile di Yuan Qingyi è paragonabile a quella di Meng Luding e, nonostante la distanza e la mancanza di comunicazione tra gli artisti, le opere esprimono un messaggio molto simile, anche se con uno stile diverso. In *La primavera è arrivata*, infatti, lo stile è realista, tuttavia gli oggetti prendono un significato simbolico che va al di là delle apparenze. L'atmosfera calma, fredda, e l'impossibilità di vedere l'espressione del personaggio inducono l'osservatore a focalizzarsi su un significato più profondo, oltre la rappresentazione. La mela è di nuovo presente sul tavolo, insieme ad un libro aperto, entrambi simboleggiano l'illuminazione, la conoscenza. L'unico personaggio presente nella camera è un autoritratto dell'artista di spalle, ma potrebbe essere chiunque. Lo stesso Yuan spiega che riprendere il personaggio di spalle permette all'osservatore di impersonarsi, di entrare nel quadro e diventare lui stesso il personaggio di spalle. Riguardo la porta che si apre sulla camera da letto e le finestre che illuminano le stanze e permettono la vista all'esterno, l'artista sottolinea che sono sì delle limitazioni nello spazio, ma assumono anche il significato di passaggio, di estensione, permettendo allo spirito di vagare lontano.³²³ La canna fumaria della stufa taglia la scena in due, separando il protagonista dagli oggetti che sta osservando con interesse. È questo il limite da superare, un breve passo che permetterà di mordere il frutto proibito, di accedere alla conoscenza, e la posa decisa dell'artista suggerisce che è determinato a farlo. L'autore spiega in questi termini il significato dell'opera:

Il titolo l'ho scelto dopo, non pensavo tanto mentre dipingevo, desideravo solo trovare la consapevolezza di me stesso ed esprimere tramite la pittura la mia presa di coscienza nei

³²¹ Cfr. Zhong Hua 钟华, "Yuan Qingyi: he beiying yiqi kan shijie" 袁庆一: 和背影一起看世界 (Yuan Qingyi: guardare il mondo insieme alla figura di spalle), *Zhonghua wenhua huabao*, 2015/12, pp. 123 – 5.

³²² Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 821.

³²³ Cfr. A Yun 阿云, "Yuan Qingyi aspetta la primavera" 袁庆一 期盼春天, *Huaxi (Yishu caijing)*, 2015/04, p. 90.

confronti della vita umana e dell'arte. A quel tempo mi piaceva molto leggere libri di filosofia, ad esempio sull'esistenzialismo di Sartre, che si focalizzava sull'esistenza dell'individuo, dando molta importanza all'espressione individuale. Questi due temi hanno avuto una grande influenza su di me. [...] I miei quadri per prima cosa devono esprimere tranquillità, poi ci deve essere un personaggio. Questo personaggio sono io stesso, è il cuore del quadro e rappresenta l'esistenza dell'individuo che Sartre ha sempre sostenuto. Da questo punto io estendo il mio campo visivo verso posti lontani, dal piccolo spazio di una camera, esso si allarga verso spazi più grandi e diversi, è questa la sensazione che cerco.³²⁴

Tramite quest'opera, l'artista vuole spronare gli osservatori ad immedesimarsi nel personaggio e a desiderare di prendere possesso della mela, prendere coscienza dell'importanza della propria individualità, superare i limiti e diventare padroni di sé stessi. L'arrivo della primavera, come di consueto, diventa sinonimo di rinascita, di superamento di un periodo buio, di speranza. Sebbene *La primavera è arrivata* sia molto diverso da *Nella nuova era: l'illuminazione di Adamo ed Eva*, il loro messaggio è quasi identico. Gao Minglu sottolinea la differenza di significato nell'uso del Surrealismo e del Realismo all'interno della pittura razionalista. Il primo è legato all'espressione dell'irrazionale, della psiche, dell'assurdo ed è utilizzato per dare una connotazione mistica alle opere razionaliste, come nel caso di *Nella nuova era: l'illuminazione di Adamo ed Eva*. Al contrario, il Realismo, nel contesto della pittura razionalista, aiuta a costruire un'atmosfera meditativa, di comprensione di una realtà profonda, di presa di coscienza. Sebbene i due stili esprimano significati diversi, lo scopo comune è quello di conoscere una verità assoluta, nel primo caso tramite un'illuminazione spirituale, quasi religiosa, nel secondo tramite l'uso della ragione.³²⁵ Ciò che è degno di nota non è la differenza tra le due opere, bensì la comunanza d'intenti, nonostante la mancanza di comunicazione tra gli artisti. Lo spirito dell'epoca, l'influenza delle filosofie occidentali, il desiderio di liberazione personale e il senso di solidarietà e di missione degli artisti crearono un movimento volto a dare nuova importanza alle virtù intrinsecamente umane, per stabilire un nuovo ordine sociale basato su ciò che è più giusto e buono nella natura umana.

L'opera *Studio 140* (*140 huashi*, 140 画室, 1985, fig 5.5) di Li Guijun (1964 -) tratta in maniera simile a *La primavera è arrivata* i personaggi e lo spazio. Il quadro mostra tre giovani in

³²⁴ Yuan Qingyi 袁庆一 in He Jing 贺静, "Shidai zhiwai: Yuan Qingyi fangtan" 时代之外: 袁庆一访谈 (Oltre il tempo: intervista a Yuan Qingyi), *Dongfang Yishu*, 2013/09, p. 76.

³²⁵ Cfr. Gao Minglu 高名潞, "Bawu meishu yundong de xuanxiang xushi – jiyu geren piping shijian de fansi" "八五美术运动" 的 "玄想" 叙事——基于个人批评实践的反思 (Racconti di illusione del movimento artistico del 1985), *Wenyi yanjiu*, 2015 10, p. 136.

uno studio d'arte, uno intento a dipingere, un altro a leggere e la terza che sembra ascoltare la lettura, mentre al centro dell'opera spicca un dipinto raffigurante il mare. Sebbene i tre giovani si trovino nella stessa stanza, ognuno sembra profondamente assorto nei suoi pensieri, incurante degli altri. Ancora una volta l'atmosfera fredda e calma dell'ampia stanza bianca sembrano voler sottolineare che il fulcro dell'opera è in quello che non si vede. Il dipinto affisso al muro è l'unico elemento che spezza la quiete dell'atmosfera e sembra essere un simbolo dei pensieri che fluiscono nel vuoto della stanza come un mare agitato. Yu Ding, collega e amico di Li Guijin, spiega che l'artista non vuole rappresentare una scena reale, ma cerca, tramite le figure isolate, di esprimere il valore dell'individuo e della sua personalità.³²⁶ Anche in questo caso, la rappresentazione realistica nasconde un significato ben più profondo e l'arte viene utilizzata come mezzo per esprimere l'importanza degli individui e del loro pensiero. Lo sguardo del pittore rivolto all'osservatore sembra volerlo includere nella scena per farlo diventare parte di quel gruppo di giovani pensatori.

Uno dei gruppi più rappresentativi della corrente razionalista nacque attorno al Centro di Informazione e Scambio Culturale Giovanile del Nord (*Beifang wenzue qingnian xinxi jiaoliu zhongxin*), che raccoglieva giovani intellettuali ed artisti provenienti dalle province del nord-est della Cina, tra cui Shu Qun (1958 -) e Wang Guangyi (1956 -).³²⁷ Il Gruppo Artistico del Nord (*Beifang yishu qunti*) era infatti molto legato alla cultura della propria terra d'origine e credeva fermamente che il vuoto ideologico che si era creato sia in Oriente che in Occidente sarebbe stato colmato da una nuova cultura razionale, solenne, sublime, ovvero la cultura del nord.³²⁸ Tale convinzione si basava sulla generale credenza che la forza e la virilità del nord avrebbe soppiantato la debolezza associata alla cultura tradizionale della Cina del sud e la moderna civilizzazione occidentale. Quelle del gruppo non erano, tuttavia, rivendicazioni di superiorità nazionale, bensì delle teorie sulla cultura e sulla società espresse e sostenute attraverso l'arte. La speranza del gruppo era di divulgare la civiltà del nord che avrebbe eliminato le vecchie tradizioni e le avrebbe sostituite con le nobili qualità e le più alte aspirazioni degli esseri umani, basate sull'uso della ragione e sulla

³²⁶ Cfr. Yu Ding 余丁, "Tongwang lixiang zhilu – tan Li Guijun de youhua chuanguo" 通往理想之路——谈李贵君的油画创作 (Verso la strada delle idee – discorso sulla creazione di dipinti ad olio di Li Guijun), *Meishu daguan*, 2013/02, p. 19.

³²⁷ Cfr. Han Jiqiang 韩继强, "Beifang yishu qunti xianxiang yanjiu" 北方艺术群体现象研究 (Studio sul fenomeno del Gruppo Artistico del Nord), *Mei yu shidai*, 2015/01, p. 106.

³²⁸ Cfr. Gao Minglu 高名潞, "Bawu qingnian meishuchao" '85 青年美术潮 (Le correnti giovanili del 1985), *Wenyi yanjiu*, 1986/04, p. 34.

forza della saggezza umana.³²⁹ Il Gruppo del Nord fu quello che sviluppò in maniera più completa e portò avanti con più convinzione la propria base filosofica. Esso si fece conoscere tramite numerosi incontri di discussione che attirarono subito l'attenzione di molte riviste d'arte le quali resero pubbliche le loro teorie e le immagini di alcune loro opere. Grazie a questa base, la mostra di Settembre del 1985 a Harbin, in Heilongjiang, fu visitata da grande esponenti del mondo dell'arte e della critica e diede notorietà al gruppo. La Mostra biennale del Gruppo Artistico del Nord (*beifang yishu qunti shuangnianzhan*), la più rappresentativa, si tenne nel 1987 a Changchun, nella provincia di Jilin. Tuttavia, subito dopo il gruppo iniziò a sciogliersi, come spesso accadeva a quel tempo, ed ogni artista andò per la sua strada e si concentrò sul proprio stile personale. Nonostante la breve durata del gruppo, esso ebbe grande importanza nel panorama delle correnti del 1985.³³⁰ L'opera di Wang Guangyi (1957 -) esemplifica le istanze del gruppo in materia filosofica e artistica. Studente dell'Accademia dello Zhejiang, Wang era appassionato di Van Gogh, Matisse, Picasso, ma soprattutto di arte e filosofia classica occidentale, come molti altri componenti del gruppo. Essi, infatti, paragonavano l'importanza e l'influenza che avrebbe avuto la nascente cultura del Nord a quella delle grandi culture classiche occidentali e orientali.³³¹ Le opere *Polo nord congelato n.25* (*Ningude beifangjidi 25 hao*, 凝固的北方极地 25 号, 1985, fig. 5.6) e *Polo nord congelato n.28* (*Ningude beifangjidi 28 hao*, 凝固的北方极地 28 号, 1985, fig. 5.7) fanno parte della produzione di Wang del periodo in cui faceva parte del gruppo. Nella prima, una composizione di forma triangolare di figure antropomorfe astratte, alcune delle quali sembrano solo parti del corpo come mani o gambe, poggia come una montagna su un paesaggio altrettanto astratto, spoglio. Le figure sembrano riprese di spalle, le varie forme della composizione hanno dimensioni diverse, sproporzionate, ai lati della montagna fluttuano sagome simili a nuvole. La composizione centrale si distingue dal paesaggio per il colore più caldo, mentre il cielo e la terra su cui poggiano sono di un azzurro e un giallino freddi e deboli. La composizione centrale ascendente può simboleggiare lo sviluppo di una nuova cultura che nasce dalle lande fredde e desolate del nord. La solidità espressa dalle ombre delle forme e nel titolo rappresenta la cultura del nord, temprata dal clima rigido e basata su altrettanto solide e razionali basi filosofiche, che nel quadro sembrano emergere dall'unione di tante parti diverse che formano un corpo unico, solenne, che s'innalza verso il cielo. L'uso dell'Astrattismo nelle opere di Wang Guangyi e, in generale, nel Gruppo del Nord,

³²⁹ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 173.

³³⁰ Cfr. Han Jiqiang 韩继强, "Beifang yishu qunti xianxiang yanjiu" 北方艺术群体现象研究 (Studio sul fenomeno del Gruppo artistico del Nord), *Mei yu shidai*, 2015/01, pp. 107 – 8.

³³¹ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 837.

contribuisce a creare delle figure che rappresentano lo spirito dell'uomo e paesaggi che ricordano le distese settentrionali, ma anche la superficie di un pianeta, come se la scena si svolgesse in una dimensione parallela, in un altro universo. Tramite la purezza delle forme e dei paesaggi, le opere diventano immagine del mondo delle idee, perdendo quasi ogni legame con la realtà. In *Polo nord congelato n.28* non c'è distinzione di colore i personaggi e il paesaggio, che questa volta è squadrato, composto da figure geometriche regolari, su cui poggiano i due protagonisti. Essi sono ancora una volta di spalle all'osservatore, in un atteggiamento simile alla preghiera, davanti a loro vi è un tavolo con degli oggetti che potrebbero simboleggiare, secondo Gao Minglu, il frutto proibito, come in altri quadri razionalisti.³³² Non è possibile distinguere i singoli personaggi, essi sono perfettamente identici tra loro, poiché non rappresentano un essere umano in particolare, ma un'idea universale che riunisca tutti gli uomini in una società basata sull'uguaglianza e il rispetto. L'atmosfera religiosa di opere come questa, spiega Gao Minglu, non ha a che fare con la fede in una particolare religione. Lo spirito religioso in questo caso si riferisce ad un flusso incontrollabile di solidarietà universale tra gli uomini. In sostanza è l'espressione di un'idea che va oltre la realtà, che trascende il singolo. Quindi l'atmosfera fredda, solitaria e mistica, che dà un aspetto religioso alle opere è utilizzata per esprimere questa nuova mentalità, questa nuova coscienza sociale.³³³

In *Due persone sotto la lampada* (*Dengguangxia de lianggeren*, 灯光下的两个人, 1985, fig. 5.8), Geng Jianyi (1962 – 2017) riprende il tema dello spirito universale di rinnovamento degli intellettuali esprimendolo tramite la mancanza di caratterizzazione dei personaggi. Essi siedono ad un tavolo con aria seria, senza emozioni, uno legge il giornale, l'altra fissa l'osservatore, e non sarebbe possibile distinguerne il genere se non grazie alla capigliatura. L'aria concentrata delle due figure, la resa quasi surrealista dei corpi e l'effetto della luce sui volti le allontana dalla realtà, facendole diventare simbolo universale del nuovo intellettuale razionale. La luce da cui vengono illuminati simbolicamente i personaggi rappresenta la presa di coscienza della propria missione nella società, mentre la loro generalità, la loro mancanza di caratterizzazione, rende universale la portata di tale illuminazione. Geng Jianyi prende parte al movimento di rinnovamento espresso tramite la pittura razionalista solo durante i primi anni di studio all'Accademia dello Zhejiang e,

³³² Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 180.

³³³ Cfr. Gao Minglu 高名潞, "Bawu qingnian meishuchao" '85 青年美术潮 (Le correnti giovanili del 1985), in *Wenyi yanjiu*, 1986/04, p. 36.

come molti altri artisti, approderà ad un pensiero e ad uno stile molto diversi con l'avanzare della sua carriera.³³⁴

La comune motivazione sociale degli artisti che fecero parte della corrente del Realismo fece sì che molti si esprimessero con metafore simili, anche se con stili diversi, spesso ispirati alle correnti occidentali. Tuttavia ciò che contava per loro in quel momento storico non era il valore artistico delle proprie opere, bensì il messaggio di rinnovamento, di illuminazione, di unione nel nome dell'umanità che esse trasmettevano.

5.4 L'umorismo grigio e la Società del Lago

Mentre la pittura razionalista esprimeva il proprio desiderio di far progredire la società verso la modernità, altri artisti focalizzarono la propria attenzione sulla società presente, sul rapporto tra gli artisti e le istituzioni, sul rinnovamento dell'arte e sui rapporti interpersonali, in particolare sul fenomeno dell'alienazione, e cercavano di coinvolgere il pubblico con opere d'arte non convenzionali, installazioni e *performance*. Un gruppo particolarmente attivo e impegnato nell'esplorazione dei problemi della società e nell'opera di liberazione completa della produzione artistica dalle restrizioni del sistema accademico nacque nell'Accademia dello Zhejiang. Nonostante alcuni professori fossero ancora legati allo stile sovietico, l'ambiente era relativamente aperto ed essa vantava la più grande collezione di libri d'arte importati della Cina. Infatti, l'Accademia aveva acquistato tutti i libri della Mostra di Libri d'Arte Internazionale (*Guoji yishu shuzhan*) del Museo di Storia Nazionale di Pechino del 1982, diventando il centro più fornito di materiale sull'arte straniera e fornendo degli stimoli artistici importanti ai propri studenti. L'apertura dell'Accademia si evince anche dal cambiamento delle regole per la scelta del progetto di laurea degli studenti dopo la fine della campagna contro l'inquinamento spirituale. Dal 1985 agli studenti era stato concesso di scegliere argomento della propria tesi in maniera indipendente, senza dover sottostare ai gusti del relatore in materia di stile e tecnica.³³⁵

In quello stesso anno, Geng Jianyi aveva portato la sua opera *Due persone sotto la lampada* come progetto di laurea, attirando numerose critiche a causa dell'atmosfera fredda e meditativa,

³³⁴ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge , MIT Press, 2011, p. 178.

³³⁵ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge , MIT Press, 2011, p. 105.

quasi inquietante dell'opera. Il distacco dei volti delle figure, la loro mancanza di espressione, insieme al contrasto tra lo sfondo scuro e la luce bianca che le rende quasi inumane, non furono apprezzati da alcuni critici.³³⁶ Secondo i suoi professori, Geng Jianyi era un alunno diligente, educato e rispettoso, sempre puntuale nel portare a termine i propri compiti, dal temperamento introverso, ma dalla mente sveglia. A causa del suo carattere, i professori non si aspettavano che Geng sarebbe entrato a far parte dell'avanguardia artistica, eppure forse fu proprio la gentilezza e il rispetto per il prossimo del giovane, insieme all'incontro con compagni e professori dalla mente aperta, a portarlo a riflettere sulla relazione tra le persone e sul ruolo dell'arte nella società.³³⁷ In particolare, l'amicizia e la collaborazione con Zhang Peili (1957 -) creò una reciproca influenza nell'arte dei due artisti nella prima fase della loro carriera. Appartengono a questa prima fase i cosiddetti dipinti dell'umorismo grigio (*huise youmo*) che furono esposti alla Mostra del Nuovo Spazio del 1985 (*Bawu xinkongjian*). Tra le motivazioni che portarono il gruppo di circa trenta giovani artisti ad organizzare la mostra c'era la voglia comune di superare l'imitazione dei modelli sovietici, che continuava ad essere al centro degli eventi istituzionali e dell'insegnamento, ma anche il superamento delle correnti legate all'esperienza della Rivoluzione Culturale, che i giovani ritenevano artificiose poiché si basavano su una singola esperienza del passato e non avevano uno scopo preciso. I giovani condividevano l'idea che l'arte dovesse esprimere un atteggiamento, che dovesse avere uno scopo ben preciso, così decisero di incentrare le loro creazioni sull'esperienza di vita dell'uomo moderno, in particolare sulla vita nelle città.³³⁸ Il tema comune alla base della mostra nasceva quindi dall'osservazione del comportamento delle persone nella società, che aveva portato gli artisti a notare che esse, spesso, si comportavano come se non avessero sentimenti, come se non fossero capaci di provare emozioni. Alcuni di loro decisero, quindi, di rappresentare il comportamento e l'atteggiamento degli individui nelle loro opere con la speranza che gli osservatori, rimanendo scioccati dalla mancanza di sensibilità e di emozioni che vedevano nelle opere, fossero smossi dalla loro apatia.³³⁹ L'opera di Geng Jianyi *La prima rasatura dell'estate del 1985* (1985 *xiaji de diyige guangtou*, 一九八五年夏季的第一个光头, 1985, fig. 5.9) si allontana dalle speranze di rinnovamento della filosofia razionalista per soffermarsi sulla situazione contemporanea dell'alienazione dell'uomo nella società. Nel quadro viene rappresentata quella che dovrebbe essere

³³⁶ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 869.

³³⁷ Cfr. Li Diao 李颀, "Geng Jianyi *Di'er zhuangtai jingxingshi*" 耿建翌 第二状态进行时 (Geng Jianyi mentre creava *Secondo stato*), in *Shichang zhoukan (Yishu caijing)*, 2012/11, p. 94.

³³⁸ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 862 – 3.

³³⁹ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 236.

una scena dal barbiere, eppure i due personaggi sembrano essere sospesi nel vuoto cosmico. I lineamenti dei sono solo abbozzati dalle ombre, né gli occhi, né la bocca, né i canali uditivi sono visibili, per cui la comunicazione tra i due è praticamente impossibile. L'unico oggetto che collega le due figure è il rasoio, il quale potrebbe essere visto come simbolo del pericolo di una società in cui manca la comunicazione, poiché se l'uomo diventa incapace di vedere, di sentire e di parlare, non solo la sua vita diventa grigia e monotona, ma non può accorgersi se viene attaccato, non può far valere i suoi diritti, non può difendersi. Gli uomini assomigliano a dei manichini, la mancanza di espressione e di lineamenti non solo denota la mancanza di comunicazione, ma rende le sembianze dei personaggi applicabili a chiunque. Il vuoto che li circonda diventa simbolo della distanza che può crearsi tra due persone anche se sono così vicine.

Le opere esposte da Zhang Peili alla Mostra del Nuovo Spazio del 1985 avevano principalmente due temi: il nuoto e la musica. In *Nuotando* (*Yongzhe*, 泳着, 1985, fig. 5.10) e *Nuoto d'estate* (*Zhongxia de youyong*, 仲夏的游泳, 1985, fig. 5.11), Zhang esprime il suo messaggio in maniera simile a Geng. La piscina è in uno spazio surreale, caratterizzato da uno sfondo azzurro che non dà la percezione della profondità. I nuotatori, sebbene siano in uno spazio comune, sembrano non accorgersi della presenza l'uno dell'altro, mentre i colori freddi della luce, dell'acqua e dello sfondo sottolineano il distacco dei personaggi. In *Nuoto d'estate* i nuotatori sono di spalle, i loro volti non sono visibili, i corpi sono tutti uguali, sembrano macchine più che persone. In *Nuotando* uno dei personaggi mostra il volto, illuminato da una luce bianca, completamente privo di lineamenti. La vicinanza tra i personaggi non crea nessun tipo di comunicazione tra loro, è come se avessero perso la capacità di pensare, di provare sentimenti, la propria umanità. Il dipinto *Prego, godetevi il jazz* (*Qing ni xinshang jueshiyue*, 请你欣赏爵士乐, 1985, fig. 5.12), sul tema della musica, mostra due musicisti pronti a suonare. Anche se sono vestiti diversamente, il volto e l'espressione dei due sono identici, mentre fissano l'osservatore con una totale mancanza di espressione. Lo sfondo è, di nuovo, completamente vuoto e privo di riferimenti spaziali, l'opera è composta da diversi toni di grigio che formano un forte contrasto sui volti dei personaggi, rendendoli ancora più surreali. Neanche la musica, che dovrebbe esprimere e stimolare emozioni, riesce a smuovere questi esseri disumani. Il titolo rivolto allo spettatore è una sfida che rivela la triste realtà di quello che, all'inizio, potrebbe sembrare un accostamento ironico tra la musica e la mancanza di sentimento. Durante la Mostra del Nuovo Spazio del 1985, alcuni degli artisti che avevano partecipato, tra cui Geng Jianyi e Zhang Peili, scoprirono di pensarla allo stesso modo riguardo lo scopo dell'arte. Essi, infatti, erano arrivati alla conclusione che lo scopo dell'artista era andato oltre la creazione dell'opera, estendendosi all'ambito della relazione tra l'arte e la società e

tra l'arte e il pubblico. Tuttavia, i giovani credevano che un solo artista non potesse avere un impatto sulla società, e che c'erano due modi per rendere efficiente l'attività artistica: si potevano creare delle opere di gruppo o ogni artista poteva creare delle opere proprie che però avessero un legame con quelle degli altri.³⁴⁰ Fu così che a maggio del 1986 nacque la Società del Lago (*Chishe*). Tale nome era stato scelto per indicare l'immersione totale dell'artista nel processo di creazione, l'assunzione di un atteggiamento nei confronti dell'arte con lo scopo di produrre opere efficaci, che fornissero un servizio alla società. In questa prospettiva, il processo di creazione era il momento più importante, anche se alla fine l'opera non raggiungeva il suo scopo e veniva messa da parte. In questo modo l'opera d'arte in sé diventava l'entità meno importante, poiché assumere un atteggiamento nella propria vita e diventare padroni di sé stessi diventava il fulcro dell'arte. L'entità del gruppo era fondamentale, per poter comunicare e condividere la gioia e la liberazione del processo creativo. Inoltre, questo tipo di atteggiamento avrebbe permesso di eliminare le barriere tra esperti e non esperti, artisti e pubblico, rendendo l'arte e il processo creativo fruibili per chiunque. Inoltre, i membri rifiutavano qualsiasi tipo di critica al loro lavoro, poiché la critica al risultato del loro processo avrebbe avuto un effetto di limitazione della libertà di chi aveva prodotto l'opera, distruggendo l'effetto benefico che il processo stesso aveva creato.³⁴¹ Sulla base di queste riflessioni, il gruppo creò in maniera collettiva il suo primo progetto, intitolato *Taiqi in stile Yang: opera n.1* (*Yangshi taiji xilie zuopin 1 hao*, 杨氏太极系列作品 1 号, 1986, fig. 5.13). Esso era un'installazione composta da dodici sagome di carta di giornale alte tre metri che imitavano le forme del taiqi in stile Yang, ognuna con su scritto il nome della posizione che rappresentava. Le sagome furono affisse di notte su un muro vicino l'Accademia di Hangzhou, su una strada che i giovani percorrevano spesso.³⁴² Lo scopo del progetto, in questo caso, non era tanto focalizzato sulla reazione del pubblico, quanto una riflessione sulla natura dell'arte, su ciò che l'artista poteva creare, su cosa poteva essere considerato opera d'arte e sulla relazione che essa aveva con la vita. Il gruppo arrivò alla conclusione che l'arte non era da considerarsi solo come uno strumento, come mezzo di propaganda o come un mezzo per illuminare o istruire le persone, ma come un canale attraverso il quale si può instaurare un dialogo libero. Come accadde per molti dei gruppi, la Società del Lago dopo poco cessò di esistere, poiché i singoli artisti si focalizzarono sulla propria ricerca

³⁴⁰ Cfr. Gong Linlin 宫林林, "Geng Jianyi guiji yu fengxi, 1985 zhijin" 耿建翌 轨迹与缝隙, 1985 至今(Geng Jianyi: tracce e crepe dal 1985 a oggi), in *Xinmeishu*, 2014/10, pp. 109 – 110.

