



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea  
LM-36

Tesi di Laurea

**Tra i cadetti dell'Arte:  
evoluzioni del mandato artistico  
nella Cina di Mao Zedong**

**Relatore**

Ch. Prof. ssa Sabrina Rastelli

**Correlatore**

Ch. Prof.ssa Laura De Giorgi

**Laureanda**

Barbara Di Silvio  
Matricola 881500

**Anno Accademico**

2020/2021



## 前言

这篇论文的核心是分析从 1942 年到 1976 年在中国发生的艺术发展。在毛泽东领导下，艺术理论与活动进行了不断的改革：这些改革与政治状况的变化紧密相关。

本论文第一章分析中国知识分子从自由独立的声音到党的机器齿轮的转变。从延安文艺座谈会起，毛泽东对艺术和艺术家在社会中的作用的意见成为了共产党艺术政策的重点。1942 年的《在延安文艺座谈会上的讲话》确立了艺术和文学要成为整个革命机器的一个组成部分，就是说它们应该在人民中宣传党的政策和功绩。在延安红色基地，毛泽东扭转了阶级社会的权力关系：工农兵成为了国家重建的动力，而知识分子被赋予了一项重要的社会使命。为新中国的建设做出贡献，他们要放弃了自己的封建和资产阶级文化以及要采纳群众的观点。在艺术工作上，共产党要求文化工作者使用工农兵熟悉的表达方式；这样做，知识分子让群众充分意识到自己的革命潜力。说起来，毛泽东曾说过：

只能是从工农兵群众的基础上去提高。也不是把工农兵提到封建阶级、资产阶级、小资产阶级知识分子的“高度”去，而是沿着工农兵自己前进的方向去提高，沿着无产阶级前进的方向去提高。<sup>1</sup>

《在延安文艺座谈会上的讲话》让艺术作品的语言变得更简单，更极简。从内容上看，群众需求和利益的表达代替了个人愿望的表达。说起来，很重要的是强调共产党提出的审美语言并不是被艺术家界被动接受的：他们批判性讨论了这一艺术政策的局限和潜力。不过，在整风运动期间迫害和心理暴力增加了，所以越来越多知识分子上前参加亲共产党的宣传活动。

---

<sup>1</sup> MAO Zedong 毛泽东, “Zai yan'an wenyi zuotan hui shang de jianghua 在延安文艺座谈会上的讲话” (Discorsi al Forum di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte), <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm> (Data ultima consultazione: 17/02/2021).

本论文第二章分析中华人民共和国建立之后艺术家与中共政府的关系。在这个民族历史的时期，共产党建立了艺术生产和宣传的新渠道；通过控制艺术院校、出版社和报纸，党奠定了一个全国性的文化政策的基础。在许多艺术家看来，采用党所确立的新审美准则，意味着在十二年的战争之后为和平和社会秩序的事业做出贡献。

在 1950 年代，文化工作者开始用不同的艺术形式来宣传政府的目标；新年画、宣传画、木刻术和漫画变得很常见。虽然艺术家可能选择的艺术形式不少，但日益增长的政治教条主义对艺术作品的内容进行了严格的控制。因此，为群众创作的艺术作品的主题非常有限。最流行的包括：党所采取的社会和经济政策以及毛泽东主席的画像。

除了宣传政府的政治纲领以外，艺术家还被赋予了一项重要的任务：重建民族的历史记忆。通过一系列全国性的艺术运动，共产党委托政治上靠得住的艺术家创作了大量的历史题材画。在胡乔木写的《中国共产党的三十年》中，共产党领导人指出了最合适的那些历史事件来代表党的宏伟历史。

随着 1951 年《中苏友好同盟互助条约》的签订，一种新的艺术语言开始在中国文化界传播：苏联社会主义现实主义。它很快成为了国家油画的主导风格，并且苏联画家马克西莫夫亲自教授中国年轻艺术家这种艺术语言的特点。总之，可以说中国艺术作品讲述了一个双重故事：从内容角度来说，它们讲述了党对国家历史的官方解释，而在风格上，它们代表了 50 年代中国的真实社会政治情况。

在百花运动的时间，艺术家和知识分子的批判声音响彻全国。虽然很多人认为遵循政治标准是艺术创作的首要条件，但文化政策的严格审美标准被认为是艺术变得越来越单调的原因。随着时间的发展，艺术家和知识分子的批评并不仅限于艺术界，而且扩展到了党的制度和党员的行为。由于他们的巨大特权，共产党领导人被指责只保护自己的利益，对社会的需要置若罔闻。

1957年5月，毛泽东发起了反右运动是为了平息暴力批评；该运动让言论自由变成了一个对国家的犯罪，并起诉了550,000多人。由于上述事件，学者和研究人员把1957年定义为“失去了二十年的第一年”；这个词是指共产党对文化活动的政治控制变得极其严格的时期。

论文第三章分析在文化大革命下艺术理论与活动进行的发展。在大跃进的灾难性后果之后，毛泽东和党员之间的裂痕加深了。1966年文化大革命正式发动后，江青领导的文革小组制定了一个新艺术方针。虽然这个时期的艺术可以区分为红卫兵艺术和兵工农艺术两个时期，但江青制定的规范影响了整整十年的艺术创作。为了宣扬古老封建文化的破坏以及颂扬毛泽东的非凡品质，红卫兵使用了多种艺术形式，其中有：大字报、木刻术和大海报。关于他们的艺术活动，值得注意的是红卫兵作品传达的精神逐步演变。如果他们早期艺术的核心是反传统精神的，在运动的最后几年，他们的作品成为了以毛泽东形象为中心的伪宗教偶像。1960年代末红卫兵运动逐渐消退，青年革命者被派到中国偏远地区工作。政治议程的新目标是党和国家机构的重建了。

从1971年起，国家艺术进入了一个新的阶段，艺术家界渐渐包括工农兵。为了激发社会的最大努力，这些作品的主题从群众中汲取灵感。不过，艺术作品所代表的农民、妇女和工人的品质与普通人的品质有很大区别。与他们相比，这些模范对共产主义事业有着强烈的奉献精神，对毛泽东思想有着不可动摇的信念。通过他们的行动，这些民间英雄能够改变社会。

除了获得江青官方认可的作品外，1970初年的一个重要现象是组织所谓的“黑色展览”。该名词是指在全国各地举办的一系列展览。它们展出被认为具有颠覆态度的艺术家的那些作品。

在本论文中，共产党对国家历史事件的观点与当时生活和工作艺术家的见证并存。他们的故事和经验让这个历史时期的叙述更真实、更准确。

## INDICE

<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPITOLO I Arte e Partito: il ruolo del talento creativo nell’ascesa statale del PCC e nella promozione della relativa legittimità tra la società civile (1942 – 1952).....</b>	<b>3</b>
1.1 Yan’an: luogo formativo di un’ identità rivoluzionaria per la comunità culturale.....	4
1.2 L’arte figurativa quale arma ideologica negli anni della Guerra Civile (1946 – 1949).....	12
1.3 La riforma di teoria e istituti dell’Arte nella neonata Repubblica Popolare (1949 – 1952).....	19
1.4 Il Partito parla al Popolo: temi e stili dei generi di massa .....	24
1.4.1 Le immagini per il nuovo anno ( <i>nianhua</i> , 年画).....	25
1.4.2 Poster di propaganda ( <i>xuanchuanhua</i> , 宣传画).....	28
1.4.3 Fumetti ( <i>manhua</i> , 漫画) e libri di storie illustrati ( <i>lianhuanhua</i> , 连环画).....	30
1.5 Trattare con l’incompatibilità ideologica: il <i>guohua</i> (国画).....	32
<b>CAPITOLO II Arte e Governo:la nazionalizzazione della pittura ad olio e la reinterpretazione ufficiale della storia nazionale (1951 – 1965).....</b>	<b>37</b>
2.1 La reinterpretazione visiva del passato nazionale: la pittura storica rivoluzionaria ( <i>geming lishi hua</i> , 革命历史画).....	38
2.2 Primi stadi di nazionalizzazione della pittura ad olio: dal realismo accademico al realismo socialista sovietico .....	40
2.2.1 Variazioni stilistiche in un’opera: Dong Xiwen e “La Fondazione della Nazione” .....	44
2.3 Cinque settimane di dissenso: la Campagna dei Cento Fiori .....	47
2.4 L’influenza del Grande balzo in avanti e della scissione sino-sovietica sulla nazionalizzazione della pittura .....	50
2.5 La memoria ufficiale della nazione: la funzione didattica dei dipinti destinati al Museo della Rivoluzione Cinese .....	56
2.6 Verso la Rivoluzione Culturale.....	62
<b>CAPITOLO III Arte e Rivoluzione: l’organizzazione del culto di Mao Zedong (1966-1976) .....</b>	<b>64</b>
3.1 “Bombardare il Quartier Generale!” .....	65
3.2 Il Gruppo per la Rivoluzione Culturale: decostruzione e ricostruzione della teoria artistica rivoluzionaria.....	70
3.3 L’Arte iconoclasta delle Guardie Rosse (1966-1968) .....	74

3.4 La “sacralità laica” di Mao Zedong.....	79
3.5 L’arte di soldati, operai e contadini (1971-1976).....	83
3.6 Le Mostre Nere .....	88
3.7 Voci dalla campagna: Gu Xiong e Li Shaomin raccontano la Rivoluzione Culturale .....	91
<b>CONCLUSIONI.....</b>	<b>94</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>97</b>
<b>SITOGRAFIA.....</b>	<b>101</b>
<b>TAVOLE.....</b>	<b>104</b>

## INTRODUZIONE

Tra il 1942 e il 1976, la produzione artistica nella Cina a guida maoista subì repentine evoluzioni. Le opere del periodo furono ricondotte dal critico d'arte Gao Minglu (高名潞) a manifestazioni di “arte totalitaria”, contraddistinta dalla preponderante interferenza dello Stato o del Partito nel lavoro creativo. Disciplinata da rigide norme estetiche, l'iconografia del trentennio fu inestricabilmente legata alle variazioni dell'agenda politica nazionale, e si contraddistinse per rappresentazioni promoventi l'idealismo rivoluzionario, la prosperità nazionale garantita dall'amministrazione comunista, e gli iconici ritratti di Mao, raffigurato nelle vesti di un leader lungimirante e benevolo.

Il potere delle immagini costituì, nelle parole del Grande Timoniere, “un'arma potente per unire il popolo, educarlo, combattere, e distruggere il nemico”;<sup>1</sup> tale concezione, oltre alla celebre assimilazione dell'arte e della letteratura a “ingranaggi e viti della macchina rivoluzionaria”, non lasciano dubbi circa la funzione utilitaristica dell'arte alla promozione del Partito e della sua agenda. I mutamenti nella prassi e nella teoria artistica vennero difatti a coincidere con la stessa storia del Partito Comunista, di cui riflessero i cambiamenti interni e le alleanze esterne. Sebbene le politiche culturali imposte dal Partito contribuirono a sacrificare la creatività individuale nella rappresentazione della storia nazionale, queste furono tutt'altro che statiche, e alimentarono un'iconografia soltanto all'apparenza monotona.

A partire dall'analisi delle modalità attraverso cui gli intellettuali furono effettivamente integrati all'interno della “macchina rivoluzionaria” negli anni di Yan'an, l'elaborato esaminerà i successivi sviluppi della relazione tra l'autorità comunista e la comunità artistica. Nello specifico, verrà indagato come particolari rappresentazioni di attori e politiche di Partito furono fondamentali nel garantire l'ascesa del PCC ai vertici dello Stato, e di come l'iconografia contribuì a consolidarne la legittimità tra la società civile.

Parallelamente alla discussione sulla variazione di temi e linguaggi stilistici - nonché dei fattori che li resero appropriati esclusivamente in determinate fasi della storia nazionale - l'elaborato valuterà la concreta applicazione dei canoni estetici, e le modalità con cui questi crearono una storia visiva del comunismo cinese organica e coerente. Tale indagine, permetterà inoltre di comprendere il grado di identità tra “realtà rappresentata” e “verità storica” all'interno dei dipinti.

---

<sup>1</sup> MAO Zedong 毛泽东, in GAO Minglu 高名潞, 高名潞, “Lun maozedong de dazhong yishu moshi 論毛澤東的大眾藝術模式” (Sul modello di arte popolare di Mao Zedong), in *Ershiyi shiji wangluo ban*, 2003, p.2.

La narrazione degli eventi sarà condotta ricorrendo alla costante comparazione di due diverse prospettive, rispettivamente quella del PCC e degli artisti che vissero e lavorarono nel trentennio in esame. Le opinioni e le esperienze raccolte dalle loro testimonianze contribuiranno a delineare con maggior chiarezza i complessi sentimenti nutriti dalla società civile nei confronti dell'autorità, sfatando il mito della sua passività rispetto alle direttive emanate dall'alto.

## **CAPITOLO I**

*Arte e Partito:*

*il ruolo del talento creativo nell'ascesa statale del PCC e nella  
promozione della relativa legittimità tra la società civile*

*(1942 – 1952)*

### ***1.1 Yan'an: luogo formativo di un' identità rivoluzionaria per la comunità culturale***

Celebrata dalla narrativa ufficiale quale “culla” e “santuario della rivoluzione”, lodata nel proverbiale “spirito” di insuperato coraggio, sacrificio e comune dedizione ad un ideale volto ad apportare uguaglianza, prosperità e giustizia sociale all'intera nazione, Yan'an è stimata dalla memoria collettiva tra i luoghi più significativi del comunismo cinese in età moderna.

L'importanza tributata alla Capitale Rossa dalla società cinese contemporanea risiede non solo nella rilevanza strategica rivestita dal sito nella storia militare del Partito Comunista – dal quale fu selezionato quale base operativa nella resistenza al colonialismo giapponese (1937-1945) e nella successiva guerra civile (1946-1949) che contrappose il PCC al *Guomindang* - ma soprattutto nel suo configurarsi, di fatto, quale origine spaziale di una dottrina politica dal carattere spiccatamente nazionale. Fu a Yan'an, difatti, che l'interpretazione maoista del Marxismo-Leninismo sostituì pienamente la linea sovietica incarnata da Wang Ming (王明, 1904-1974) e dai Ventotto Bolscevichi nella teoria e nella prassi rivoluzionaria, ispirando una politica artistico-letteraria che avrebbe fondato l'assetto culturale del Partito e del futuro Stato Comunista.<sup>2</sup>

A seguito della Lunga Marcia (16 ottobre 1934-22 ottobre 1935), che per 12.000 km decimò attraverso malattie, imboscate ed episodi di severa diserzione quadri e ranghi dell'Armata Rossa, la rilocazione del quartier generale nella provincia nordoccidentale dello Shaanxi e il relativo riparo offerto dalla duplice offensiva nazionalista e giapponese consentirono a Mao Zedong di intraprendere un rigoroso processo di riedificazione del Partito, stravolto nella base sociale e nell'organico amministrativo dalla caduta dei numerosi veterani. Sostenuto largamente da contadini arruolati nelle aree rurali privi di istruzione e di consapevolezza rivoluzionaria, il PCC fu riorganizzato e la sua influenza estesa mediante il lavoro degli intellettuali, la cui sistematica riabilitazione fu promossa da Mao Zedong a partire dal 1939, a mezzo di una decisione che li qualificò inequivocabilmente come “un prerequisito alla vittoria nella rivoluzione”<sup>3</sup>.

Giudicati affidabili nell'ambito amministrativo in virtù del diverso grado di istruzione formale e delle competenze possedute, i professionisti del settore culturale furono progressivamente

---

<sup>2</sup> Cfr. Kirk A. DENTON, “Visual Memory and the Construction of a Revolutionary Past: Paintings from the Museum of the Chinese Revolution”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 12, no. 2, Foreign Language Publications, 2000, p. 236.

<sup>3</sup> MAO Zedong 毛泽东, “Recruit large numbers of Intellectuals”, 1939, [https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-2/mswv2\\_22.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-2/mswv2_22.htm) (Data ultima consultazione: 16/02/2021).

integrati tra le fila del Partito, compiendo la fondamentale transizione da “nemici ideologici” del comunismo cinese a sue essenziali risorse:

Nella nostra lotta per la liberazione del popolo cinese esistono vari fronti, tra i quali il fronte culturale e il fronte militare. Per sconfiggere il nemico, dobbiamo innanzitutto affidarci a un esercito con armi in mano. Ma questo tipo di esercito da solo non basta, serve anche un esercito culturale, indispensabile a compattarci e sconfiggere il nemico.<sup>4</sup>

Come si evince dal sopraccitato estratto dei Discorsi tenuti nel Forum della Letteratura e l'Arte di Yan'an del 1942, il lavoro degli intellettuali fu giudicato cruciale da Mao Zedong non solo nella squalifica degli avversari politici e nell'incremento della devozione popolare alla causa rivoluzionaria, ma soprattutto nel compattare ideologicamente reclute e quadri intorno alla propria linea d'azione; dagli anni Quaranta, questa avrebbe silenziato la pluralità delle opinioni in seno al Partito, plasmandolo in ciò che la scrittrice Jung Chang e lo storico Jon Halliday definiscono “una macchina ubbidiente”.<sup>5</sup>

Premessa fondamentale all'analisi delle modalità con cui gli intellettuali furono coerentemente integrati all'interno del progetto rivoluzionario e rigidamente riformati nella propria identità e nella propria opera negli anni della Campagna di Rettifica di Yan'an (*Yan'an zhengfeng yundong*, 延安整风运动, 1942-1945), risulta la delimitazione di tale categoria sociale, utilizzata nella storia del comunismo cinese in modo ondivago e arbitrario. L'appellativo di “intellettuale” designò per i quadri di Partito una schiera eterogenea di personalità, definite essenzialmente da tre attributi: la condizione di “colletti bianchi” situati in una posizione intermedia tra la borghesia e il proletariato all'interno della società classista delineata da Marx, il possesso di un certo grado di istruzione formale, e il potenziale di condizionare l'opinione pubblica mediante il proprio talento.<sup>6</sup>

Unitamente a scrittori, giornalisti e altri professionisti del settore culturale, la categoria comprese negli ultimi anni Trenta anche numerosi artisti, che, intravedendo nella “Mecca della

---

<sup>4</sup> MAO Zedong 毛泽东, “Zai yan'an wenyi zuotan hui shang de jianghua 在延安文艺座谈会上的讲话” (Discorsi al Forum di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte), <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm> (Data ultima consultazione: 17/02/2021). “在我们为中国人民解放的斗争中，有各种的战线，就中也可以说有文武两个战线，这就是文化战线和军事战线。我们要战胜敌人，首先要依靠手里拿枪的军队。但是仅仅有这种军队是不够的，我们还要有文化的军队，这是团结自己、战胜敌人必不可少的一支军队。”

<sup>5</sup> CHANG Jung, Jon HALLIDAY, *Mao – La storia sconosciuta*, Milano, Longanesi, 2006, p. 284.