³⁴¹ Cfr. Lü Yintong 吕吟童, Zhang Peili 张培力, "Huiyi Chishi Zhang Peili fangtan" 回忆池社 张培力访谈 (Ricordando La Società del Lago: intervista con Zhang Peili), in *Dangdai yishu yu touzi*, 2007/05, pp. 57 – 8.

³⁴² Cfr. Gong Linlin 宫林林, "Geng Jianyi guiji yu fengxi, 1985 zhijin" 耿建翌 轨迹与缝隙, 1985 至今(Geng Jianyi: tracce e crepe dal 1985 a oggi), in *Xinmeishu*, 2014/10, pp. 109 – 110.

personale. Tuttavia l'esperienza della società aiutò i membri a raggiungere la consapevolezza che infinite possibilità espressive si aprivano ai giovani artisti cinesi.³⁴³

5.5 L'arte del linguaggio

Alcuni artisti in questo periodo si dedicarono all'esplorazione del linguaggio scritto come forma d'arte, soffermandosi sulla relazione tra forma e significato e reinterpretando fenomeni artistici e tecniche appartenenti al passato in chiave moderna. Il gruppo Umorismo Rosso (*Hongse youmo*), nato nel 1985 e composto da Wu Shanzhuan (1960 -) e sei suoi compagni di classe dell'Accademia dello Zhejiang, concentrò la sua ricerca artistica sul linguaggio della cultura di massa, influenzato dagli eventi del passato e dalle nuove politiche di apertura, facendosi beffa della società che rispecchiava. Per fare questo, i componenti decisero di utilizzare un mezzo alternativo, recuperando l'uso dei poster propagandistici della Rivoluzione Culturale ed utilizzandoli in chiave umoristica per i loro scopi espressivi. Il gruppo voleva esplorare l'effetto che l'accostamento di slogan dell'era maoista e frasi provenienti dalla quotidianità, dal linguaggio politico della loro epoca e da un linguaggio più tradizionale e filosofico avevano sullo spettatore. Il progetto fu messo in pratica a Febbraio del 1986 tramite un'installazione che presentava frasi completamente disconnesse tra loro scritte su circa cento tele disposte sui muri e a raggiera sul pavimento di due aule dell'Accademia. L'effetto umoristico, tuttavia, era smorzato dall'uso particolare dei colori, da cui deriva il nome della loro installazione, *70% rosso 25% nero 5% bianco* (*70% hong 25% hei 5% bai*, 70% 红 25% 黑 5% 白, 1986, fig. 5.14 e fig. 5.15), che rappresentava esattamente le proporzioni dei colori sul totale delle tele esposte. Le tele mettevano in risalto la contrapposizione tra arte e scrittura, immagine e significato.³⁴⁴ Inoltre, all'effetto ironico dell'accostamento di frasi provenienti da settori, classi sociali e momenti storici diversi si contrapponevano i tristi ricordi che la preponderanza del colore rosso risvegliava nella memoria degli spettatori. È infatti inevitabile paragonare l'immagine delle tele dell'installazione al fenomeno del "mare rosso" di poster e slogan affissi ovunque per le strade della Cina durante la Rivoluzione Culturale. Inoltre, l'accostamento e la proporzione dei tre colori richiamava il loro significato politico, per cui rosso era simbolo del

³⁴³ Cfr. Lü Yintong 吕吟童, Zhang Peili 张培力, "Huiyi Chishi Zhang Peili fangtan" 回忆池社 张培力访谈 (Ricordando La Società del Lago: intervista con Zhang Peili), in *Dangdai yishu yu touzi*, 2007/05, pp. 58 – 9.

³⁴⁴ Cfr. Ni Haifeng 倪海峰, "Youguan 'Hong 70% hei 25% bai 5%' yishu xiaozu de huiyi" 有关 "红 70%黑 25%白 5%" 艺术小组的回忆 (Ricordi del gruppo artistico 70% rosso 25% nero 5% bianco), in *Dangdai yishu yu touzi*, 2008/09, p. 52 – 3.

buon comunista, nero era il colore dei nemici del popolo e bianchi erano i non allineati.³⁴⁵ Wu Shanzhuan confermò il legame che l'installazione aveva con l'esperienza della Rivoluzione Culturale, poiché riteneva che l'arte fosse espressione della vita delle persone.³⁴⁶

Sulla scia concettuale dell'installazione *70% rosso 25% nero 5% bianco*, l'anno seguente Wu Shanzhuang organizzò una mostra personale nel suo studio intitolata *Umorismo rosso*, composta da diverse installazioni divise per gruppi: *Caratteri rossi: manifesti a caratteri grandi* (Chizi: *dazibao*, 赤字大字报, fig. 5.16), *Sigilli rossi* (Hongyin, 红印), *Bandiere rosse al vento* (Hongqi piaopiao, 红旗飘飘) e *Grande affare* (Dashengyi, 达生意). Le installazioni erano costituite da oggetti apparentemente provenienti dalla vita reale, la più eclatante delle quali era *Caratteri rossi: manifesti a caratteri grandi*. L'installazione era composta da manifesti attaccati in maniera confusa sui muri e sul soffitto di una stanzetta del suo studio, creando un'atmosfera caotica ed oppressiva e richiamando, in maniera ancora più evidente, il ricordo della Rivoluzione Culturale. Ad aumentare il senso di confusione e smarrimento, le frasi venivano da contesti diversissimi e comprendevano slogan politici dell'epoca di Mao e della riforma di apertura, prezzi di beni alimentari, pubblicità, frasi d'uso quotidiano, indicazioni stradali, frasi prese da testi buddisti, titoli di film e opere d'arte stranieri, previsioni del tempo ed altro ancora. Tutti i manifesti affissi nella camera si potevano trovare per le strade cinesi in quel periodo, ma la loro concentrazione in uno spazio così ristretto esprimeva la confusione in cui la gente si trovava a vivere in un momento storico in cui, accanto alle trivialità quotidiane, gli slogan delle nuove politiche si sovrapponevano a quelli ancora presenti della Rivoluzione Culturale e dell'era maoista e, allo stesso tempo, la società veniva inondata dalle novità della cultura occidentale.³⁴⁷ L'umorismo dell'opera nasceva non solo dalla perdita di significato dei singoli segmenti quando venivano messi in relazione, ma soprattutto dalla giustapposizione degli opposti, come serio e ironico, sacro e profano, rivoluzionario e capitalista, messa in risalto dal contrasto tra i colori, che rifletteva le contrapposizioni presenti nella Cina di quel tempo. Nonostante l'opera facesse riflettere sulla società e sulla politica passata e presente, dal momento che molte mostre venivano chiuse perché potevano avere delle accezioni politiche, l'artista si affrettò a sottolineare l'assenza di legami tra la

³⁴⁵ Cfr. Yang Xiaobin 杨小滨, "Zhongguo qianwei yishuzhong de hongse jiyi youling (II)" 中国前卫艺术中的红色记忆 幽灵(II) (Fantasmi rossi dei ricordi dell'avanguardia artistica cinese), in *Dongfang yishu*, 2008/19, p. 81.

³⁴⁶ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 885.

³⁴⁷ Cfr. Gao Shiming 高士明, "Yige wuzhengfuzhuyi de jiegou – Wu Shanzhuan, Tuosiduodier de wuquan ji qita" 一个无政府主义的结构——吴山专、托斯朵蒂尔的物权及其他 (Una struttura anarchica – diritto d'autore e altre questioni su Wu Shanzhuan e Thorsdottir), in *Xinmeishu*, 2015/02, p. 64.

sua opera e la politica. Anche se, effettivamente, la sua opera non presentava alcuna critica esplicita, in maniera più o meno consapevole l'artista fa dell'umorismo sulla confusione della società degli anni Ottanta. Al contrario, Wu sosteneva che lo scopo della sua installazione fosse sottolineare come il linguaggio cambiasse o diventasse priva di significato a seconda del contesto, perdendo così anche la sua funzione di partenza.³⁴⁸ L'ispirazione per questo tipo di riflessione era collegata ad un episodio realmente accaduto all'artista. Una volta Wu aveva notato che, anche se c'era affisso un cartello che diceva *Oggi pomeriggio non c'è acqua (Jintian tiawu tingshui)*, l'acqua scorreva. Egli aveva, quindi, pensato che, in mancanza di corrispondenza tra una frase e il contesto reale a cui si riferiva, essa non aveva più alcuna funzione.³⁴⁹ Wu applicò lo stesso ragionamento alle opere concettuali di molti artisti suoi contemporanei, che necessitavano di una spiegazione specifica perché il messaggio dell'autore fosse recepito dal pubblico e, in mancanza di questa, rimanevano sostanzialmente prive di significato.³⁵⁰ Per questo l'artista si era limitato ad ideare l'opera, facendo eseguire le scritte a suoi amici e collaboratori, per evitare qualsiasi tipo di influenza personale sull'installazione al di là dell'ideazione della stessa. Inoltre, Wu aveva deciso di limitarsi a copiare frammenti di linguaggio già esistenti e ad accostarli per dare un assetto ironico e irrazionale all'opera. In questo modo, il significato dato all'opera e alle sue singole parti dipendeva esclusivamente dall'osservatore. Nonostante il senso reso esplicito dall'artista fosse più indirizzato verso la riflessione sul linguaggio e sul ruolo dell'autore, per il senso sociale e i rimandi storici che più naturalmente si attribuiscono all'opera essa è generalmente considerata uno dei primi esempi di pop-art politica cinese.³⁵¹

L'analisi dei caratteri cinesi e della simbologia della Rivoluzione Culturale è al centro delle opere di Gu Wenda (1955 -), anche lui studente dell'Accademia dello Zhejiang. Allievo del pittore di *guohua* Lu Yanshao (1909 – 1993), le opere di Gu Wenda sono caratterizzate da un forte spirito di ribellione che si esprime tramite la sua personale reinterpretazione della calligrafia e l'uso della simbologia della Rivoluzione Culturale. Le sue opere colpiscono particolarmente proprio per la

³⁴⁸ Cfr. Yu Peilong 禹培龙, "Youmo de zhizhe – Wu Shanzhuang (jixuan)" 幽默的智者——吴山专 (节选) (Saggezza umoristica – Wu Shanzhuan (estratto)), in *Dangdai yishu touzi*, 2008/01, p. 12.

³⁴⁹ Cfr. Gao Shiming 高士明, "Yige wuzhengfuzhuyi de jiegou – Wu Shanzhuan, Tuosiduodier de wuquan ji qita" 一个无政府主义的结构——吴山专、托斯朵蒂尔的物权及其他 (Una struttura anarchica – diritto d'autore e altre questioni su Wu Shanzhuan e Thorsdottir), in *Xinmeishu*, 2015/02, p. 63.

³⁵⁰ Cfr. Yu Peilong 禹培龙, "Youmo de zhizhe – Wu Shanzhuang (jixuan)" 幽默的智者——吴山专 (节选) (Saggezza umoristica – Wu Shanzhuan (estratto)), in *Dangdai yishu touzi*, 2008/01, p. 12.

³⁵¹ Cfr. Song Yafeng 颂雅风, "Wu Shanzhuan yu 'hongse youmo' xilie" 吴山专与“红色幽默”系列 (Wu Shanzhuan e la serie dell'Umorismo Rosso), in *Yishu yuekan*, 2015/01, p. 27.

scelta di utilizzare la rigorosa arte tradizionale della calligrafia per esprimere la critica nei confronti delle restrizioni e dei giudizi autoritari tramite il richiamo all'epoca che più aveva limitato la libertà degli artisti.³⁵² Durante il periodo universitario, l'artista si era appassionato alla filosofia occidentale leggendo Nietzsche, Schopenhauer e Freud, dei quali apprezzava particolarmente lo studio sull'individuo, e aveva operato una revisione della calligrafia in base alle nuove tendenze artistiche e filosofiche occidentali. Sebbene, nella prima fase della sua carriera, Gu si fosse concentrato su una rielaborazione in chiave surrealista della pittura in stile cinese, egli si rese presto conto che l'imitazione dello stile occidentale non avrebbe portato alcuna innovazione al livello di arte internazionale, mentre l'innovazione della calligrafia sarebbe stata una novità sia per l'arte orientale, che per quella occidentale. Egli focalizzò, quindi, la propria attività sulla calligrafia e, ispirato dalle teorie di Duchamp, mise in atto la distruzione della tecnica tradizionale di realizzazione dei caratteri, scrivendoli intenzionalmente in maniera distorta e stilisticamente errata. In questo modo, Gu voleva sottolineare il valore dell'arte quando questa si liberava dalla teoria e dalle regole stilistiche e lasciava più spazio all'intuizione, all'estro dell'artista.³⁵³

Lo stile innovativo delle opere di Gu Wenda di questo periodo è esemplificato da *I caratteri di positivo e negativo* (*Zheng-fan de zi*, 正反的字, 1985, fig. 5.17) e *Il mio commento su sei caratteri jin scritti da tre donne e tre uomini* (*Wo piyue san nan san nü shuxie de jing zi*, 我批阅三男三女书写的静字, 1985, fig. 5.18). L'opera *I caratteri di positivo e negativo* è composta da una parte centrale e due laterali. Nella parte centrale c'è scritto il carattere di "positivo" (*zheng*, 正) e, sotto, il carattere di "negativo" (*fan*, 反) con linee rette che danno ai due caratteri un aspetto squadrato e fanno risaltare una "x" nel carattere *fan*. Essa potrebbe essere collegata alla sfera politica del significato dei due caratteri, per cui il primo veniva a significare "corretto" o "rettificare", mentre il secondo stava per "sovversivo" o "opporsi". D'altro canto, la "x" era utilizzata, in generale, per segnare un errore e nella simbologia della Rivoluzione Culturale veniva impiegata dalle Guardie Rosse per segnalare i condannati sui manifesti e sugli umilianti cartelli che venivano portati al collo dei reazionari per criticarli pubblicamente.³⁵⁴ L'utilizzo di questo simbolo si ricollega forse all'esperienza di Guardia Rossa dell'artista, durante la quale Gu aveva lavorato

³⁵² Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 216.

³⁵³ Cfr. Fei Dawei 费大为, "Xiang xiandaipai tiaozhan – fang huajia Gu Wenda" 向现代派挑战——访画家谷文达 (Sfida al modernismo: intervista al pittore Gu Wenda), *Meishu*, 1986/07, p. 53.

³⁵⁴ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 216.

proprio nella produzione di manifesti.³⁵⁵ La particolarità del quadro sta nella relazione che i due caratteri centrali assumono rispetto a quelli più opachi sui lati. Questi ultimi sono infatti i due stessi caratteri del centro scritti in maniera simmetrica e scambiati di posto, per cui il corrispettivo di *fan* al negativo si trova alla destra di *zheng* e alla sinistra di *zheng* c'è *fan* scritto correttamente. La stessa cosa accade con *fan* centrale in basso, con *zheng* e *zheng* al negativo ai suoi lati. Inoltre sul lato di destra davanti ai caratteri opachi riprodotti in positivo vi è una figura antropomorfa astratta che sembra coperta da un mantello. Ugualmente, sul lato di sinistra, davanti ai caratteri in negativo, è raffigurato quello che probabilmente è retro della stessa figura, sul cui mantello sono visibili i caratteri *fan* e *zheng* in negativo come quelli alle spalle della figura stessa. In questo modo i significati di *zheng* e *fan* in tutte le loro sfumature diventano confusi, il giudizio che questi due caratteri esprimono perde la sua accezione assoluta e diventa relativo. In *Il mio commento su sei caratteri jin scritti da tre donne e tre uomini* i concetti di giudizio, giusto e sbagliato vengono ripresi tramite l'utilizzo dei simboli di correzione normalmente utilizzati nello studio della calligrafia, dove la "x" indica l'errore e il cerchio indica la realizzazione corretta del carattere. Come sottolineato dal titolo dell'opera, i sei caratteri *jing* (静, calmo) erano stati scritti da tre donne e tre uomini con i loro stili personali, alcuni dritti, altri capovolti. Dal modo in cui i caratteri sono disegnati si evince che l'opera di decomposizione e distruzione di Gu si scagliava contro il sistema tradizionale di costruzione dei caratteri, liberando l'autore da qualsiasi restrizione tecnica e stilistica.³⁵⁶ I caratteri erano poi stati segnati da Gu come giusti o sbagliati in modo arbitrario, segnando come corretti anche i caratteri scritti in modo errato. Le misure dei caratteri e dei simboli su di essi danno un aspetto inquietante all'opera in cui enormi simboli rossi vengono utilizzati per segnare dei semplici caratteri scritti in maniera libera e personale. Inoltre, tramite il contrasto del colore rosso sul nero e il bianco, l'opera riporta ancora alla mente il significato della "x" in epoca maoista. La riflessione dell'artista sulla relatività espressa in entrambe le opere potrebbe essere stata ispirata, oltre che dalla sua indole ribelle ed innovativa, dal suo interesse nei confronti delle teorie di Einstein che, insieme alla filosofia e all'arte occidentale, avevano fatto il loro ingresso in Cina dopo l'apertura.³⁵⁷ L'opera potrebbe essere intesa, quindi, come un messaggio pungente di ribellione nei

³⁵⁵ Cfr. Gu Wenda, Ge Yujun, Liu Xueming 谷文达; 葛玉君; 刘学明, "Cong shuimo xiangfeng dao jingdian bopu – duihua Gu Wenda" 从水墨先锋到经典波普——对话谷文达 "Dall'avanguardia della pittura ad inchiostro al pop classic – dialogo con Gu Wenda), in *Dongfang yishu*, 2012/15, p. 98.

³⁵⁶ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 233 – 4.

³⁵⁷ Cfr. Fei Dawei 费大为, "Xiang xiandaipai tiaozhan – fang huajia Gu Wenda" 向现代派挑战——访画家谷文达 (Sfida al modernismo: intervista al pittore Gu Wenda), *Meishu*, 1986/07, p. 54.

confronti del sistema artistico cinese creando un parallelismo con l'autoritarismo diffuso durante la Rivoluzione Culturale, sottolineando l'inconsistenza dei rigidi canoni imposti dall'alto, che a volte sembravano assurdi e senza senso come i segni rossi applicati dall'autore.

5.6 L'arte concettuale e il gruppo Dada di Xiamen

La critica nei confronti del sistema artistico cinese e il rinnovamento delle modalità artistiche tramite la distruzione dell'arte tradizionale a metà degli anni Ottanta fu portata all'estremo dal gruppo Dada di Xiamen (*Xiamen Dada*), il cui massimo esponente era Huang Yongping (1954 -), anche lui proveniente dall'Accademia dello Zhejiang. Come suggerito dal nome del gruppo, esso prendeva ispirazione dal movimento artistico occidentale Dada, in particolare nella critica nei confronti delle istituzioni artistiche e nella ricerca di autonomia degli artisti tramite il rinnovamento dell'arte. Oltre alla liberazione dalle restrizioni istituzionali e politiche, gli artisti si concentrarono su questioni quali la natura dell'arte, la relazione tra arte e società e arte e critica, esprimendosi tramite opere non rappresentative, installazioni e *performance* che sfidavano il concetto convenzionale di arte e il sistema che ne stabiliva i limiti.³⁵⁸ Già nel 1983 il gruppo aveva organizzato un'esposizione chiamata Mostra dei Cinque (*Wuren huazhan*) in cui gli artisti avevano esposto opere di due tipi: il primo composto da quadri e sculture in stile astratto, il secondo da opere che cercavano di creare un ponte tra l'arte e la vita, composte da installazioni e *collage* creati con oggetti e materiali di uso quotidiano. L'influenza di Duchamp e di Rauschenberg, il quale aveva tenuto una mostra a Pechino a Dicembre del 1985, era evidente, tuttavia proprio le opere anticonvenzionali della mostra avevano suscitato le critiche dei conservatori. Lo scopo della prima mostra del gruppo era aumentare le possibilità espressive, trasmettere l'idea che opere d'arte create con materiali e tecniche non convenzionali avevano valore anche se sfidavano la tradizione, anzi, proprio perché sfidavano la tradizione, poiché questa "non-arte" sarebbe diventata la nuova arte.³⁵⁹ Le nuove modalità di quella che viene definita anti-arte si basano sull'eliminazione del significato dell'opera come mezzo di espressione dell'individualità, la distruzione delle dottrine che

³⁵⁸ Cfr. Wang Zi 王姿, "20shiji 80-90niandai lüju haiwai yishujia zai Zhongguo wenhua pengzhuangxia de yishu xingshi tedian fenxi - yi Huang Yongping yu Xu Bing de zuopin fenxi weilì" 20 世纪 80—90 年代旅居海外艺术家在中西文化碰撞下的艺术形式特点分析——以黄永砅与徐冰的作品分析为例 (Analisi delle forme artistiche nate dall'incontro tra la cultura cinese e quella occidentale degli artisti Cinesi all'estero degli anni Ottanta e Novanta – l'esempio dell'analisi delle opere di Huang Yongping e Xu Bing), in *Yishu yu sheji (Lilun)*, 2017/09, p. 128.

³⁵⁹ Cfr. Shao Tianhua 邵添花, "Xiamen Dada yishu de fansi" "厦门达达" 艺术的反思 (Riconsiderazione dell'arte del gruppo Dada di Xiamen), in *Xiangnan xueyuan xuebao*, 2013/04, p. 89.

decretavano lo scopo, le tecniche, gli stili e i materiali tradizionali e la capacità dell'opera d'arte di portare un cambiamento. Questa nuova concezione esprime la vocazione del gruppo per un'arte sociale che eliminasse il confine tra vita e opera nel processo di creazione. Inoltre, gli artisti rifiutavano qualsiasi interpretazione diversa da quella che loro stessi davano alle proprie creazioni, riaffermando il concetto di autorità dell'artista e sminuendo il sistema e le basi teoriche della critica convenzionale. Ciò derivava anche dal fatto che per loro era il processo di creazione che esprimeva un concetto e causava un cambiamento, non il risultato finale, per cui solo coloro i quali erano coinvolti nel processo creativo potevano esprimerne il valore.³⁶⁰

L'evento che segnò un nuovo livello nel processo innovativo del gruppo fu la Mostra di Arte Contemporanea di Xiamen (*Xiamen xiandai yishuzhan*) di Settembre del 1986, cui Huang Yongping partecipò con una serie di opere intitolata *Dipinti non espressivi: serie della roulette* (*Feibiaoda de huihua: zhuanpan xilie*, 非表达的绘画: 转盘系列, 1985, fig. 5.19). Il processo creativo delle opere consisteva nel seguire le indicazioni casuali della roulette riguardo colore, materiale e posizione per realizzare dei quadri completamente privi dell'influenza emotiva, stilistica e decisionale dell'artista, creando delle opere non convenzionali per la completa mancanza dell'espressione individuale dell'autore.³⁶¹ Dopo aver creato quattro quadri in questo modo l'artista abbandonò il progetto perché era troppo lungo e noioso e perché non voleva creare un sistema rigido e preferiva lasciare il progetto incompiuto. Nonostante alla mostra fosse esposta una descrizione accurata della modalità di creazione dei quadri, a causa della loro natura e dell'abitudine interpretativa dei quadri, il pubblico cercò di dare loro un significato legato all'espressione individuale dell'artista. Ciò portò Huang ad allontanarsi definitivamente dalla pittura e a concentrarsi su materiali e modalità creative diverse.³⁶² Come sottolineato nel manifesto del gruppo alla Mostra di Arte Contemporanea di Xiamen (*Xiamen xiandai yishuzhan*) di Settembre del 1986, accanto al Dadaismo anche il Buddismo Chan (*Chanzong*) costituì una fonte d'ispirazione per il gruppo, anzi, il manifesto sottolineava la condivisione da parte della corrente artistica e di quella

³⁶⁰ Cfr. Xia Qing 夏青, "Qianyi Xiamen Dada yishu yundong" 浅议厦门达达艺术运动 (Discussione sul movimento artistico del gruppo Dada di Xiamen), in *Yishu keji*, 2013/02, p. 107.

³⁶¹ Cfr. Wang Zi 王姿, "20shiji 80-90niandai lüju haiwai yishujia zai Zhongguo wenhua pengzhuangxia de yishu xingshi tedian fenxi - yi Huang Yongping yu Xu Bing de zuopin fenxi weilì" 20 世纪 80—90 年代旅居海外艺术家在中西文化碰撞下的艺术形式特点分析——以黄永砅与徐冰的作品分析为例 (Analisi delle forme artistiche nate dall'incontro tra la cultura cinese e quella occidentale degli artisti Cinesi all'estero degli anni Ottanta e Novanta – l'esempio dell'analisi delle opere di Huang Yongping e Xu Bing), in *Yishu yu sheji (Lilun)*, 2017/09, p. 127.