<sup>6</sup> Per uno studio dettagliato relativo all'evoluzione della concettualizzazione dell'intellettuale all'interno del Partito Comunista Cinese si rimanda a: Eddy U, *Creating the Intellectual: Chinese Communism and the Rise of a Classification*, Berkeley, University of California Press, 2019.

rivoluzione”<sup>7</sup> un luogo all’altezza del proprio idealismo e un’alternativa all’incompetenza e alla corruzione sperimentate nelle aree a guida nazionalista, si diressero a Yan’an incrementando il numero degli attivi nel lavoro di propaganda pro-comunista nelle aree rurali.

Giunti nella Capitale Rossa con una padronanza imperfetta delle forme di arte popolare impiegate dal PCC nel superare la barriera dell’analfabetismo e disseminare tra la popolazione contadina gli obiettivi della propria agenda politica, gli artisti sperimentarono un iniziale ampio grado di autonomia nel versare “nuovo vino in vecchie bottiglie”<sup>8</sup>, e la loro personale istruzione continuò a riflettersi nel lavoro creativo condotto nei primi anni di vita nella base.

L’educazione ai principi politici e ai canoni estetici più consoni all’efficace comunicazione con le fasce rurali si distinse fino ai primi anni Quaranta proprio per il carattere parziale e disarticolato, dovuto all’assenza di un programma culturale organico volto alla sistematica formazione delle nuove leve a teoria e prassi rivoluzionaria.<sup>9</sup> A quel tempo, l’Accademia d’Arte Lu Xun (*Lu Xun Meishu Xueyuan*, 鲁迅美术学院, fig. 1.1) - fondata nell’aprile 1938 con il dichiarato scopo di fornire ai quadri artistici e letterari le “più potenti armi”<sup>10</sup> di agitazione politica – incentrò il proprio curriculum sulle immediate esigenze della propaganda di guerra, formando sommariamente gli studenti mediante percorsi articolati in otto mesi di studio e tre di lavoro sul campo<sup>11</sup>. Fu solo tra il 1940 e il 1941 che il Dipartimento di Formazione Artistica prese progressivamente le distanze dalle attività connesse all’Agitprop,<sup>12</sup> privilegiando lo sviluppo della ricerca e dell’insegnamento.<sup>13</sup> Tecniche e contenuti furono dunque ridefiniti in un percorso formativo strutturato in corsi di teoria e storia dell’arte, anatomia e prospettiva, xilografia e caricatura, mentre lo sviluppo della coscienza rivoluzionaria individuale fu condotto mediante lezioni di teoria politica integrate da molteplici attività pratiche, vertenti sul lavoro agricolo o il pascolo del bestiame.<sup>14</sup>

Tali aspetti, diversi e complementari, dell’istruzione impartita ai giovani volontari stabilitasi a Yan’an furono declinati rispettivamente dagli studenti Gu Yuan (古元, 1919-1996) e Li Qun (力

---

<sup>7</sup> Cfr. CHANG, *Mao...*, op. cit., p. 285.

<sup>8</sup>Espressione popolare comunemente utilizzata per designare la pratica di alterare le forme di arte folcloristica in modo da renderle ideali veicoli di uno specifico messaggio politico. Cfr. Ellen R. JUDD, “Prelude to the ‘Yan’an Talks’: Problems in Transforming a Literary Intelligentsia”, in *Modern China*, vol. 11, no. 3, 1985, Sage Publications, p. 386.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>10</sup> GENG Yan, *Mao’s Images – Artists and China’s 1949 transition*, Wiesbaden, J.B. Metzler, p. 102.

<sup>11</sup> Cfr. JUDD, *Prelude to...* op. cit., p. 393.

<sup>12</sup> Il termine, di derivazione russa, è entrato comunemente nell’uso per denotare una strategia in cui le idee di un Partito vengono promosse tra la società civile da alcuni “mediatori” parallelamente alla mobilitazione politica. Cfr. Agitprop, in <https://www.britannica.com/topic/agitprop> (26/04/2021).

<sup>13</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 394.

<sup>14</sup> Cfr. GENG, *Mao’s...* op. cit., p. 102-103.

群, 1912-2012) nelle proprie xilografie, accomunate dalla fedele riproduzione della chiesa (fig.1) ospitante le attività dell'Accademia. Se *Il tempo della Bibbia è passato* (fig.1.2) di Gu Yuan restituisce nelle fattezze di uno studente immerso nella lettura uno spaccato romantico e idealizzato della formazione all'ideale rivoluzionario, riaffermando nel titolo il proposito della lotta comunista ad ogni manifestazione di superstizione, *Accademia d'Arte Lu Xun* di Li Qun (fig.1.3) eleva a proprio soggetto le concrete modalità di integrazione della comunità culturale con le masse, inserendo all'interno della composizione carri, capi di bestiame e attrezzi agricoli, evocativi del lavoro manuale che gli studenti furono chiamati a svolgere come parte integrante della propria istruzione.

L'immagine della vivace e idilliaca vita studentesca restituita dalle sopracitate opere fu inoltre sostenuta dalla seguente testimonianza prodotta dallo scrittore Mao Dun (茅盾, 1896-1981), in quegli anni professore presso l'Accademia:

Poiché qui vivono scrittori e artisti, ogni grotta<sup>15</sup> è decorata in modo diverso ed esprime il carattere unico di chi la abita. Ogni artista ha usato la sua ingegnosa inventiva, le proprie mani e materiali estremamente rudimentali, trasformando la [propria] dimora [grotta] in un luogo elegantemente raffinato, brillantemente bello o maestosamente speciale.<sup>16</sup>

Nonostante tale narrazione sembri insistere sulla pacifica coesistenza di molteplici concezioni e canoni estetici, risulta altrettanto documentata nella Yan'an degli anni Quaranta l'esistenza di un fervido dibattito tra i lavoratori culturali, i quali, attraverso le frequenti mostre rivoluzionarie ospitate dalla base, ebbero occasione di visionare le reciproche opere e di condurre una riflessione incentrata sui temi della tecnica, del carattere rivoluzionario dell'arte e del ruolo della creatività nella genesi di un'opera.<sup>17</sup> A quanti, come Hu Man (胡蛮, 1904 - 1986), rintracciarono nel "disprezzo dei soggetti politici e l'adulazione della libera creazione"<sup>18</sup> un limite nella produzione artistica del periodo, si opposero coloro che, come Li Qun, ritennero che l'adozione del criterio politico come unico metro di valutazione della qualità di un'opera fosse irrispettoso della sensibilità individuale, oltre che dannoso per il progresso e la diversificazione

---

<sup>15</sup> L'Accademia era situata in prossimità di una serie di grotte di loess note come *yaodong* 窑洞, comunemente utilizzate negli anni di Yan'an come spazi residenziali. Per approfondimenti, si rimanda a: LIU Jiaping, David WANG, LIU Yang, "On Design: Field Report – An Instance of Critical Regionalism: New Yaodong Dwellings in North Central China", in *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 13, no.2, 2002, International Association for the Study of Traditional Environments (IASTE), pp. 63-70.

<sup>16</sup> U, *Creating...* op. cit., p.52.

<sup>17</sup> Cfr. GENG, *Mao's...* op. cit., p.110.

<sup>18</sup> *Ibid.*

dell'arte comunista.<sup>19</sup> Tale controversia, motivata dalla varia formazione culturale dei singoli e sostenuta dalla già citata assenza di una teoria artistica univoca e coerente, si tradusse nella pratica in una relativa inefficacia della propaganda ideologica nelle aree rurali, accolta con apatia o manifestazioni di scherno da parte dei contadini, che pare canzonassero gli artisti con brevi filastrocche recanti il giudizio: “il Dipartimento d'Arte raffigura l'incomprensibile!”.<sup>20</sup>

Prescindendo dalle divergenze strettamente correlate all'ambito professionale, ulteriori testimonianze fornite dai volontari stabilitisi nella Capitale Rossa riportano quali fattori minanti la stabilità sociale a Yan'an i diffusi sentimenti di disillusione e malcontento generati dalle spartane condizioni di vita, nonché dalle aspettative di uguaglianza e giustizia tradite dal Partito; quest'ultimo si assicurò un sistema di privilegi garantendo “soltanto tre cose uguali per tutti: il sole, l'aria e i cessi”<sup>21</sup>:

[...] Era un'area rurale; ci dirigemmo lì perché il Partito Comunista l'aveva resa famosa. Non c'erano né autobus, né macchine; camminavamo. Mangiavamo come la popolazione locale, o perfino peggio. Le condizioni a Yan'an erano primitive dal momento che il Guomindang l'aveva isolata.<sup>22</sup>

La pubblicazione sul *Quotidiano di Liberazione* (*Jiefang ribao*, 解放日報) del saggio *Gigli selvatici* (*Ye baihe hua*, 野百合花) di Wang Shiwei (王实味, 1906-1947)<sup>23</sup> nel marzo 1942, che veicolò il celato ma vibrante malcontento relativo ai benefici ingiustificati detenuti dal Partito, esortando al contempo gli intellettuali al pensiero critico e alla pubblica denuncia della corruzione in seno alla dirigenza, si configurò tra gli episodi determinanti nel deterioramento del rapporto tra Mao e gli intellettuali, resi dunque oggetto di una specifica risoluzione volta a disciplinarne rigidamente diritti e doveri nella rivoluzione.

La Campagna di Rettifica fu ufficialmente presentata nelle vesti di un movimento didattico, finalizzato a rieducare la comunità culturale a teoria e prassi rivoluzionaria corrette a seguito delle deviazioni riscontrate nell'atteggiamento e nell'opera di artisti e scrittori; questi ultimi furono invariabilmente accusati di praticare un approccio dogmatico al Marxismo-Leninismo,

---

<sup>19</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>20</sup> Cfr. *Ibid.*, p.111.

<sup>21</sup> Scuola centrale del Partito, vol. I, p.67, in CHANG, *Mao...*, op. cit., p. 287.

<sup>22</sup> Ye Qianyu 葉淺予, in LENT, John A., XU Ying, *Comics Art in China*, University Press of Mississippi, 2017, p. 56.

<sup>23</sup> Voce critica dei privilegi ingiustificati dei quadri di Partito e delle deficienze dell'amministrazione comunista a Yan'an, Wang Shiwei 王實味 fu giornalista e scrittore. A seguito della pubblicazione di *Gigli Selvatici*, che vinse il consenso della gioventù istruita e incrementò le coscienze critiche nella base, fu imprigionato, sottoposto a rettifica del pensiero e infine giustiziato all'età di 41 anni. Per approfondimenti, si rimanda a: Timothy CHEEK, “The Fading of Wild Lilies: Wang Shiwei and Mao Zedong's Yan'an Talks in the First CPC Rectification Movement”, in *The Australian Journal of Chinese Affairs*, no. 11, 1984, The University of Chicago Press, pp. 25-58.

manifestazioni di soggettivismo, settarismo e retaggio del pensiero borghese. La transizione degli intellettuali da voci libere, plurali e variabilmente critiche della società e della politica a coerenti ingranaggi della macchina rivoluzionaria - replicanti di fatto ai livelli più bassi dettami e politiche ufficiali - fu pienamente sancita dai discorsi tenuti da Mao nell'ambito del Forum sulla Letteratura e l'Arte del maggio 1942 (*Zai Yan'an wenyi zuotanhui*, 在延安文艺座谈, fig. 1.4), che delinearono un articolato programma culturale volto a centralizzare temi, criteri di produzione e singole individualità.

Descritti nel discorso d'apertura come "privi di familiarità, di comprensione, eroi senza campi di battaglia",<sup>24</sup> i lavoratori culturali furono condannati nell'atteggiamento di presunta superiorità morale convenzionalmente assunto nel rapporto con le masse, tendenza contrastata nella nuova cultura di Partito mediante un rovesciamento al vertice dei tradizionali rapporti di forza in seno alla società. Soldati, operai e contadini furono difatti elevati da Mao a forze propulsive della ricostruzione nazionale, e la comunità culturale fu investita della precisa responsabilità di liberarne il potenziale rivoluzionario, soffocato da un secolare sistema feudale responsabile della permanenza nel loro animo di retaggi piccolo borghesi e di un pensiero ignorante ed arretrato.

Oltre ad essere insigniti del ruolo di fedeli portavoce delle masse, i membri della comunità culturale furono sollecitati a correggere la propria natura individualista e borghese agendo nei confronti del popolo con un'attitudine da studenti, e adottandone pensieri, sentimenti e prospettive. Tali atti furono presentati come funzionali ad una pratica artistica più onesta e genuina, libera dall'inveterato utilizzo "ornamentale" del popolo nelle opere d'arte e dalla convenzionale rappresentazione falsa e caricaturale delle masse.<sup>25</sup>

Nonostante l'esortazione ad asservire la creatività alla celebrazione delle politiche di Partito e dei traguardi popolari nella lotta per l'emancipazione, il potenziale di critica degli intellettuali non fu completamente disinnescato, bensì circoscritto ai cosiddetti "nemici del popolo" (*renmin de diren*, 人民的敌人) e alla feroce denuncia dei relativi demeriti.

Alla sopracitata riscrittura dell'identità sociale di artisti e scrittori, seguì nei Discorsi la puntale disciplina di forme e contenuti del linguaggio creativo, basata sul presupposto dell'"irreale" (*bu cunzai de*, 不存在的) indipendenza delle arti e delle lettere da qualsivoglia ingerenza politica in un dato momento storico. Mao rivendicò con vigore "l'unità di contenuto

---

<sup>24</sup> MAO, *Zai yan'an wenyi...*, op. cit., "我说以前是不熟, 不懂, 英雄无用武之地。".

<sup>25</sup> *Ibid.*, "对于工农兵群众, 则缺乏接近, 缺乏了解, 缺乏研究, 缺乏知心朋友, 不善于描写他们; 倘若描写, 也是衣服是劳动人民, 面孔却是小资产阶级知识分子。".

politico rivoluzionario e di una forma artistica il più perfetta possibile”,<sup>26</sup> collocandola tuttavia all’interno di una prospettiva popolare e di massa:

Dobbiamo innalzare il livello sulla base di operai, contadini e soldati, sulla base del loro attuale grado culturale e delle loro acerbe forme letterarie e artistiche. Invece di innalzare operai, contadini e soldati ad altezze feudali, borghesi, o piccolo-borghesi, eleviamo il loro livello nella direzione del loro stesso sviluppo.<sup>27</sup>

Motivato dall’esigenza di garantire l’agevole decodifica del messaggio politico tra le fasce rurali incrementandone il vivo sostegno alla causa rivoluzionaria, il programma culturale delineato dai Discorsi obbedì all’obiettivo di popolarizzazione del linguaggio artistico, promuovendone la ricostruzione tematica e stilistica secondo criteri compatibili con il livello culturale delle masse. L’eccellenza tecnica rivestì in questa fase un ruolo marginale nella produzione delle opere d’arte, che acquisirono un’estetica chiara e semplice; tale strategia fu inoltre adottata per garantire il ritmo serrato della propaganda ideologica, diretta ad accrescere la familiarità del Partito tra il più ampio pubblico possibile.<sup>28</sup>

A livello tematico, la rappresentazione di aspirazioni parziali e desideri individuali lasciò il posto all’espressione di bisogni e interessi popolari, che vennero raccolti, sistematizzati e raffigurati nelle opere in forme idealizzate e tipizzate, tese a “risvegliare e sollevare le masse popolari, spingendole all’unità, alla lotta e a prendere parte alla trasformazione del proprio ambiente”.<sup>29</sup>

In sintesi, il sacrificio della creazione indipendente in funzione del criterio politico e dell’utilità sociale della produzione artistica fu presentato da Mao come un atto doloroso, tuttavia necessario ad abbattere la torre d’avorio che in passato aveva protetto i lavoratori culturali dall’instaurare un concreto rapporto con le masse e ad acquisire un’identità rivoluzionaria scevra dei condizionamenti della vecchia società:

Allora il Marxismo-Leninismo non distruggerà lo spirito creativo, dopo tutto? Sì, lo farà. Distruggerà definitivamente gli spiriti feudali, borghesi, piccolo borghesi, liberisti, individualisti,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, “我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。”

<sup>27</sup> *Ibid.*, “只能是从工农兵群众的基础上去提高。也不是把工农兵提到封建阶级、资产阶级、小资产阶级知识分子的“高度”去，而是沿着工农兵自己前进的方向去提高，沿着无产阶级前进的方向去提高。”

<sup>28</sup> *Ibid.*, “普及的东西比较简单浅显，因此也更容易为目前广大人民群众所迅速接受。高级的作品比较细致，因此也比较难于生产，并且往往比较难于在目前广大人民群众中迅速流传。”

<sup>29</sup> *Ibid.*, “文艺就把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品，就能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。”

nichilisti, l'arte per l'arte, gli aristocratici, decadenti, pessimisti, e altri tipi di spiriti creativi estranei alle masse popolari e al proletariato. Bisogna distruggere mentalità come queste tra gli scrittori e gli artisti proletari? Sì, penso di sì, devono essere distrutte completamente. E, mentre vengono distrutte, si può stabilire qualcosa di nuovo.<sup>30</sup>

Sul piano strettamente politico, la Campagna produsse due importanti conseguenze: consentì una riorganizzazione del potere fondata sull'autorità di Mao Zedong - la cui interpretazione del Marxismo-Leninismo ascese ad ideologia di Partito - e contribuì a dotare l'organico comunista di un apparato organizzativo e di controllo "eccezionali"<sup>31</sup>, destinati a rivelarsi fondamentali nella futura esperienza di governo della Repubblica Popolare.

La ricezione delle nuove direttive tra la comunità culturale fu varia e non priva di pressioni. Definita da Chang e Halliday un "enorme progetto di ingegneria umana"<sup>32</sup> su vasta scala, la Campagna costruì l'identità rivoluzionaria dei singoli attraverso strategie contraddistinte dal crescente grado di pervasività fisica e mentale. Costretti a sessioni di studio e di autocritica in pubbliche adunate recanti una "folla eccitata fino al parossismo",<sup>33</sup> la forzosa rettifica di Yan'an si contraddistinse negli ultimi anni per il massiccio ricorso a tormenti psicologici (privazione del sonno, esecuzioni simulate accompagnate da slogan urlati istericamente) e fisici, che riuscirono nell'obiettivo di disinnescare visioni e strategie alternative.