³⁶² Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 207.

spirituale dello scetticismo e del rifiuto nei confronti di norme e autorità tramite un approccio nichilistico. Oltre al Buddismo Chan, un altro retaggio nazionale è costituito dall'atteggiamento talvolta distruttivo del gruppo, il quale è stato paragonato all'attività delle Guardie Rosse, con cui però il movimento artistico non condivide le basi ideologiche.³⁶³ Alla chiusura della mostra, infatti, tutte le opere furono bruciate in un grande falò (fig. 5.20 e 5.21), attorno al quale erano scritte frasi come "Il Dada è morto" (*Dada sile*) e "Non troveremo pace nella nostra vita fino a quando non distruggeremo l'arte" (*Bu xiaomie yishu shenghuo bu anning*). L'atto finale della mostra esprime lo spirito distruttivo, la critica degli artisti nei confronti della tradizione a cui si sentivano ancora troppo legati e la necessità di distruggere l'arte nella sua concezione tradizionale e farla rinascere con un nuovo spirito completamente nuovo.³⁶⁴ La mostra di Settembre rappresenta la conferma della volontà di rinnovamento dell'arte tramite la creazione di opere di anti-arte, mentre il falò non solo può essere interpretato esso stesso come un atto artistico di liberazione dalla tradizione, ma anche come una sfida nei confronti delle istituzioni che la sostenevano. È questo il momento in cui la ricerca e l'attività degli artisti si sposta concretamente dall'ambito dell'arte a quello della società.³⁶⁵

A Dicembre del 1986, il gruppo organizzò una nuova mostra intitolata Mostra Evento nella Galleria d'Arte del Fujian (*Fasheng zai Fujian meishuguan nei de shijian zhanlan*) nella quale non furono esposte opere d'arte convenzionali, bensì cancelli di ferro, pannelli di legno, una carriola, del cemento, dei divani rotti, poltrone e sedie, in un processo denominato *Attività del deposito degli scarti* (*Feipin cangkū huodong*, 废品仓库活动), le cui testimonianze fotografiche sono andate perdute. Un'ora dopo l'apertura, la mostra fu chiusa senza dare spiegazioni. Probabilmente la natura estremista dell'esposizione e la concezione diffusa in Cina del Dada come corrente anarchica che si scagliava contro la società, le tradizioni, l'autorità e la cultura in generale, avevano superato i limiti di tolleranza istituzionale. Tuttavia, la censura della mostra fece piacere a Huang Yongping, poiché il processo creativo era stato messo in atto dagli artisti ed era stato interrotto dalle istituzioni che

³⁶³ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 114.

³⁶⁴ Cfr. Xie Shuijing 谢水晶, "Qianxi Huang Yongping "fanyishu" yishu guannian dui qi chuanguo shijian de yingxiang – yi "Xiamen dada" ji "Liangfenzhong de xidi" weili" 浅析黄永砅 "反艺术" 艺术观念对其创作实践的影响——以《厦门达达》及《两分钟的洗涤》为例 (Discussione sull'influenza del concetto di arte "anti-arte" di Huang Yongping nella sua pratica creativa – l'esempio di *Xiamen Dada* e *Due minuti di lavaggio*), in *Yishupin jian*, 2015/09, p. 285.

³⁶⁵ Cfr. Shao Tianhua 邵添花, "Xiamen Dada yishu de fansi" "厦门达达" 艺术的反思 (Riconsiderazione dell'arte del gruppo Dada di Xiamen), in *Xiangnan xueyuan xuebao*, 2013/04, p. 90.

avevano arbitrariamente deciso il valore e le sorti della mostra, convalidando le teorie del gruppo e dando un significato ancora più profondo all'evento.³⁶⁶

L'atteggiamento del gruppo Dada di Xiamen rappresenta un'esasperazione delle istanze di rinnovamento artistico e ribellione nei confronti delle istituzioni che negli stessi anni venivano portate avanti da diversi gruppi artistici, favorite dal clima politico più aperto e dall'ondata culturale occidentale. In generale, si può affermare che, anche se con basi concettuali e modalità diverse, la voglia di libertà e di modernità fu lo stimolo comune di tutto il movimento artistico degli anni Ottanta. Tuttavia, l'intransigenza del controllo politico nell'ambito dei quattro principi e la nuova concezione del ruolo sociale dell'arte porteranno a scontri più acuti e ad eventi drammatici alla fine del decennio.

³⁶⁶ Cfr. Xia Qing 夏青, "Qianyi Xiamen Dada yishu yundong" 浅议厦门达达艺术运动 (Discussione sul movimento artistico del gruppo Dada di Xiamen), in *Yishu keji*, 2013/02, p. 106 – 7.

6. La mostra *China Avant-Garde* del 1989 e l'incidente di Tian'anmen: avanguardia artistica e repressione politica

La fine degli anni Ottanta fu caratterizzata dalla maturazione delle spinte democratiche in campo politico e dalla continuazione del movimento di rinnovamento ed emancipazione dell'avanguardia artistica che culminarono in due eventi rappresentativi del percorso di liberazione dal controllo del Partito che era iniziato dopo la fine della Rivoluzione Culturale: la mostra *China Avant-Garde* del 1989 e le dimostrazioni di piazza Tian'anmen dello stesso anno. Sfortunatamente però, le speranze dei protagonisti di tali movimenti vennero infrante dalle reazioni del Partito, le quali portarono alla censura delle istanze artistiche dell'avanguardia e alla repressione violenta delle richieste di libertà e democrazia di migliaia di persone. Il processo di modernizzazione decennale di artisti, studenti, intellettuali e politici riformisti finì in tragedia, lasciando un segno indelebile nelle memorie di coloro che vi presero parte e influenzando i movimenti artistici e sociali a venire.

6.1 Le dimostrazioni studentesche del 1986 e la campagna contro la liberalizzazione borghese

Continuando la dinamica della prima metà degli anni Ottanta, il periodo tra il 1986 e il 1989 vide ancora le oscillazioni del sostegno di Deng Xiaoping tra i leader riformisti e la loro controparte conservatrice. Sebbene la campagna contro l'inquinamento spirituale avesse riconfermato le restrizioni di scrittori ed artisti in ambito politico e il ruolo della stampa come voce del Partito, limitandone la libertà, nella primavera del 1986 i *leader* riformisti rinnovarono il proprio sostegno nei confronti degli intellettuali con lo scopo di renderli partecipi della sfera politica.³⁶⁷ Inoltre, supportata da Hu Yaobang, l'élite democratica si espresse in favore del rinnovamento strutturale del Partito e dell'importanza del rispetto della legalità a difesa del cittadino.³⁶⁸ Tali rivendicazioni si levarono in concomitanza con le celebrazioni del trentesimo anniversario della campagna dei Cento Fiori, che videro la pubblicazione di articoli a sostegno della libertà di espressione in materia politica. La risposta da parte dei conservatori non tardò ad arrivare sotto forma di articoli che criticavano gli intellettuali legati all'élite democratica e sostenevano l'importanza del controllo

³⁶⁷ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China: political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 150 – 1.

³⁶⁸ Cfr. G. Samarani, *La Cina del Novecento: dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 331.

politico sugli intellettuali rifacendosi all'episodio del Muro della Democrazia.³⁶⁹ La risoluzione della sesta sessione plenaria del Comitato centrale rispecchiava la situazione di divisione interna al Partito, dal momento che Deng Xiaoping sottolineò l'importanza delle istanze di riforma politica ed economica e di apertura all'Occidente ma, allo stesso tempo, sottolineò l'importanza di opporsi alla liberalizzazione borghese per prevenire la diffusione di atteggiamenti capitalisti.³⁷⁰

La risoluzione della sessione plenaria e le discussioni sulla libertà di espressione e sull'introduzione del sistema democratico, alimentate dall'élite democratica e dalle celebrazioni della campagna dei Cento Fiori, alla fine di Novembre del 1986 diedero vita ad un movimento studentesco.³⁷¹ Le rimostranze degli studenti nacquerò spesso da situazioni specifiche, quali le condizioni di vita e di studio, ma si svilupparono fino a comprendere la libertà di espressione, i diritti inalienabili dell'uomo e la democrazia.³⁷² Le dimostrazioni ebbero inizio nella provincia dello Anhui, nelle università dove il brillante prof. Fang Lizhi (1936 – 2012), contrario al Marxismo-Leninismo e sostenitore della democrazia e del riconoscimento dei diritti umani, aveva tenuto lezioni e convegni.³⁷³ Le richieste di diritti democratici e libertà di stampa degli studenti facevano eco alle parole del professore e furono portate avanti fino all'inizio di Dicembre, quando fu concesso loro di poter scegliere i propri candidati alle elezioni locali. Dopo il successo delle dimostrazioni dell'Anhui, gli studenti delle maggiori università della Cina iniziarono a protestare.³⁷⁴ La più grande manifestazione si tenne il 19 Dicembre a Shanghai, dove Fang aveva criticato in maniera più aspra il Partito davanti alla più ampia folla di studenti, e, pochi giorni dopo, si spostò a Pechino, dove migliaia di studenti marciarono fino a piazza Tian'anmen il 24 Dicembre, facendo eco alle richieste di libertà, democrazia e diritti inalienabili dei loro colleghi di Shanghai. Nonostante i conservatori sostenessero la necessità della legge marziale, Hu Yaobang si rifiutò di applicarla. All'inizio di Gennaio, su richiesta di Deng Xiaoping, gli studenti tornarono nei loro

³⁶⁹ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China: political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 185 – 6.

³⁷⁰ Cfr. T. Saich, *Governance and politics of China* - 3. ed. – Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 75.

³⁷¹ Cfr. T. Saich, *Governance and politics of China* - 3. ed. – Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 76.

³⁷² Cfr. E. C. Pischel, *Dietro Tian An Men: la Cina dopo Mao*, Milano, F. Angeli, 1990, p. 26.

³⁷³ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China: political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 195 – 9.

³⁷⁴ Cfr. X. Zhou, "Unorganized Interests and Collective Action in Communist China", *American Sociological Review*, 1993, vol. 58, n. 1, p. 64.

campus, non senza essere puniti tramite sessioni di educazione politica, rieducazione nei campi e, nei casi più gravi, addestramento militare.³⁷⁵

Le dimostrazioni studentesche erano state ispirate dalle crescenti richieste di rinnovamento strutturale e di democratizzazione delle forze politiche più liberali e dagli articoli e dalle discussioni che ne erano derivati, tuttavia esse ebbero l'effetto di rendere Deng ancora più sospettoso nei confronti di Hu Yaobang, che era visto come il rappresentante di tali istanze.³⁷⁶ Infatti, quest'ultimo era stato aspramente criticato dai conservatori e dai militari per aver permesso il proliferare di idee liberali supportando gli intellettuali che le divulgavano. Inoltre, quando Deng aveva sollecitato Hu a ridimensionare le dimostrazioni con la forza, minacciando di arrestare i partecipanti, egli si era rifiutato. L'atteggiamento di Hu aveva fatto perdere completamente la fiducia di Deng nei suoi confronti, per cui dopo la fine delle dimostrazioni, il 16 Gennaio 1987, Hu Yaobang fu costretto a presentare le proprie dimissioni da segretario generale del Partito.³⁷⁷ L'allontanamento di Hu dal Partito lo trasformò in un simbolo della riforma, e lasciò alla popolazione cinese un ricordo idealizzato dell'attività disinteressata che il politico aveva portato avanti per ammodernare la Nazione, sostenendo i giovani e gli intellettuali.³⁷⁸ Con l'allontanamento di Hu Yaobang, i veterani conservatori non trovarono opposizione per l'avvio della campagna contro la liberalizzazione borghese, poiché Deng Xiaoping e Zhao Ziyang decisero di lasciare il fronte ideologico ai veterani per poter portare avanti le riforme economiche. La campagna colpì principalmente Fang Lizhi, il giornalista Liu Binyan (1925 – 2005) e lo scrittore Wang Ruowang (1918 – 2001) i quali avevano espresso con chiarezza le proprie opinioni riguardo la democrazia, la libertà di espressione, la libertà di stampa e i diritti inalienabili, criticando il sistema politico e le ingiustizie perpetrate dal Partito e ispirando il movimento studentesco.³⁷⁹ Dopo essere stati espulsi dal Partito, i tre intellettuali furono puniti riprendendo i metodi ideologici del periodo di Yan'an, con attacchi da

³⁷⁵ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China: political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 199 – 203.

³⁷⁶ Cfr. X. Zhou, "Unorganized Interests and Collective Action in Communist China", *American Sociological Review*, 1993, vol. 58, n. 1, p. 65.

³⁷⁷ Cfr. C. Calhoun e J. N. Wasserstrom, "The Cultural Revolution and the Democracy Movement of 1989: Complexity in Historical Connections" in K. Law, *The Chinese Cultural Revolution reconsidered: beyond purge and holocaust*, Houndmills : Palgrave Macmillan, 2003, p. 246.

³⁷⁸ Cfr. E. F. Vogel, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge, Massachusetts; London, England, The Belknap of Harvard University press, 2013, p. 598.

³⁷⁹ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China: political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 191 – 4.

parte dei media, sessioni di critica e autocritica, denunce da parte di colleghi e confessioni pubbliche, mentre molti collaboratori di Hu Yaobang furono colpiti in maniera meno eclatante.³⁸⁰ Anche le influenze politiche e culturali occidentali divennero nuovamente oggetto di critica, in particolare le teorie politiche democratiche e le teorie sull'irrazionalità e sull'individualismo di Freud e Sartre, portando un nuovo clima di controllo nella letteratura e nelle arti e limitando ulteriormente la libertà di stampa.³⁸¹ Nonostante i veterani tentassero di estendere la campagna all'ambito dell'economia, a Marzo del 1987 Zhao Ziyang, con il supporto di Deng Xiaoping, riuscì a concluderla, rassicurando gli intellettuali che assimilare la cultura occidentale utile al progresso della Nazione era ancora permesso. Entro la fine dell'anno, l'influenza dei veterani aveva subito una contrazione, poiché molti di loro si erano dimessi per anzianità, lasciando il posto alla nuova generazione, più focalizzata su questioni pratiche che sull'ideologia. Al Tredicesimo Congresso del Partito, svoltosi nell'Ottobre del 1987, Zhao riaffermava l'importanza di implementare la riforma e di rispettare i quattro principi.³⁸²

6.2 La mostra *China Avant-Garde* del 1989

Nel contesto delle correnti del 1985 migliaia di giovani artisti cinesi avevano espresso il desiderio di rinnovare l'arte cercando più libertà nello stile, nelle tecniche e nei temi trattati, creando performance ed installazioni, focalizzandosi sulla divulgazione della modernità e sulla relazione tra arte e società, sfidando apertamente il sistema e le istituzioni ufficiali, talvolta non senza conseguenze e censure. Tale atteggiamento di sfida si era acuito a tal punto che, nel 1986, durante una conferenza del critico Gao Minglu (1949 -) sulle correnti artistiche del 1985 a Zhuhai (*Zhuhai bawu meishu sichao daxing huandengzhan*), un gruppo composto da artisti, critici d'arte e giornalisti, tra cui Wang Guangyi e Shu Qun del Gruppo artistico del Nord e Li Xianting (1949 -) del *Zhongguo meishu bao* (*Rivista d'arte cinese*), aveva suggerito che, invece di organizzare mostre ed associazioni non riconosciute, bisognava dare vita ad un evento istituzionale che includesse,

³⁸⁰ Cfr. E. C. Pischel, *Dietro Tian An Men: la Cina dopo Mao*, Milano, F. Angeli, 1990, pp. 32 – 3.

³⁸¹ Cfr. M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China: political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994, pp. 212 – 22.

³⁸² Cfr. T. Saich, *Governance and politics of China* - 3. ed. – Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 78.

accettasse e valorizzasse tutti i principi delle correnti d'avanguardia senza discriminazioni, come una mostra nazionale ufficiale.³⁸³

Il problema principale era che una mostra di tale portata necessitava dell'appoggio di uno sponsor ufficiale. Dal momento che, a causa delle pressioni politiche, persino le riviste più aperte non osavano partecipare, Gao Minglu ed altri critici fondarono una propria associazione di ricerca artistica con lo scopo di organizzare la mostra. La data di apertura della mostra era stata fissata per il 15 Luglio 1987 e la galleria scelta era quella del Centro d'Esposizione Nazionale dell'Agricoltura, poiché non era sotto il controllo del Ministero della Cultura. Tuttavia, i preparativi della mostra furono sospesi all'avvento delle dimostrazioni studentesche e della campagna contro la liberalizzazione borghese, a causa della quale gli eventi accademici di rilevanza nazionale erano stati banditi.³⁸⁴ Nel 1988 l'atmosfera era meno tesa e, in occasione della conferenza sull'arte a Huang Shan, furono ripresi i preparativi per la mostra.³⁸⁵ Tuttavia, a causa dello stile occidentale delle opere che sarebbero state esposte, le pressioni politiche e l'influenza della campagna fecero sì che nessuna galleria osasse accettare la mostra. Gli organizzatori decisero allora di rivolgersi direttamente alla galleria istituzionale più importante, la Galleria d'Arte Nazionale di Pechino. Nonostante fosse sotto la direzione del Ministero della Cultura, essa era anche l'unica galleria ufficiale che aveva accolto arte d'avanguardia in passato, quindi utilizzare quello spazio avrebbe significato rivoluzionare l'istituzione e dare un riconoscimento ufficiale all'evento e al movimento.³⁸⁶ Sebbene una squadra di artisti, intellettuali, editori e critici d'arte, tra cui Li Xianting (1949 -) e Shu Qun, fossero riusciti ad ottenere il supporto di organizzazioni ufficiali del mondo della stampa e dell'arte, per utilizzare gli spazi della Galleria era necessario anche il permesso dell'Associazione degli Artisti Cinesi, che acconsentì imponendo tre condizioni: non sarebbero state ammesse opere che si opponevano al Partito e ai quattro principi, opere con immagini pornografiche e richiami sessuali e performance artistiche. Le condizioni furono accettate, con la clausola di poter proiettare dei documentari sulle performance invece che metterle in atto dal vivo,

³⁸³ Cfr. Guo Xiaoli 郭小力, "Duihua Wang Guangyi" 对话王广义 (Dialogo con Wang Guangyi), *Yishu shenghuo*, 2008/3, p. 23.

³⁸⁴ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 144 – 5.

³⁸⁵ Cfr. Dai Zhanglun 戴章伦, "Zhongguo xiandai meishu dazhan 20 nian" 中国现代艺术大展 20 年 (Vent'anni dalla mostra China Avant-Garde), *Dangdai yishu yu touzi*, 2009/03, p. 15.

³⁸⁶ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 221.

così da evitare il coinvolgimento del pubblico in azioni di significato politico, come temeva l'Associazione.³⁸⁷

Ottenere i fondi necessari per l'apertura della mostra non fu semplice a causa della mancanza del sostegno statale e della riluttanza da parte dei privati per le implicazioni politiche della mostra o semplicemente per mancanza d'interesse nei confronti dell'arte moderna. Tuttavia, grazie alle conoscenze degli artisti e degli organizzatori e della lungimiranza e dell'apertura mentale di alcuni proprietari di aziende ed industrie, fu raggiunta la quota necessaria ad aprire la mostra.³⁸⁸ Superate le iniziali difficoltà nell'ottenere il sostegno ufficiale ed economico, il 5 Febbraio 1989, alla vigilia della Festa di Primavera, la Mostra d'arte moderna cinese (*Zhongguo xiandai yishu zhan*), fu finalmente inaugurata, rendendo pubbliche 293 opere di 168 esponenti dell'avanguardia artistica provenienti da tutta la Cina, compresi i più importanti ed influenti autori d'arte moderna dell'epoca.³⁸⁹ Il titolo inglese della mostra fu *China Avant-Garde*, che, anche se non corrispondeva alla traduzione letterale del titolo cinese, suggeriva l'atteggiamento radicale e ribelle degli artisti e sottolineava il loro senso di missione sociale. Significativamente, come logo della mostra (fig. 6.1) fu scelto il segnale stradale di divieto di inversione di marcia, sfidando l'atteggiamento indifferente e il rifiuto delle autorità nei confronti di un processo di modernizzazione che non poteva essere trascurato né arrestato e che rappresentava un punto di non ritorno per l'arte cinese.³⁹⁰

Le opere presentate alla mostra rispecchiavano la moltitudine di correnti e la diversificazione di stili e modalità espressive che si erano sviluppate nel fervore intellettuale ed artistico iniziato nel 1985.³⁹¹ Il giorno prima della mostra, una commissione, composta da rappresentanti del Dipartimento della Propaganda, del Ministero della Cultura, dell'Associazione degli Artisti Cinesi, del Museo Nazionale d'Arte Cinese e dell'Accademia Centrale di Belle Arti, si recò alla galleria per esaminare le opere. Alcune di esse vennero criticate a causa di riferimenti politici o sessuali e rischiarono di essere censurate, tra queste l'opera di Wang Guangyi *Mao*

³⁸⁷ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 147 – 8.

³⁸⁸ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, pp. 151 – 4.

³⁸⁹ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 121.

³⁹⁰ Cfr. Dai Zhanglun 戴章伦, "Zhongguo xiandai meishu dazhan 20 nian" 中国现代艺术大展 20 年 (Vent'anni dalla mostra China Avant-Garde), *Dangdai yishu yu touzi*, 2009/03, p.11.

³⁹¹ Cfr. Zang Honghua 臧红花, "Qi zong zui" 七宗罪 (Sette antenati colpevoli), *Dongfang yishu*, 2014/23, p. 111.

Zedong – griglia rossa n.1 (*Mao Zedong – hongge 1 hao* 毛泽东 - 红格 1 号 , 1988, fig. 6.2).³⁹²

L'opera era caratteristica della fase di passaggio dello sviluppo dello stile di Wang Guangyi dalla pittura razionalista alla pop-art politica.³⁹³ Dal 1990, infatti, l'artista si sarebbe concentrato sui temi del capitalismo e sui personaggi politici con la serie *Nuova religione* (*Xin zongjiao*, 新宗教) che creava un parallelismo tra immagini di Mao, Stalin e Lenin e le icone sacre, rivisitandole in chiave pop.³⁹⁴ Nel 1987 l'artista si era concentrato sull'analisi razionale della realtà tramite l'arte, attraverso una metodologia da lui denominata "riordinare le passioni dell'umanità" (*qingli renwen reqing*, 清理人文热情). Tale analisi nelle sue opere era rappresentata dalla suddivisione dell'immagine tramite griglie e lettere, che simboleggiavano quasi una dissezione e una classificazione delle diverse parti dell'opera. Inoltre, Wang voleva ritrovare un legame con la propria esperienza di vita nelle opere d'arte, poiché le creazioni del periodo del Gruppo artistico del Nord erano nate dalla rielaborazione delle teorie provenienti dall'Occidente, che erano viste dall'artista come esperienze di seconda mano. Dal punto di vista sociale, lo scopo dell'artista rimaneva invariato, poiché esso si basava ancora sul rinnovamento dello spirito culturale della società, superando la sfera privata e analizzando il rapporto tra arte e società, arte e diritti, arte e fede del popolo. Lo sviluppo delle opere dell'artista andava, quindi, di pari passo con i cambiamenti della società e dell'ambiente culturale, modificando lo stile espressivo e i soggetti, ma mantenendo il proprio scopo.³⁹⁵ Sulla base di queste premesse, non stupisce che, in un momento storico caratterizzato dal fiorire di discussioni sui diritti inalienabili dell'uomo, la democrazia e la libertà di espressione, l'opera presentata da Wang Guangyi per la mostra *China Avant-Garde* rappresentasse l'analisi razionale dell'immagine simbolo del controllo ideologico che aveva ancora tanta influenza sulla società e sulla cultura dell'epoca. Per fare in modo che l'opera non fosse censurata dalla mostra, Gao Minglu e Wang Guangyi proposero di esporre una nota esplicativa accanto al quadro, spiegando che Mao era stato uno dei politici più influenti della storia e che il suo ruolo andava

³⁹² Cfr. Dai Zhanglun 戴章伦, "Zhongguo xiandai meishu dazhan 20 nian" 中国现代艺术大展 20 年 (Vent'anni dalla mostra China Avant-Garde), *Dangdai yishu yu touzi*, 2009/03, p. 10.

³⁹³ Cfr. Huang Danhui 黄丹麾, ""89yishu" shinián huigu" "'89 艺术" 十年回顾 (Rassegna a dieci anni dall'arte del 1989), *Yishu guanjiào*, 1999/05, p.50.

³⁹⁴ Cfr. Han Jiqiang 韩继强, "Beifang yishu qunti xianxiang yanjiu" 北方艺术群体现象研究 (Studio sul fenomeno del Gruppo artistico del Nord), *Mei yu shidai*, 2015/01, p. 107.

³⁹⁵ Cfr. Guo Xiaoli 郭小力, "Duihua Wang Guangyi" 对话王广义 (Dialogo con Wang Guangyi), *Yishu shenghuo*, 2008/3, p.23 – 4.

valutato tramite il pensiero razionale, rappresentato dalla griglia rossa.³⁹⁶ Nonostante la spiegazione neutrale dell'opera l'abbia resa accessibile al pubblico della mostra, la sua implicazione politica traspariva dalla violenza del contrasto tra la fitta griglia rossa e l'immagine minacciosa di Mao. Il ritratto del Grande Timoniere in questa versione è serio, cupo, modulato sui toni del grigio, ben lontano dall'atmosfera ottimista e raggianti della sua versione tradizionale. Inoltre, se in altre opere dello stesso periodo l'artista aveva utilizzato griglie più discrete, composte da linee tratteggiate e sottili in tinta con l'immagine sottostante, in questo caso le righe spesse e rosse richiamavano fortemente l'immagine di una gabbia, comunicando il giudizio personale dell'artista.