Le pratiche ebbero l'effetto di annientare e ricostruire i quadri culturali nell'azione, nel pensiero e nelle aspirazioni, rendendoli letteralmente un organismo collettivo fedele all'autorità comunista, al punto che, come ebbe modo di notare il giornalista Zhao Chaogou (赵超构, 1910-1992), in visita presso la base nel 1944, "davano risposte standardizzate, non solo su domande incentrate sulla politica e sulla rivoluzione, ma anche su quelle relative all'amore e alla vita personale".<sup>34</sup>

A quanti furono rinvigoriti nella fede politica negli anni del movimento, corrisposero molti altri che rintracciarono nel suicidio una soluzione definitiva alle proprie traversie, nonché numerosi che scelsero come alternativa la razionalizzazione dei maltrattamenti subiti, considerati

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, "那末, 马克思主义就不破坏创作情绪了吗? 要破坏的, 它决定地要破坏那些封建的、资产阶级的、小资产阶级的、自由主义的、个人主义的、虚无主义的、为艺术而艺术的、贵族式的、颓废的、悲观的以及其它种种非人民大众非无产阶级的创作情绪。对于无产阶级艺术家, 这些情绪应不应该破坏呢? 我以为应该是的, 应该彻底地破坏它们, 而在破坏的同时, 就可以建设起新东西来。"

<sup>31</sup> CHANG, *Cigni Selvatici*, Milano, Longanesi, 1991, p. 60.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>33</sup> CHANG, *Mao...*, op. cit., p. 293.

<sup>34</sup> U, *Creating...*, op. cit., p. 65.

al pari di una nobile esperienza finalizzata a “purificare il proprio animo per prepararsi alla missione di salvare la Cina”.<sup>35</sup>

A seguito della Campagna e del pubblico atto di scuse del 1945, attraverso cui Mao Zedong allontanò dalla propria persona le responsabilità per gli eccessi commessi<sup>36</sup>, diversi intellettuali espressero il desiderio di riformarsi nell’“ideale versione del rivoluzionario promossa dal regime maoista”,<sup>37</sup> chiedendo ripetutamente alla dirigenza di poter condurre attività di propaganda nelle aree rurali o servire nei corpi dell’Armata Rossa alla luce dell’imminente guerra civile contro i nazionalisti; molti non furono ritenuti sufficientemente leali, e il Partito selezionò accuratamente a chi offrire l’opportunità.<sup>38</sup>

## ***1.2 L’arte figurativa quale arma ideologica negli anni della Guerra Civile (1946 – 1949)***

A seguito della resa giapponese nel settembre 1945, l’esercito culturale addestrato a Yan’an asservì il proprio talento alle ragioni della propaganda di una nuova guerra, che per i successivi tre anni avrebbe contrapposto comunisti e nazionalisti in un conflitto militare e ideologico impressosi nella storia ufficiale con il nome di “Guerra di Liberazione” (*jiefang zhenzhang*, 解放战争).

A partire dal 1946, gli artisti dimostratisi meritevoli della fiducia del Partito per il servizio prestato nella Capitale Rossa e la lealtà dimostrata al progetto rivoluzionario lasciarono Yan’an, mobilitandosi con mezzi di fortuna su lunghe distanze al fine di estendere e consolidare il controllo comunista nelle diverse aree della Cina. Organizzati in gruppi di lavoro (*wenyi gongzuotuan*, 文艺工作团), furono investiti della responsabilità di moltiplicare le istituzioni devote alla formazione delle nuove leve ai canoni dell’arte di propaganda, nonché all’ulteriore approfondimento e sviluppo di questi ultimi. In tal senso, il Literature and Arts College, istituito nel 1946 nell’Hebei, e la sezione di Shenyang dell’Accademia d’Arte Lu Xun, inaugurata nel

---

<sup>35</sup> CHANG, *Cigni...* op.cit., p.60.

<sup>36</sup> Cfr. CHANG, *Mao...*, op. cit., p. 296.

<sup>37</sup> U, *Creating...*, op. cit., p. 63.

<sup>38</sup> *Ibid.*

1948, si configurarono quali due principali istituti dediti allo studio e alla produzione di arte comunista nel triennio del conflitto.<sup>39</sup>

Prima di procedere alla disamina di opere rappresentative del linguaggio visivo del periodo e dei moventi soggiacenti alla loro realizzazione, è importante ribadire che, nonostante la parziale adesione del contenuto alla realtà in essere - necessariamente inficiato dalle faziose logiche della propaganda di guerra – l'arte figurativa prodotta nella Cina dell'epoca ha il merito di restituire una vivida e variegata storia illustrata della società civile e dei suoi profondi mutamenti, di veicolare le personali esperienze degli artisti, nonché visioni alternative per il futuro della nazione.

L'opera d'arte divenne in questa fase un prodotto contraddistinto da quattro direttrici, ricondotte dallo storico Chang-tai Hung alle seguenti: “la dichiarazione politica che fa, l'estetica che mostra, l'identità artistica che evoca e il pubblico che cerca di sollecitare”.<sup>40</sup> In relazione a quest'ultimo punto, il lavoro creativo del periodo recò nel parziale abbandono della semplicità estetica invocata a Yan'an e nella maggiore differenziazione del linguaggio stilistico due dei suoi tratti più distintivi, atti a soddisfare l'esigenza di fare appello all'intero pubblico nazionale, inducendo una vigorosa risposta emotiva in spettatori dal bagaglio culturale eterogeneo.<sup>41</sup>

Equiparato da Hung ad una vera e propria “dichiarazione politica”, il tema delle opere fu invariabilmente prestato alle cause dell'erosione del consenso ideologico attorno al Partito Nazionalista e al proselitismo politico in favore del PCC, esaltato nel coraggio dei suoi soldati, nella superiorità morale dei suoi accoliti e nelle politiche sociali promosse.

Relativamente alle modalità di produzione, la xilografia,<sup>42</sup> elevata a mezzo ideale di propaganda nella Seconda guerra sino-giapponese per via della velocità di stampa, ampia riproducibilità, basso costo e portabilità dei materiali, continuò a rivestire un ruolo determinante nel diffondere il messaggio rivoluzionario su scala nazionale e, ironicamente, il grande prestigio

---

<sup>39</sup> Cfr. Julia F. ANDREWS, *Painters and Politics in the People's Republic of China 1949-1979*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 22.

<sup>40</sup> HUNG Chang-Tai, “Two Images of Socialism: Woodcuts in Chinese Communist Politics”, in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 39, no.1, 1997, Cambridge University Press, p.36.

<sup>41</sup> Cfr. GENG, *Mao's...* op. cit., p. 120.

<sup>42</sup> Impiegata in Cina fin dall'epoca Tang (618-907) per creare illustrazioni di testi religiosi e novelle, la xilografia nella Cina moderna non si configura quale eredità della tradizione nazionale, ma attinge dall'influenza di artisti stranieri. Promossa da Lu Xun a partire dagli anni Trenta quale efficace mezzo di critica e trasformazione sociale, si diffuse rapidamente su scala nazionale, divenendo protagonista di movimenti e associazioni dedicate. Cfr. Julia F. ANDREWS, SHEN Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, pp. 82-89.

rivestito dalla tecnica sperimentò un significativo declino proprio a partire dall'ascesa del PCC ai vertici dello Stato.<sup>43</sup>

Incoraggiati nel settembre 1946 da un appello pubblicato sul giornale comunista *Quotidiano Nuova Cina* (*Xinhua ribao*, 新华日报) dall'Associazione Nazionale di Xilografia Cinese (*Zhonghua Quanguo Muke Xiehui*, 中华全国木刻协会), i cultori del genere furono sollecitati a “continuare la lotta per la democrazia e la libertà dopo la sconfitta del Giappone”,<sup>44</sup> a cui contribuirono realizzando illustrazioni dall'estetica afferente parte alle convenzioni del realismo occidentale, parte al fumetto, nonché alle tradizionali immagini per il nuovo anno.

Contrariamente al Partito Nazionalista, privo di una politica culturale univoca e coerente, risultante in xilografie assimilabili a “promemoria grafici dell'insicurezza di massa, violenza arbitraria e traumi personali”,<sup>45</sup> le opere prodotte dagli artisti affiliati al PCC rivelarono nel complesso una comunità culturale organizzata e coesa, abile nel declinare i contenuti delle proprie creazioni in base agli intenti perseguiti e al pubblico di riferimento.

Un'efficace partizione della xilografia comunista risalente al periodo in esame fu operata dalla docente di storia dell'arte Zhang Shaoqian nel saggio *Dark and Bright Art: Woodcuts in the Aftermath of War* (2017), che distinse le opere in “scure” e “chiare” in relazione al loro rappresentare rispettivamente la disaffezione al governo nazionalista, la fame, la violenza e la corruzione tristemente proprie di una società in guerra, o al loro celebrare la speranza e la giustizia sociale assicurate da leader politici comunisti raffigurati in veste mitizzata.

Tra le xilografie “chiare”, portatrici di un messaggio ottimista e dirette alla popolazione rurale, si annoverano *Inviare i nostri uomini al fronte* (fig. 1.5) creata nel 1946 da Zhao Pending, o *Unirsi all'Armata* (*can jun tu*, 参军图, fig.1.6) prodotta da Hong Bo (洪波, 1924 - 1985) nel 1947. Realizzate nello stile delle immagini per il nuovo anno, tali opere tentarono di incoraggiare pubblico supporto al Partito Comunista e un'attiva partecipazione allo sforzo bellico mediante la festosa rappresentazione del processo di arruolamento dei contadini nell'Armata Rossa, salutati dalle famiglie “senza il minimo segno di tristezza per l'imminente partenza”.<sup>46</sup> A livello stilistico, chiarezza compositiva e semplificazione estetica emergono da tratti diradati e contorni marcati,

---

<sup>43</sup> Cfr. Julia F. ANDREWS, SHEN Kuiyi, Jonathan D. SPENCE, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century*, Guggenheim Museum Publishings, 1998, p. 224.

<sup>44</sup> ZHANG Shaoqian, “Dark and Bright Art: Woodcuts in the Aftermath of War”, in *Art in Print*, vol. 6, no. 5, in <https://artinprint.org/article/dark-and-bright-art-woodcuts-in-the-aftermath-of-war/> (Data ultima consultazione: 22/02/21).

<sup>45</sup> Harriet EVANS, Stephanie DONALD, *Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1999, p. 5.

<sup>46</sup> GENG, *Mao's...*, op. cit., p. 46.

unitamente ad una significativa riduzione dei dettagli, della tridimensionalità e della resa dei chiaroscuri, espedienti necessari a favorire la già citata agevole trasmissione del messaggio politico tra la popolazione rurale largamente analfabeta.

Simili nel movente, ma rivolte ad un pubblico nazionale variamente istruito, risultano le xilografie create da Gu Yuan, che rettificò severamente il proprio stile all'indomani dei Discorsi, improntandolo alle convenzioni della pittura popolare e dell'arte decorativa. Negli anni della guerra contro il Partito Nazionalista, contribuì alla propaganda pro-comunista riproducendo su carta vivide scene dal campo di battaglia nel corso della Campagna di Huaihai (novembre 1948 – gennaio 1949), che celebrarono la vittoria dei soldati rossi nel Nordest in opere quali *Ponte umano* (*ren qiao*, 人桥, fig. 1.7). Prodotta con dovizia di particolari e puntuale resa di luci e ombre, l'opera raffigura l'episodio bellico prescindendo dalla cruenta rappresentazione delle atrocità di guerra e dei suoi costi umani, privilegiando l'esposizione della solidarietà e del coraggio ascritti ai soldati dell'Armata Rossa, che, incuranti del morso dell'acqua gelida del fiume, costruirono un ponte di fortuna per permettere il passaggio ai propri commilitoni.<sup>47</sup>

Al pari delle sopracitate produzioni, volte a celebrare più o meno apertamente politiche e attori del Partito Comunista, la xilografia “scura” agì altrettanto efficacemente nella sistematica squalifica delle personalità afferenti al Guomindang, denunciato di frequente nella propria disonestà e spietatezza. I soprusi inflitti alla società civile furono esposti da Li Hua (李华, 1907-1994) in *Quando i funzionari addetti alla requisizione se ne vanno* (*lian ding qu hou*, 粮丁去后, 1946, fig.1.8), nelle fattezze di un manipolo di soldati dell'Esercito Rivoluzionario Nazionale privi di rimorso nel requisire ad una famiglia indigente le ultime provviste di cibo. Crudeltà e disperazione coesistono nella scena, resa drammaticamente mediante un acuto contrasto tonale tra l'intenso bianco che illumina i soldati sull'uscio e il nero fondo che avvolge la famiglia.

Con il progredire del conflitto, il volto della Cina disfatto dalla guerra si rivelò pienamente nelle sue componenti di collasso economico, consuete confische, repressioni armate e censura imperante, tema vigorosamente esposto in opere quali *Diffondi la civiltà* (ca. 1946-1947, fig. 1.9) di Zhao Yannian (赵延年, 1929-2019), in cui un gesto comune come la distribuzione dei giornali assunse i caratteri di un atto rivoluzionario, eroico e pericoloso.

I sopracitati fattori ebbero l'effetto di alimentare una severa alienazione del consenso al Partito Nazionalista da parte dell'opinione pubblica, il cui malcontento trovò espressione anche

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 120.

nel lavoro creativo di artisti politicamente distanti dal PCC, di cui finirono tuttavia per accrescere involontariamente il prestigio.

La lotta alla disgregazione del tessuto sociale fu inoltre ingaggiata da diversi atenei, che si unirono al coro della protesta schierandosi in posizioni dichiaratamente pro-comuniste. Il National Beiping Arts College (*Guoli Beiping Yishu Zhuanke Xuexiao*, 国立北平艺术专科学校) rivestì in tal senso un ruolo determinante nella denuncia dei demeriti del governo, implementando l'efficacia della propaganda condotta dall'esercito culturale del PCC. Nel 1946, Xu Beihong (徐悲鸿, 1895-1953), direttore dell'istituto, dichiarò l'intenzione di gestire l'accademia come una scuola di sinistra<sup>48</sup> e, all'alba della ritirata presso l'isola di Taiwan, si oppose all'ordine nazionalista di organizzare l'evacuazione del campus, rivendicando una maggior sicurezza sotto il dominio comunista.<sup>49</sup>

L'estensione del controllo sulle maggiori scuole e università locate nelle aree nazionaliste fu inoltre raggiunto mediante la costruzione di una fitta rete di propaganda sotterranea, che mobilità con discrezione gli studenti alla protesta<sup>50</sup> e ne riaccese la speranza verso il futuro; furono in molti, difatti, a intravedere nella disciplina emanata dai comunisti un antidoto all'onnipresente violenza e alla profonda incertezza causate dalla guerra, ragioni che li spinsero ad assumere un diretto impegno nell'opera di polarizzazione politica. Maria Yen, allora studentessa presso la Peking University, avrebbe ricordato anni più tardi che i comunisti “erano organizzati. Avevano disciplina. Ci offrirono leadership e certezza nell'azione”.<sup>51</sup>

Come spiegato da Hu Shi (胡适, 1891-1962) nel saggio *Communist Propaganda and the Fall of China* (1954), l'operare in clandestinità e la cospirazione costituirono parte integrante della strategia politica del Partito fin dal 1920, anno in cui ne fu sanzionata la legittimità nella Tredicesima Tesi del Secondo Congresso Mondiale dell'Internazionale Comunista<sup>52</sup>:

Per la lotta contro questo stato di cose i partiti comunisti devono creare un nuovo tipo di stampa periodica volta all'ampia circolazione tra i lavoratori. [...] Fogli illegali, sebbene di dimensioni minime e pubblicati in modo irregolare, vengano riprodotti nella maggior parte delle tipografie da

---

<sup>48</sup> Cfr. *Ibid.*, p.31.

<sup>49</sup> Cfr. *Ibid.* p. 33.

<sup>50</sup> Cfr. Diana LARY, *China's Civil War - A Social History, 1945 – 1949*, Cambridge University Press, 2015, p. 130.

<sup>51</sup> Maria YEN, *The Umbrella Garden*, New York, Macmillan, 1954, p.6 in *Ibid.*, p. 147.

<sup>52</sup> Cfr. HU Shi, “Communist Propaganda and the Fall of China”, in *Columbia Law Review*, vol. 54, no. 5, 1954, Columbia Law Review Association, p. 784.

operai (in segreto...), e forniscano al proletariato informazioni rivoluzionarie non diluite e slogan rivoluzionari.<sup>53</sup>

Prescindendo dall'efficacia delle pubblicazioni legali, la propaganda sotterranea fu determinante nel rafforzare gli attacchi ideologici e nell'incrementarne l'imprevedibilità, riducendo di conseguenza le possibilità di una vigorosa reazione dall'opposta fazione. Poster e volantini recanti promesse di pace, libertà e fine dell'indigenza vennero fatti circolare notte e giorno nelle aree controllate dal Guomindang,<sup>54</sup> causando l'irrimediabile rilocalizzazione dei suoi sostenitori: a metà del 1948, gli iscritti al Partito Comunista ammontavano a due milioni e mezzo.<sup>55</sup>

Nell'ultimo anno del conflitto, il proposito maoista di "totale distruzione"<sup>56</sup> delle forze nazionaliste fu attuato mediante una serie di decisive azioni militari (Campagna di Liaoshen, Huaihai e Pingjin), che garantirono al PCC il diretto controllo sulla Cina settentrionale.

Presidiata da tempo nelle periferie da diverse divisioni della Quarta Armata, Pechino resisteva, dopo la caduta di Tianjin, nella propria quotidianità sconvolta dal persistente blocco militare di acqua, elettricità e beni di prima necessità. All'interno delle sue mura, l'alienazione al Partito Nazionalista crebbe a seguito della cattiva gestione dell'elevato numero di rifugiati, della repressione armata delle proteste e dal dilagante timore di una probabile azione bellica a opera dei comunisti, che avrebbe irrimediabilmente squarciato le sembianze della Capitale.<sup>57</sup>

L'ultimatum siglato dal comandante nazionalista Fu Zuoyi (傅作义, 1895-1974) il 16 gennaio 1949 sanzionò la resa pacifica e incondizionata di Pechino, scongiurando la marcia "senza pietà"<sup>58</sup> minacciata dal portavoce dell'Esercito Popolare di Liberazione, che, il 31 gennaio 1949, sfilò in una trionfale parata tra le strade della città inneggiandone la *liberazione*. A dispetto della narrazione ufficiale, in cui fu presentata come sostenuta da un proattivo e consapevole movimento di massa dedito alla causa rivoluzionaria, è doveroso riportare quali fattori concorrenti alla vittoria comunista la generale stanchezza popolare nei confronti di una guerra decennale, la fame dilagante, nonché la disillusione maturata nei confronti dell'assetto governativo vigente. Sentimenti di confusione e scetticismo, alimentati dalla propaganda

---

<sup>53</sup> Theses on the Fundamental Tasks of the Communist International, 1921, in <https://www.marxists.org/history/international/comintern/2nd-congress/doc01.htm> (Data ultima consultazione: 26/02/21).