Un'altra opera che faticò ad ottenere l'approvazione della commissione fu *Messa di mezzanotte: l'ultimo processo del secolo* (*Ziye de misa: Shijimo zuihou de shenpan* 子夜的弥撒: 世纪末最后的审判, 1989, fig. 6.3) dei fratelli Gao Zhen (1956 -) e Gao Qiang (1962 -) insieme a Li Qun (1962 -).³⁹⁷ L'installazione, creata con degli enormi palloncini e dei guanti di plastica gonfiati, aveva infatti chiari riferimenti alla sessualità, che costituiva una particolare fonte di ispirazione artistica per gli autori. Essi invitarono persino gli spettatori a toccare la propria opera, poiché ritenevano che il contatto fisico fosse più efficace e più coinvolgente di un semplice sguardo, nell'arte come nella vita reale.³⁹⁸ La rappresentazione esplicita della sessualità e l'importanza che essa acquisisce nel contesto artistico e psicologico sono chiare influenze occidentali, del genere che le campagne contro l'inquinamento spirituale e contro la liberalizzazione borghese avevano cercato di eliminare, ma che ormai erano entrate a far parte del discorso culturale e non erano più estirpabili. L'opera mostra lo sviluppo che aveva caratterizzato il mondo dell'arte, dalle prime critiche al dipinto murale dell'aeroporto di Pechino, che mostrava figure nude come simboli di bellezza e di vita, alle rappresentazioni della seconda metà degli anni Ottanta, che rompevano i tabù mostrando la nudità in maniera ostentata. La rappresentazione di richiami sessuali nasceva dal bisogno degli artisti di rivendicare il proprio diritto alla libera espressione e di rendere lecite le riflessioni sul tema della sessualità che, tramite le opere di Freud, aveva aperto nuovi orizzonti nella psicologia e nell'arte. Inoltre, in diverse opere dell'epoca, si trova la metafora dell'arte come mezzo di rinascita, di riproduzione e di trasmissione dell'eredità. Gli artisti usano le proprie opere oscene come metafora dell'intero movimento. Esse, infatti, all'inizio spaventano l'osservatore, ma poi,

³⁹⁶ Cfr. Huang Gongxiang 黄功翔, "Zouxiang bopu – Wang Guangyi de yishu daolu" 走向波普——王广义的艺术道路 (Verso il pop – La strada artistica di Wang Guangyi), *Changchun jiaoyu xueyuan xuebao*, 2012/06, p.29.

³⁹⁷ Cfr. Huang Danhui 黄丹麾, ""89yishu"shinian huigu" " ' 89 艺术" 十年回顾 (Rassegna a dieci anni dall'arte del 1989), *Yishu guanjian*, 1999/05, p. 51.

³⁹⁸ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 909.

all'interno del contesto della mostra, risvegliano in lui la curiosità nei confronti di temi, tecniche e stili normalmente rifiutati o criticati. L'irriverenza, la rottura dei tabù e l'anticonvenzionalità erano tratti distintivi dell'avanguardia artistica e caratterizzarono particolarmente l'evento, nonostante i tentativi di controllo e di censura da parte delle istituzioni e della polizia.³⁹⁹

Come Wang Guangyi, molti protagonisti delle correnti del 1985 esposero opere che testimoniavano la loro evoluzione artistica dagli albori del movimento. La serie di quadri intitolata *Secondo stato (Di'er zhuangtai 第二状态, 1987, fig. 6.4)* di Geng Jianyi mostra il passaggio estremo dell'artista dalla rappresentazione di figure apatiche ed insensibili a quella di volti distorti da smorfie esagerate.⁴⁰⁰ Quella di Geng sembra quasi una reazione alle critiche negative che il suo quadro *Due persone sotto la lampada* aveva ricevuto, e, in effetti, con queste opere l'artista ricevette un riscontro molto positivo da parte della critica.⁴⁰¹ La serie è composta dalla rappresentazione di quattro momenti di una risata selvaggia e incontrollata, organizzati talvolta in serie di quattro quadri accostati in orizzontale, a volte a due a due in verticale, a volte composte da una sola coppia. Le figure grottesche deridono l'osservatore mettendolo a disagio, la loro risata cinica non provoca giovialità in chi le guarda, ma crea tensione e imbarazzo. Esse ispirano, allo stesso tempo, un sentimento di inquietudine perché, anche se ad una prima analisi le smorfie sembrano essere causate da una risata perversa, esaminate singolarmente le diverse espressioni ricordano manifestazioni di sentimenti e situazioni estremamente spiacevoli quali dolore fisico, rabbia o tristezza.⁴⁰² Il contrasto tra il bianco e il nero fa sembrare l'immagine una radiografia, un'analisi oggettiva della condizione emotiva del soggetto di cui è difficile intuire la motivazione e la natura reale. L'espressione della risata tramite il tetro contrasto cromatico è paradossale e rende l'immagine ancora più misteriosa e incomprensibile. Inoltre, la confusione creata dalla somiglianza di espressioni causate da stati d'animo di allegria e di sofferenza fa riflettere sul tema di realtà e finzione, sull'ipocrisia delle relazioni umane e sull'alienazione. L'assenza del collo e delle orecchie fa somigliare i volti a delle maschere, delle espressioni pronte per essere indossate alla giusta

³⁹⁹ Cfr. Huang Danhui 黄丹麾, ""89yishu"shinian huigu" " ' 89 艺术" 十年回顾 (Rassegna a dieci anni dall'arte del 1989), *Yishu guanjiao*, 1999/05, p. 51.

⁴⁰⁰ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 245.

⁴⁰¹ Cfr. Xi Qin 锡琴, "Geng Jianyi de yishu kaituo" 耿建翌的艺术开拓 (Lo sviluppo artistico di Geng Jianyi), *Dangdai yishu*, 2012/09, p.53.

⁴⁰² Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 869.

occasione, ma prive di identità, false, artificiali.⁴⁰³ Tao Damin suggerisce che esse possano rappresentare l'atteggiamento dell'artista nei confronti della società che, con il dilagare dell'insensibilità e dell'alienazione, stimola la sua risata beffarda, dietro la quale si cela la seria preoccupazione e l'interesse per la condizione delle relazioni umane e l'incapacità di esprimere le proprie emozioni.⁴⁰⁴ Sebbene in *Secondo stato* l'artista si sia allontanato dalla rappresentazione di volti privi di espressione, paradossalmente il risultato è lo stesso. Nell'esagerazione espressiva il volto perde i suoi connotati originali, diventando tanto generico quanto un volto senza lineamenti. La serie può essere, quindi, considerata una continuazione della sua opera di analisi e rappresentazione delle modalità espressive degli individui nella società rielaborata in chiave diversa.⁴⁰⁵ L'impossibilità di attribuire una personalità specifica e uno stato d'animo preciso al soggetto ha lo stesso scopo della totale mancanza di espressione delle opere precedenti: evidenziare l'atteggiamento indifferente, la mancanza di personalità e la falsità del comportamento delle persone nella società.

Nell'ala ovest del secondo piano della Galleria, insieme a *Secondo stato* venne collocata un'installazione imponente che rivisitava la funzione del linguaggio scritto svuotandolo di significato. *Specchio per analizzare il mondo – il Libro del cielo* (*Xi shi jian - Tianshu*, 析世鉴—天书, 1989, fig. 6.5) è la monumentale opera di Xu Bing (1955 -), costituita da rotoli di carta da imballaggio lunghi 10 metri appesi al soffitto e, sotto a questi, libri rilegati disposti su un piano espositivo, il tutto stampato con caratteri finti (*wei hanzi*, 伪汉字), privi di suono e di significato e caratterizzati solo dalla forma.⁴⁰⁶ Siccome sua madre lavorava alla biblioteca dell'Università di Pechino, Xu Bing era stato incantato dal fascino dei libri ancor prima di saperli leggere. Quando era diventato capace di farlo, però, era già scoppiata la Rivoluzione Culturale e, mentre scriveva manifesti a caratteri grandi, il giovane poteva leggere solo il Libretto Rosso. Negli anni Ottanta, finalmente, Xu ebbe la possibilità di studiare l'arte e di conoscere le nuove tendenze occidentali, ma presto decise di voler creare qualcosa di innovativo, un genere di arte mai visto prima, che avrebbe

⁴⁰³ Cfr. Shen Jialu 沈嘉禄, "Geng Jianyi: wuwei de biaoxian "wuzhi" 耿建翌: 无畏地表现 "无知" (Geng Jianyi: mostrare l' "ignoranza" senza paura), *Xinmin zhoukan*, 2012/35, p. 55.

⁴⁰⁴ Cfr. Tao Damin 陶大珉, " "Wuzhi": Geng Jianyi de juli" "无知": 耿建翌的距离 ("Ignoranza": la distanza di Geng Jianyi), *Dongfang yishu*, 2012/09, p. 36.

⁴⁰⁵ Cfr. Shen Jialu 沈嘉禄, "Geng Jianyi: wuwei de biaoxian "wuzhi" 耿建翌: 无畏地表现 "无知" (Geng Jianyi: mostrare l' "ignoranza" senza paura), *Xinmin zhoukan*, 2012/35, p. 55.

⁴⁰⁶ Cfr. Song Yafeng 颂雅风, "Xu Bing yu 《Xi shi jian》" 徐冰与《析世鉴》 (Xu Bing e *Specchio per analizzare il mondo*), *Yishu yuekan*, 2015/01, p. 28.

aperto la mente delle persone a nuovi orizzonti.⁴⁰⁷ Fu così che, durante un periodo di quattro anni, Xu Bing creò circa 4000 caratteri finti assemblando i tratti cinesi e li utilizzò come modello per intagliare le matrici di legno necessarie alla creazione della sua monumentale opera.⁴⁰⁸ L'artista aveva deciso di stampare caratteri creati con uno stile simile a quello della dinastia Song per la sua particolare neutralità, poiché esso non era legato allo stile di un calligrafo in particolare e, dal punto di vista estetico, i caratteri erano oggettivi e privi di connotazioni particolari.⁴⁰⁹ La natura di questi caratteri stimolò diverse reazioni nei visitatori, poiché quelli stranieri credevano che si trattasse di veri caratteri cinesi o di caratteri giapponesi o coreani, mentre alcuni Cinesi credevano che si trattasse di caratteri antichi a loro sconosciuti. Creare confusione e smarrimento era lo scopo dichiarato dell'artista, il quale si impegnò a fondo per aumentare l'effetto paradossale e umoristico dell'opera. La cura con cui i libri e le pergamene vengono presentati al pubblico, come se fossero libri sacri, stimola la curiosità dell'osservatore, eppure il significato delle parole rimane impenetrabile.⁴¹⁰ Il contrasto tra la classicità dell'aspetto dell'opera e la sua sostanziale inintelligibilità la rende una testimonianza della perdita di significato della cultura tradizionale e della nascita di un nuovo genere di opera che non è comprensibile solo basandosi sull'esteriorità, che non esprime le emozioni dell'artista, ma è espressione di un concetto. L'effetto dell'opera sull'osservatore è proprio quello di lasciarlo smarrito, perplesso, anche infastidito dall'incapacità di comprendere il significato delle parole. Tuttavia, è proprio l'assenza di significato il senso profondo dell'opera. I caratteri incomprensibili diventano simbolo di un nuovo genere di arte, mentre la mancanza di significato rappresenta il riflesso del mondo, tramite il quale l'opera mostra che, anche se crediamo di comprendere ciò che ci sta intorno, in realtà non siamo capaci di carpire il senso profondo della vita e della realtà. Come sottolineato dall'artista, il vuoto concettuale che nasce dall'impossibilità di comprendere i caratteri è paragonabile al concetto del Buddismo Chan di "nulla" (*wu* 无) che diventa il punto di partenza per l'illuminazione.⁴¹¹ Xu Bing estremizza l'opera portata avanti da Gu Wenda e Wu Shanzhuan, poiché nelle loro opere, sebbene i caratteri perdano la propria funzione e la propria dignità tradizionale, essi mantengono comunque un significato proprio,

⁴⁰⁷ Cfr. Bai Shi 白石, "Xu Bing cong Bei Da tushuguan paochulai de *Tianshu*" 徐冰 从北大图书馆跑出来的天书 (Xu Bing: il *Libro del cielo* fuggito dalla biblioteca dell'Università di Pechino), *Huaren shijie*, 2008/10, p. 48.

⁴⁰⁸ Cfr. Song Tianli 宋田利, "Dui Xu Bing zuopin 《Tianshu》 de jiedu 对徐冰作品《天书》的解读 (Decifrare l'opera di Xu Bing *Libro del cielo*), *Zhi fu shidai*, 2015/06, p.355.

⁴⁰⁹ Cfr. Xu Bing 徐冰, "Wo de yishu fangfa" 我的艺术方法 (Il mio metodo artistico), *Shi*, 2008/03, p. 4.

⁴¹⁰ Cfr. Xu Bing 徐冰, "Wo de yishu fangfa" 我的艺术方法 (Il mio metodo artistico), *Shi*, 2008/03, p. 4.

⁴¹¹ Cfr. Song Tianli 宋田利, "Dui Xu Bing zuopin 《Tianshu》 de jiedu 对徐冰作品《天书》的解读 (Decifrare l'opera di Xu Bing *Libro del cielo*), *Zhi fu shidai*, 2015/06, p. 355.

esprimendo un atteggiamento critico o irriverente grazie alla giustapposizione dei significati o a richiami simbolici, mentre nell'opera di Xu Bing la mancanza di significato costituisce il messaggio principale.⁴¹² La differenza nell'interpretazione di Xu Bing dei concetti di rinnovamento dell'arte e illuminazione tramite l'arte è nello stile, poiché la sua opera è frutto della decomposizione della tradizione, ma, allo stesso tempo, prende ispirazione da questa. Il risultato è un'installazione dall'aspetto solenne, che ispira ammirazione, ma incomprensibile sulla base delle convenzioni abituali. Come molte delle opere dell'epoca, ma, forse, con più eleganza, è tramite lo stupore e l'umorismo che Xu Bing sfida la tradizione ed esprime il proprio pensiero e la propria idea di arte.

Quando le porte del museo furono aperte, il pubblico fu accolto non solo da dipinti, sculture e installazioni innovative e dal tono provocatorio, ma anche da performance dal vivo, la cui semplice presenza rappresentava una beffa al sistema che le aveva proibite. Tra queste, la performance di Wu Shanzhuan era una delle più insolenti e mostrava il superamento del periodo dell'analisi della scrittura da parte dell'artista, che rivolgeva ora la sua attenzione al confronto con la cultura capitalista mettendo in atto un attacco diretto alle istituzioni che controllavano l'arte. La performance di Wu Shanzhuan, intitolata *Grande affare (Da shengyi, 大生意, fig. 6.6)*, consisteva nella vendita di gamberetti da parte dell'artista. Egli si era fatto spedire 200 kg di gamberetti dal suo paese natale e si era sistemato in un angolo con un cartello per pubblicizzarne la vendita. Sul cartello c'era scritto:

Cari clienti:

mentre tutto il Paese accoglie l'arrivo dell'anno del serpente, per arricchire la vita spirituale e materiale degli abitanti della capitale, ho portato dal mio paese natale, Zhoushan, dei gamberetti da esportazione (convertiti alla vendita domestica). Luogo di esposizione e vendita: Galleria d'Arte Nazionale. Prezzo: 9.5 yuan al jin.⁴¹³ Affrettatevi a comprarne!⁴¹⁴

Ignari di essere diventati parte della performance, molti visitatori acquistarono i gamberetti, attirati dalle ottime abilità di venditore di Wu Shanzhuan e dal prezzo conveniente, e il primo acquirente fu proprio il direttore della Galleria. Tuttavia, dopo un po' la vendita fu proibita, per cui Wu

⁴¹² Cfr. Song Yafeng 颂雅风, "Xu Bing yu 《Xi shi jian》" 徐冰与《析世鉴》 (Xu Bing e *Specchio per analizzare il mondo*), *Yishu yuekan*, 2015/01, p. 28.

⁴¹³ Il jin (斤) è un'unità di misura cinese che corrisponde a 500 grammi.

⁴¹⁴ Cfr. 赵健雄 Zhao Jianxiong, "Wu Shanzhuan: Zhongguo dangdai yishu de yige yinqing" 吴山专: 中国当代艺术的一个引擎 (Wu Shanzhuan: un motore dell'arte contemporanea cinese), *Xihu*, 2011/03, p. 71.

Shanzhuan scrisse sulla lavagnetta “Vendita sospesa causa inventario”.⁴¹⁵ Lo scopo della performance era dimostrare che nell’epoca moderna l’arte era diventata una forma di commercio e che i musei istituzionali rappresentavano il più grande mercato delle opere come beni di consumo. La mostra *China Avant-Garde*, tuttavia, aveva introdotto in questo mercato dei beni proibiti, trasformandolo di fatto in un mercato nero. Wu Shanzhuan vendendo gamberetti da esportazione su territorio nazionale, cioè nella Galleria, l’aveva effettivamente trasformata in un luogo di vendita di merce proibita. Anche se per poco più di un’oretta, l’artista aveva raggiunto il suo scopo: far diventare la Galleria d’Arte Nazionale, un luogo sacro per l’arte ufficiale, un mercato nero.⁴¹⁶

Accanto a *Grande affare*, il primo piano della mostra fu testimone di altre performance che non erano state ufficialmente approvate dal comitato organizzativo, messe in atto dall’artista sichuanese Zhang Nian (1964 -), dal pittore razionalista Li Shan (1942 -) e da Wang Deren (1962 -). Quella di Zhang, intitolata *Covando le uova* (*Fu dan* 孵蛋, fig. 6.7) vedeva l’artista nel ruolo della chiocchia, seduto in un angolo della galleria a covare le sue uova.⁴¹⁷ Il manifesto dell’opera, sotto forma di un cartello appeso al collo dell’artista, recitava “Durante il periodo di incubazione, non discuterò questioni teoriche con nessuno, per evitare di danneggiare la generazione futura”, mentre sul pavimento, attorno all’artista e alle sue uova, erano affissi dei foglietti recanti la parola “attesa” (*dengdai*). L’autore sottolinea che l’opera si riferiva all’atmosfera di censura e limitazione che si respirava in quegli anni e che colpiva diversi ambiti: le discussioni teoriche nel mondo dell’arte, poiché gran parte di tali discussioni erano incentrate sulle teorie occidentali periodicamente attaccate dalle campagne politiche, ma anche le discussioni teoriche riguardanti la politica e il futuro della società.⁴¹⁸ La scritta “attesa” attorno all’artista potrebbe riferirsi sia all’attesa per la nascita della nuova generazione che al momento in cui sarà finalmente possibile discutere liberamente. Dopo aver covato le sue uova per quarantacinque minuti, gli ufficiali della Sicurezza Pubblica ordinarono a Zhang di andarsene perché non aveva pagato la quota di partecipazione, al che lui rispose che, sapendo che non l’avrebbero fatto partecipare

⁴¹⁵ Cfr. 杨时叻 Yang Shihu, “Wu Shanzhuan: cong mai duixia dao mai kuohao” 吴山专: 从卖对虾到卖括号 (Wu Shanzhuan: dalla vendita di gamberetti alla vendita di parentesi), *Zhongguo xinwen zhouban*, 2011/10, p. 69.

⁴¹⁶ Cfr. 梁爽 Liang Shuang, “Wu Shanzhuan: qianwei de hongse”, 吴山专: 前卫的红色 (Wu Shanzhuan: rosso dell’avanguardia), *Dongfang yishu*, 2009/02, p.70.

⁴¹⁷ Cfr. Huang Danhui 黄丹麾, “ “ ’89yishu” shinian huigu” “ ’89 艺术” 十年回顾 (Rassegna a dieci anni dall’arte del 1989), *Yishu guanjiào*, 1999/05, p. 59.

⁴¹⁸ Cfr. Zang Honghua 臧红花, “Qi zong zui” 七宗罪 (Sette antenati colpevoli), *Dongfang yishu*, 2014/23, p. 113.

comunque, non l'aveva pagata.⁴¹⁹ L'artista esprime il proprio dissenso tramite un'opera umoristica e satirica in cui il controllo e la censura diventano le qualità di una mamma chioccia amorevole e protettiva nei confronti dei suoi nascituri.

Li Shan mise in atto una performance più irriverente, intitolata *Pediluvio* (*Xi jiao* 洗脚, fig. 6.8). In un angolo della sala centrale del primo piano della Galleria, circondato da tende rosse e vestito tutto in tinta con le tende, in tema con i festeggiamenti del nuovo anno, l'artista si esibì in un vero e proprio pediluvio. Egli si lavò i piedi in una bacinella decorata con immagini del Presidente degli Stati Uniti, Ronald Reagan, cui erano state tinte le labbra di rosso, dandogli l'aspetto, allo stesso tempo ironico e inquietante, di un clown.⁴²⁰ L'artista spiega che decise di mettere in atto questa performance perché si sentiva turbato, e lavare i piedi con acqua calda l'avrebbe fatto stare meglio (*jiu shi yinwei xinli bu shufu, suoyi xiang tang ge jiao, shufu shufu* 就是因为心里不舒服, 所以想烫个脚, 舒服舒服). Con la sua performance, l'artista intendeva contrastare le limitazioni artistiche e le regole che definivano gli stili e i temi delle opere d'arte, e che decretavano, ad esempio, che a Shanghai bisognava ritrarre la piccola borghesia, nel sud ovest le minoranze etniche e a Pechino i temi politici.⁴²¹ In maniera simile a Wu Shanzhuan, Li Shan si fa beffa dell'istituzione che lo ospita in maniera appariscente, con un atto che schernisce anche un personaggio politico importante del mondo occidentale. In questo modo, egli esprime la sua idea di avanguardia, il cui fulcro sta nella ricerca della libertà espressiva tramite l'atteggiamento irrispettoso nei confronti delle istituzioni e, in generale, di coloro che detengono il potere.

Anche Huang Yongping partecipò alla critica nei confronti delle istituzioni, portando avanti l'atteggiamento già consolidato con l'esperienza del Gruppo Dada di Xiamen. L'opera *Storia della pittura cinese e Breve storia della pittura moderna centrifugati in lavatrice per due minuti* (*Zhongguo huihua shi he Xiandai huihua jianshi zai xiyiji jiaoban liang fenzhong*, 中国绘画史和现代绘画简史在洗衣机里搅拌 2 分钟, 1987, fig. 6.9) fu concepita rivolgendo lo spirito distruttivo dadaista contro un celebre manuale di storia dell'arte cinese e contro un manuale di storia dell'arte

⁴¹⁹ Cfr. Yang Shiyang 杨时暘, "Baju xiandai yishu dazhan "Qi zong zui" shizuo yongzhe de guoqu yu xianzai" 八九现代艺术大展 "七宗罪" 始作俑者的过去与现在 (I "Sette antenati colpevoli" della mostra China Avant-Garde del 1989 – il passato e il presente dei fondatori), *Zhongguo xinwen zhoukan*, 2009/06, p. 66.

⁴²⁰ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 909.

⁴²¹ Cfr. Zang Honghua 臧红花, "Qi zong zui" 七宗罪 (Sette antenati colpevoli), *Dongfang yishu*, 2014/23, p. 112.

occidentale che aveva avuto una grande influenza sugli artisti di quell'epoca.⁴²² L'installazione è costituita da libri sottoposti alla centrifuga della lavatrice e ridotti in un cumulo indistinguibile di brandelli di carta posato su di una lastra di vetro rotta appoggiata a sua volta su una scatola di legno aperta. Quest'opera rappresenta la continuazione dell'atteggiamento paradossale dell'autore che produce opere d'arte che sono completamente al di fuori dei canoni tradizionali. Essa costituisce un attacco ancora più diretto ed esplicito alle istituzioni e alle convenzioni artistiche, dal momento che è proprio contro due manuali di storia dell'arte che si rivolge l'azione annientatrice dell'artista. Inoltre, il fatto che l'opera venisse esibita nel luogo più rappresentativo di quelle stesse istituzioni e tradizioni, le conferiva un atteggiamento ancora più ribelle. La tecnica utilizzata per produrre l'installazione è, ancora una volta, impersonale. L'artista sceglie infatti di utilizzare la lavatrice per distruggere i libri, anche se avrebbe potuto farlo con le sue mani, esprimendo la propria convinzione riguardo la superiorità delle opere d'arte create in maniera casuale e senza la partecipazione emotiva dell'artista.⁴²³ L'installazione rappresenta visivamente il giudizio negativo di Huang sul dibattito nato dal confronto tra Oriente e Occidente, simboli di tradizione e modernità, di cui si cercava di individuare i pregi e i difetti. Huang rivela quello che secondo lui è il metodo per risolvere tale dibattito: distruggere le basi teoriche di entrambe le culture. Facendo questo, egli ne mette in mostra la vera natura: niente più che una misera poltiglia di carta.⁴²⁴

Le performance e le installazioni di Wang Deren furono ancora più impertinenti: durante una di queste, egli lanciò più di 7000 preservativi sulle opere d'arte della mostra. La performance era collegata ad un'altra installazione dell'artista, dal titolo *Al dio Sole?* (*Zhi rishen de?* 致日神的?), composta da un preservativo gigante alto 5 metri sul quale erano stati affissi dei grossi chiodi di

⁴²² Cfr. Xie Shuijing 谢水晶, "Qianxi Huang Yongping "fanyishu" yishu guannian dui qi chuanguo shijian de yingxiang - yi "Xiamen dada" ji "Liangfenzhong de xidi" weili" 浅析黄永砅 "反艺术" 艺术观念对其创作实践的影响——以《厦门达达》及《两分钟的洗涤》为例 (Discussione sull'influenza del concetto di arte "anti-arte" di Huang Yongping nella sua pratica creativa - l'esempio di *Xiamen Dada* e *Due minuti di lavaggio*), in *Yishupin jian*, 2015/09, p. 285.

⁴²³ Cfr. Wang Zi 王姿, "20shiji 80-90niandai lüju haiwai yishujia zai Zhongguo wenhua pengzhuangxia de yishu xingshi tedian fenxi - yi Huang Yongping yu Xu Bing de zuopin fenxi weili" 20 世纪 80—90 年代旅居海外艺术家在中西文化碰撞下的艺术形式特点分析——以黄永砅与徐冰的作品分析为例 (Analisi delle forme artistiche nate dall'incontro tra la cultura cinese e quella occidentale degli artisti Cinesi all'estero degli anni Ottanta e Novanta - l'esempio dell'analisi delle opere di Huang Yongping e Xu Bing), *Yishu yu sheji (Lilun)*, 2017/09, p. 127.

⁴²⁴ Cfr. Zhao Jianxiong 赵健雄, "Huang Yongping: yishujia kao ta de quedian gongzuo" 黄永砅: 艺术家靠他的缺点工作 (Huang Yongping: l'artista lavora basandosi sui propri difetti), *Xihu*, 2011/06, p. 77.

ferro e sul quale c'era scritto "Al dio Sole? – il burlone crudele Wang Deren".⁴²⁵ La performance può essere interpretata come un atto di unificazione di tutte le opere della mostra, che prendono una connotazione sessuale, vergognosa, e allo stesso tempo diventano mezzo di trasmissione di un'eredità non accettata, non degna di essere esposta in quel luogo e di cui si cerca di evitare la trasmissione e la moltiplicazione. L'artista spiega che, nella sua performance, gli autori delle opere diventano come degli aghi che rompono i preservativi e danno al pubblico la possibilità di accedere alle proprie opere, permettendo all'avanguardia artistica di continuare a vivere.⁴²⁶ L'installazione assume lo stesso significato, mentre il titolo si riferisce alla celebrazione tradizionale del dio Sole durante la Festa di primavera, sottolineando il desiderio di rinascita e di moltiplicazione di questa nuova idea di arte tramite la rottura del preservativo. Anche qui, i chiodi rappresentano la lotta degli artisti, una lotta per la sopravvivenza in una società che li soffoca. Per sottolineare questo concetto, Wang aveva indossato un paio di pantaloni da cui spuntavano dei chiodi (fig. 6.10). Proprio mentre l'artista fuggiva con la sua installazione dagli agenti della Sicurezza Pubblica, che cercavano di raccogliere i preservativi sparsi nella sala, si udirono due spari. Poco dopo, Gao Minglu, infuriato per l'atteggiamento degli artisti, comunicò a Wang Deren che la mostra era stata chiusa e gli ordinò di scrivere una lettera di autocritica. Nella lettera, Wang espresse le proprie scuse per aver causato la chiusura della mostra, specificando che la sua performance era solo uno scherzo crudele nei confronti dell'arte arretrata, anche se la sua opera era molto seria. L'essenza dell'avanguardia, per Wang, s'ispirava alle teorie dadaiste, contrastava la tradizione e metteva in atto una rivoluzione che andava al di fuori del regno dell'arte diventando vita reale.⁴²⁷

Nonostante molte di esse non fossero state pianificate e fossero state messe in atto contro la volontà del comitato organizzativo, queste performance esprimevano dei messaggi comuni: la volontà di ribellarsi, la derisione dell'istituzione che le ospitava, l'interesse nei confronti del futuro della società, il desiderio di distruggere le convenzioni tradizionali e far rinascere l'arte nel segno dell'avanguardia, della modernità, della libertà. Le modalità anticonvenzionali degli artisti avevano creato un gran caos in sole due ore dall'apertura della mostra, meravigliando i visitatori e dando un bel da fare agli organizzatori e alle forze dell'ordine che non riuscivano a prevedere le esibizioni e

⁴²⁵ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p.158.

⁴²⁶ Cfr. 王德仁 Wang Deren, 刘毕的 Liu Bide, "Buxiang de yugan: Wang Deren tan '89 Xiandai yishu zhan" 不祥的预感: 王德仁谈 89 现代艺术展 (Premonizione nefasta: Wang Deren discute sulla Mostra d'arte moderna del 1989), http://www.artlinkart.com/cn/article/overview/4f4axwtn/about_by2/W/2dfbyuq

⁴²⁷ Cfr. Zang Honghua 臧红花, "Qi zong zui" 七宗罪 (Sette antenati colpevoli), *Dongfang yishu*, 2014/23, p. 113.

cercavano di arginare la confusione da loro causata.⁴²⁸ In realtà, la performance sconvolgente che causò la chiusura della mostra fu quella di Xiao Lu (1962 -), una giovane artista proveniente dall'Accademia dello Zhejiang. La sua opera, intitolata *Dialogo* (*Duihua*, 对话, fig. 6.11), consisteva in un'installazione composta al centro da uno specchio, diviso in quattro parti da una croce rossa, dietro ad una colonnina su cui era posto un telefono rosso con la cornetta appesa. Ai lati dello specchio c'erano due cabine telefoniche di alluminio. Sul vetro frontale di quella di sinistra era affissa la foto di una donna, mentre su quella di destra c'era l'immagine di un uomo. Le foto erano in bianco e nero; entrambi i corpi erano divisi in due da una striscia nera verticale, senza testa e di spalle all'osservatore. I lati delle cabine adiacenti allo specchio centrale erano attraversati da una fascia rossa che formava angoli irregolari ed erano composti da due parti: una metà era uno specchio e sull'altra metà era affissa metà della foto delle figure centrali, in modo che dal lato della cabina della donna ci fosse la metà dell'uomo e viceversa. Sul lato frontale delle cabine erano affissi dei volantini che, oltre a dare verosimiglianza all'opera, possedevano un significato particolare: sulla cabina della donna, in alto a sinistra, c'era un annuncio per la ricerca del partner da parte di un ragazzo (*Zhenghun guanggao*, 征婚广告), mentre in basso a sinistra era affisso un cartello con una cura contro i cattivi odori corporei (*Zhiliao huchou*, 治疗狐臭). I volantini rappresentano la passività della donna, la sottomissione e il senso di vergogna e di inferiorità che caratterizzano la figura femminile nella cultura tradizionale cinese. Sulla cabina dell'uomo era invece affisso l'annuncio di una persona scomparsa (*Xunren qishi*, 寻人启事), il cui significato simbolico era riconducibile, secondo Zhang Runjuan, agli effetti della modernizzazione e dell'urbanizzazione che hanno portato un senso di disorientamento tra gli abitanti della città, ma anche alla perdita dell'individualità nella società di massa.⁴²⁹

Tre ore dopo l'apertura della mostra, l'artista mise in atto la sua performance sparando due colpi di pistola verso la sua opera e colpendo lo specchio in due punti (fig. 6.12).⁴³⁰ Gli spari causarono l'immediata reazione del presidente dell'Ufficio per la Sicurezza Pubblica di Pechino e di numerosi agenti in borghese che si trovavano sul luogo, che arrestarono Tang Song, un collega

⁴²⁸ Cfr. Hu Xiaolan 胡晓岚, "Xiao Lu de 《Duihua》" 肖鲁的《对话》 (*Dialogo di Xiao Lu*), Shanxi qingnian, 2012/10, p.64.

⁴²⁹ Cfr. Zhang Runjuan 章润娟, "Nüren de cuowu? Nanren de cuowu? — You Xiao Lu 《Duihua》 ji shumingquan zhenglun yinfa de sikao" 女人的错误?男人的错误?——由肖鲁《对话》及署名权争论引发的思考 (Errore dell'uomo? Errore della donna? Riflessione ispirata da *Dialogo di Xiao Lu* e la sua disputa per il diritto d'autore), *Huakan*, 2007/05, p. 52.

⁴³⁰ Cfr. Zang Honghua 臧红花, "Qi zong zui" 七宗罪 (Sette antenati colpevoli), *Dongfang yishu*, 2014/23, p. 113

dell'artista che si trovava vicino all'opera in quel momento, convinti che un'azione così violenta e pericolosa non potesse essere opera di una donna.⁴³¹ Presto arrivarono diciannove macchine della polizia colme di poliziotti che rimossero i manifesti esterni della mostra e ne ordinarono la chiusura immediata per tre giorni. Poco dopo, Xiao Lu si consegnò, e lei e Tang Song furono detenuti per due giorni con l'accusa di possesso improprio di armi e disturbo della sicurezza pubblica, ma furono poi liberati per mancanza di prove riguardo la possibilità che stessero pianificando un omicidio.⁴³² L'evento diventò la notizia principale delle riviste d'arte e dei giornali cinesi e venne riportato anche sulle testate principali della stampa americana ed europea.⁴³³ Nell'atmosfera di tensione sociale e politica di quel periodo, la volontà peculiare dell'avanguardia artistica di superare la tradizione e di infrangere le regole imposte, espressa dai colpi di pistola, fu interpretata in senso politico sia dalle autorità cinesi che dalla stampa internazionale, che vedevano gli spari come una sfida e una manifestazione di violenza nei confronti di un luogo che rappresentava il potere politico nel mondo dell'arte.⁴³⁴ Per ovviare ad accuse di natura politica, Xiao e Tang dichiararono che gli spari rappresentavano la celebrazione della conclusione dell'installazione, sostenendo che gli artisti non sono interessati alla politica, ma esprimono il loro punto di vista sulla società e i suoi valori.⁴³⁵

Per anni si è ritenuto che l'opera fosse nata dalla collaborazione di Xiao Lu e Tang Song, tuttavia nel 2004, quando la relazione tra i due era ormai giunta al termine, Xiao Lu dichiarò di essere l'unica autrice della performance.⁴³⁶ L'importanza dell'ammissione dell'autorità dell'opera è comprensibile alla luce di un'analisi più profonda delle motivazioni dietro la creazione di quest'ultima e del suo significato. Sparare all'interno della Galleria sicuramente può essere interpretato come un gesto di sfida nei confronti dell'autorità, tuttavia questa interpretazione non tiene conto della complessità dell'installazione. Essa era stata creata da Xiao Lu nel 1988 come

⁴³¹ Cfr. Xu Hua 徐虹, "“Ta”, “tamen”, “ta” — cong Xiao Lu 《Duihua》 yinqi de sikao” “她” • “他们” • “他” — 一从肖鲁《对话》引起的思考 (“Lei”, “loro”, “lui” riflessione nata da *Dialogo* di Xiao Lu), *Huakan*, 2006/01, p. 12.

⁴³² Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p.158.

⁴³³ Cfr. Hu Xiaolan 胡晓岚, “Xiao Lu de 《Duihua》” 肖鲁的《对话》 (*Dialogo* di Xiao Lu), *Shanxi qingnian*, 2012/10, p.64.

⁴³⁴ Cfr. Hu Xiaolan 胡晓岚, “Xiao Lu de 《Duihua》” 肖鲁的《对话》 (*Dialogo* di Xiao Lu), *Shanxi qingnian*, 2012/10, p.66.

⁴³⁵ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p.161.

⁴³⁶ Cfr. Qiu Min 邱敏, “Chongfan geti de 《Duihua》” 重返个体的《对话》 (Ritorno al *Dialogo* individuale), *Yishu yu sheji*, 2013/01, p. 125.

progetto di laurea e, originariamente, era nata da una riflessione sul rapporto di coppia, ispirata dall'esperienza personale dell'artista, sul ruolo della donna nella società e sulla contrapposizione tra pubblico e privato, reale e virtuale.⁴³⁷ Tali contrapposizioni erano simboleggiate dall'uso delle cabine telefoniche, strutture pubbliche dai vetri trasparenti utilizzate nell'opera come spazio privato per le conversazioni tra l'uomo e la donna, la cui intimità è resa dallo sfondo nero delle immagini, le quali trasmettono, però, anche un senso di paura, di vergogna. Anche il loro rapporto rappresenta un paradosso, poiché si esprime in assenza, tramite una linea telefonica, mentre nella realtà i due corpi sono separati.⁴³⁸ Lo specchio rappresenta lo spazio virtuale, la speranza, in cui i due corpi si incontrano sui lati delle cabine e ognuno di loro riflette l'altra metà. La cornetta che pende lungo la colonnina centrale simboleggia la mancanza di comunicazione, la perdita di speranza, poiché, anche se il sentimento è puro e sincero, non c'è modo di esprimerlo liberamente nella società. L'osservatore entra a far parte dell'opera allorché si trova riflesso nello specchio, ma anche la sua immagine è divisa e scomposta dalla croce rossa, e lo porta a riflettere sulla propria situazione, sui propri rapporti interpersonali. L'autrice spiega che l'idea di danneggiare lo specchio tramite lo sparo le era stata suggerita da un professore come mezzo per creare un senso di rottura pur mantenendo l'impostazione dell'installazione, e doveva rappresentare la conclusione dell'opera, un modo per rappresentare visivamente la sofferenza e la distruzione delle speranze e per esprimere in maniera attiva l'insoddisfazione e la rabbia nei confronti del proprio passato sentimentale.⁴³⁹ L'opera rispecchia la tragedia moderna dell'incapacità di esprimere liberamente i propri sentimenti a causa delle convenzioni sociali e dell'alienazione che esse comportano. Sicuramente, la decisione di sparare in un luogo pubblico rappresenta un gesto per richiamare l'attenzione, per liberare la propria rabbia repressa, per riaffermare la propria individualità e la propria indipendenza come donna che rifiuta il ruolo tradizionale di soggetto debole e passivo e compie un atto ribelle e violento.⁴⁴⁰ Tuttavia, il fatto che lo sparo fosse indirizzato allo specchio può essere inteso come un gesto che l'autrice compie su sé stessa, o su una parte di sé stessa. Gao Minglu riporta che nella sua autobiografia Xiao spiega che la performance era collegata ad un episodio di violenza avvenuto

⁴³⁷ Cfr. Xu Hua 徐虹, "Ta", "tamen", "ta" — cong Xiao Lu 《Duihua》 yinqi de sikao "她" • "他们" • "他" — 一从肖鲁《对话》引起的思考 ("Lei", "loro", "lui" riflessione ispirata da *Dialogo* di Xiao Lu), *Huakan*, 2006/01, p. 10.

⁴³⁸ Cfr. Hu Xiaolan 胡晓岚, "Xiao Lu de 《Duihua》" 肖鲁的《对话》 (*Dialogo* di Xiao Lu), *Shanxi qingnian*, 2012/10, p.66.

⁴³⁹ Cfr. Guo Peng 郭芑, "Xiao Lu Xiao Ge jiang yishuhua zuo shengming" 肖鲁肖戈 将艺术化作生命 (Xiao Lu e Xiao Ge: fare dell'arte la propria vita), *Ba xiaoshi yiwai*, 2012/04, p.43.

⁴⁴⁰ Cfr. Qiu Min 邱敏, "Chongfan geti de 《Duihua》" 重返个体的《对话》 (Ritorno al *Dialogo* individuale), *Yishu yu sheji*, 2013/01, p. 126.

nella sua giovinezza da parte del suo padrino, un noto esponente della pittura realista di stile sovietico.⁴⁴¹ Alla luce di questa esperienza, l'atteggiamento ribelle, la scelta di intraprendere la via dell'avanguardia e di rifiutare la tradizione familiare di realismo socialista e gli stessi spari potrebbero essere interpretati come esternazione della volontà di rinascita e di purificazione di Xiao, come una riaffermazione della capacità della giovane donna di difendersi, come espressione della sua rabbia repressa per l'impossibilità di denunciare l'abuso subito. Sparare all'installazione che Xiao aveva creato come progetto di laurea dell'Accademia, era un gesto di ribellione nei confronti della società che comprendeva in sé il rifiuto delle convenzioni relative al contrasto tra sfera pubblica e privata, alla condizione della donna e all'arte. Sebbene i pareri sull'interpretazione politica relativa alla scelta della Galleria come teatro per la propria performance siano contrastanti,⁴⁴² come base comune ad ogni tipo di interpretazione si può dire che l'opera mette in mostra lo spirito di ribellione e la volontà di liberazione dalle costrizioni e dalle inibizioni che aveva caratterizzato tutto il decennio.

Nonostante inizialmente la performance di Xiao Lu, come quelle di Li Shan, Wang Deren, Wu Shanzhuan e Wang Nian, fosse vista come una mancanza di rispetto nei confronti della mostra, in seguito Gao Minglu e Li Xianting ne elogiarono lo spirito di rinnovamento dei valori dell'arte nella società, decretandone definitivamente l'appartenenza al gruppo dei maggiori rappresentanti dell'avanguardia cinese. Per la sua risonanza e solennità, essa fu paragonata all'inchino finale del grande spettacolo della corrente di rinnovamento degli anni Ottanta che, con le sue speranze nei confronti del futuro, i suoi ideali filosofici e sociali e le sue passioni e pulsioni artistiche incontrollate, aveva travolto il mondo dell'arte in tutto il Paese.⁴⁴³ Le performance che ebbero luogo il 5 Febbraio esprimevano il punto di vista degli artisti nei confronti della società e dell'arte ed ebbero grande risonanza in Cina e all'estero grazie all'eclatante performance di Xiao Lu. Nonostante molte opere non avessero un significato esplicitamente politico, l'atto estremo dell'artista diede una connotazione politica all'evento nel suo insieme.

⁴⁴¹ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p.162.

⁴⁴² Cfr. Zhang Runjuan 章润娟, "Nüren de cuowu? Nanren de cuowu? — You Xiao Lu 《Duihua》 ji shumingquan zhenglun yinfa de sikao" 女人的错误?男人的错误?——由肖鲁《对话》及署名权争论引发的思考 (Errore dell'uomo? Errore della donna? Riflessione ispirata da *Dialogo* di Xiao Lu e la sua disputa per il diritto d'autore), *Huakan*, 2007/05, p. 53.

⁴⁴³ Cfr. Hu Xiaolan 胡晓岚, "Xiao Lu de 《Duihua》" 肖鲁的《对话》 (*Dialogo* di Xiao Lu), *Shanxi qingnian*, 2012/10, pp.64 – 5.

Il 10 Febbraio la mostra fu finalmente riaperta, con un sostanziale incremento del personale addetto alla sicurezza che doveva assicurarsi che non avessero luogo altre performance. Tuttavia, il 12 Febbraio, la Galleria, il Governo Municipale di Pechino e l'Ufficio per la Sicurezza Pubblica ricevettero separatamente tre lettere anonime che minacciavano l'esplosione di tre bombe al Museo Nazionale d'Arte Cinese se la mostra *China Avant-Garde* non fosse stata chiusa immediatamente. L'Ufficio per la Sicurezza Pubblica e il comitato organizzativo sostenevano che la responsabilità di qualsiasi incidente appartenesse all'altro, mentre il comitato si rifiutava di chiudere la mostra. Quella notte, il Dipartimento della Propaganda e il Ministro della Cultura ordinarono la chiusura della mostra per due giorni, mentre l'Ufficio per la Sicurezza cercava le presunte bombe.⁴⁴⁴ La reazione del pubblico e degli artisti alla seconda chiusura della mostra fu euforica, poiché essa rifletteva l'atteggiamento provocatorio e aggressivo dell'avanguardia artistica. Nonostante le ricerche approfondite dell'Ufficio alla Sicurezza, le bombe non furono trovate, e qualcuno ipotizzò che le lettere potessero essere esse stesse una performance artistica. Nel 1995 l'artista dell'Accademia dello Zhejiang, Liu Anping (1964 -), fu arrestato proprio a causa della creazione di performance costituite da lettere anonime, per cui si suppone che l'episodio della mostra *China Avant-Garde* fosse imputabile a lui.⁴⁴⁵

Quando la mostra fu riaperta, il 17 Febbraio, furono adottate misure precauzionali ancora più severe, che crearono un'atmosfera di ansia e di attesa a causa dei numerosi incidenti che erano accaduti. Due giorni dopo, la mostra si concluse definitivamente, dopo un totale di otto giorni di apertura. Come spesso accadeva, le critiche e gli attacchi delle autorità per aver violato gli accordi furono rivolti agli organizzatori, non agli artisti. La mostra si concluse solo due mesi prima dell'inizio delle dimostrazioni degli studenti in piazza Tian'anmen, e per questo fu paragonata ad essa come una piccola Tian'anmen dell'arte, soprattutto a causa delle implicazioni politiche associate agli spari della performance di Xiao Lu e della generale atmosfera di ribellione che aveva caratterizzato la mostra. I due eventi erano ritenuti collegati a tal punto che, dopo la strage del 4 Giugno, a Gao Minglu fu proibito uscire da Pechino, pubblicare o fare conferenze e fu costretto a studiare il Marxismo a casa.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge , MIT Press, 2011, p.163.

⁴⁴⁵ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge , MIT Press, 2011, p.164.

⁴⁴⁶ Cfr. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge , MIT Press, 2011, p. 164 – 5.

Molte opere della mostra presentano dei temi comuni. La morte e la distruzione rappresentano il destino della tradizione e delle convenzioni, mentre la vita e la riproduzione sono intese come rinascita di un nuovo spirito moderno comune ai giovani intellettuali. L'attivismo e il senso di missione degli artisti era evidente nel modo in cui si occupavano di temi sociali e politici, incuranti delle conseguenze, tramite azioni e opere, talvolta violente o oscene, fatte per entrare a far parte della vita reale, per scuotere le coscienze degli osservatori. Il desiderio di libertà e di indipendenza era, in ultima analisi, il motore propulsore dell'ondata di cambiamento che, dalla fine della Rivoluzione Culturale, raggiungeva il suo climax alla mostra *China Avant-Garde*. La voglia di liberazione, di riconoscimento dei propri diritti e di rinnovamento del sistema rappresentano la base comune al movimento artistico e alle dimostrazioni studentesche. Tuttavia, il controllo da parte delle autorità, che si era fatto sentire durante la mostra, si espresse in maniera ancora più devastante allorché le dimostrazioni di piazza Tian'anmen superarono il limite della pazienza del Partito.

6.3 Le manifestazioni di piazza Tian'anmen

L'inizio del 1989 era stato caratterizzato da una rinascita delle attività degli intellettuali a favore della democrazia e della legalità, rappresentate dalla lettera di Fang Lizhi a Deng Xiaoping a favore della liberazione dei prigionieri politici, e da un'ulteriore lettera aperta di quaranta intellettuali che chiedevano, inoltre, libertà di stampa e democrazia.⁴⁴⁷ Il 15 Aprile, Hu Yaobang morì improvvisamente per i postumi di un infarto, innescando una reazione popolare simile a quella avviata dalla morte di Zhou Enlai nel 1976. Grazie al sostegno che aveva mostrato nei confronti delle vittime della Rivoluzione Culturale e alle politiche a favore degli intellettuali, della legalità e del rinnovamento generazionale e strutturale del Partito, dopo la sua morte Hu diventò il simbolo di un movimento che superò le divisioni di classe e si estese a vari strati della popolazione.⁴⁴⁸ Come era successo per Zhou Enlai, il Monumento agli eroi di piazza Tian'anmen divenne il centro delle manifestazioni di cordoglio, cui gli studenti del dipartimento di pittura ad olio dell'Accademia Centrale parteciparono con un ritratto di grandi dimensioni dell'ex Segretario Generale.⁴⁴⁹ Nonostante le recenti dimostrazioni studentesche, le autorità decisero di permettere le manifestazioni di cordoglio della popolazione per non essere paragonate alla Banda dei Quattro che

⁴⁴⁷ Cfr. E. C. Pischel, *Dietro Tian An Men : la Cina dopo Mao*, Milano, F. Angeli, 1990, p. 152 – 3.

⁴⁴⁸ Cfr. M. Han, S. Hua, *Cries For Democracy: Writings and Speeches from the 1989 Chinese Democracy Movement*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 343.

⁴⁴⁹ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 223.

le aveva represses. Tuttavia, ben presto piazza Tian'anmen diventò un luogo d'incontro di gruppi di intellettuali e studenti che, ispirati dalla figura di Hu, rinnovarono le richieste del movimento del 1986.⁴⁵⁰ Il 4 Maggio studenti provenienti dalle università di tutta la Cina misero in atto una manifestazione per celebrare i 70 anni dal movimento del 4 Maggio del 1919 e chiedere che venisse riconosciuto il valore patriottico delle loro dimostrazioni. Nello stesso giorno, i giornalisti manifestarono per ottenere la libertà di espressione allo scopo di servire meglio il popolo cinese. Zhao Ziyang diede il proprio sostegno alle manifestazioni dando ai giornali il permesso di riportare le attività dei giovani in piazza.⁴⁵¹

Per sei settimane piazza Tian'anmen fu teatro di proteste e il 13 Maggio alcuni studenti ed intellettuali iniziarono uno sciopero della fame di una settimana per chiedere di porre fine alla dittatura del Partito e che fosse riconosciuto il diritto di associarsi liberamente. Nonostante le minacce di instaurare la legge marziale in occasione della visita ufficiale di Gorbaciov, gli studenti non lasciarono la piazza e, in pochi giorni, il numero degli scioperanti arrivò a 3000.⁴⁵² Inoltre, la corruzione dilagante e lo sfruttamento del potere delle cariche pubbliche, sommato all'inflazione galoppante iniziata nell'estate dell'anno precedente, avevano diffuso il malcontento nella popolazione e tolto credibilità al Partito. Queste condizioni resero semplice per gli studenti e gli intellettuali coinvolgere altre classi sociali, tra cui operai e piccoli imprenditori, che si unirono alle richieste di rinnovamento del sistema politico e di rispetto della legge.⁴⁵³ Nel mondo dell'arte, chiunque fosse in grado di marciare si unì alle manifestazioni, mentre alcuni artisti più anziani, come Li Keran vendettero le proprie opere per finanziare il movimento contro la corruzione e a favore della democrazia.⁴⁵⁴

Il proliferare delle dimostrazioni portò il governo a dichiarare la legge marziale il 19 Maggio. Poiché aveva apertamente dichiarato il proprio dissenso a riguardo, Zhao presentò le proprie dimissioni in maniera riservata e scese in piazza per un ultimo discorso in cui, in lacrime, esortava i dimostranti ad interrompere lo sciopero della fame per continuare le dimostrazioni in salute, poiché

⁴⁵⁰ Cfr. E. C. Pischel, *Dietro Tian An Men: la Cina dopo Mao*, Milano, F. Angeli, 1990, p. 157.