<sup>54</sup> Cfr. LARY, *China's...*, op. cit., p. 86

<sup>55</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 115.

<sup>56</sup> Michael LYNCH, *The Chinese Civil War 1945 – 1949*, Oxford, Osprey Publishing, 2010, p. 43.

<sup>57</sup> Cfr. LARY, *China's...*, op. cit., pp. 46 – 47.

<sup>58</sup> LYNCH, *The Chinese ...* op. cit., p. 54.

contraddittoria delle fazioni in lotta, serpeggiarono ampiamente tra le masse nel corso del 1949. Analisi che sembra confermata dalla seguente testimonianza resa da un professore dell'Università Yenching di Pechino:

Nel nostro organico l'atteggiamento generale era di passiva apprensione e rassegnazione. La propaganda aveva insegnato loro a temere i comunisti; la maggior parte proveniva da classi [sociali] di cui il movimento rivoluzionario era determinato a distruggere i privilegi. Tuttavia, in quanto cinesi patriottici, rifiutarono la [soluzione del] volo oltreoceano. Volevano restare e affrontare la musica, ma non si aspettavano di godersela.<sup>59</sup>

Nel discorso pronunciato da Mao Zedong il 21 settembre 1949 nel corso della I Conferenza politico-consultiva del popolo cinese, la società civile fu presentata in una veste totalmente diversa e lodata nel suo alzarsi in piedi (*zhongguoren shizhangli qilai le*, 中国人现在是站立起来了)<sup>60</sup> contro la duplice oppressione esercitata dal governo nazionalista e dall'imperialismo straniero. Nella retorica maoista, il popolo, illuminato dalla guida del Partito, era stato in grado di maturare la propria coscienza politica e incrementare la propria coesione. Tale atteggiamento determinò il successo dell'eroica e triplice impresa di porre fine ai mali dell'imperialismo straniero, al governo reazionario del Partito Nazionalista e al capitalismo burocratico.<sup>61</sup>

Tali parole - unitamente al celebre discorso tenuto dalla loggia di Tiananmen nell'ambito della solenne cerimonia celebrativa della fondazione della Repubblica Popolare Cinese (RPC) il 1 ottobre 1949 – contribuirono a delineare premesse e obiettivi della Nuova Cina, fondata su un nuovo organico e sul potente Esercito Popolare di Liberazione. Mao Zedong annunciò pubblicamente l'impegno di costruire un'alta marea sul fronte culturale (*wenhua jianshe de gaochao*, 文化建設的高潮), ambito che fu rapidamente riorganizzato dal Partito fin dai mesi immediatamente precedenti la fondazione.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, op. cit., p. 157.

<sup>60</sup> MAO Zedong 毛泽东, "Il popolo cinese si è alzato in piedi" (*zhongguoren zhan qilai le*, 中國人民站起來了), I sessione plenaria della Conferenza politico-consultiva del popolo cinese, 21 settembre 1949, <http://www.xiachao.org.tw/xiachao/7-1.html> (Data ultima consultazione: 01/03/2021). "中國人從此站立起來了".

<sup>61</sup> Cfr. *Ibid.*

### ***1.3 La riforma di teoria e istituti dell'Arte nella neonata Repubblica Popolare (1949 – 1952)***

Prima di portare a termine l'effettivo controllo territoriale sulla Cina meridionale, il Partito si prodigò nella puntuale stesura di politiche sociali, economiche e culturali che avrebbero costituito le fondamenta del neonato Stato Comunista. La permanenza a livello nazionale di resistenze o scetticismi nei confronti di quello che sarebbe divenuto il nuovo governo, unitamente all'esistenza di un'ampia classe di intellettuali privi dell'educazione rivoluzionaria impartita nelle basi rosse negli anni di guerra, resero viva e urgente tra i quadri la necessità di definire un ordine culturale volto ad eliminare le ambivalenze e preservare la stabilità del neocostituito assetto politico.

La relazione tra Partito e artisti divenne in questa fase complessa e paradossale; temuti nel loro essere una potenziale minaccia all'ancora fragile unità ideologica – facilmente degradabile mediante opere dall'estetica non uniforme e dal contenuto variamente critico della società e dell'assetto politico – essi furono tuttavia giudicati nuovamente utili nel loro talento, rivelatosi fondamentale nell'implementare presso l'opinione pubblica la legittimità del Partito nel precedente triennio di guerra. La pervasiva agenda culturale stabilita dalla gerarchia comunista nei mesi antecedenti alla fondazione della RPC viene ricondotta da Gao Minglu (高名潞, 1949-) ad un'espressione di “arte totalitaria” (*jiquan zhuyi yishu*, 極權主義藝術)<sup>62</sup>, recante il proprio tratto distintivo nella preponderante interferenza statale nel lavoro creativo. A tal proposito, il controllo attuato dal PCC sulla produzione artistica si manifestò concretamente nella canonizzazione di specifiche forme espressive, nella riforma dei relativi curriculum accademici nonché nella creazione di un capillare apparato burocratico, incaricato di condurre una rigorosa supervisione e rettifica di ogni forma di eterodossia.

Il primo e formale atto di riorganizzazione e centralizzazione del settore culturale risale alle 17 giornate del Congresso Nazionale dei Lavoratori Letterari e Artistici (*Zhongguo Quanguo Wenxue Yishu Gongzuozhe Daibiao Dahui*, 中国全国文学艺术工作者代表大会), che dal 2 al 19 luglio 1949 ridefinì le responsabilità socio-politiche dei professionisti. Alla presenza di 753 leader nel settore intervenuti dall'intera Cina <sup>63</sup>, il premier Zhou Enlai (周恩來, 1898-1976)

---

<sup>62</sup> Cfr. GAO Minglu 高名潞, “Lun maozedong de dazhong yishu moshi 論毛澤東的大眾藝術模式” (Sul modello di arte popolare di Mao Zedong), in *Ershiyi shiji wangluo ban*, 2003, p.1.

<sup>63</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p.35.

promosse l'armonia e la cooperazione tra "nuovi" e "vecchi artisti",<sup>64</sup> reiterando l'obiettivo della popolarizzazione dell'arte nella delicata fase di transizione politica in essere. Nei primi anni della Repubblica Popolare, il dovere degli artisti fu di "divenire cittadini della nuova epoca"<sup>65</sup> e di riformare il proprio pensiero e il proprio stile per propagare senza distorsioni il Programma Comune,<sup>66</sup> adottato nel corso della prima Conferenza politica consultiva nel settembre 1949.

Sollecitati a produrre opere modulate sul livello culturale popolare e ad avvalersi di forme espressive ad esso familiari, la creativa rappresentazione dei bisogni e delle aspirazioni individuali fu nuovamente scoraggiata in favore di contenuti dal linguaggio visivo chiaro e intellegibile, ispirati dai bisogni e dalle conquiste popolari. Se tali precetti sembrarono apparentemente rendere le masse "maestre delle arti", in realtà perseguirono il preciso scopo di dirigerne l'azione, incoraggiandone il patriottismo, la fiducia nelle istituzioni e un attivo impegno nel realizzare gli obiettivi economici stabiliti dal Partito. Parallelamente alla ridefinizione dei presupposti teorici del lavoro creativo portata avanti nel Congresso, gli artisti – che di fatto divennero dipendenti dello Stato - furono concretamente istruiti ai canoni dell'arte rivoluzionaria mediante l'esposizione alle opere prodotte dai comunisti durante la guerra civile. Nel contesto della prima mostra nazionale ospitata dal National Beiping Arts College nel luglio 1949 - successivamente reiterata a Shanghai e Hangzhou - xilografie, immagini per il nuovo anno e volantini di propaganda raffiguranti parate militari, impavidi soldati e benefici assicurati dalle politiche sociali comuniste<sup>67</sup> si imposero quali opere modello di temi e stili ufficialmente approvati dal PCC per la promozione di sé stesso nella società civile.

Oltre alla puntuale disciplina di forme e contenuti, il Congresso elevò la moderna tecnologia di stampa a principale mezzo di produzione, funzionale a garantire la rapida distribuzione di massa delle immagini. Tale decisione, che favorì negli anni Cinquanta la nascita di un'efficiente industria specializzata nella produzione seriale di poster, volantini e riviste, fu motivata dalla necessità di affrancare in tempi brevi il mercato dall'inaccettabile, vecchia arte, ricostruendolo con le più recenti opere prodotte in ottemperanza ai nuovi canoni rivoluzionari<sup>68</sup>.

---

<sup>64</sup> La dicotomia vecchio/nuovo classificava gli artisti in base all'esperienza maturata negli anni della guerra civile. "Nuovo" designava l'artista dotato di identità rivoluzionaria, formatosi nelle basi rosse, mentre "vecchio" designava quanti vissero nelle aree controllate dai nazionalisti. Cfr. Yan GENG, *Mao's...* op. cit., p. 2.

<sup>65</sup> Cfr. TANG Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China – Paradigms and Shifts*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2015, p. 32.

<sup>66</sup> Approvato dal Partito Comunista e dai gruppi minori (*minzhu dangpai*, 民主党派), il Programma Comune è il primo documento avente forza costituzionale della RPC. Regola ogni ambito della vita statale, dagli organi amministrativi a diritti e doveri dei singoli cittadini. Cfr. "The Common Program of the People's Republic of China 1949-1954", <http://www.commonprogram.science/chapter1.html> (Data ultima consultazione: 16/03/2021).

<sup>67</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p.38.

<sup>68</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *The Art of Modern*, op. cit., p. 140.

Il ricorso alla distribuzione di massa fu inoltre giustificato come ideologicamente compatibile al progetto di lotta al feudalesimo e all'abolizione dei privilegi connaturati alla società classista: tale modalità di produzione rendeva infatti l'arte accessibile a chiunque, distruggendone il carattere elitario e redistribuendo virtualmente il potere a quel "90% della popolazione priva di cultura o istruzione"<sup>69</sup> identificato da Mao nei suoi scritti in soldati, operai e contadini.

Alla risoluzione culturale del luglio 1949 seguì infine l'organizzazione di una vera e propria "burocrazia dell'arte", necessaria a propagare le direttive del Partito su scala nazionale e a disciplinare capillarmente la produzione artistica. Tale incarico fu affidato ad un organismo divenuto noto negli anni Cinquanta come Associazione degli Artisti Cinesi (*Zhongguo Meishujia Jiehui*, 中国美术家协会), composta da un organico di 13 membri comprensivi di veterani di Partito quali Jiang Feng (姜峰, 1910-1983), nonché di artisti vissuti nelle aree nazionaliste quali Xu Beihong, che ne ricoprì la presidenza. Se l'accesso a personalità prive di una formazione pregressa all'ideale comunista ubbidì al preciso scopo di promuovere l'immagine di un Partito inclusivo, e consentì la condivisione delle avanzate conoscenze tecniche tradizionalmente non possedute dai lavoratori culturali formati a Yan'an,<sup>70</sup> di fatto la politica decisionale all'interno dell'Associazione fu interamente stabilita da un ristretto gruppo di accoliti di lunga data del PCC, sottoposti a loro volta alla supervisione verticale del Ministero della Cultura e del Dipartimento della Propaganda.<sup>71</sup>

Riprodotta a livello provinciale e municipale da sezioni dipendenti dall'organismo nazionale, l'Associazione definì la propria area di competenza nello statuto promulgato nel 1954, che ne mise pienamente in luce l'ampio potere. Mediante molteplici attività, l'istituto si assicurò il monopolio dell'intero processo artistico, e impose la propria approvazione quale condizione unica e necessaria per esporre le opere d'arte dinanzi ad un pubblico. Oltre ad incoraggiare la solidarietà tra gli artisti e la loro educazione ai canoni del realismo socialista, ai precetti del Marxismo-Leninismo e alle politiche del governo, l'Associazione si occupò di rettificarne e svilupparne continuamente il pensiero attraverso i collaudati mezzi della critica e dell'autocritica, di valutare il rapporto tra ideologia e qualità artistica delle creazioni, nonché della loro forza nel generare lo sviluppo culturale delle masse.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> HONG Junhao, "Mao Zedong's Cultural Theory and China's Three Mass-Culture Debates: A Tentative Study of Culture, Society and Politics", in *Intercultural Communication Studies*, vol.4, no.2, University of Texas at Austin, 1994, p. 89.

<sup>70</sup> Cfr. Maria GALIKOWSKI, *Art and Politics in China 1949 – 1984*, Chinese University Press, 1998, p.13.

<sup>71</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 14.

<sup>72</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 15-16.

Tali precetti furono diffusi mediante un gran numero di riviste specializzate direttamente controllate dai veterani a capo dell'associazione; queste furono concepite con il duplice obiettivo di diffondere la politica ufficiale e fornire agli artisti un'opportunità di carriera. Pubblicare le proprie opere tra le pagine della *Gazzetta Letteraria e Artistica* (*Wenyi bao*, 文艺报), della prestigiosa *Arte Popolare* (*Renmin meishu*, 人民美术) o in una delle oltre 40 pubblicazioni<sup>73</sup> che proliferarono in quegli anni, costituì difatti un' importante opportunità di carriera, al prezzo di una creazione fortemente irreggimentata e confezionata per soddisfare le mutevoli esigenze politiche.

Il nuovo programma culturale non tralasciò inoltre la disciplina dei principali istituti preposti alla formazione degli artisti, tra cui vale la pena di menzionare le due sezioni dell'Accademia Centrale delle Belle Arti (*Zhongyang Meishu Xueyuan*, 中央美术学院) di Pechino e Hangzhou (*Zhongyang Meishu Xueyuan Huadong Fenyuan*, 中央美术学院华东分院), dove si insediarono ed operarono attivamente gruppi di Partito. I principi fondanti il nuovo percorso formativo furono esposti da Jiang Feng nel seguente documento, redatto nel 1951:

[Adottare] metodi educativi che combinino teoria e pratica, e coltivare talentuosi artisti di classe media o elevata che abbiano una visione rivoluzionaria del mondo e dell'arte. [Artisti] che abbiano raggiunto un certo livello di abilità, funzionali a soddisfare le esigenze della nuova costruzione democratica; a portare avanti un'educazione politica e ideologica conforme al Marxismo-Leninismo e al pensiero di Mao Zedong; ad eliminare il pensiero anti-rivoluzionario, comprador, feudale e fascista; a stabilire una visione e metodi scientifici; a sviluppare un pensiero patriottico e diretto a servire il popolo; a portare avanti l'educazione alla teoria artistica e alle abilità pratiche utilizzando il realismo e l'arte rivoluzionaria nazionale [propria] della Cina.<sup>74</sup>

Tali norme contribuirono a rendere inequivocabile la predominanza del criterio ideologico nella prassi artistica, che ubbidì inoltre al principio di “osservare e trarre ispirazione dalla vita reale” (*tiyan shenghuo*, 体验生活) invocato a Yan'an, concretamente attuato inviando il personale docente e studentesco presso villaggi, fattorie e caserme.

La vibrante retorica costruita sulle promesse di rinascita e l'opportunità di contribuire attivamente alla costruzione di una Nuova Cina, in generale riuscì nell'intento di galvanizzare gran parte degli intellettuali, i quali, tuttavia, non aderirono acriticamente alla nuova politica culturale, rifiutandosi di assumere il ruolo di “fedeli pittori di corte” (*yuyong huajia*, 御用画家) e dando anzi voce alle proprie perplessità.

---

<sup>73</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 16.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 19.

Nella riforma portata avanti presso il CAFA, la riluttanza a conformarsi alla nuova agenda artistica fu riportata da Jiang Feng attraverso le parole di uno studente, dichiaratosi disposto a “pedalare su di un riscio piuttosto che fare lavoro di popolarizzazione”.<sup>75</sup> Resistenze furono inoltre registrate tra il personale docente, a cui fu contestato un accademismo passivo o un atteggiamento apertamente dissonante nei confronti della politica ufficiale. A tal proposito, Xu Beihong reiterò più volte la sua preoccupazione per l’eccessiva ingerenza politica nella libera creatività dei singoli, pubblicamente denunciata mediante slogan che riportarono sulle mura del CAFA di Pechino le ben note parole “le opere d'arte, per quanto politicamente progressiste, sono impotenti se mancano di qualità artistica”, pronunciate da Mao Zedong nel corso del Forum di Yan’an sulla Letteratura e l’Arte.<sup>76</sup>

Le critiche causarono l’immediata reazione del Partito, che trasformò il settore artistico in un violento campo di battaglia. La repressione del dissenso fu orchestrata mediante virulente campagne ideologiche<sup>77</sup> che, dal 1949 al 1955, colpirono quanti avessero dimostrato di conservare stralci dell’“ideologia borghese”.<sup>78</sup> La rettifica fu diretta invariabilmente verso le istituzioni – tra cui il CAFA – e i singoli artisti, che allentarono la pressione politica sulla propria persona tessendo pubbliche autocritiche sulle colonne del *Quotidiano del Popolo* (*Renmin ribao*, 人民日报).<sup>79</sup>

Dopo aver esaminato le riforme istituzionali e le reazioni alla nuova politica culturale della neocostituita Repubblica, l’analisi verterà sulle modalità e gli stili attraverso cui gli artisti adempirono concretamente al loro mandato, costruendo una nuova cultura visiva volta a ridurre la distanza tra popolo e Partito.

---

<sup>75</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p.53.

<sup>76</sup> Cfr. GENG, *Mao's Images...*, op. cit., p. 5.

<sup>77</sup> Considerate dall’organico comunista strumenti efficaci nel compattare ideologicamente il popolo, nella squalifica dei nemici di Partito e nel realizzare gli obiettivi del Programma Comune, le campagne di massa richiesero sovente l’attivo supporto degli artisti. Tra i movimenti ideologici che furono chiamati a supportare nei primi anni della RPC, le due Campagne dirette a sopprimere i controrivoluzionari (1950 e 1955) si configurano di particolare rilevanza. Per approfondimenti, si rimanda a: TSAI Wen-Hui, “Mass mobilization Campaigns in Mao’s China”, in *American Journal of Chinese Studies*, vol. 6, no. 1, 1999, American Association of Chinese Studies, pp. 21-48.

<sup>78</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 46.

<sup>79</sup> Cfr. GENG, *Mao's Images...* op. cit., p. 6.

#### 1.4 Il Partito parla al Popolo: temi e stili dei generi di massa

La già citata importanza tributata dal PCC al messaggio ideologico piuttosto che all'eccellenza stilistica provocò un rigido controllo sui contenuti veicolati dalle opere d'arte, che declinarono, attraverso generi diversi, temi comuni. Tra i più popolari, Gao Minglu annovera la raffigurazione mitizzata di episodi della storia rivoluzionaria e dei leader di Partito, sovente rappresentati fieramente avvolti da un'aura misteriosa e sacrale.<sup>80</sup> A tal proposito, le sperimentazioni nel ritratto di Stato furono ampiamente incoraggiate a partire dal 1951, quando il capo della sezione artistica del *Quotidiano del Popolo* Hua Junwu (華君武, 1915-2010) esortò gli artisti alla produzione di opere che “glorificassero Mao quale capo del popolo”.<sup>81</sup> Il primo ritratto di Mao Zedong (fig. 1.10) non fu tuttavia il prodotto di tele e pennelli, ma di una manipolazione fotografica operata da Chen Shilin (陈士林), allora impiegato del dipartimento fotografico dell'Agenzia Nazionale di Stampa Xinhua.<sup>82</sup> Sebbene largamente accettata, l'immagine suscitò un dibattito circa i limiti della fotografia e della possibilità di superarli attraverso l'arte, posizione che ebbe il suo principale portavoce nel cadetto rivoluzionario e critico d'arte Wang Zhaowen (王朝文, 1930-). Dalle colonne di *Renmin meishu*, Wang concordò sull'importanza di riprodurre fedelmente la fisionomia del soggetto rappresentato rivendicando tuttavia l'insostituibile apporto umano dell'artista, capace di creare attraverso la propria interpretazione una figura idealizzata, in grado di instaurare un'intensa relazione emotiva con lo spettatore.<sup>83</sup>

La tendenza a veicolare un'immagine edulcorata del circostante è ravvisabile anche in opere definite da Gao Minglu avvolte dall' “ottimismo sociale” (*shehui leguan zhuyi*, 社会乐观主义), in cui operai, soldati e contadini vennero lietamente riprodotti insieme ai leader di Partito – a testimonianza dell'alto rispetto tributato dall'autorità alle masse – oppure in una veste che non lasciò spazio a miseria e a dolore per la propria condizione, ma che anzi esaltò la serenità popolare e il valore del duro lavoro.

Prescindendo dalla gloriosa raffigurazione di popolo e Partito, la produzione artistica servì il fondamentale compito di promozione del programma politico del governo, che gli artisti

---

<sup>80</sup> Cfr. GAO 高名潞, *Lun maozedong...* op. cit., p. 1.

<sup>81</sup> GENG, *Mao's Images...*, op. cit., p. 7.

<sup>82</sup> Cfr. ZHAN Yan, ZENG Huang, “Mao portrait story: Image is everything”, in *China Daily*, 2008, [https://www.chinadaily.com.cn/china/2008-01/08/content\\_6376460.htm](https://www.chinadaily.com.cn/china/2008-01/08/content_6376460.htm). (Data ultima consultazione: 07/03/2021).

<sup>83</sup> Cfr. GENG, *Mao's Images...*, op. cit., p. 10.

furono invitati a studiare e ad incorporare nelle proprie opere attraverso numerosi articoli pubblicati sulle riviste controllate dall'Associazione degli Artisti Cinesi tra il 1949 e il 1956.<sup>84</sup>

A livello stilistico, le campagne del 1951 e del 1952 contro l'arte moderna - preponderante nelle accademie prima della riforma e giudicata dal Partito un veleno formalista e borghese - contribuirono a restringere la gamma dei linguaggi espressivi al realismo accademico, reputato "scientifico e unico mezzo appropriato nel riflettere la vita e gli ideali delle persone moderne".<sup>85</sup>

Nel febbraio 1950, l'editoriale "Tentativo di rappresentare la Nuova Cina", pubblicato sul numero inaugurale di *Renmin meishu*, qualificò le immagini per il nuovo anno, i poster di propaganda e il fumetto quali generi costitutivi di "arte popolare" che, al pari delle xilografie, furono giudicati idonei a "soddisfare le esigenze estetiche della stragrande maggioranza delle persone".<sup>86</sup> Tali forme artistiche, diramate nell'intera nazione mediante le moderne tecnologie di stampa, promossero capillarmente il governo su scala nazionale e contribuirono alla rapida diffusione di nuovi valori e convenzioni estetiche ufficialmente riconosciute.

#### **1.4.1 Le immagini per il nuovo anno (*nianhua*, 年画)**

La riforma dei canoni propri delle immagini per il nuovo anno motivò di fatto il primo movimento artistico su scala nazionale dall'insediamento dei comunisti ai vertici dello Stato, la cui intensità fu assimilata dallo studioso Tang Xiaobing a quella di "un'operazione militare".<sup>87</sup>

Il 26 novembre 1949, il Ministero della Cultura incoraggiò la produzione delle tradizionali *nianhua* in vista dell'imminente Capodanno Lunare, elencando tramite un articolo pubblicato sul *Quotidiano del Popolo* le direttive ufficiali relative a questioni legate ai canali di distribuzione, al prezzo e al contenuto, che doveva essere progettato in modo da celebrare le tappe della costruzione socialista e da "porre l'accento sulla rappresentazione della nuova vita felice ed edificante dei lavoratori, nonché sui loro volti coraggiosi e sani".<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 22.

<sup>85</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p.23.

<sup>86</sup> Cfr. TANG, *Visual Culture...*, op. cit., p. 32.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>88</sup> *Ibid.*

Le immagini per il nuovo anno costituiscono una distintiva espressione della cultura nazionale, dalle origini incerte ma dalla storia longeva; diversi studi testimoniano la loro diffusione tra la popolazione rurale fin dai tempi della dinastia Han (206 – 220 a.C.),<sup>89</sup> in cui vigeva la consuetudine di affiggerle sulla porta di casa alla vigilia del Capodanno quale garanzia di buon auspicio contro gli spiriti maligni. Contraddistinta da tinte vivaci e brillanti, unitamente a linee vigorose e marcate volte a rappresentare divinità protettrici e benevole, eroi mitici, valori confuciani e scene beate di vita rurale, questa forma d'arte costituì negli anni un canale di espressione creativa per i contadini, i quali disegnavano e stampavano molte delle immagini autonomamente,<sup>90</sup> racchiudendovi la coscienza popolare e il sistema valoriale condiviso.

La revisione politica dei tradizionali temi delle immagini intrapresa dai comunisti a Yan'an conobbe nei primi anni della Repubblica la sua massima disciplina, e fu improntata all'eliminazione di qualsiasi retaggio "feudale" e "superstizioso" dal genere.

Tra i nuovi temi proposti, il patriottismo e l'esaltazione del culto di Mao Zedong rivestirono un'importanza cardine nel lavoro degli artisti, che li declinarono rispettivamente in opere quali *Celebrazione della Fondazione della Repubblica Popolare Cinese* (1950, fig. 1.11) e *I Deputati dello Xinjiang rendono omaggio al Presidente Mao* (1950, fig. 1.12). Particolarmente rappresentativa del già citato dibattito relativo all'efficacia dell'elaborazione artistica nell'idealizzazione della realtà storica, la sopracitata opera trae ispirazione da un concreto episodio della storia nazionale, tuttavia riprodotto mediante una serie di manipolazioni. Discostandosi dalla fotografia di riferimento apparsa sul *Quotidiano del Popolo* nel settembre 1949 (fig.1.13), l'autore Huang Jun (黄均, 1914 - 2012) incoraggiò il rispetto popolare al Presidente Mao alterando parzialmente le reali circostanze dell'evento, rendendo l'inchino di uno dei deputati più profondo e aggiungendo una schiera di bambini volti a rendere la scena più luminosa e lieta.<sup>91</sup>

Le riforme socio-politiche operate dal Partito nel nuovo Stato rivestirono un ruolo altrettanto di rilievo nei contenuti della produzione artistica, che servì la promozione della Legge sul Matrimonio del maggio 1950 nell'opera *Registrazione del Matrimonio (jiehun dengji, 结婚登记, 1950, fig. 1.14)* di Lei Zhengmin (雷正民, 1933-), nonché la riforma elettorale del marzo 1953, soggetto di *Elezione dei Rappresentanti del Popolo* (fig.1.15) realizzata da Li Qun.

---

<sup>89</sup> HUNG Chang-tai, "Repainting China: New Year Prints (Nianhua) and Peasant Resistance in the Early Years of the People's Republic", in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 42, no. 4, 2000, Cambridge University Press, p. 773.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Cfr. GENG, *Mao's Images...*, op. cit., p. 49.

Se le sopracitate creazioni obbedirono alla politicizzazione del contenuto ordinata dal Partito mantenendo un certo grado di aderenza ai canoni estetici delle immagini tradizionali, l'ulteriore stadio di sviluppo nella loro produzione fu marcato da opere recanti un più alto grado di sperimentazione stilistica, risultante dalla mediazione tra arte popolare e convenzioni pittoriche occidentali.

Esemplificative in tal senso risultano le opere *Possano tutte le Nazionalità unirsi* (fig. 1.16) di Ye Qianyu (叶浅予, 1907-1995) e *Zhao Guilan alla riunione degli eroi* (*qunyinghui shangde Zhao Guilan*, 群英会上的赵桂兰, 1952, fig. 1.17, 1.18) di Lin Gang (林岗, 1924-), realizzate rispettivamente nel 1951 e nel 1952. Simili nell'intento di rappresentare Mao Zedong quale Presidente devoto e attento agli interessi del proprio popolo, le immagini si contraddistinsero a livello stilistico per l'impiego della prospettiva e la drammaticità di gesti e posture. La resa dettagliata di elementi architettonici e fisionomia dei personaggi tradisce inoltre il crescente interesse nei confronti del realismo, destinato a divenire predominante sulla scena artistica nazionale a partire dal 1953.<sup>92</sup>

Nonostante l'elevata produzione e diffusione delle immagini – circolate in 40 milioni di copie<sup>93</sup> nel 1952 - alcuni rapporti degli uffici culturali provinciali e sondaggi pubblicati sui giornali dell'epoca parrebbero smentire le dichiarazioni rilasciate dal Ministero della Cultura relative al successo delle immagini riformate e alla loro "ampia accettazione"<sup>94</sup> da parte della popolazione. Giudicate "smorte" (*bu huobao*, 不火爆) nei colori impressi sulla carta dalla moderna tecnologia di stampa o "perfino troppo realistiche" (*tai xiang zhen de*, 太像真的), il nuovo *nianhua*, epurato da ogni elemento mistico e fantastico, ebbe spesso l'effetto di incrementare la distanza con il pubblico che tentava di raggiungere, rivelandosi soffocante nel voler imporre un cambiamento di valori, costumi e superstizioni popolari sentiti come una precisa esigenza psicologica.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *The Art of Modern ...*, op. cit., p. 142.

<sup>93</sup> SHEN Kuiyi, "Publishing Posters Before the Cultural Revolution", in *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 12, no. 2, 2000, Foreign Language Publications, p. 179.

<sup>94</sup> HUNG, *Repainting China...*, op. cit., p. 801.

<sup>95</sup> *Ibid.*

### 1.4.2 Poster di propaganda (*xuanchuanhua*, 宣传画)

L'ascesa del poster di propaganda a forma d'arte distintiva nei primi anni della RPC trovò la sua ragion d'essere nel garantire una comunicazione univoca e immediata con il popolo, volta a far sì che “le politiche del partito e del governo entrassero nei cuori delle persone e ispirassero i loro massimi sforzi”.<sup>96</sup>

Inizialmente disegnati e dipinti a mano da professori selezionati nelle accademie d'arte di Pechino, Hangzhou e Shanghai, a seguito della progressiva nazionalizzazione delle maggiori case editrici nel corso gli anni Cinquanta, il genere fu attraversato da un sensibile grado di sviluppo e la sua produzione affidata a squadre di professionisti del settore.<sup>97</sup>

Impiegati dal governo nella rapida promozione di campagne politiche e programmi di riforma sociale, i poster di propaganda furono contraddistinti dal carattere militante (*zhandou xing*, 战斗性), di massa (*qunzhong xing*, 群众性) e dall'instabilità di produzione, che assecondò ogni minima variazione dell'agenda politica e fu subordinata all'urgenza di trasmissione della linea ufficiale; nel caso di contenuti particolarmente rilevanti, il processo di elaborazione e stampa delle immagini poteva avvenire interamente nell'arco di dieci ore.<sup>98</sup>

Ravvisando nei manifesti diffusi negli anni Cinquanta comuni finalità di produzione, il docente Shen Kuiyi operò nel saggio *Publishing Posters Before the Cultural Revolution* (2000) una loro suddivisione in cinque categorie, elencate di seguito come: poster finalizzati alla popolarizzazione degli slogan di Partito o ad indurre supporto ai movimenti di massa, poster tesi a idealizzare la vita del popolo o a incoraggiarne la solidarietà, nonché manifesti funzionali a promuovere obiettivi militari.<sup>99</sup>

Tra i provvedimenti governativi afferenti alla politica interna, la riforma agraria avviata il 30 giugno 1950 e la successiva collettivizzazione delle terre del 1953 occuparono un posto preminente nelle produzioni del periodo, che propagandarono tra le masse l'idea di un futuro propizio assicurato dai provvedimenti statali. *La vita dei contadini è buona a seguito della riforma agraria* (*tugai wancheng nongmin shenghuo hao*, 土改完成农民生活好, ca. 1951, fig. 1.19) e *Unirsi alle squadre di mutuo soccorso apre la strada alla comune prosperità* (*canjia huzhu hezuo shi zou xiang gongtong fuyude daolu*, 参加互助合作是走向共同富裕的道路, 1954,

<sup>96</sup> SHEN, *Publishing Posters...*, op. cit., p.177.

<sup>97</sup> La prima squadra di specialisti dedita al settore fu organizzata nel 1954 presso la East China People's Art Publishing House di Shanghai. Cfr. ANDREWS, *The Art of Modern...*, op. cit., p. 152.

<sup>98</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>99</sup> Cfr. SHEN, *Publishing Posters...*, op. cit., p. 184.

fig. 1.20) si configurano quali esempi particolarmente rappresentativi di tale tendenza. I volti ispirati, l'atmosfera serena e la celebrazione di un futuro luminoso comuni ai manifesti contribuirono non solo a diffondere gli obiettivi della campagna nella Cina dell'epoca, ma anche a narrare negli anni una storia altra rispetto al concreto volto della riforma agraria, contraddistinta da un crescendo di violenza e dal numero di esecuzioni stimato dallo stesso Mao Zedong in 2,3 milioni.<sup>100</sup> La rappresentazione edulcorata delle circostanze fu applicata a diverse campagne della storia nazionale che, come si evince dalla seguente testimonianza di Shen Kuiyi relativa agli anni del Grande balzo in avanti (*Dayuejin*, 大跃进, 1958-1961), avrebbe provocato una frattura profonda nell'animo dei cinesi vissuti all'epoca:

Quando la mia generazione era giovane, le nostre menti erano piene di immagini del futuro luminoso, bello e pieno di speranza per la Cina. Ogni luogo del nostro paese veniva immaginato dai bambini cresciuti con i poster in modo perfetto, proprio come veniva rappresentato in queste opere d'arte. [...] Tuttavia, dopo aver conosciuto nell'adolescenza la realtà della vita contadina e aver capito cosa accadeva loro realmente, ora guardiamo i manifesti di propaganda dell'epoca leggendovi allo stesso tempo due messaggi completamente diversi. Uno ci riporta ai ricordi onirici e multicolori dell'infanzia, quando credevamo così ingenuamente a tutto ciò che ci veniva detto. Un'altra immagine, più cupa, che mi sovviene, è relativa ad un vecchio contadino dell'Anhui intento a raccontare ai bambini di città la sofferenza provata per il disastro causato dall'uomo del Grande balzo in avanti.<sup>101</sup>

Parallelamente alle riforme socio-economiche interne allo Stato, i manifesti della neonata Repubblica contribuirono altrettanto efficacemente alla diffusione dell'agenda statale relativa alla politica estera, che recò nel proposito di conquista dell'isola di Taiwan uno dei suoi punti essenziali. Opere quali *Liberare Taiwan, annientare i resti del bandito Chiang Kai-shek!* (*jiefang Taiwan, xiaomie jiang fei canyu*, 解放台湾消灭蒋匪残余, 1954, fig. 1.21) o *Zii dell'Esercito Popolare di Liberazione! Andate subito a liberare i nostri piccoli amici in pericolo a Taiwan!* (*jiefangjun shushu! Kuaiqu jiefang Taiwan shounande xiao pengyou*, 解放军叔叔! 快去解放台湾受难的小朋友, 1955, fig. 1.22) disseminarono il messaggio patriottico e fomentarono tra le masse il disprezzo per il *Guomindang* non solo attraverso i soggetti - sovente riconducibili a impavidi soldati dell'Esercito Popolare di Liberazione o membri della società civile schiacciati dallo spregevole dominio nazionalista - ma soprattutto mediante un sapiente uso del colore, che

---

<sup>100</sup> Cfr. Chinese Land Reform, [https://en.wikipedia.org/wiki/Chinese\\_Land\\_Reform](https://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_Land_Reform) (Data ultima consultazione: 10/03/2021).

<sup>101</sup> SHEN, *Publishing Posters...*, op. cit., p. 196.

riservò toni caldi alla rappresentazione degli eroi della Cina continentale e predilesse tonalità fredde e scure nella raffigurazione della corruzione Nazionalista.

A partire dal 1951, le case editrici nazionali di Pechino, Tianjin e Shanghai sostennero un serrato ritmo di produzione, che continuò a veicolare “meglio, più velocemente e in modo più economico”<sup>102</sup> le utopiche visioni del Partito negli anni del Grande Balzo in Avanti. La rilevanza del genere iniziò progressivamente a decrescere nei primi anni Novanta, nel contesto di generale depoliticizzazione dell’ambiente sociale.<sup>103</sup>

#### **1.4.3 Fumetti (*manhua*, 漫画) e libri di storie illustrate (*lianhuanhua*, 连环画)**

A causa dell’immensa popolarità goduta dai generi, la risoluzione culturale formalizzata nel Congresso del luglio 1949 non trascurò la disciplina del fumetto e dei libri di storie illustrate, parzialmente impiegati dagli artisti affiliati al PCC nel rafforzare il patriottismo negli anni della Seconda guerra sino-giapponese e nella squalifica del Partito Nazionalista nel corso della successiva guerra civile.