⁴⁵¹ Cfr. E. C. Pischel, *Dietro Tian An Men: la Cina dopo Mao*, Milano, F. Angeli, 1990, p. 165.

⁴⁵² Cfr. M. Dassu, T. Saich, *La Cina di Deng Xiaoping : il decennio delle riforme: dalle speranze del dopo-Mao alla crisi di Tiananmen*, Roma: Edizioni associate, 1991, p. 63.

⁴⁵³ Cfr. T. Saich, *Governance and politics of China* - 3. ed. – Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 81.

⁴⁵⁴ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 223.

ne avevano il diritto.⁴⁵⁵ I carri armati entrarono in città, tuttavia ciò non spaventò i dimostranti, anzi, suscitò la simpatia e il sostegno dei cittadini di Pechino nei confronti del movimento, poiché essi non credevano che l'Esercito di Liberazione avrebbe davvero attaccato il popolo.⁴⁵⁶

Il 27 Maggio la Federazione degli Studenti di Pechino chiese agli studenti dell'Accademia Centrale di creare una statua di grandi dimensioni per la dimostrazione del 30 Maggio. Il lavoro fu preso in carico da quindici giovani studenti, tra cui Meng Luding, l'autore di *Nella nuova era: l'illuminazione di Adamo ed Eva* (1985), e fu portato a termine entro la scadenza. Nonostante la Federazione avesse suggerito di ispirarsi alla *Statua della Libertà*, gli studenti decisero di creare un'opera in uno stile nuovo e diverso, poiché non volevano che fosse filo-Americana, ma non volevano neanche ispirarsi al realismo socialista che aveva caratterizzato la scultura di epoca maoista.⁴⁵⁷ A causa della mancanza di tempo, i giovani artisti la crearono modellando una statua già finita rappresentante un uomo che si manteneva ad un palo. Dalla debolezza di questa figura essi ricavarono la solennità e la forza di una dea, tagliando la parte inferiore del palo, trasformando quella superiore in una fiaccola e raddrizzando la figura, facendola, infine, diventare una donna. Con l'aiuto di altri studenti delle accademie di danza, teatro e musica, la sera del 29 la statua della *Dea della Democrazia* (*Minzhu nüshen*, 民主女神, fig. 6.13) fu trasportata di nascosto dall'Accademia per essere assemblata in piazza Tian'anmen ed essere pronta per la mattina del 30. Fu situata sull'asse centrale della piazza, tra il Monumento agli eroi e la Città proibita, rivolta verso il ritratto di Mao, in segno di sfida (fig. 6.14).⁴⁵⁸ Il simbolismo dell'illuminazione tramite la fiaccola si ricollegava al senso di missione e allo scopo dell'arte di portare la modernità nella vita delle persone che si era affermato durante la seconda metà degli anni Ottanta. La *Dea della Democrazia*, nel suo significato politico, è paragonabile alle statue di epoca maoista, tuttavia la diversità dello stile rispecchia la diversità di significato: se le statue di epoca maoista erano caratterizzate da una solidità imponente, artificiosa, questa, con i capelli al vento e le braccia che protendono la fiaccola verso il cielo, rappresenta la freschezza, l'idealismo e la determinazione dei giovani che l'hanno realizzata ma, allo stesso tempo, ha la maestosità di una dea. Ai piedi della statua fu affisso un manifesto per spiegarne il significato, che diceva:

⁴⁵⁵ Cfr. E. F. Vogel, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge, Massachusetts; London, England, The Belknap of Harvard University press, 2013, p. 618.

⁴⁵⁶ Cfr. E. C. Pischel, *Dietro Tian An Men: la Cina dopo Mao*, Milano, F. Angeli, 1990, p. 97.

⁴⁵⁷ Cfr. M. Han, *Cries For Democracy: Writings and Speeches from the 1989 Chinese Democracy Movement*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 343.

⁴⁵⁸ Cfr. P. Deneen, *Democratic Faith*, Princeton, Princeton University Press, 2005, pp. 84 – 5.

Cari compatrioti e colleghi studenti:

noi, da orgogliosi cittadini cinesi, abbiamo interrotto l'autocrazia del governo e ora accogliamo il Movimento della Democrazia del 1989. Tutti sono d'accordo: bisogna combattere con coraggio l'autocrazia feudale. [...] In questo momento difficile, ciò che ci serve di più è restare calmi e uniti per un solo scopo. Ci serve una forza di coalizione potente per rimanere saldi nel nostro scopo: questa è la Dea della Democrazia. [...] Oggi, qui nella Piazza del Popolo, la Dea della Democrazia si erge e annuncia a tutto il mondo: la consapevolezza democratica si è risvegliata nel popolo cinese! La Nuova Era è cominciata! [...] La statua della Dea della Democrazia è fatta di intonaco e non può restare qui per sempre. Ma, come simbolo del cuore del popolo, è divina e inviolabile. Guardatevi dall'infangarla: il popolo non lo permetterà! [...] Nel giorno in cui la Cina avrà la vera democrazia e la libertà, erigeremo una nuova Dea della Democrazia qui nella piazza, monumentale, altissima e permanente. Noi crediamo fermamente che quel giorno arriverà. E abbiamo anche un'altra speranza: cittadini della Cina, alzatevi! Costruite la statua della *Dea della Democrazia* nei vostri milioni di cuori! Lunga vita al popolo! Lunga vita alla libertà! Lunga vita alla democrazia!

La statua stimolò la curiosità dei cittadini, contribuendo ad attrarli verso la piazza e a prendere parte alla dimostrazione. D'altro canto, essa indispettì le autorità, che minacciarono di distruggerla perché era illegale.⁴⁵⁹

Deng Xiaoping, ormai ottantaquattrenne, spinto dai veterani conservatori e dal timore di una rivoluzione, la sera del 3 Giugno diede l'ordine all'esercito di entrare nella piazza dove erano riunite circa centomila persone. All'alba del 4 Giugno, la piazza era deserta, la *Dea della Democrazia* era stata distrutta dai carri armati e i resti erano stati rimossi.⁴⁶⁰ Le notizie diffuse dal governo cinese riportarono circa trecento morti, mentre quelle dei giornalisti stranieri che si trovavano a Pechino parlano di migliaia di morti, specialmente negli scontri tra l'esercito e la popolazione nelle periferie della città.⁴⁶¹ I leader del movimento furono arrestati, insieme ad alcuni sostenitori di Zhao Ziyang. Alcuni riuscirono a fuggire dal Paese prima di essere arrestati, altri furono rilasciati dopo poco, mentre le pene più lunghe superarono i venti anni di reclusione.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Cfr. M. Han, *Cries For Democracy: Writings and Speeches from the 1989 Chinese Democracy Movement*, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 346 – 8.

⁴⁶⁰ Cfr. Julia F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 223.

⁴⁶¹ Cfr. E. C. Pischel, *Dietro Tian An Men: la Cina dopo Mao*, Milano, F. Angeli, 1990, p. 178.

⁴⁶² Cfr. E. F. Vogel, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge, Massachusetts; London, England, The Belknap of Harvard University press, 2013, p. 632.

Gli eventi di piazza Tian'anmen posero fine alla volontà degli intellettuali di esprimere opinioni politiche. A differenza della censura e delle critiche che, soprattutto negli ultimi anni avevano aumentato l'indignazione e il desiderio di cambiamento, la repressione violenta delle dimostrazioni aveva insinuato un sentimento di impotenza nella popolazione che pervase anche il settore letterario, quello artistico e quello giornalistico.⁴⁶³ Il massacro di Tian'anmen diventò presto un simbolo degli abusi dei diritti umani in Cina, dell'inosservanza della legge e della repressione che si esprime tutt'oggi nei confronti di attività che, per la loro natura organizzativa e per la loro estensione tra le diverse classi sociali, vengono considerate una minaccia.⁴⁶⁴ La distruzione della Dea della Democrazia fu un simbolo della sconfitta del movimento e dell'impegno socio-politico dell'avanguardia. Sebbene la politica di apertura e la determinazione degli artisti abbia portato a compimento il progetto di innovazione in campo stilistico, tecnico e tematico nel mondo dell'arte, la combinazione tra il dilagare del consumismo e il ricordo dei fatti di Pechino dirottò l'interesse degli artisti verso tematiche non legate alla politica, mentre alcuni di loro, come Ai Weiwei (1957 -), fuggiti all'estero, continuano tuttora a denunciare i soprusi del Partito.

⁴⁶³ Cfr. P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010, p. 911.

⁴⁶⁴ Cfr. T. Cheek, *Vivere le riforme: la Cina dal 1989*, Torino, EDT, 2008, p. 175.

Conclusioni

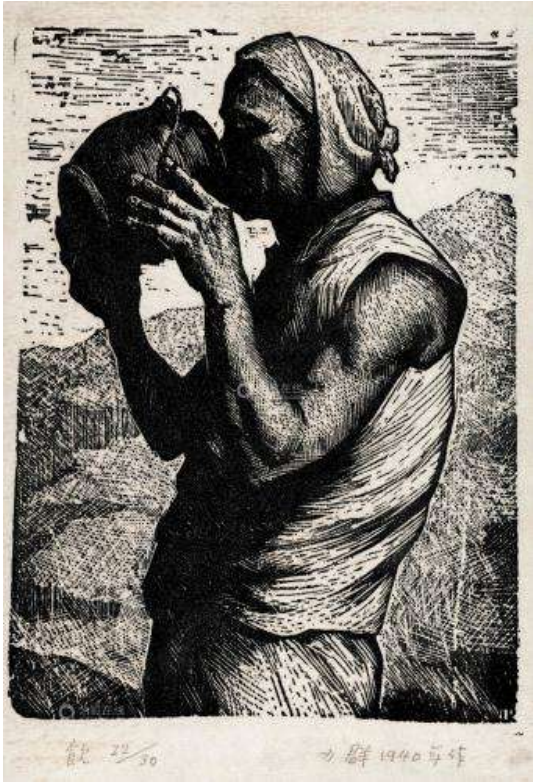
L'elaborato ha evidenziato il processo di totalizzazione del controllo politico nella produzione artistica dell'epoca maoista e la graduale rinascita della libertà espressiva che ha seguito la fine della Rivoluzione Culturale. A partire dai discorsi di Yan'an, le politiche sull'arte e le campagne di repressione del dissenso hanno contribuito a limitare l'indipendenza degli artisti, incastrati in un rigido sistema di controllo costituito dalle istituzioni culturali e dalle Accademie facenti capo all'amministrazione centrale. Nonostante i tentativi di resistenza ai canoni imposti dal Partito, l'impossibilità di esprimersi e di aggregarsi al di fuori delle istituzioni ha reso inattuabile la nascita di un movimento di ribellione nei confronti dell'autorità in ogni settore. All'insegna della sua funzione propagandistica, l'arte di questo periodo ha subito un graduale processo di unificazione stilistica e tematica, arrivando ad eliminare qualsiasi influenza individuale da parte dell'artista. I tragici eventi della Rivoluzione Culturale non solo hanno costituito l'apoteosi delle persecuzioni nei confronti degli artisti, ma hanno causato profondi traumi anche ai giovani, costituendo la base per lo spirito di ribellione e di rinnovamento nato alla fine degli anni Settanta. La morte di Mao e l'avvio della politica di riforma e apertura hanno innescato un processo di liberazione nel mondo dell'arte sorto, inizialmente, dalla necessità di reagire alla dittatura artistica instaurata da Jiang Qing e di condannare le atrocità vissute dagli artisti. Il supporto dei leader riformatori nei confronti degli intellettuali e l'influenza della cultura occidentale hanno aumentato il desiderio di questi ultimi di modernità e di indipendenza, trasformando il ruolo dell'artista da ingranaggio della macchina della rivoluzione a motore propulsore di un movimento di rinnovamento artistico, culturale e sociale. Il processo di diversificazione stilistica e tematica iniziato negli anni Settanta ha costituito una sfida continua nei confronti delle autorità, in cui ad ogni successo seguì un nuovo attacco, e che ha visto l'arte come mezzo per esprimere le proprie idee sulla cultura e sulla società tramite stili sempre più innovativi ed eterogenei. La fioritura di gruppi artistici indipendenti mostra la volontà dei giovani di liberarsi dagli schemi imposti dalle istituzioni ufficiali e di uscire allo scoperto, di imporre la loro presenza e di divulgare le loro idee e i loro principi. Il livello successivo è stato raggiunto con la mostra *China Avant-Garde* che, paradossalmente, ha rappresentato l'ufficializzazione delle nuove correnti artistiche e, allo stesso tempo, la presa in giro e la sfida di queste ultime nei confronti dell'istituzione che ne aveva concesso la realizzazione. Gli episodi di trasgressione e censura di quest'ultima mettono in evidenza che, trent'anni dopo il movimento dei Cento Fiori, la minaccia di una rivolta istigata dalle critiche degli intellettuali era ancora motivo di preoccupazione per il Partito, il quale, come dimostra il divieto di mettere in atto performance durante la mostra, tenta di limitare l'espressione del dissenso

e il sorgere di movimenti di liberazione. La brutale repressione del movimento per la democrazia di piazza Tian'anmen rende evidente che il valore del potere assoluto superava quello dei diritti umani e che il Partito era ancora disposto a sacrificare vite per proteggere i suoi interessi.

Non si può negare che il percorso portato avanti dalla fine della Rivoluzione Culturale alla fine degli anni Ottanta abbia reso possibile il sorgere di un fenomeno di liberazione e diversificazione nel mondo dell'arte, tuttavia tale processo non è arrivato a includere l'espressione di opinioni politiche che ledano l'autorità istituita. Nonostante la mostra *China Avant-Gard* possa essere considerata un evento essenziale per l'accettazione ufficiale di stili e tematiche fino ad allora banditi dalle istituzioni, tuttavia il senso di sconfitta e di impotenza nato dopo l'incidente di Tian'anmen ha causato la scomparsa della critica politica e sociale nelle arti create sul suolo cinese.

Apparato iconografico

Capitolo 1



- 1.1 Li Qun, *Bevendo* (Yin 饮), 1941, xilografia, 19.1 x 14.1 cm, Collezione del Museo Nazionale dell'Arte Cinese.



- 1.2 Li Qun, *Riparando il filatoio per le masse* (Gei qunzhong xiuli fangche, 给群众修理纺车), 1945, xilografia, 13.9 x 19.1 cm.



1.3 Li Qun, *Abbondanza di vestiti e cibo* (*Fengyi-zushi*, 丰衣足食), 1944, xilografia, 21 x 13.9 cm.



1.4 Gu Yuan, *Il nostro esercito supporta il popolo* (*Yonghu zamen laobaixing ziji de jundui*, 拥护咱们老百姓自己的军队), 1943, xilografia, 37.5 x 27 cm.



1.5 Yan Han, *Raccontando i dolori (Soku, 诉苦)*, 1947, xilografia, 14.5 x 20 cm.



1.6 Li Qun, *Raggiungendo l'obiettivo di produzione di Li Shunda (Xiang Li Shunda yingzhan ding shengchan jihua, 向李顺达应战订生产计划)*, 1951, xilografia, 17 x 24 cm.

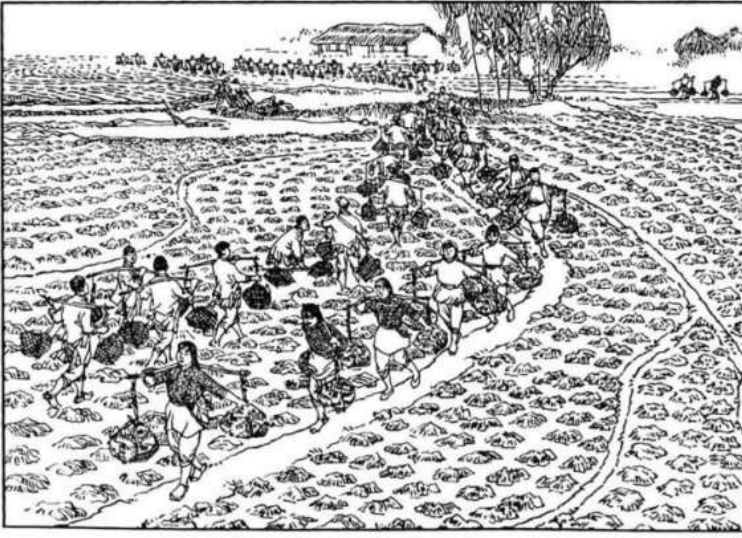


1.7 Liang Yongtai, *Il posto dove nessuno è mai arrivato* (*Congqian meiyounen daoguo de difang*, 从来没有到过地方), 1954, xilografia, 34.1 x 23.8 cm.



1.8 Lin Gang, *Zhao Guilan alla riunione degli eroi* (*Qunyinghui shang de Zhao Guilan*, 群英会上的赵桂兰), 1951, nuovo nianhua, 77 x 105 cm.

过了一会，一拨小伙子跟着李永和出来；盛淑君动员的一伙妇女也同时赶到。菊咬金一看，才知道社里也在跟他比赛，他还不甘示弱，催促妻女快挑快跑。



- 1.9 He Youzhi, *Grandi cambiamenti in un villaggio di montagna* (*Shanxiang jubian*, 山乡巨变), 1963, *liannianhua*.



190. 天改了，地换了，几辈子的受苦人，今天翻了身！喜儿啊，大春啊，牢记血泪仇，不忘阶级恨，跟着共产党，前进再前进！（完）

- 1.10 Ding Binzeng e Han Heping, *La Ragazza dai Capelli Bianchi* (*Baimao nü*, 白毛女), 1965, *lianhuanhua*.



1.11 Dong Xiwen, *Nascita di una nazione* (*Kaiguo dadian*, 开国大典), 1953, olio su tela, 230 x 405 cm.



1.12 Xiao Chuanjiu, *La rivolta di Nanchang* (*Nanchang qi yi*, 南昌起义), 1955, scultura, 200 x 495 cm.



1.13 Zhang Songhe, *Guerriglia anti-giapponese (Kangri jouji, 抗日游击)*, 1955, scultura, 200 x 495 cm.



1.14 Jiang Yan, *Esaminando mamma (Kaokao mama, 考考妈妈)*, 1953, inchiostro colorato su carta, 54 x 38.5 cm, collezione privata.



1.15 Zhang Xuefu, *Trasformando l'alluvione in energia idrica* (*Hua shuizai wei shuili*, 化水灾为水力), 1956, inchiostro colorato su carta, 99 x 57 cm, Accademia di Pittura Cinese di Shanghai.



1.16 Li Hu, *Visita al cantiere* (*Gongdi tanwang*, 工地探望), 1955, inchiostro colorato su carta, 115 x 160 cm, Art Museum of Beijing Fine Art Academy.

Capitolo 2



2.1 Accademia di Belle Arti di Zhejiang, *Lunga Vita al Grande Balzo in Avanti* (*Dayuejin wan sui*, 大跃进万岁), dipinto di propaganda.



2.2 Associazione degli artisti di Nanchino, *Diamo il massimo* (*Guzu ganjin*, 鼓足干劲), 1958, poster.



2.3 Fu Baoshi e Guan Shanyue , *Questa terra così ricca di bellezza (Jiangshan ruci duo jiao, 江山如此多娇)*, 1962, guohua, 5.5 x 9 m, Great Hall of the People.



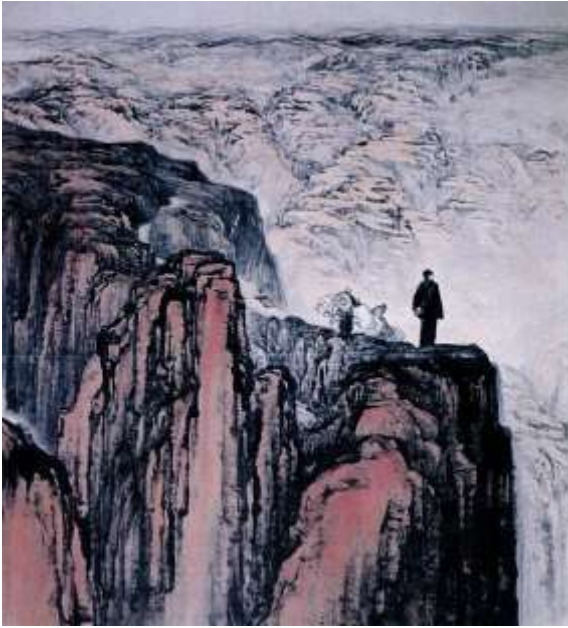
2.4 Li Huanmin, *Bambina tibetana (Zanzu Nühai, 藏族女孩)*, 1958, xilografia, 42.5 x 23.5 cm, collezione dell'Associazione degli Artisti Cinesi, dipartimento del Sichuan.



- 2.5 Li Huanmin, Primi passi sulla strada dorata (*Chu ta huangjin lu*, 初踏黄金路), 1963, xilografia policromatica, 54.3 x 49 cm, collezione dell'Associazione degli Artisti Cinesi, dipartimento del Sichuan.



- 2.6 Wu Fan, *Dente di Leone* (*Pugongying*, 蒲公英), 1959, xilografia, 34.6 x 16.3 cm, Museo d'Arte Contemporanea Cinese dell'Associazione degli Artisti Cinesi.



2.7 Shi Lu, *Combattendo nello Shaanxi del nord (Mao Zedong zhuanzhan Shanbei, 毛泽东转战陕北)*, 1959, inchiostro e colore su carta, 233 x 216 cm, Museo della storia rivoluzionaria cinese.



2.8 Li Keran, *Nebbia mattutina su città di fiume (Jiang cheng zhao wu, 江城早雾)*, 1958, guohua, 68 x 45 cm.

Capitolo 3



3.1 Accademia del Sichuan, *Cortile della riscossione dell'affitto* (*Shouzu yuan*, 受阻院), 1965, dettaglio, sculture in creta, Museo di villa Liu, contea di Dazhai, Sichuan.



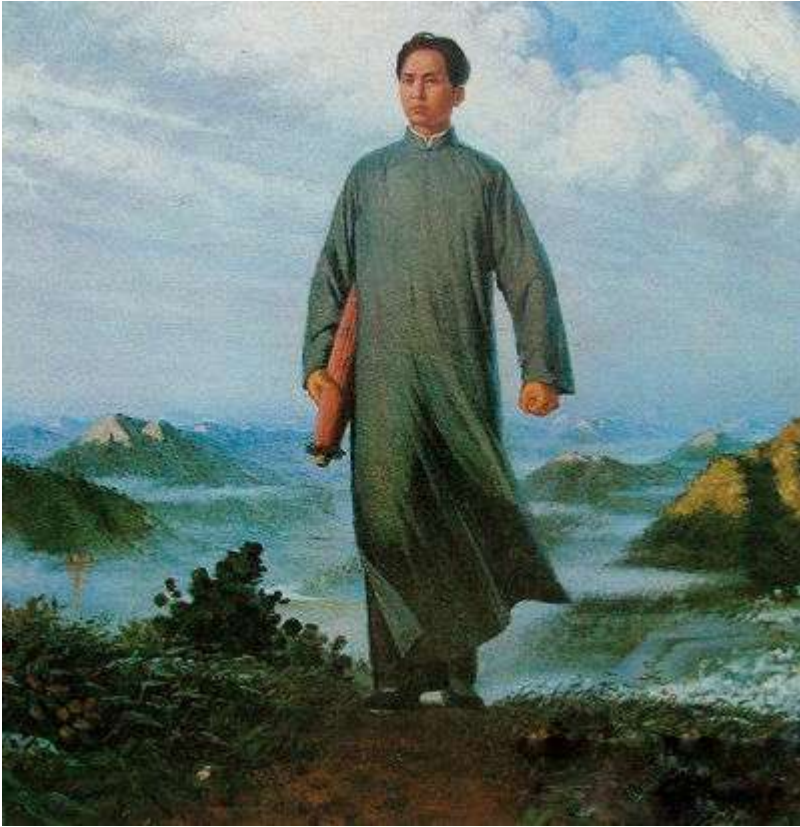
3.2 Anonimo, *Il cuore del Presidente Mao batte all'unisono con il cuore delle masse rivoluzionarie* (*Maozhuxi he geming qunzhong xin lianxie xin*, 毛主席和革命群众心连着心), 1967, olio su tela.



- 3.3 Gruppo del pennello rosso, Accademia Teatrale di Shanghai, *Prendete una penna e fatene un'arma per far fuoco su Liu e Deng* (*Naqi bi zuo daoquan jizhong huoli da Liu Deng*, 拿起笔做刀枪集中火力打刘邓), 1967, poster, 54 x 78 cm, Collezione di Stefan Landsberger.



- 3.4 Weng Rulan, *Una folla di pagliacci* (*Qun chou tu*, 群丑图), 1967, poster, collezione dell'artista.



3.5 Liu Chunhua, *Mao Zedong va ad Anyuan (Mao Zedong qu Anyuan, 毛泽东去安源)*, 1967, olio su tela, 180 x 220 cm, China Construction Bank.



3.6 Hou Yimin, *Liu Shaoqi e i minatori di Anyuan (Liu Shaoqi he Anyuan kuangong, 刘少奇和安源矿工)*, 1961, olio su tela.



3.7 Shi Lu, *Monte Hua (Hua shan, 华山)*, 1972, inchiostro su carta.

3.8 Li Keran, *Paesaggio del puro fiume Li (Qing Li fengguang, 青丽风光)*, 1973 inchiostro e colore su carta, 100 x 69 cm.



3.9 Yan Han, *Falangio (Diaolan, 吊兰)*, 1972, xilografia policromatica, collezione dell'artista.



3.10 Tang Muli, *Anestesia con l'agopuntura (Zhenci mazui, 针刺麻醉)*, 1972, olio su tela, 165 x 229 cm.



3.11 Tang Xiaohe, *Vai avanti tra le onde e il vento (Zai dafeng dalang zhong qianjin, 在大风大浪中前进)*, 1971, olio su tela, 188 x 290 cm.