I libri di storie illustrate, che coniugavano vignette a testi canonici della letteratura popolare, conobbero un sensibile sviluppo nella Shanghai degli anni Venti a seguito dell’introduzione della litografia occidentale, rivelatasi determinante nell’abbattimento di tempi e costi di produzione. Successivamente alla fondazione della Repubblica, l’autorità comunista riorganizzò il genere proprio nella città costiera, istituendo il Comitato di Censura dell’Associazione degli Editori di *Lianhuanhua* di Shanghai (*Shanghaishi Lianhuanhua Chuban Xiehui Bianshen Weiyuanhui*, 上海市连环图画出版协会编审委员会), con l’obiettivo di estirpare dalla produzione dei libri qualsivoglia tradizionale manifestazione di superstizione,

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 195

<sup>103</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 198.

violenza o pornografia.<sup>104</sup> Il mandato dell'organico fu improntato al duplice obiettivo di classificare i titoli in base alla loro correttezza ideologica e alla revisione di opere ritenute pericolose che, nei casi più gravi, venivano distrutte dall'Ufficio di Pubblica Sicurezza.<sup>105</sup> Tra i libri di storie illustrati che godettero di ampia popolarità nei primi anni della RPC rientra *La piccola Erhei si sposa* (*xiao Erhei jiehun*, 小二黑结婚, 1950, fig. 1.23), realizzato da Mi Gu (米谷, 1918-1986). Basata su un'opera di propaganda comune nelle basi rosse durante la guerra civile, la storia servì il Partito incoraggiando l'opinione pubblica a sbarazzarsi delle antiche e opprimenti consuetudini del passato feudale - incarnate nel libro dalla pratica del matrimonio combinato – e ad agire nella nuova società ispirati da nuovi valori.<sup>106</sup>

Giudicati idonei alla promozione delle politiche del governo per via di immagini semplici e dirette in grado di fare appello alla popolazione variamente istruita su scala nazionale, il Dipartimento di Propaganda implementò progressivamente il controllo sui generi rilasciando nel 1950 l'opuscolo *Materiali di Riferimento per Fumetti di Propaganda*, volto a fornire agli artisti precise linee guida in materia<sup>107</sup>.

Uno dei primi movimenti politici a scala nazionale che i cultori del fumetto furono chiamati attivamente a sostenere con il proprio lavoro fu la Campagna di critica contro lo scrittore Hu Feng (胡風, 1902-1985), che nel 1955 fu classificato tra i nemici del popolo a causa della pubblica denuncia della sterilità del panorama culturale provocata dall'eccessiva interferenza politica nel lavoro creativo. Protagonista di diversi fumetti satirici – ampiamente utilizzati nel rappresentare gli avversari di Partito come deboli e “ridicolmente sciocchi”<sup>108</sup> - una delle principali interpretazioni di Hu Feng è riscontrabile nella vignetta *Buoni Amici* (*hao pengyou*, 好朋友, 1955, fig. 1.24) di Hua Junwu (華君武, 1915-2010), nella quale fu raffigurato nelle vesti di una spia, che, con il volto coperto da una maschera, mistifica la propria reale natura per carpire segreti di Stato.<sup>109</sup>

Pur tollerando una parziale satira dell'ambiente domestico, il dogmatismo politico e l'imperante censura attuate dal Partito nel corso degli anni Cinquanta continuarono ampiamente a condizionare i criteri di produzione del fumetto, contribuendo a creare un'atmosfera sempre

---

<sup>104</sup> Cfr. Julia F. ANDREWS, SHEN Kuiyi, *Literature in Line: Lianhuanhua Picture Stories From China*, Online Exhibition, The Huntington Archive at The Ohio State University, <https://huntingtonarchive.org/Exhibitions/litInLine.php> (Data ultima consultazione: 12/03/21).

<sup>105</sup> Cfr. LENT, *Comics Art ...*, op. cit., p. 72.

<sup>106</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *The Art of Modern...*, op. cit., p. 178.

<sup>107</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 73.

<sup>108</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 46.

<sup>109</sup> Cfr. LENT, *Comics Art ...*, op. cit., p. 75.

più opprimente, che, come riportato dall'artista Ding Cong (丁聪, 1916-2009), contribuì progressivamente a scoraggiare la produzione di nuovi contenuti:

I fumetti di satira politica [erano incentrati] sull'imperialismo degli Stati Uniti e sui nemici della Cina. Questi impiegavano un modo diretto e rigoroso per rappresentare i personaggi, seguendo il metodo sovietico. Un altro tipo [di fumetto] era [incentrato] sulla satira della situazione domestica, che non poteva essere condotta in modo completamente nitido e diretto. [I fumetti] erano come il coltello di un chirurgo, non erano pensati per uccidere ma per aiutare a vivere. Si poteva criticare, ma non si poteva uccidere. Il presidente Mao decise che con i problemi interni non si potevano usare armi affilate. [...] Con l'avvicinarsi dei movimenti politici, non era possibile stabilire quale fosse la linea corretta per i fumetti domestici. Fare satira sul Partito veniva interpretato come [un atto di] opposizione ad esso. Dopo la Liberazione, il solo leader riconosciuto a livello nazionale era il Partito Comunista; così, se criticavi il Partito Comunista eri contro di lui, e questo ti causava problemi. Esisteva un solo tipo di vignetta, quella contro gli Stati Uniti. All'inizio del 1960 non poteva esistere nemmeno questo tipo di fumetto, poiché il governo voleva stabilire rapporti con l'estero. I vignettisti non sapevano cosa disegnare, quindi disegnavano fumetti sempre più raramente. I giornali erano privi di satira internazionale e domestica. I leader non dissero mai che i fumetti non potevano essere disegnati, ma dove si poteva pubblicarli?<sup>110</sup>

### ***1.5 Trattare con l'incompatibilità ideologica: il guohua (国画)***

Reputata espressione dell'elitismo e del conservatorismo propri del secolare ordine sociale che il Partito fu determinato ad estirpare, la tradizionale pittura a inchiostro venne inizialmente giudicata dalla leadership comunista ideologicamente incompatibile con il nuovo regime. Nel 1951, i cultori del genere impossibilitati o incapaci di rettificare il proprio stile nel segno dei canoni rivoluzionari furono rimossi da ogni ruolo attivo nella società civile, e assegnati ai diversi Istituti di Ricerca di Storia e Cultura (*wenshiguan*, 文史馆) - appositamente creati per dar loro sostentamento - o relegati in specifiche cooperative dove asservirono il proprio talento alla decorazione di ventagli e lanterne da esportazione.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Intervista a Ding Cong, 2002, in LENT, *Comics Art ...*, op. cit., p. 83.

<sup>111</sup> Cfr. ANDREWS, *The Art of Modern...*, op. cit., p. 162.

Le inique condizioni di lavoro all'interno di tali strutture furono portate all'attenzione pubblica dall'articolo *Quanto vale il lavoro di un pittore di guohua?* dell'artista Yu Feian (于非闇, 1888-1959), il quale condannò apertamente l'esiguo salario percepito dagli artisti per il lavoro svolto.<sup>112</sup> Costretti a replicare continuamente il medesimo soggetto, il salario medio dei cultori del genere oscillava tra i venti e i novanta centesimi per lanterna, la cui esportazione poteva essere rifiutata a causa di scarsa accuratezza nel disegno o di un'eccessiva influenza dello stile personale.<sup>113</sup>

Nel corso degli anni Cinquanta, tuttavia, il *guohua* e le forme ad esso associate (pittura di figura, di paesaggio, fiori e uccelli) furono gradualmente rivalutate in seno alla dirigenza comunista in virtù del loro potenziale di “ispirare patriottismo nella nazione e rispetto all'estero”<sup>114</sup>, e i relativi meriti e demeriti discussi da molteplici intellettuali.

L'inadeguatezza della pittura a inchiostro nel servire il popolo della nuova era fu vigorosamente denunciata da veterani quali Jiang Feng e Ai Qing (艾青, 1910-1996), che ne espose dettagliatamente le criticità nell'articolo *Sulla pittura cinese (tan Zhongguohua, 谈中国画)*, apparso nel marzo 1953 sul *Wenyi bao*. Giudicata appropriata nel soddisfare le esigenze del tempo passato, il *guohua* nella RPC fu qualificato come un'arte bugiarda e moribonda, perpetrata da artisti incapaci di evolversi al passo con la società e ciecamente ancorati a convenzioni datate:

Le persone che dipingono il *guohua* oggi hanno bisogno di un po' di spirito rivoluzionario. Questo spirito rivoluzionario non è qualcosa che può essere prodotto dal nulla; richiede abilità tecniche e coraggio. [...] L'abilità risiede nella tua capacità di osservazione e di esprimere le cose che vuoi dipingere, il coraggio consiste nel rompere i legami con la tua piccola cerchia: è il coraggio della creazione indipendente. Nel dipingere le persone, si devono dipingere persone viventi. Nel dipingere paesaggi, si devono dipingere vere montagne e veri fiumi. Devi dipingere ciò che hai visto, non ciò che le persone hanno già dipinto molte volte [...]. In breve, devi dipingere i tuoi quadri. La Cina è così grande, la sua gente è così numerosa, i suoi paesaggi sono così belli e la sua vita è così ricca; come può non esserci niente da dipingere? Perché bisogna plagiare il lavoro di qualcun'altro? Perché bisogna dipingere persone morte?<sup>115</sup>

La pratica del disegno dal vero e l'adozione del realismo quale stile dominante nella resa dei soggetti furono indicati da Ai Qing quali atti necessari a dotare gli artisti di maggiore

---

<sup>112</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p. 174.

<sup>113</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>114</sup> Cfr. ANDREWS, *The Art of Modern...*, op. cit., p. 162.

<sup>115</sup> AI Qing 艾青, “Tan Zhongguohua 谈中国画” (Sulla pittura cinese), in ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p. 117.

consapevolezza nel processo creativo, ad adeguare il *guohua* alle esigenze del tempo presente, nonché ad evitare soluzioni estetiche poco convincenti, in cui “le montagne raffigurate sembrano sul punto di collassare”.<sup>116</sup>

Tale posizione fu ribadita con maggior vigore nell’ambito del Secondo Congresso dei Lavoratori Letterari e Artistici del settembre 1953, nel quale i vertici di Partito annunciarono una nuova fase della politica culturale; per i successivi sette anni, la pratica artistica sarebbe stata ampiamente influenzata dai canoni del realismo socialista sovietico. Adottando un approccio maggiormente conciliante con le forme artistiche genuinamente nazionali, la gerarchia comunista ribadì formalmente il valore del *guohua* attraverso il discorso tenuto dall’ideologo di regime Zhou Yang (周洋, 1908-1989):

Richiediamo che i *contenuti* delle opere letterarie e artistiche espongano i pensieri e il popolo della nuova era, mentre le *forme* esprimano lo stile e il vigore nazionali... Tutti gli scrittori e gli artisti dovrebbero studiare diligentemente l’eredità artistica e letteraria della propria nazione, e fare della trasmissione e dello sviluppo dell’eccellente patrimonio nazionale la propria missione. [...]<sup>117</sup>

Se tale politica contribuì alla parziale riabilitazione della pittura a inchiostro, gli artisti furono tuttavia invitati a tenere un atteggiamento critico nei confronti della propria tradizione, di cui furono tenuti a selezionare “gli aspetti democratici e progressisti” e le rappresentazioni realistiche.<sup>118</sup>

A seguito delle nuove direttive, i curriculum accademici vennero riorganizzati e il termine *caimohua* fu ufficialmente adottato per indicare la pittura a inchiostro riformata, che risultò dunque emancipata da ogni possibile associazione con le antiche consuetudini. Il realismo socialista sovietico iniziò ad imprimersi come stile dominante nelle opere, e il governo incoraggiò la pratica del disegno dal vero finanziando molteplici escursioni in remote aree della Cina, reputate utili agli artisti per “osservare da vicino la relazione tra natura e attività umana”.<sup>119</sup> Una delle prime pitture di figura rettificata nello stile e nei contenuti ad impiegare tale modalità di produzione fu l’opera *Due Agnelli* (*liang ge yanggao*, 两个羊羔, 1954, fig. 1.25), realizzata nel 1954 da Zhou Changgu (周昌谷, 1929-1985). Incentrato su di una donna tibetana in abiti tradizionali dedita alla pastorizia, il dipinto si discosta dai canoni stilistici della tradizione per la particolare struttura compositiva, l’utilizzo della prospettiva occidentale e la particolare

---

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Zhou Yang, in ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p.

<sup>118</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 120.

<sup>119</sup> Cfr. ANDREWS, *The Art of Modern...*, op. cit., p.170.

interpretazione del soggetto principale, elevato a figura eroica secondo le convenzioni proprie del realismo socialista sovietico.<sup>120</sup> La serena immagine della donna, raffigurata nell'intento di masticare un filo d'erba immersa nei propri pensieri, si inserisce in un filone tematico di fondamentale importanza negli anni Cinquanta, relativo alla promozione dell'integrazione delle minoranze etniche e del consolidamento del controllo statale nelle aree di frontiera. A seguito delle turbolenze socio-politiche attraversate dalla Cina negli anni della Seconda guerra sino-giapponese e nella successiva guerra civile, il Partito giudicò infatti prioritaria la coesione tra il popolo Han e le minoranze, al fine di evitare ogni possibile frattura interna in grado di minare la stabilità del neonato governo.<sup>121</sup>

Parallelamente alla pittura di figura, la pratica del disegno dal vero e l'adozione di un linguaggio visivo improntato alle convenzioni del realismo socialista sovietico investirono anche la pittura di paesaggio, che cessò gradualmente di essere uno spazio investito dell'interiorità dell'artista per divenire un mezzo di glorificazione del PCC e del progresso nazionale sotto la sua guida:

Lo sviluppo nella creazione del *guohua* si esprime innanzitutto nel miglioramento di temi e contenuti; che si tratti di pittura di paesaggio o di figura, gli artisti hanno scelto un gran numero di soggetti afferenti alla vita reale, delineando le caratteristiche della grandiosa costruzione portata avanti dal nostro Paese, l'enorme lavoro condotto dal nostro popolo e la felicità dei lavoratori nell'apprezzare e nel soppesare ciò che di meraviglioso [è stato fatto]. Inoltre, perfino più preziosa è stata la rappresentazione da parte degli artisti di attività spirituali nobili e magnifiche del popolo cinese nella lotta nella vita reale, [ovvero] l'ardente amore per il duro lavoro, il nobile ideale del socialismo, la forza di volontà che ha permesso al Popolo di superare privazioni e difficoltà, nonché la sua passione nella lotta per la tutela della pace.<sup>122</sup>

Tra le opere celebrative delle monumentali costruzioni realizzate dal PCC per il progresso nazionale vanno annoverate *Oltre la Grande Muraglia* (*gu changcheng wai*, 古长城外, 1954, fig. 1.26) di Shi Lu (石鲁, 1919-1982) – raffigurante una sezione della linea ferroviaria Lanzhou-Xinjiang - o *Trasformare l'alluvione in energia idrica* (*hua shuizai wei shuili*, 化水灾为水利, 1956, fig. 1.27) di Zhang Xuefu (1911-1987), che si

---

<sup>120</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 165.

<sup>121</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 164.

<sup>122</sup> CAI Ruohong 蔡若虹, "Guanyu 'guohua' chuanguo de fazhan wenti" (Sulla questione dello sviluppo nella creazione del *guohua*), *Meishu*, 1955, vol.6, p. 14. "国画创作的发展, 首先是表现在题材内容的改进方面; 无论是山水画和人物画, 作者们都大量地选择了现实生活的题材, 描绘了我们国家正在进行的巨大建设的风貌, 描绘了我国人民正在从事的惊天动地的劳动, 描绘了劳动人民乐于欣赏玩味的美好事物; 而且, 更为可贵的是, 画家们还描绘了中国人民在现实生活斗争中那些高尚的和优美的心灵活动—对于劳动的热爱, 对于社会主义的崇高理想, 不畏艰难困苦的坚强意志, 保卫和平的战斗的激情。".

guadagnarono l'esposizione nella Seconda Mostra Nazionale d'Arte del 1955 per via della loro correttezza stilistica e tematica.

Se le nuove convenzioni estetiche furono in generale applicate dagli artisti con un alto grado di rigore, tra le produzioni dell'epoca non mancarono soluzioni stilistiche alternative, che tentarono di declinare in modo originale ed indipendente il messaggio rivoluzionario. A tal proposito, Li Keran (李可染, 1907-1989) si configura tra gli artisti più originali nel declinare le potenzialità della pittura a inchiostro nella Nuova Cina, in virtù della sintesi operata tra soggettività e contenuto politico nella pratica del *guohua* socialista. Tale approccio trovò la propria giustificazione teorica in un articolo pubblicato nel 1950 sul *Renmin meishu*, in cui Li, pur condividendo l'importanza del realismo nell'arte invocato dal Partito, ne limitò la pratica al processo creativo, ammettendo nella resa estetica dell'opera un certo grado di rielaborazione creativa e inverosimile del soggetto.<sup>123</sup> Tali precetti furono applicati dall'artista alla creazione di *Diecimila montagne immerse nel rosso* (*wan shan hong bian*, 万山红遍, 1964, fig. 1.28), ispirata nel titolo ad un componimento di Mao Zedong; a livello tematico, l'opera riproduce un'immagine mentale avvalendosi dalla tradizionale struttura compositiva della pittura *shanshui*<sup>124</sup> combinata all'utilizzo originale del pigmento rosso mescolato all'inchiostro,<sup>125</sup> espedienti che restituiscono nel complesso un paesaggio dal tono fortemente lirico e libero da una rappresentazione meramente naturalistica.

Ampiamente condannato dai suoi contemporanei per la scarsa carica ideologica recata dalle opere, Li Keran ingaggiò una pubblica autocritica sulle colonne di *Meishu*, nella quale giudicò come un errore l'eccessiva enfasi precedentemente attribuita alla libera creazione, votandosi ufficialmente alla produzione di arte politica.<sup>126</sup>

La ridefinizione al vertice del significato e della pratica della pittura a inchiostro nella Nuova Cina contribuì ad una riappropriazione in senso politico della tradizione, che, nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, avrebbe contribuito alla grande iconografia visiva commissionata dal Partito nella celebrazione del proprio passato rivoluzionario.

---

<sup>123</sup> Cfr. GENG, *Mao's Images...*, op. cit., p.90.

<sup>124</sup> Il termine *shanshui* (letteralmente: "montagne e acqua") è uno stile tradizionale di pittura a inchiostro su carta basato sulla rappresentazione di paesaggi naturali, e reca in montagne, fiumi e cascate alcuni dei suoi soggetti più ricorrenti. Diffusasi a partire dalla dinastia Song meridionale (960-1279), questa forma d'arte non verte sulla puntuale rappresentazione dell'ambiente naturale, che utilizza piuttosto come espediente per imprimere su carta lo spirito dell'artista. Cfr. New World Encyclopedia, [https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Shan\\_shui](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Shan_shui) (Data ultima consultazione: 21/03/2021).

<sup>125</sup> Cfr. GENG, *Mao's Images...*, op. cit., p. 90.

<sup>126</sup> Cfr. *Ibid.*, p.91.

## **CAPITOLO II**

*Arte e Governo:*

*la nazionalizzazione della pittura ad olio e la reinterpretazione  
ufficiale della storia nazionale*

*(1951 – 1965)*

## 2.1 La reinterpretazione visiva del passato nazionale: la pittura storica rivoluzionaria (*geming lishi hua*, 革命历史画)

A seguito dell'estensione del controllo statale sul settore editoriale e la riforma dei generi di massa, l'agenda culturale di Partito prese progressivamente le distanze dall'obiettivo di popolarizzazione dell'arte, privilegiando l'innalzamento degli standard tecnici e la raffigurazione tematica di solenni episodi della storia nazionale. La creazione di imponenti opere in grado di educare il popolo alla corretta comprensione del proprio passato e il pubblico internazionale ai progressi compiuti dalla Cina sotto l'egida comunista divenne prioritaria per il PCC, che a partire dagli anni Cinquanta si avvale del potere delle arti visive per "tessere un eroico racconto della rivoluzione comunista cinese".<sup>127</sup>

Nell'analisi dello storico dell'arte Gao Hua (高華), l'enfasi sulla rappresentazione di grandi temi storici costituì il successivo stadio evolutivo della cosiddetta "narrativa rivoluzionaria",<sup>128</sup> che informò il lavoro creativo comunista negli anni Trenta e Quaranta. Basata sull'ineludibilità della rivoluzione cinese, tale narrativa contraddistinse la produzione artistica nella guerra civile per la vigorosa promozione della mobilitazione politica, atta a rovesciare un ordine iniquo e secolare. A seguito dell'ascesa del Partito ai vertici dello Stato, tale interpretazione della realtà storica fu sostituita da una rappresentazione del passato nazionale deliberatamente artificiosa e dogmatica, che assunse pretese di universalità:

Guidata da descrizioni autorevoli o da documenti autorevoli, [la grande narrativa] taglia e incolla selettivamente il materiale storico per affermare una certa descrizione autorevole, semplificando i complessi processi della storia in una spiegazione di "inevitabilità", mentre copre molti piani storici ricchi e nuovi.<sup>129</sup>

Il processo di esplorazione della memoria collettiva per costruire un'iconografia visiva egemonica ed ufficiale della storia nazionale assunse carattere sistematico a partire dal 1950; in

---

<sup>127</sup> HUNG Chang-tai, "Oil Paintings and Politics: Weaving a Heroic Tale of the Chinese Communist Revolution", in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 49, no. 4, 2007, Cambridge University Press, p. 783.

<sup>128</sup> Nell'opinione dello storico dell'arte Gao Hua, l'analisi delle tendenze artistiche nella Cina moderna è influenzata da due prospettive storiche diffuse nella nazione nello stesso periodo, ovvero "la narrativa sulla modernizzazione" e la "narrativa rivoluzionaria". Quest'ultima si sviluppò in Cina tra il 1920 e il 1940, quando una serie di intellettuali di sinistra (Qu Qiubai, Zhang Wentian, etc.) importò categorie e concetti dall'Unione Sovietica e dal Giappone per costruire delle categorie interpretative del presente, del passato e del futuro nazionali. Il nucleo della teoria che ne scaturì si basava sull'ineludibilità della rivoluzione in Cina. Per approfondimenti, si rimanda a: LIU Ding, LU Carol Yinghua, "From the Issue of Art to the Issue of Position: The Echoes of Socialist Realism", in *e-flux journal*, no. 55, 2014, p.11.

<sup>129</sup> *Ibid.*

quell'anno, l'Amministrazione Statale dei Beni Culturali elesse un comitato deputato alla raccolta del materiale storico relativo agli ultimi cento anni,<sup>130</sup> nell'ambito della pianificazione del Museo della Rivoluzione Cinese. La costruzione dell'ente motivò un'intensa produzione artistica, di cui lo Stato si configurò quale unico committente e promotore. Gli sforzi di molteplici personalità, selezionate dal governo in base ad un elevato grado di correttezza ideologica e abilità tecniche, furono dunque concertati nella creazione di una storia visiva del PCC, basata sull'interpretazione del "significato politico degli eventi" piuttosto che su di una loro "illustrazione meccanica".<sup>131</sup>

La selezione dei temi storici più appropriati alla costruzione di una narrativa grandiosa e omogenea fu disciplinata dal Partito mediante *Trent'anni del Partito Comunista Cinese* (*zhongguo gongchandang de sanshi nian*, 中国共产党的三十年) di Hu Qiaomu (胡乔木, 1912-1922), un saggio pubblicato nel 1951 con lo scopo di educare gli artisti alla versione ortodossa della storia del Partito, dalla fondazione sino all'ascesa ai vertici dello Stato.<sup>132</sup>

Il realismo e la pittura ad olio, che vinsero il supporto dell'autorità nel Secondo Congresso dei Lavoratori Letterari e Artistici del 1953,<sup>133</sup> si imposero quali mezzi espressivi appropriati nella realizzazione delle monumentali opere a carattere storico. Da allora, la politica di nazionalizzazione (*minzuhua*, 民族化) della pittura ad olio, promossa dallo Stato e definita da Dong Xiwen (董希文) come un tentativo di rendere il mezzo straniero "parte del nostro sangue",<sup>134</sup> subì repentine riscritture, determinate dalle alterazioni della politica interna e internazionale.

---

<sup>130</sup> Cfr. GENG, *Mao's...*, op. cit., p. 137.

<sup>131</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 154.

<sup>132</sup> Cfr. HUNG, *Oil Paintings...* op. cit., p. 791.

<sup>133</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 787.

<sup>134</sup> Cfr. *Ibid.*, p.812.

## **2.2 Primi stadi di nazionalizzazione della pittura ad olio: dal realismo accademico al realismo socialista sovietico**

Introdotta in Cina a partire dalla seconda decade del Novecento dagli studenti formati in Occidente, il realismo nella pratica artistica trascese fin da subito i confini del mero linguaggio espressivo. Apprezzato da parte della comunità artistica per la resa verosimile e “scientifica” dei soggetti, fu considerato da comunisti di prima generazione quali Chen Duxiu (陈独秀, 1879-1942) un potente elemento di trasformazione sociale, in grado di indurre nel popolo nuove prospettive interpretative e di affrancarlo dall’oscurantismo della tradizione.<sup>135</sup> Tali considerazioni coesistevano tuttavia con opinioni avverse, che assimilavano il realismo piuttosto ad una manifestazione del colonialismo occidentale, la cui pratica andava dunque scoraggiata.

Negli anni di Yan’an, a seguito della diffusione in Cina della dottrina marxista e dell’interpretazione “socialista” del realismo elaborata dallo scrittore russo Maksim Gor’kij,<sup>136</sup> il PCC formulò la propria dottrina artistico-letteraria, che, a discapito della formale indipendenza dalla teoria artistica russa, ne condivise alcuni dei presupposti fin da allora, dieci anni prima della sua formale adozione nei curriculum accademici nazionali.

Tratto distintivo del realismo socialista sovietico fu l’assimilazione del Comunismo a “legge fondamentale dello sviluppo storico”,<sup>137</sup> la cui realizzazione risultava tuttavia osteggiata da bugie e pregiudizi.<sup>138</sup> L’arte prodotta nello spirito del realismo socialista si proponeva dunque di riflettere la “verità” di Partito, oscurata dalla propaganda avversa e dalla rappresentazione oggettiva delle circostanze, giudicata “volgare naturalismo”.<sup>139</sup> Tali precetti preclusero ogni spazio alla soggettività, e ispirarono la produzione di opere d’arte dall’elevato conservatorismo estetico; queste furono dominate a livello tematico da rappresentazioni ottimiste della vita popolare sotto l’amministrazione comunista, o illustrazioni gloriose e artificiose di episodi storici e leader politici.<sup>140</sup>

Prima della sistematica ristrutturazione dell’apparato artistico nazionale secondo i canoni sovietici, il realismo accademico continuò ad esercitare per un breve periodo la propria influenza

---

<sup>135</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p.44.

<sup>136</sup> Maksim Gor’kij è stato uno scrittore e drammaturgo russo. Viene considerato il padre della teoria artistica del “realismo socialista”, di cui fornì una prima compiuta formulazione nel Congresso degli Scrittori e Artisti Sovietici di Mosca, nel 1934. Cfr. LIU, LU, *From the Issue of Art...*, op. cit., p.3.

<sup>137</sup> GLEB Zekulin, “Reviewed Work(s): *Istoriya Russkoi Sovetskoi Literatury (A History of Russian Soviet Literature)* by A. I. Metchenko, L. M. Polyak and L. I. Timofeyev”, in *Soviet Studies*, vol. 11, No. 4, 1960, Taylor & Francis, p. 433.

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> *Ibid.* p. 432.

<sup>140</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 147.

nella produzione dei dipinti a olio commissionati dal Partito; a tal proposito, l'opera *Mao Zedong relaziona sulla Rettifica di Yan'an* (*Mao zhuxi zai Yan'an gabu huiyi shang zuo zheng feng baogao*, 毛主席在延安干部会议上作正风报告, fig. 2.29), prodotta da Luo Gongliu (罗工柳, 1916-2004) nel 1951, risulta esemplificativa di tale tendenza. L'autore riproduce dettagliatamente l'episodio prescindendo dall'utilizzo della drammatica gestualità che avrebbe contraddistinto i dipinti di ispirazione sovietica e, nonostante l'opera sia stata presentata come un mero documento storico, lo slogan "Trattieni la verità, correggi l'errore" (*jianchi zhenli, xiuzheng cuowu*, 坚持真理, 修正错误), visibile sul fondo della sala, contribuì a riaffermare la corretta linea di condotta nell'ambito delle campagne ideologiche nazionali del 1951-1952.<sup>141</sup>

A seguito della ratifica del *Trattato sino-sovietico di amicizia, alleanza e assistenza reciproca* (*zhong su youhao tongmeng huzhu tiaoyue*, 中苏友好同盟互助条约) del 15 febbraio 1950, Mao e Stalin normalizzarono i rapporti tra i due Paesi, e la Cina accolse diversi tecnici in preparazione del Primo Piano Quinquennale (1953-1957). L'acquisizione del metodo sovietico, come anticipato, non si limitò all'ambito tecnologico e industriale, ma coinvolse anche l'apparato artistico, che fu ridefinito alle fondamenta. Attraverso mostre itineranti e una massiccia importazione di testi canonici della teoria artistica sovietica, gli studenti dei principali istituti furono esposti alle convenzioni del realismo socialista; in molti furono inoltre selezionati, in virtù delle loro credenziali politiche e dell'appropriatezza della classe sociale d'appartenenza,<sup>142</sup> per frequentare corsi di perfezionamento presso l'Accademia d'Arte Repin di Leningrado.<sup>143</sup>

La sistematica riforma accademica nazionale fu inaugurata al CAFA di Pechino nel 1955, quando Jiang Feng annunciò la nomina dell'artista sovietico Konstantin M. Maksimov a consulente del Dipartimento di pittura ad olio:

L'arrivo del compagno Maksimov in Cina ci permette di studiare in modo sistematico e diretto l'avanzata esperienza artistica dell'Unione Sovietica. Crediamo che, sotto la direzione di Maksimov, il nostro lavoro di formazione artistica e di professori [competenti] nella pittura ad olio apporterà contributi straordinariamente importanti e di valore.<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 142.

<sup>142</sup> Tra il 1953 e il 1956, gli studenti selezionati dal Partito per la formazione in istituti sovietici dovevano appartenere ad una delle tre classi sociali non ostili agli obiettivi del socialismo, ovvero: soldati, operai e contadini. Il PCC scelse di investire sulla formazione di tali personalità confidando che l'esperienza maturata in URSS li avrebbe resi idonei a gestire consapevolmente le accademie nazionali; in realtà, in molti persero ogni interesse nel maoismo e non fecero più ritorno in patria. Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 142.

<sup>143</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>144</sup> ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p. 152.

Preceduta da una spietata competizione a livello nazionale, la classe di Maksimov accolse infine venti giovani artisti, i quali avrebbero creato tra le opere più rappresentative della fase sovietica della pittura a olio nazionale.<sup>145</sup> L'esperienza dell'artista russo si rivelò di significativa importanza non solo nel fornire alla Cina un vocabolario visivo consono alle esigenze politiche del periodo, ma soprattutto nella trasformazione catartica che operò sull'intero sistema accademico nazionale; impartendo agli studenti lezioni incentrate sull'uso del colore, sulle corrette modalità di tensione delle tele e di utilizzo dei pennelli, l'artista sovietico contribuì ad istituzionalizzare un metodo di insegnamento della pittura ad olio progressivo e coerente, che sarebbe divenuto parte integrante della generale pratica artistica cinese.<sup>146</sup>

Un tratto interessante della prima iconografia rivoluzionaria prodotta dagli studenti di Maksimov fu la straordinaria assenza dei soggetti politici. Nel tentativo di liberare le distintive personalità artistiche dei singoli, l'artista incoraggiò i propri studenti a narrare nei dipinti soggetti direttamente collegati alle proprie esperienze di vita, prescindendo dalla raffigurazione agiografica della leadership comunista.<sup>147</sup> Tali indicazioni ispirarono la creazione di opere quali *Lettera dalla madrepatria* (*zuguo lai xin*, 祖国来信 1956, fig. 2.30), in cui il veterano He Kongde (何孔德, 1925-2003) attinse dalla propria esperienza bellica nella Guerra di Corea per declinare un aspetto più intimo e recondito della vita militare. Discostandosi dalla rappresentazione di soldati dell'Armata Rossa moralmente intransigenti e appassionatamente dediti alla tutela della nazione propugnata dalla precedente propaganda comunista, He Kongde veicolò piuttosto lo spirito rivoluzionario elevando a proprio soggetto il conforto suscitato da una lettera familiare nell'atroce quotidianità delle trincee. Approccio che ebbe il merito di fare appello alla sensibilità del pubblico in modo inedito, incoraggiando la predisposizione al sacrificio per la transizione al socialismo prescindendo dalla canonica raffigurazione di gesta memorabili.

Se l'adozione dei modelli sovietici determinò una generale progressione nella qualità tecnica della produzione artistica cinese, l'entusiasmo che aveva accompagnato la loro introduzione in Cina fu minato da critiche crescenti, avanzate sia dagli artisti che da alcuni membri di Partito. Nel 1956, una delle prime figure istituzionali a denunciare i demeriti della politica adottata per la nazionalizzazione della pittura ad olio fu il viceministro della cultura Liu Zhiming, che incentrò il suo discorso sull'aridità tematica e stilistica acquisita dalle arti:

---

<sup>145</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>146</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p.149.

<sup>147</sup> Cfr. *Ibid.*

La nostra pittura ad olio non ha ancora stile. In futuro difenderemo la molteplicità di scuole e di stili...la stessa professione della pittura ad olio dovrebbe avere molte e differenti scuole. Nelle arti, ciò che dovrebbe essere evitato a ogni costo è [proprio] l' 'uniformità'. Nel futuro dovranno esserci stili diversi.<sup>148</sup>

Tale critica all'omogeneità stilistica adottata nella continua rielaborazione dei medesimi soggetti fu inoltre condivisa negli anni successivi dall'artista Dong Xiwen (董希文, 1914-1973), che si rese portavoce della conflittualità tra libera creatività e obblighi politici vissuta dalla comunità culturale sulla rivista *Meishu yanjiu*:

Gli aspetti politici ed estetici dell'arte dovrebbero essere unificati, ciò nondimeno, gli standard politici dovrebbero prevalere. Tuttavia, nella questione del concettuale e dell'artistico, tra le norme politiche ed estetiche, continuo ad attribuire grande importanza a queste ultime, mentre mi limito a prestare servizio a parole alle prime. Pur credendo che la direzione del realismo socialista sia quella corretta, ho sempre sentito che la media delle nostre opere d'arte sia monotona nello stile e carente nella forma; raramente queste posseggono la personalità e le emozioni dell'artista.<sup>149</sup>

La transizione dal realismo accademico al realismo socialista sovietico, che contraddistinse il primo stadio di nazionalizzazione della pittura ad olio, lasciò tracce profonde nella produzione artistica dell'epoca, spesso imprimendosi tra i confini di un'unica opera. *La Fondazione della Nazione* di Dong Xiwen si configura quale opera particolarmente rappresentativa di tale fenomeno, imponendosi quale narratrice di una duplice storia allo stesso tempo. La più evidente, ravvisabile a livello tematico, è la storia della politica interna con la dogmatica rappresentazione del passato nazionale voluta dal Partito; la seconda, nascosta tra le più recondite variazioni stilistiche, è la storia della politica internazionale nei primi anni Cinquanta, segnata dalla convergenza di interessi tra Mosca e Pechino.

---

<sup>148</sup> LIU Zhiming, in GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 41.

<sup>149</sup> DONG Xiwen 董希文, "ziwo jiancha 自我检查" (Autoanalisi), in LIU, LU, *From the Issue of Art...*, op. cit., p. 10.

### 2.2.1 Variazioni stilistiche in un'opera: Dong Xiwen e “La Fondazione della Nazione”

Introdotta al realismo occidentale presso l'Accademia d'Arte Nazionale di Hangzhou negli anni Trenta, Dong Xiwen intrecciò i primi contatti con il comunismo cinese nel 1946, anno in cui partecipò attivamente al lavoro di propaganda pro-partitica.<sup>150</sup> Negli anni della Guerra Civile visse sotto l'amministrazione nazionalista a Chongqing e, come altri artisti dell'epoca, tentò di sfuggire all'onnipresente atmosfera di violenza riscoprendo la tradizione artistica autoctona di Dunhuang, esempio di integrazione culturale tra le influenze dei cinesi Han e delle minoranze etniche.