3.12 Liu Wenxi, *Nuova primavera a Yan'an* (*Yan'an xinchun*, 延安新春), 1972, inchiostro e colore su carta, 243 x 178.5 cm, Chinese International Agency, Beijing.



3.13 Shen Jiawei, *Facendo la guardia alla madrepatria* (*Wei women weida zuguo zhangang*, 为我们伟大祖国站岗), 1974, olio su tela, 189 x 159 cm.

Capitolo 4



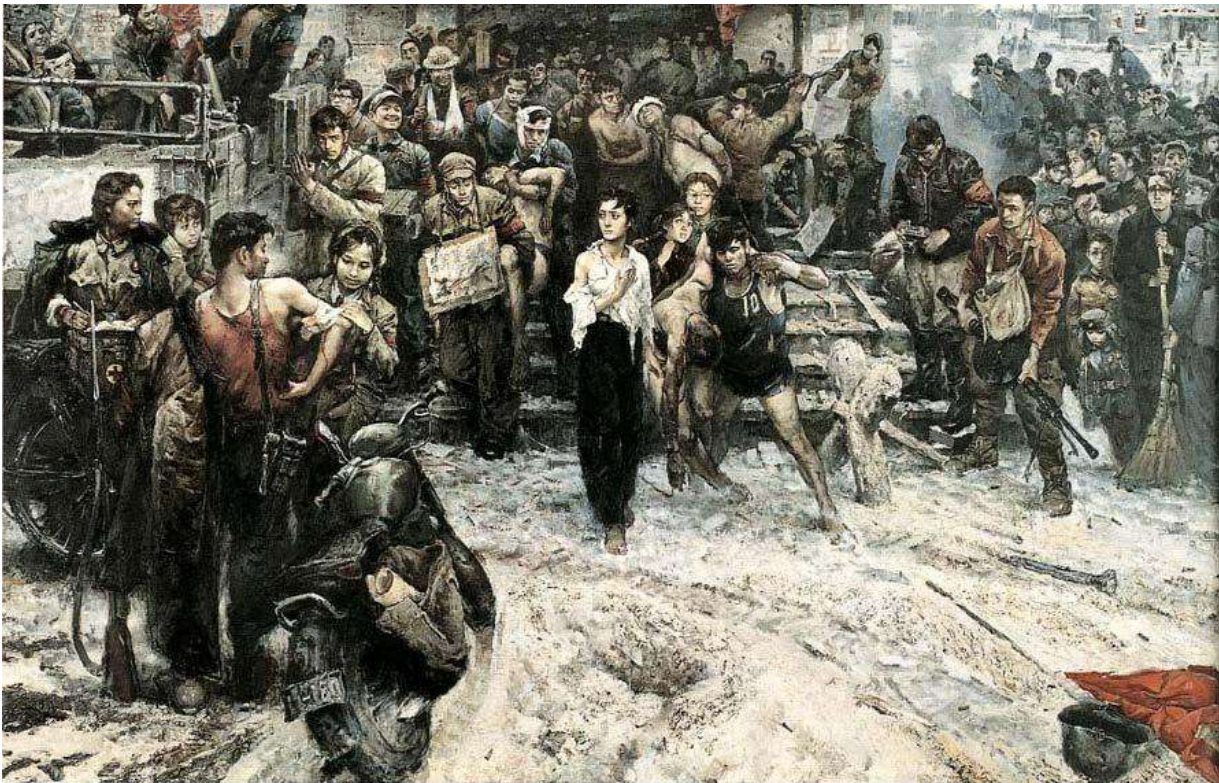
4.1 Chen Beixin et al., *Con te al comando, sono tranquillo* (*Ni banshi, wo fangxin* 你办事，我放心) 1977, gouache su carta, 55 x 80 cm, collezione dell'artista.



4.2 Chen Yifei e Wei Jingshan, *La presa del palazzo presidenziale* (*Zhanling zongtongfu*, 占领总统府), 1977, olio su tela, 335 x 446 cm, Museo Militare della Rivoluzione del Popolo Cinese, Pechino.



4.3 Gao Xiaohua, *Perché?* (*Weishenme*, 为什么), 1978, olio su tela, 108 x 136 cm, Museo Nazionale di Arte Cinese, Pechino.



4.4 Chen Conglin, *Un giorno di neve del 1968* (*1968nian moyue mourì, xue*, 1968年x月x日, 雪), 1979, olio su tela, 202 x 300 cm, Museo Nazionale di Arte Cinese, Pechino.



4.5 Chen Yiming, Liu Yulian, Li Bin, *Acero (Feng, 枫)*, immagini 5 e 6, 1979, gouache su carta, collezione della Galleria d'Arte Cinese (NAMOC).

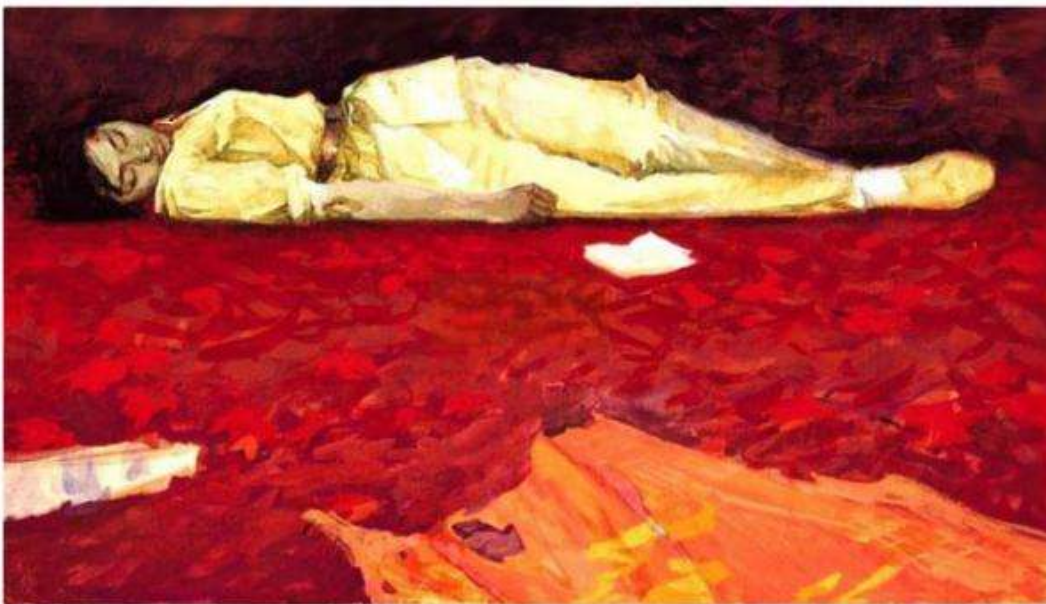


图25 她静静地躺在一层战火吹落的枫叶上。许久，我才想起把信及并蒂的枫叶递给红刚。

4.6 Chen Yiming, Liu Yulian, Li Bin, *Acero (Feng, 枫)*, immagine 25, 1979, gouache su carta, collezione della Galleria d'Arte Cinese (NAMOC).



4.7 Luo Zhongli, Padre (*Fuqin*, 父亲), 1980, olio su tela, 227 x 154 cm, Museo Nazionale di Arte Cinese, Pechino.



4.8 Yuan Yunsheng, *Festa dell'acqua – ode alla vita (Poshuijie – shengming de zange, 泼水节 – 生命的赞歌)*, particolare: lato sinistro, 1979, dipinto murale, 27 x 3.4 m, Capital airport, Pechino.



4.9 Yuan Yunsheng, *Festa dell'acqua – ode alla vita (Poshuijie – shengming de zange, 泼水节 – 生命的赞歌)*, particolare: parte centrale, 1979, dipinto murale, 27 x 3.4 m, Capital airport, Pechino.



4.10 Yuan Yunsheng, *Festa dell'acqua – ode alla vita (Poshuijie – shengming de zange, 泼水节 – 生命的赞歌)*, particolare: lato destro, 1979, dipinto murale, 27 x 3.4 m, Capital airport, Pechino.



4.11 Zhao Wenliang, *18 Agosto (Bayue shibari, 八月十八日)*, 1966, olio su cartoncino, 21.3 x 18.2 cm, collezione dell'artista.



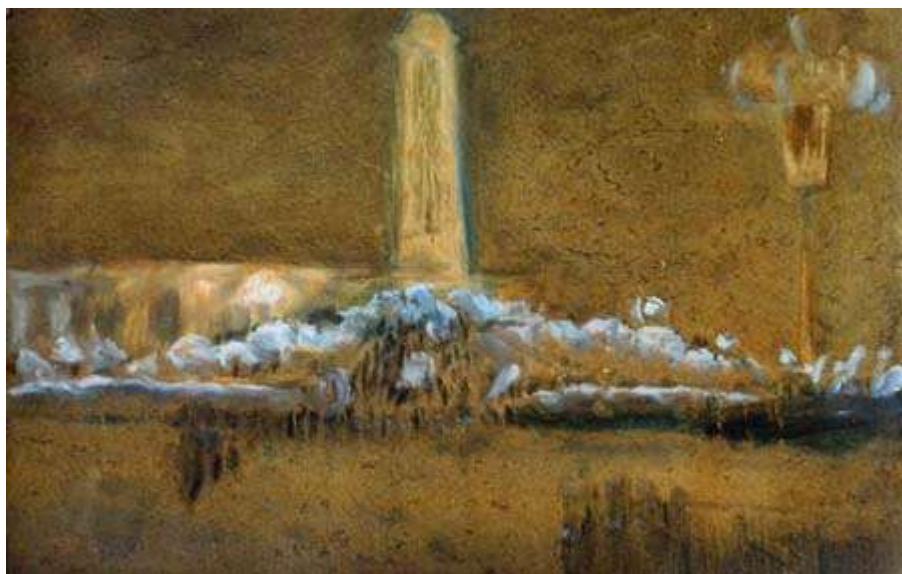
4.12 Zhang Da'an, *Sulla strada di casa (Huijia lushang, 回家路上)*, 1966, olio su cartoncino, 26 x 18.6 cm, collezione dell'artista.



4.13 Ma Kelu, *Neve all'entrata Wumen (Wumen xue, 午门的雪)*, 1974, olio su cartoncino, 19.5 x 26 cm, collezione di Carolyn Hsu-Balcer e Renè Balcer.



4.14 Zhang Wei, *Sala dell'Armonia Suprema (Taihedian, 太和殿)*, 1976, olio su cartoncino, 18.7 x 25.6 cm, collezione di Carolyn Hsu-Balcer e Renè Balcer.



4.15 Zheng Ziyan, *Ricordando in piazza, 5 Aprile* (*Jiyizhong de siwu guanchang*, 记忆中的四五广场), 1976, 38.8 x 27.2 cm, olio su cartoncino, collezione dell'artista



4.16 Wei Hai, *Labbra rosse* (*Hongzuichun*, 红嘴唇), 1976, olio su cartoncino, 56 x 40 cm, collezione dell'artista.



4.17 Zhang Wei, *Caricatori (Zhuangxiegon, 装卸工)*, 1976, acrilico su tela, collezione dell'artista.



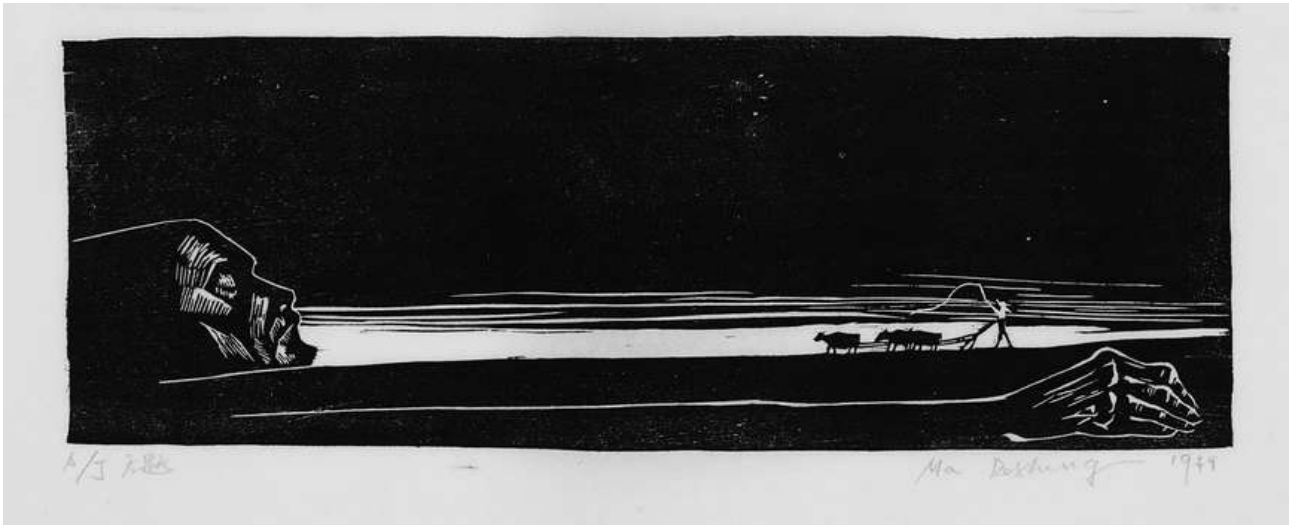
4.18 Huang Rui, *Funerale (Zanli, 赞礼)*, 1979, dipinto ad olio, 60 x 80 cm, collezione privata francese.



4.19 Huang Rui, *Testamento* (*Yizhu*, 遗嘱), 1979, dipinto ad olio, 60 x 80 cm, collezione privata francese.



4.20 Huang Rui, *Nuova vita* (*Xinsheng*, 新生), 1979, dipinto ad olio, 60 x 80 cm, collezione privata francese.



4.21 Ma Desheng, *Riposo (Xi, 息)*, 1979, xilografia su carta, 10.9 x 30.8 cm.



4.22 Li Shuang, *Rosso e Nero (Hong yu hei, 红与黑)*, 1979, olio su tela, 69 x 54cm, collezione dell'artista.



4.23 Wang Keping, *Lunga vita (Wanwansui, 万万岁)*, 1979, legno.



4.24 Wang Keping, *Silenzio (Chenmo, 沉默)*, 1979, 48 x 24 x 23 cm, collezione dell'artista.



4.25 Wang Keping, *Idolo (Ouxiang, 偶像)*, 1979, 57 x 40 x 15 cm, collezione dell'artista.



4.26 Yanli, *Dialogo (Duihua, 对话)*, 1980, olio su tela, 72 x 40 cm, collezione dell'artista.

Capitolo 5



5.1 Cao Yong, *Il volto della tragedia moderna n.1* (*Xiandai beiju de tushi zhiyi*, 现代悲剧的图式之一), 1985, olio su tela, 111 x 81 cm.



5.2 Cao Yong, *Il volto della tragedia moderna n.2* (*Xiandai beiju de tushi zhi'er*, 现代悲剧的图式之二), 1985, olio su tela, 129 x 182 cm.



5.3 Meng Luding e Zhang Qun, *Nella nuova era: l'illuminazione di Adamo ed Eva (Zai xin shidai: Yadang Xiawa de qishi, 在新时代: 亚当夏娃的启示)*, 1985, olio su tela, 196 x 164 cm.



5.4 Yuan Qingyi, *La primavera è arrivata* (*Chuntian laile*, 春天来了), 1985, olio su tela, 170 x 189 cm.



5.5 Li Guijun, *Studio 140* (*140 huashi*, 140 画室), 1985, olio su tela, 130 x 170 cm.



5.6 Wang Guangyi, *Polo nord congelato n.25* (*Ningude beifangjidi 25 hao*, 凝固的北方极地 25号), 1985, olio su tela, 65 x 90 cm.



5.7 Wang Guangyi, *Polo nord congelato n.28* (*Ningude beifangjidi 28 hao*, 凝固的北方极地 28号), 1985, olio su tela, 100 x 150 cm.



5.8 Geng Jianyi, *Due persone sotto la lampada* (*Dengguangxia de lianggeren*, 灯光下的两个人), 1985, olio su tela, 117 x 154 cm.



5.9 Geng Jianyi, *La prima rasatura dell'estate del 1985* (*1985 xiaji de diyige guangtou*, 一九八五年夏季的第一个光头), 1985, 178 x 149 cm.



5.10 Zhang Peili, *Nuotando (Yongzhe, 泳着)*, 1985, olio su tela, 72.3 x 114 cm.



5.11 Zhang Peili, *Nuoto d'estate (Zhongxia de youyong, 仲夏的游泳)*, 1985, olio su tela, 185 x 185 cm, collezione privata.



5.12 Zhang Peili, *Prego, godetevi il jazz (Qing ni xinshang jueshiyue, 请你欣赏爵士乐)*, 1985, olio su tela, 195 x 123 cm, collezione privata.



5.13 Società del Lago (*Chishe, 池社*), *Taiqi in stile Yang: opera n.1 (Yangshi taiji xilie zuopin 1 hao, 杨氏太极系列作品 1 号)*, 1986, vari materiali.



5.14 Umorismo Rosso (*Hongse youmo*, 红色幽默), 70% rosso 25% nero 5% bianco (70% hong 25% hei 5% bai, 70% 红 25% 黑 5% 白), 1986, vari materiali.



5.15 Umorismo rosso (*Hongse youmo*, 红色幽默), 70% rosso 25% nero 5% bianco (70% hong 25% hei 5% bai, 70% 红 25% 黑 5% 白), 1986, vari materiali.



5.16 Wu Shanzhuan, *Caratteri rossi: manifesti a caratteri grandi* (Chizi: dazibao, 赤字大字报), 1987, vari materiali.



5.17 Gu Wenda, *I caratteri di positivo e negativo* (Zheng-fan de zi, 正反的字), 1985, inchiostro su carta di riso, 290 x 540 cm.



5.18 Gu Wenda, *Il mio commento su sei caratteri jin scritti da tre donne e tre uomini (Wo piyue san nan san nü shuxie de jing zi, 我批阅三男三女书写的静字)*, 1985, inchiostro su carta di riso, 274.5 x 540 cm.



5.19 Huang Yongping con la roulette, sullo sfondo alcuni quadri della serie *Dipinti non espressivi: serie della roulette (Feibiaoda de huihua: zhuanpan xilie, 非表达的绘画: 转盘系列)*, 1985.



5.20 Dada di Xiamen (*Xiamen Dada*, 厦门达达), preparazione del falò alla Mostra di arte contemporanea di Xiamen (*Xiamen xiandai yishuzhan*), 1986.

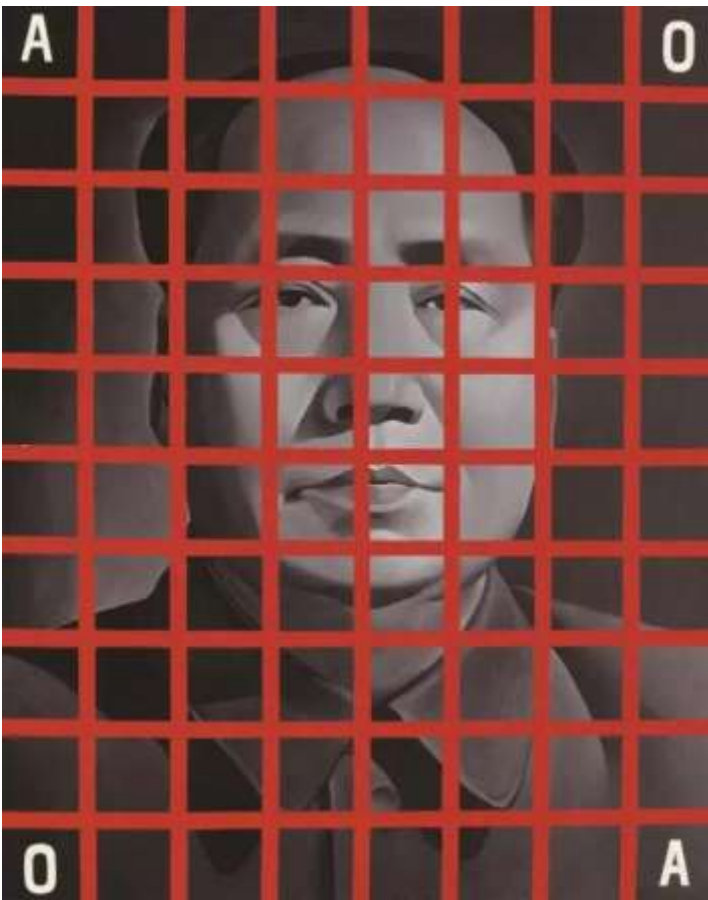


5.21 Dada di Xiamen (*Xiamen Dada*, 厦门达达), falò alla Mostra di arte contemporanea di Xiamen (*Xiamen xiandai yishuzhan*), 1986.

Capitolo 6



6.1 Manifesti della mostra *China Avant-Garde* fuori alla Galleria d'Arte Nazionale di Pechino, Febbraio 1989.



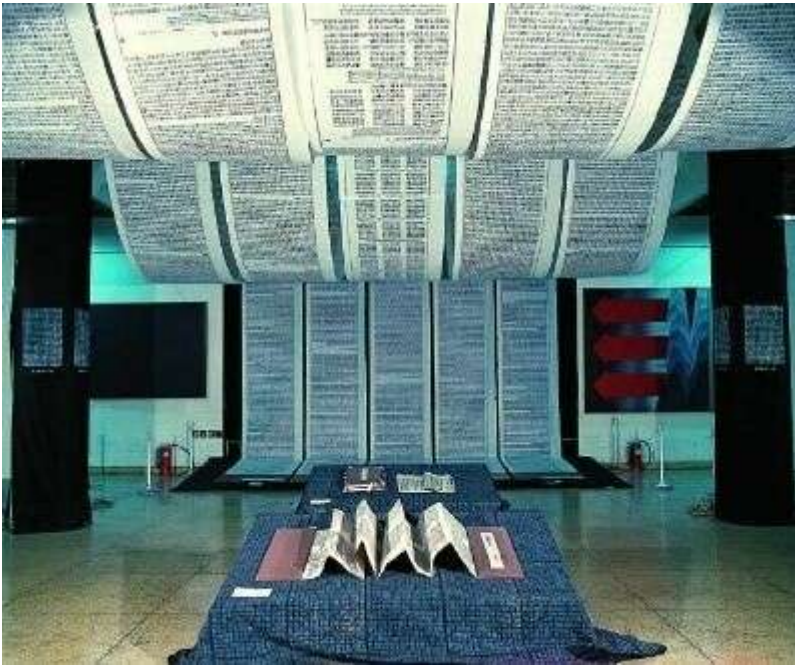
6.2 Wang Guangyi, *Mao Zedong – griglia rossa n.1* (*Mao Zedong – hongge 1 hao*, 毛泽东 - 红格 1 号), 1988, olio su tela, 145.5 x 120 cm, collezione di Sun Yujing, Chengdu.



6.3 Gao Zhen, Gao Qiang, Li Qun, *Messa di mezzanotte: l'ultimo processo del secolo (Ziye de misa: Shijimo zuihou de shenpan, 子夜的弥撒: 世纪末最后的审判, 1989, installazione gonfiabile, China Art Gallery (NAMOC).*



6.4 Geng Jianyi, *Secondo stato (Di'er zhuangtai, 第二状态), 1987, olio su tela, 170 x 132 cm, collezione di Uli Sigg.*



6.5 Xu Bing, *Specchio per analizzare il mondo – il Libro del cielo (Xi shi jian - Tianshu, 析世鉴—天书)*, 1989, installazione.



6.6 Wu Shanzhuan, *Grande affare (Da shengyi, 大生意)*, 1989, performance.



6.7 Zhang Nian, *Covando le uova* (*Fu dan*, 孵蛋), 1989, performance.



6.8 Li Shan, *Pediluvio* (*Xi jiao*, 洗脚), 1989, performance.



6.9 Huang Yongping, *Storia della pittura cinese e Breve storia della pittura moderna centrifugati in lavatrice per due minuti* (*Zhongguo huihua shi he Xiandai huihua jianshi zai xiyiji jiaoban liang fenzhong*, *中国绘画史和现代绘画简史在洗衣机里搅拌 2 分钟*), installazione, 1987.



6.10 Foto dei pantaloni chiodati di Wang Deren.



6.11 Xiao Lu, *Dialogo (Duihua, 对话)*, 1989, performance.



6.12 *Dialogo* dopo gli spari.



6.13 Accademia Centrale di Belle Arti, *Dea della Democrazia* (*Minzhu nüshen*, 民主女神), 1989, polistirolo, cartapesta, intonaco e metallo.



6.14 Foto della *Dea della Democrazia* di fronte al ritratto di Mao.

Bibliografia

- B. Ahn, *Chinese politics and the Cultural Revolution: Dynamics of Policy Processes*, Seattle, University of Washington Press, 1977.
- W. Aihe, *Wuming*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.
- F. Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949 – 1979*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- F. Andrews, K. Shen, *The art of modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012.
- R. Bowie, John K. Fairbank, *Communist China 1955-1959: Policy Documents with Analysis*, Volume 1, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1971.
- T. Cheek, *Vivere le riforme: la Cina dal 1989*, Torino, EDT, 2008.
- R. Croizier, *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906 – 1951*, University of California Press, Berkeley, 1988.
- M. Dassu, T. Saich, *La Cina di Deng Xiaoping: il decennio delle riforme: dalle speranze del dopo-Mao alla crisi di Tiananmen*, Roma, Edizioni associate, 1991.
- P. Deneen, *Democratic Faith*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- J. K. Fairbank, M. Goldman, *China: a new history* - 2. enl. ed. - Cambridge, Mass. [etc.] : Belknap, Harvard university press, 2006.
- M. Gao, *Total modernity and the avant-garde in the twentieth-century Chinese art*, Cambridge, MIT Press, 2011.
- M. Goldman, *Literary dissent in communist China*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1967.
- M. Goldman, *Sowing the seeds of democracy in China : political reform in the Deng Xiaoping era*, Cambridge, Mass. ; London, Harvard university, 1994.
- M. Han, S. Hua, *Cries For Democracy: Writings and Speeches from the 1989 Chinese Democracy Movement*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- J. K. Leung, M. Y. M. Kau, *The Writings of Mao Zedong, 1949 - 1976*, volume II, M. E. Sharpe, London, 1992.
- S. Karnow, *Mao and China: Inside China's Cultural Revolution*, New York, Penguin Books, 1984.
- P. Lü, *A history of art in 20th-century China*, Milano, Charta, 2010.

Z. Mao, *MaoTse-Tung Talks at the Yan'an Forum on Art and Literature*, Foreign Languages Press, Peking, 1960.

E. C. Pischel, *Dietro Tian An Men: la Cina dopo Mao*, Milano, F. Angeli, 1990.

T. Saich, *Governance and politics of China* - 3. ed. – Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

G. Samarani, *La Cina del Novecento : dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008.

K. Shen, J. Andrews, *Blooming in the shadows: unofficial Chinese art, 1974 – 1985*, New York, China Institute in America, 2011.

J. Spence, *The search for modern China*, New York; London, W. W. Norton & co., 1990.

E. F. Vogel, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge, Massachussets ; London, The Belknap of Harvard University press, 2013.

Articoli

A Yun 阿云, “Yuan Qingyi qipan chuntian” 袁庆一 期盼春天 (Yuan Qingyi aspetta la primavera), *Huaxi (Yishu caijing)*, [2015/04](#).

Ai Qing 艾青, “Tan zhongguo hua” 谈中国话 (Discussione sulla pittura in stile cinese), *Wenyi bao* 1953/15.

Bai Shi 白石, “Xu Bing cong Bei Da tushuguan paochulai de Tianshu” 徐冰 从北大图书馆跑出来的天书 (Xu Bing: il *Libro del cielo* fuggito dalla biblioteca dell'Università di Pechino), *Huaren shijie*, 2008/10.

Cai Qing 蔡青, “Xinzhongguo 1979nian de meishu xianxiang” 新中国 1979 年的美术现象 (Fenomeni artistici della nuova Cina nel 1979), *Xinjiang yishu xueyuan xuebao*, Marzo 2007.

Cai Ruohong 蔡若虹, “Guanyu guohua chuanguo de fazhan wenti” 关于国画创作的发展问题 (Sulla questione dello sviluppo del *guohua*), *Meishu*, Giugno 1955.

Dai Zhanglun 戴章伦, “Zhongguo xiandai meishu dazhan 20 nian” 中国现代艺术大展 20 年 (Vent'anni dalla mostra China Avant-Garde), *Dangdai yishu yu touzi*, 2009/03.

Fang Xinwei 方新伟, “Renwen yu lixiang – bawu meishu yundongzhong de xifang ronghe” 人文与理想——八五美术运动中的中西方融合 (Umanità e idealismo – la fusione con l'Occidente del movimento artistico del 1895), *Mei yu shidai*, 2016/04.

Fei Dawei 费大为, “Xiang xiandaipai tiaozhan – fang huajia Gu Wenda” 向现代派挑战——访画家谷文达 (Sfida al modernismo: intervista al pittore Gu Wenda), in *Meishu*, 1986/07.

Gao Dengke 高登科, “Bi’an: yizhong lixiangzhuyi de dangdaixing – Wuming huahui zuopin chanshi” 彼岸：一种理想主义的当代性——“无名画会”作品再阐释 (L'altra sponda: un genere di idealismo contemporaneo – interpretazione delle opera del gruppo di pittori Senza nome), *Beijing meishu*, 2012/2.

Gao Minglu 高名潞, “Bawu qingnian meishuchao” ‘85 青年美术潮 (Le correnti giovanili del 1985), *Wenyi yanjiu*, 1986/04.

Gao Minglu 高名潞, “Chunhua yuyan de “gong’an” yu Meng Luding de huihua” 纯化语言的“公案”与孟禄丁的绘画 (Il caso della purificazione della lingua e i dipinti di Meng Luding), *Dongfang Yishu*, 2008/11.

Gao Minglu 高名潞, “Wumung huahui” 无名画会 (Il gruppo di pittori Senza nome), *Dangdai yishu yu touzi*, 10, 2008.

Gao Shiming 高士明, “Yige wuzhengfuzhuyi de jiegou – Wu Shanzhuan, Tuosiduodier de wuquan ji qita” 一个无政府主义的结构——吴山专、托斯朵蒂尔的物权及其他 (Una struttura anarchica – diritto d'autore e altre questioni su Wu Shanzhuan e Thorsdottir), *Xinmeishu*, 2015/02.

Gong Linlin 宫林林, “Geng Jianyi gui ji yu fengxi, 1985 zhijin” 耿建翌 轨迹与缝隙, 1985 至今 (Geng Jianyi: tracce e crepe dal 1985 a oggi), *Xinmeishu*, 2014/10.

Gu Wenda 谷文达, Ge Yujun 葛玉君, Liu Xueming 刘学明, “Cong shuimo xiangfeng dao jingdian bopu – duihua Gu Wenda” 从水墨先锋到经典波普——对话谷文达 “Dall'avanguardia della pittura ad inchiostro al pop classico – dialogo con Gu Wenda), *Dongfang yishu*, 2012/15.

Guo Peng 郭芑, “Xiao Lu Xiao Ge jiang yishuhua zuo shengming” 肖鲁肖戈 将艺术化作生命 (Xiao Lu e Xiao Ge: fare dell'arte la propria vita), *Ba xiaoshi yiwai*, 2012/04.

Guo Xiaoli 郭小力, “Duihua Wang Guangyi” 对话王广义 (Dialogo con Wang Guangyi), *Yishu shenghuo*, 2008/3.

Han Jiqiang 韩继强, “Beifang yishu qunti xianxiang yanjiu” 北方艺术群体现象研究 (Studio sul fenomeno del Gruppo artistico del Nord), *Mei yu shidai*, 2015/01.

He Fangqi 何芳琦, “Qiantan shanghenmeishu yu zuopin de zhengzhi guanxi” 浅谈伤痕美术与作品的政治关系 (Discussione sulla relazione tra le opera dell'arte delle ferite e la politica), *Jiannan wenxue*, 2013/3.

He Jing 贺静, “Shidai zhiwai: Yuan Qingyi fangtan” 时代之外: 袁庆一访谈 (Oltre il tempo: intervista a Yuan Qingyi), *Dongfang Yishu*, 2013/09.

Hu Xiaolan 胡晓岚, “Xiao Lu de 《Duihua》” 肖鲁的《对话》 (Dialogo di Xiao Lu), *Shanxi qingnian*, 2012/10.

Huang Danhui 黄丹麾, ““89yishu” shinian huigu” “ ’ 89 艺术” 十年回顾 (Rassegna a dieci anni dall’arte del 1989), *Yishu guanjiao*, 1999/05.

Huang Gongxiang 黄功翔, “Zouxiang bopu – Wang Guangyi de yishu daolu” 走向波普——王广义的艺术道路 (Verso il pop – La strada artistica di Wang Guangyi), *Changchun jiaoyu xueyuan xuebao*, 2012/06.

Huang Zhuan 黄专, “Chuangzao lishi – Zhongguo 20 shiji 80 niandai xiandai yishu jinian zhan” 创造历史——中国 20 世纪 80 年代现代艺术纪念展 (Fare la storia – mostra commemorativa dell’arte contemporanea degli anni Ottanta), *Huakan*, 2006/12.

Kong Lingwei 孔令伟, “Zhongguo xiandai yishu de gouxing —— zhongsi xingxing meizhan、85xinchao ji 90niandai yilai de “Xifang zhuyi”” 中国现代艺术的构型——重思星星美展、85 新潮及 90 年代以来的“西方主义” (Struttura dell’arte moderna cinese: focus sull’occidentalismo della mostra del gruppo Stelle, delle nuove corenti del 1985 e dell’arte degli anni Novanta, *Yishu pinlun*, 2009/09.

Li Changju 李昌菊, “Zai lun Xinzhongguo shiqinian (1949~1966) youhua minzuhua de xingshi tansuo” 再论新中国十七年(1949~1966) 油画民族化的形式探索 (Riconsiderazione sulla ricerca per la popolarizzazione del dipinto ad olio nei primi diciassette anni della Nuova Cina (1949 – 1966)), *Zhongguo meishuguan*, 2010/03.

Li Diao 李颀, “Geng Jianyi Di’er zhuangtai jingxingshi” 耿建翌 第二状态进行时 (Geng Jianyi mentre creava *Secondo stato*), *Shichang zhoukan (Yishu caijing)*, 2012/11.

Li Hua 李桦, “Gaizao Zhongguohua de jiben wenti—— cong sisiang de gaizao kaishi jiner chuangzao xin de neirong yu xingshi” 改造中国画的基本问题——从思想的改造开始进而创造新的内容形式 (Problema principale della riforma del *guohua*: partire dalla riforma del pensiero per arrivare a creare nuove forme e nuovi contenuti), *Meishu*, Gennaio 1950.

Li Qi’an 李启安, “Wo yu Zhongguo meishujia xiehui chuangjian zhichu” 我与中国美术家协会创建之初 (Io e la fondazione dell’Associazione degli Artisti Cinesi), *Zhongguo meishu guan*, 2009/12.

Li Qun 力群, “Banhua shinian chengjiu” 版画十年成就 (Dieci anni di conquiste nella stampa), *Meishu*, Settembre 1954.

Li Qun 力群, “Tan jifu youxiu de xinnianhua” 谈几幅优秀的新年画 (Discussione su alcuni eccellenti *xinnianhua*), *Meishu*, Febbraio 1954.

Li Xianting 栗宪庭, “Guanyu Xingxing meizhan” 关于 “星星” 美展 (La mostra d’arte del gruppo Stelle) *Meishu*, Marzo 1980.

Liang Shuang 梁爽, “Wu Shanzhuan: qianwei de hongse”, 吴山专: 前卫的红色 (Wu Shanzhuan: rosso dell'avanguardia), *Dongfang yishu*, 2009/02.

Lin Fengmian 林风眠, “Yao renzhen zuo hao yanjiu gongzuo” 要认真做好研究工作 (Bisogna portare avanti coscienziosamente un buon lavoro di ricerca), *Meishu*, Giugno 1957.

Lin Yuyuan 林钰源, “1979: Xingxing meizhan” 1979: “星星” 美展 (1979: mostra d'arte del gruppo Stelle), *Wenyi zhengming*, 2010/10.

Lin Yuyuan 林钰源, “Luo Zhongli yu Fuqin” 罗中立与《父亲》 (Luo Zhongli e *Padre*), in *Yishu zhengming*, 11/2010.

Lin Yuyuan 林钰源, “Yuan Yunsheng yu Poshuijie – shengming de zange” 袁运生与《泼水节——生命的赞歌》 (Yuan Yusheng e *Festa dell'acqua – ode alla vita*), *Wenyi zhengming*, 2010/8.

Liu Chun 刘淳, “Yishu yu xinshidai – 1979nian Xingxing meizhan huigu” 艺术与新时代 – 1979年“星星”美展回顾 (Arte e nuova epoca – esame della mostra d'arte del gruppo Stelle del 1979), in *Shanxi wenxue*, 2008/6.

Liu Mingyu 刘明玉, “Xiaoyi “Shanghenmeishu” de lishi yiyi he shenmei jiazhi” 小议“伤痕美术”的历史意义和审美价值 (Commento sul valore estetico e sul significato storico dell'”arte delle ferite”), *Mudanjiang jiaoyuxueyuan xuebao*, 2010/4.

Liu Ze 刘泽, “Feng : Shanghen meishu de jing shi juexiang” 《枫》: 伤痕美术的惊世绝响 (Acer: l'arte unica della generazione stravolta nell'arte delle ferite), *Meishujie*, 2015/7.

Luo Zhongli 罗中立, “《Wo de Fuqin》de zuozhe de laixin” 《我的父亲》的作者的来信 (Lettera dall'aurore di *Mio padre*), *Meishu*, 1981/2.

Lü Yintong 吕吟童, Zhang Peili 张培力, “Huiyi Chishi Zhang Peili fangtan” 回忆池社 张培力访谈 (Ricordando La Società del lago: intervista con Zhang Peili), in *Dangdai yishu yu touzi*, 2007/05.

Meng Luding 孟禄丁, “Wode bashi niandai” 我的八十年代 (I miei anni Ottanta), in *Tianjin meishu xueyuan xuebao*, 2015/07.

Ni Haifeng 倪海峰, “Youguan “Hong 70% hei 25% bai 5%” yishu xiaozu de huiyi” 有关“红70%黑25%白5%”艺术小组的回忆 (Ricordi del gruppo artistico 70% rosso 25% nero 5% bianco), in *Dangdai yishu yu touzi*, 2008/09.

Peng Su 彭苏, “Zhao Wenliang he Wuming huahuaichuncui zhi mei yige yongyuan bianyuan de qunti” 赵文量和“无名画会”纯粹之魅 一个永远边缘的群体 (Zhao Wenliang e lo spirito

puro del gruppo di pittori Senza nome: un gruppo sempre ai margini, *Nanfang renwu zhoukan*, 2007/32.

Qiu Min 邱敏, “Chongfan geti de 《Duihua》” 重返个体的《对话》 (Ritorno al *Dialogo* individuale), *Yishu yu sheji*, 2013/01.

Shao Tianhua 邵添花, “Xiamen Dada yishu de fansi” “厦门达达” 艺术的反思 (Riconsiderazione dell’arte del gruppo Dada di Xiamen), in *Xiangnan xueyuan xuebao*, 2013/04.

Shen Jialu 沈嘉禄, “Geng Jianyi: wuwei de biao xian “wuzhi” 耿建翌: 无畏地表现 “无知” (Geng Jianyi: mostrare l’ “ignoranza” senza paura), *Xinmin zhoukan*, 2012/35.

Shen Roujian 沈柔坚, “Zhou zongli yongyuanhuo zai yiwan renmin xinzhong” 周总理永远活在亿万人民心中 (Il primo ministro Zhou vive per sempre nei cuori di milioni di persone), *Meishu*, 1977/02.

Shen Yanbing 沈雁冰, “Zhongyang renmin zhengfu wenhuabu guanyu kaizhan xinnianhua gongzuo de zhishi” 中央人民政府文化部关于开展新年画工作的指示 (Direttive per l’inizio dei lavori sul nuovo *nianhua* del Ministero della Cultura), *Renmin Ribao*, 27 Novembre, 1949.

Sheng Zang 盛藏, Zhang Runjuan 章润娟, “Wuming huahui kao” 无名画会考 (Riflessioni sul gruppo di pittori Senza nome), *Huakan*, 2007/10.

Song Tianli 宋田利, “Dui Xu Bing zuopin 《Tianshu》 de jiedu 对徐冰作品《天书》的解读 (Decifrare l’opera di Xu Bing *Libro del cielo*), *Zhi fu shidai*, 2015/06.

Song Yafeng 颂雅风, “Qibashi niandai de yishu quanzi” 七八十年代的艺术圈子, [Yishu yuekan](#), 2014/04.

Song Yafeng 颂雅风, “Wu Shanzhuan yu “hongse youmo” xilie” 吴山专与 “红色幽默” 系列 (Wu Shanzhuan e la serie dell’*Umorismo rosso*), *Yishu yuekan*, 2015/01.

Song Yafeng 颂雅风, “Xu Bing yu 《Xi shi jian》” 徐冰与《析世鉴》 (Xu Bing e *Specchio per analizzare il mondo*), *Yishu yuekan*, 2015/01.

Tao Damin 陶大珉, ““Wuzhi”: Geng Jianyi de juli” “无知”: 耿建翌的距离 (“Ignoranza”: la distanza di Geng Jianyi), *Dongfang yishu*, 2012/09.

Wang Daiming 汪代明, Liang Gui 梁葵, “Gao Xiaohua yu “shanghen meishu” ji “Sichuan huapai” ” 高小华与 “伤痕美术” 及 “四川画派” (Gao Xiaohua e l’arte delle ferite e la scuola pittorica del Sichuan), in *Wenyi zhengming*, 3, 2008.

Wang Xiangyu 王翔宇, “1979nian mouyue mouri, xue mingke “wenge” wudou de shanghen” 《1968年×月×日·雪》 铭刻 “文革” 武斗的伤痕 (Memorie incancellabili della violenza della Rivoluzione culturale in *Un giorno di neve del 1979*), *Guojia renwen lishi*, 2013/18.

Wu De 吴德, Zhu Yuanshi 朱元石, “1976nian Tian’an men shijian de jingguo” 1976年天安门事件的经过(Eventi dell’incidente di Tian’an men del 1976), *Bainianchao*, 2004/2.

Xi Qin 锡琴, “Geng Jianyi de yishu kaituo” 耿建翌的艺术开拓 (Lo sviluppo artistico di Geng Jianyi), *Dangdai yishu*, 2012/09.

Xia Qing 夏青, “Qianyi Xiamen Dada yishu yundong” 浅议厦门达达艺术运动 (Discussione sul movimento artistico del gruppo Dada di Xiamen), *Yishu keji*, 2013/02.

Xie Shuijing 谢水晶, “Qianxi Huang Yongping ‘fanyishu’ yishu guannian dui qi chuangzuo shijian de yingxiang – yi ‘Xiamen dada’ ji ‘Liangfenzhong de xidi’ weili” 浅析黄永砵“反艺术”艺术观念对其创作实践的影响——以《厦门达达》及《两分钟的洗涤》为例 (Discussione sull’influenza del concetto di arte “anti-arte” di Huang Yongping nella sua pratica creativa – l’esempio di *Xiamen Dada* e *Due minuti di lavaggio*), in *Yishupin jian*, 2015/09.

Xu Beihong 徐悲鸿, “Jieshao lao jiefangqu meishu zuopin yiban” 介绍老解放区美术作品一版 (*Introduzione alle basi artistiche nelle vecchie aree liberate*), *Jinbu Ribao*, Tianjin, 3 Aprile 1949.

Xu Bing 徐冰, “Wo de yishu fangfa” 我的艺术方法 (Il mio metodo artistico), *Shi*, 2008/03.

Xu Fan 徐凡, “‘Wenge’hou guoduqi xianshizhuyi youhua de fazhan – ‘shanghen’ youhua he ‘xiangtu’ youhua ” “文革”后过渡期现实主义油画的发展——“伤痕”油画和“乡土”油画 (Sviluppo del realismo nella pittura del periodo di transizione dopo la “Rivoluzione culturale” – dipinti delle “ferrite” e dipinti della “terra natia”), *Yihai*, 2009/8.

Xu Hua 徐虹, “‘Ta’, ‘tamen’, ‘ta’ —— cong Xiao Lu 《Duihua》 yinqi de sikao” “她” • “他们” • “他” ——从肖鲁《对话》引起的思考 (“Lei”, “loro”, “lui” riflessione nata da *Dialogo* di Xiao Lu), *Huakan*, 2006/01.

Xu Jiang 徐江, Peng Xueni 彭雪妮, “Qiantan Zhang Qun, Meng Luding Zai xinshidai – Yadang Xiawa de qishi” 浅谈张群, 孟禄丁《在新时代——亚当夏娃的启示》 (Breve discorso su *Nella nuova era – l’illuminazione di Adamo ed Eva* di Zhang Qun e Meng Luding), in *Dajia*, 2011/05.

Xu Yansun 徐燕孙, “Beijing guohuajia shanshui xiasheng huodong” 北京国画家山水写生活活动 (L’attività di dipingere dalla natura intrapresa dai pittori di *guohua* di Pechino), *Meishu*, Luglio 1954.

Yang Shihu 杨时叻, “Wu Shanzhuan: cong mai duixia dao mai kuohao” 吴山专:从卖对虾到卖括号 (Wu Shanzhuan: dalla vendita di gamberetti alla vendita di parentesi), *Zhongguo xinwen zhoukan*, 2011/10.

Yang Shiyang 杨时暘, “Bajiu xiandai yishu dazhan ‘Qi zong zui’ shizuoyongzhe de guoqu yu xianzai” 八九现代艺术大展“七宗罪”始作俑者的过去与现在 (I “Sette antenati colpevoli”

della mostra China Avant-Garde del 1989 – il passato e il presente dei fondatori), *Zhongguo xinwen zhoukan*, 2009/06.

Yang Xiaobin 杨小滨, “Zhongguo qianwei yishuzhong de hongse jiyi youling (II)” 中国前卫艺术中的红色记忆幽灵(II) (Fantasmi rossi dei ricordi dell’avanguardia artistica cinese), in *Dongfang yishu*, 2008/19.

Yu Ding 余丁, “Tongwang lixiang zhilu – tan Li Guijun de youhua chuanguo” 通往理想之路——谈李贵君的油画创作 (Verso la strada delle idee – discorso sulla creazione di dipinti ad olio di Li Guijun), in *Meishu daguan*, 2013/02.

Yu Duanyang 王端阳, “Yuan Yunsheng shoudu jichang bihua chuanguo qianhou” 袁运生首都机场壁画创作前后 (Yuan Yunsheng prima e dopo la creazione del dipinto murale del Capital airport), *Yan Huang Chunqiu*, 2013/7.

Yu Peilong 禹培龙, “Youmo de zhizhe – Wu Shanzhuang (jiexuan)” 幽默的智者——吴山专 (节选) (Saggezza umoristica – Wu Shanzhuan (estratto)), *Dangdai yishu touzi*, 2008/01.

Zang Honghua 臧红花, “Qi zong zui” 七宗罪 (Sette antenati colpevoli), *Dongfang yishu*, 2014/23.

Zhang Runjuan 章润娟, “Nüren de cuowu? Nanren de cuowu? —— You Xiao Lu 《Duihua》 ji shumingquan zhenglun yinfa de sikao” 女人的错误?男人的错误?——由肖鲁《对话》及署名权争论引发的思考 (Errore dell’uomo? Errore della donna? Riflessione ispirata da *Dialogo* di Xiao Lu e la sua disputa per il diritto d’autore), *Huakan*, 2007/05.

Zhao Jianxiong 赵健雄, “Huang Yongping: yishujia kao ta de quedian gongzuo” 黄永砵: 艺术家靠他的缺点工作 (Huang Yongping: l’artista lavora basandosi sui propri difetti), *Xihu*, 2011/06.

Zhao Jianxiong 赵健雄, “Wu Shanzhuan: Zhongguo dangdai yishu de yige yinqing” 吴山专: 中国当代艺术的一个引擎 (Wu Shanzhuan: un motore dell’arte contemporanea cinese), *Xihu*, 2011/03.

Zhong Hua 钟华, “Yuan Qingyi: he beiying yiqi kan shijie” 袁庆一: 和背影一起看世界 (Yuan Qingyi: guardare il mondo insieme alla figura di spalle), in *Zhonghua wenhua huabao*, 2015/12.

Zhong Yan 钟妍, “‘85xinchao’ shiqi de Gansu meishu huodong” ‘85 新潮时期的甘肃美术活动 (Attività artistiche del Gansu nel periodo delle nuove correnti del 1985), in *Meishu daguan*, 2012/12.

Zhou Yang 周扬, “Guanyu meishu gongzuo de yixie yijian” 关于美术工作的一些意见 (Opinioni sul lavoro nelle belle arti), *Meishu*, Giugno 1955.

Zhu Zhu 朱朱, “Yuandian: Xingxing huahui” 原点: “星星画会” (Origini: il gruppo artistico Stelle), *Tianya*, 2008/5.

Wan Di 万娣 “Peixun bandui Xinzhongguo youhua fazhan de yingxiang” 训练班对新中国油画发展的影响 (L'influenza del corso di formazione sullo sviluppo del guohua nella Nuova Cina), *Mingri fengshang*, 2016/14.

Wang Zi 王姿, “20shiji 80-90niandai lüju haiwai yishujia zai Zhongguo wenhua pengzhuangxia de yishu xingshi tedian fenxi - yi Huang Yongping yu Xu Bing de zuopin fenxi weili” 20世纪80—90年代旅居海外艺术家在中西文化碰撞下的艺术形式特点分析——以黄永砵与徐冰的作品分析为例 (Analisi delle forme artistiche nate dall'incontro tra la cultura cinese e quella occidentale degli artisti Cinesi all'estero degli anni Ottanta e Novanta – l'esempio dell'analisi delle opera di Huang Yongping e Xu Bing), *Yishu yu sheji (Lilun)*, 2017/9.

Wu Ziru 吴子茹, “Wang Keping: yu zhengzhi zaijian” 王克平: 与政治再见 (Wang Keping: addio alla politica), *Zhongguo xinwen zhoukan*, 2013/10.

Saggi

C. Calhoun e J. N. Wasserstrom, “The Cultural Revolution and the Democracy Movement of 1989: Complexity in Historical Connections” in K. Law, *The Chinese Cultural Revolution reconsidered: beyond purge and holocaust*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2003.

Tang Chi, Prefazione al catalogo della mostra *E gli dei salgono al cielo a rapporto*, a cura di Enrico Perlo, Udine, Sossella, 1995.

X. Zhou, “Unorganized Interests and Collective Action in Communist China”, *American Sociological Review*, 1993.

Sitografia

C. Shultz, Interview with Zhang Wei

<https://www.artslant.com/ny/articles/show/28351-interview-with-zhang-wei>

Wang Deren 王德仁, Liu Bide 刘毕的, “Buxiang de yugan: Wang Deren tan '89 Xiandai yishu zhan” 不祥的预感: 王德仁谈 89 现代艺术展 (Premonizione nefasta: Wang Deren discute sulla Mostra d'arte moderna del 1989)

http://www.artlinkart.com/cn/article/overview/4f4axwtn/about_by2/W/2dfbyuq