A seguito dell'ascesa statale del PCC, l'artista fu al centro di occasionali conflitti con la nuova autorità, motivati dall'avversione di quest'ultima al suo specifico linguaggio espressivo, ritenuto eccessivamente ancorato alla pittura murale di Dunhuang e intriso di allusioni religiose.<sup>151</sup> Tali eventi pregiudicarono la sua immediata iscrizione al Partito, che avvenne nel dicembre 1949 a seguito della dichiarata intenzione dell'artista di “seguire incondizionatamente le esigenze della rivoluzione, inclusa la rinuncia alle proprie competenze”.<sup>152</sup>

Nell'ambito del piano di costruzione del Museo della Rivoluzione Cinese, Dong Xiwen risultò tra gli artisti incaricati di produrre l'ufficiale storia visiva del Partito, richiesta portata a termine nella realizzazione de *La Fondazione della Nazione* (*kaiguo dadian*, 开国大典, 1952-1953, fig. 2.31). L'opera, che raffigura Mao Zedong nell'intento di proclamare formalmente la nascita della RPC dalla loggia di Tiananmen, risulta una vigorosa combinazione di patriottismo e promozione della Linea Rossa,<sup>153</sup> nella sua contemporanea celebrazione dell'unità nazionale e del governo comunista a guida maoista. La reale circostanza dell'evento, catturata nel celebre scatto (fig. 2.32) di Hou Bo (侯波, 1924-2017), fu ripetutamente alterata nelle cinque versioni del dipinto, che, attraverso la pratica della *damnatio memoriae*, assicurò di volta in volta l'identità tra soggetti rappresentati e la mutevole composizione della gerarchia comunista, stravolta dalle repentine epurazioni.

---

<sup>150</sup> Cfr. GENG, *Mao's...*, op. cit., p.151.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> La questione della “Linea Rossa”, espressione che fa riferimento alla corretta valutazione del ruolo di Mao Zedong all'interno della storia nazionale, fu un tema particolarmente spinoso per la comunità culturale. Nella costruzione del tema delle opere d'arte - specie nei dipinti destinati al Museo della Rivoluzione Cinese - gli artisti furono spesso combattuti tra la rappresentazione enfatica delle gesta di Mao Zedong e l'operato del Partito *in toto*. Cfr: HUNG, *Oil Paintings...*, op. cit., p.792.

Il dipinto combina diversi linguaggi espressivi, riconducibili alla tradizione europea, all'arte di Dunhuang e al *nianhua*, creativamente esplorati nel tentativo di creare una pittura originale e distintamente cinese.

La struttura compositiva - invariata in tutte le successive versioni del dipinto - fu costruita in modo da concentrare l'attenzione dello spettatore su Mao Zedong, e ricalca l'architettura del dipinto *Stalin sull'incrociatore Molotov* (fig. 2.33), realizzato nel 1949 dall'artista sovietico Viktor Puzyrkov.<sup>154</sup>

Distanziata dalla leadership di Partito, la figura di Mao viene messa in risalto dalle nuvole che si schiudono in corrispondenza della sua testa, nonché da una serie di linee convergenti sul lato orientale della Piazza che ne intersecano il corpo.<sup>155</sup> Il fulcro dell'opera è costituito dalla promozione dello stretto legame tra il popolo e il Grande Timoniere, rafforzato dalla studiata posizione del foglio che stringe nelle proprie mani, consapevolmente abbassato rispetto al bozzetto dell'opera (fig. 2.34) per suggerire un intenso contatto visivo con la folla.<sup>156</sup>

Tra i leader della gerarchia comunista rappresentati, è possibile scorgere il generale dell'Esercito Popolare di Liberazione Zhu De (朱德, 1886-1976), il vicepresidente della Commissione del governo popolare centrale Liu Shaoqi (刘少奇, 1898-1969) e il premier Zhou Enlai, i quali risultano separati dal popolo dalla figura di Mao, investito del ruolo di mediatore tra masse e autorità politiche.<sup>157</sup>

Nel 1953 il dipinto ricevette l'ufficiale approvazione del Partito, dal quale fu lodato come un mirabile esempio di sinizzazione della pittura ad olio. “Se questo dipinto è ricco di stile nazionale, [ciò] ha molto a che vedere con l'uso del colore”<sup>158</sup> avrebbe dichiarato l'artista, che adottò tonalità brillanti e colori piatti, utilizzando tecniche di applicazione tradizionali.<sup>159</sup> L'uso del colore contribuì a correggere non solo alcuni difetti del reale - come il cielo nuvoloso -<sup>160</sup> ma in generale ebbe il merito di esaltare la componente emotiva della circostanza, amplificando il potere narrativo del realismo.

---

<sup>154</sup> Cfr. GENG, *Mao's...*, op. cit., p.162.

<sup>155</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 144.

<sup>156</sup> Cfr. GENG, *Mao's...*, op. cit., p. 158.

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

<sup>158</sup> DONG Xiwen 董希文, in LI Changju 李昌菊, “xin zhongguo shiqi nian (1949—1966) youhua minzuhua de xingshi tansuo 新中国十七年 (1949—1966) 油画民族化的形式探索” (Esplorazione della nazionalizzazione della pittura a olio nei diciassette anni (1949-1966) della Nuova Cina.), in *Meishu xue*, no. 10, 2009, p. 98. “假如说这幅画富有民族气派, 那么与这种色彩的用法是很有关系的。”

<sup>159</sup> Cfr. GENG, *Mao's...*, op. cit., p.165.

<sup>160</sup> *Ibid.*, “还有, 那天本来是阴天, 上午还下过雨, 画 的时候, 在天气上提高了, 加了白, 有祥瑞的寓意。尽量让 天空风和日丽, 并且画了白鸽”.

La purga di Gao Gang (高岗, 1905-1954)<sup>161</sup> all'inizio del 1954 condizionò le sorti dell'opera, motivandone di fatto la prima alterazione. Raffigurato in prima fila nella versione originale, Gao fu scientemente cancellato dalla storia nel 1955, e sostituito da un più appropriato vaso di crisantemi rosa (fig. 2.35).<sup>162</sup>

Nell'ottobre 1968, l'allora presidente della Repubblica Liu Shaoqi cadde nelle mire di Mao, e fu estromesso dal Partito e destituito con l'accusa di essere un crumiro traditore e capitolazionista.<sup>163</sup> Di conseguenza, la schiera di leader nel dipinto fu nuovamente modificata, e, nella versione del 1967, il vuoto lasciato da Liu venne colmato con la più gradita figura di Dong Biwu (董必武, 1886-1975), vicepresidente della Repubblica dal 1959 al 1975.

Troppo malato per assecondare la richiesta del Partito di rimuovere Lin Boqu (林伯渠, 1886-1960) – colpevole di essersi opposto alle nozze tra Mao e Jiang Qing -<sup>164</sup> Dong Xiwen assegnò il compito a due studenti del CAFA, Zhao Yu (赵域, 1926-1980) e Jin Shangyi (靳尚谊, 1934-). La copia del dipinto, prodotta dagli artisti nel 1972, rivelò la completa assimilazione del realismo socialista sovietico nella pratica artistica cinese, attraverso la resa squadrata di mascelle e altri dettagli anatomici.<sup>165</sup>

Il programma di “eliminazione del caos e ritorno alla normalità” (*Boluan Fanzheng*, 拨乱反正) del 1978, mediante il quale Deng Xiaoping (邓小平, 1904-1997) promosse la riabilitazione delle personalità “ingiustamente, falsamente, ed erroneamente” (*yuan jia cuo'an*, 冤假错案) accusate negli anni precedenti, si espresse sul piano culturale con l'intenzione di riappropriarsi del proprio passato nelle sue reali manifestazioni. Nel 1979, *La Fondazione della Nazione* fu dunque riprodotta, per l'ultima volta, con Gao Gang, Liu Shaoqi e Lin Boqu (fig. 2.36). E con un uomo in seconda fila, prima irricognoscibile, dalle vaghe fattezze del giovane Deng Xiaoping.<sup>166</sup>

---

<sup>161</sup> Gao Gang ricoprì la carica di Presidente della Commissione di pianificazione statale nella neonata RPC e di commissario politico in Manciuria. In un incontro del Politburo del 1953 fu accusato da Mao Zedong di aver tentato di creare un “regno indipendente” e di seguire politiche economiche “errate”. Morì suicida l'anno successivo. Cfr. SPENCE, *The Search for...*, op. cit., p. 485.

<sup>162</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 145.

<sup>163</sup> SPENCE Jonathan D., *The search for Modern China*, WW Norton & Company, 1990, p. 555.

<sup>164</sup> Cfr. HUNG, *Oil Paintings...*, op. cit., p.784.

<sup>165</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p.145.

<sup>166</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p.85.

### 2.3 Cinque settimane di dissenso: la Campagna dei Cento Fiori

In seguito alla destalinizzazione<sup>167</sup> avviata da Nikita Chruščëv in Unione Sovietica, nel 1956 Mao Zedong elaborò una strategia atta a salvaguardare l'unità ideologica nazionale. Timoroso del probabile isolamento geopolitico che la politica sovietica di pacifica coesistenza con l'Occidente avrebbe potuto apportare alla Cina,<sup>168</sup> e allarmato dalla possibile minaccia che l'eco della Rivoluzione ungherese avrebbe causato alla leadership comunista sul piano nazionale, Mao tentò di eliminare ogni possibile causa di alienazione popolare all'autorità. Al grido dello slogan “Che cento fiori sboccino, che cento scuole gareggino” (*baihua qifang, baijia zhengming*, 百花齊放, 百家爭鳴), istituì il 2 maggio 1956 la Campagna dei Cento Fiori (*bai hua yundong*, 百花運動), sancendo una fase di liberalizzazione della vita economica, politica e culturale, in cui l'opinione pubblica fu incentivata ad esprimersi liberamente in merito all'operato del Partito.

Alla comunità culturale, insofferente alle rigide restrizioni imposte al lavoro creativo e intimidita dall'esito della Campagna contro Hu Feng, furono dunque concesse maggiori autonomie e spazi di libertà espressiva. Atto che, secondo parte della comunità accademica, fu motivato non solo dall'esigenza di rafforzare l'unità sociale, ma anche dall'obiettivo di implementare la burocrazia del PCC, epurando i funzionari colpiti dalle pubbliche critiche.<sup>169</sup>

Consapevole dei sentimenti di biasimo nutriti da artisti e scrittori, ma sicuro della loro fedeltà obbligata al regime, l'ideologo di regime Zhou Yang condivise l'importanza di introdurre un approccio più liberale nelle attività culturali, teso ad evitare il collasso del socialismo:

La loro [degli intellettuali] base economica e sociale è scomparsa, quindi non hanno altra scelta che seguire la via socialista; tuttavia, non è positivo per il socialismo che gli intellettuali percepiscano la situazione come insostenibile.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Il termine “destalinizzazione” indica l'insieme degli atti attraverso cui il segretario del Partito Comunista dell'Unione Sovietica (PCUS) Nikita Chruščëv indusse il superamento del culto della personalità di Stalin. La lettura del “rapporto segreto” nel corso del Ventesimo Congresso del PCUS del 1956 viene assimilato all'esordio del processo. Cfr. “Destalinizzazione”, in Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/event/de-Stalinization> (Data ultima consultazione: 10/04/2021).

<sup>168</sup> Cfr. Lorenz M. LÜTHL, *The Sino-Soviet Split: Cold War in the Communist World*, Princeton University Press, 2008, p. 46-47.

<sup>169</sup> Cfr. Denis TWITCHETT, John K. FAIRBANK, *The Cambridge History of China, The People's Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China 1949-1965*, vol.14, Cambridge University Press, 1987, p.243.

<sup>170</sup> ZHOU Yang 周扬, in GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 58.

Nel tentativo di vincere la diffidenza dei circoli artistici, Zhou Yang e i veterani alla guida dell'Associazione degli Artisti Cinesi discussero proposte volte a dotare la comunità culturale di maggiori responsabilità, emancipando l'organizzazione dalla supervisione del governo e fornendo agli artisti l'opportunità di animare pubblicazioni indipendenti. Il 1957 salutò così la fondazione della rivista *Ricerca sulle Belle Arti* (*Meishu yanjiu*, 美术研究), il cui editoriale riflesse la transizione sociale in atto:

Richiediamo articoli che posseggano un po' di sostanza. A patto che [un articolo] esprima un'opinione originale, anche se si tratta di un'opinione unica, è molto bene accetto.<sup>171</sup>

La riforma degli istituti fu inoltre accompagnata da un incremento delle mostre a scala nazionale che, nel corso del 1956, ampliarono gli orizzonti del pubblico cinese con esempi di arte occidentale e messicana.<sup>172</sup>

Dopo quasi un anno dall'avvio della Campagna, gli intellettuali, rassicurati dai provvedimenti governativi circa la possibilità di esprimere la propria opinione senza ritorsioni, risposero all'invito del Partito. Nelle cinque settimane tra il 1 maggio e il 7 giugno 1957, l'autorità comunista fu contestata con una virulenza crescente, che si esprime attraverso diversi canali: dalle critiche affisse sul Muro della Democrazia eretto nell'Università di Pechino agli articoli di giornale, dalle lettere indirizzate al premier Zhou Enlai a frequenti scioperi, in cui l'exasperazione studentesca prese corpo anche con pestaggi a danno dei quadri.<sup>173</sup>

Il Partito fu accusato di “costituire una razza a parte” in virtù dei privilegi goduti, e le campagne di massa dei primi anni della Repubblica furono giudicate “una seria violazione dei diritti umani”.<sup>174</sup> Le valutazioni degli artisti stroncarono inoltre il nucleo della teoria stabilita dalla dirigenza; Xiao Caizhou (萧采洲, 1927-) definì “meccanico” il principio caro al Partito di “osservare e trarre ispirazione dalla vita reale”, mentre Jin Ye rivendicò un maggiore rispetto per il personale punto di vista degli artisti, relegati alla rappresentazione di vuote tematiche ispirate da concetti politici astratti.<sup>175</sup>

---

<sup>171</sup> Nota editoriale del numero inaugurale di *Meishu yanjiu*, in GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 61.

<sup>172</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 66-68.

<sup>173</sup> Cfr. SPENCE, *The Search for...*, op. cit., p. 511.

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., pp.64-66.

Il 15 maggio 1957, nella circolare *Le cose sono in fase di trasformazione* (*shiqing zhengzai qi bianhua*, 事情正在起变化), Mao orchestrò l'imminente Campagna contro la Destra (*fan you yundong*, 反右運動, 1957-1959, fig.), volta a colpire quanti avessero manifestato il proprio dissenso. La libertà d'espressione divenne ufficialmente un crimine contro lo Stato:

C'è anche un certo numero di persone il cui pensiero erra dal lato del revisionismo o dell'opportunismo di destra. Essi rappresentano il pericolo maggiore, in quanto le loro idee sono un riflesso dell'ideologia borghese all'interno del Partito, e anelano al liberalismo borghese. negano tutto e sono legati in cento e uno modi agli intellettuali borghesi esterni al Partito. Negli ultimi mesi si è criticato il dogmatismo, ma si è lasciato che il revisionismo non venisse contestato. [...] ora è tempo di concentrare la nostra attenzione sulla critica del revisionismo.<sup>176</sup>

In base alle stime condivise dalla comunità accademica, oltre 550.000 persone furono bollate come “elementi di destra”<sup>177</sup> e rese oggetto di persecuzioni, culminate in una lunga serie di esecuzioni, arresti o esili in aree rurali volti alla rieducazione attraverso il lavoro. La rettifica sollevò inoltre numerose personalità dai propri incarichi, come nel caso di Te Wei (特伟, 1915-2010), fumettista, animatore e direttore dello Studio di Animazione di Shanghai:

Esigevano che scrivessi un'autocritica, non solo relativa al mio film, ma a tutti i film che pensavano non andassero bene, perché io ero, dopo tutto, il direttore dello Studio all'epoca. Non capivo davvero cosa cercassero e perché. Scrisi l'autocritica che sentivo di poter giustamente scrivere, ma non erano soddisfatti. Mi chiesero di scriverla ancora e ancora, e io finii per ammalarmi di un disturbo allo stomaco. Alla fine l'hanno scritta loro al posto mio. Tutto questo accadeva anche prima della Rivoluzione Culturale. Quando finirono di criticarmi, mi mandarono a lavorare in una fabbrica. Sono stato assente dallo Studio fino al 1966, quando fui richiamato a causa della Rivoluzione Culturale. Quando tornai, fui "accolto" da una moltitudine di striscioni sparsi sui muri [dello Studio], i quali mi criticavano tutti. I miei crimini avevano un nome: "colui che ha imboccato la via del capitalismo" e "intellettuale reazionario".<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> MAO Zedong 毛泽东, “shiqing zhengzai qi bianhua 事情正在起变化” (Le cose sono in fase di trasformazione), 15 maggio 1957, in <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19570515.htm> (Data ultima consultazione: 10/04/21). “又有一部分人有修正主义或右倾机会主义错误思想。这些人比较危险，因为他们的思想是资产阶级思想在党内的反映因为他们的思想是资产阶级思想在党内的反映，他们向往资产阶级自由主义，否定一切，他们与社会上资产阶级知识分子有千丝万缕的联系。几个月以来，人们都在批判教条主义，却放过了修正主义。教条主义应当受到批判，不批判教条主义，许多错事不能改正。现在应当开始注意批判修正主义。”

<sup>177</sup> CHANG, HALLIDAY, *Mao...*, op. cit., p. 493, ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p.158.

<sup>178</sup> TE Wei 特伟 in LENT, XU, *Comics Art...*, op. cit., p. 83.

A causa dei sopracitati eventi, l'anno 1957 inaugurò quello che Fairbank e Goldman definiscono il primo di “venti anni perduti”, scanditi dall'ostilità al talento da parte dell'autorità. Questa assunse difatti un atteggiamento vendicativo nei confronti degli intellettuali, considerati non più come risorse funzionali al progresso nazionale, ma come elementi eversivi.<sup>179</sup> La mancanza di assoluta fedeltà all'ideologia rintracciata nella comunità culturale, considerata l'ennesima manifestazione del retaggio borghese, convinse Mao dell'esigenza di educare una nuova generazione di intellettuali, “più rossi e meno esperti”. Le intimidazioni subite garantirono la riaffermazione della supremazia politica sulla sfera culturale, che sarebbe stata presto chiamata a supportare “la grande onda della costruzione socialista” del Grande Balzo in Avanti (*dayuejin*, 大跃进, 1958-1961).

#### ***2.4 L'influenza del Grande balzo in avanti e della scissione sino-sovietica sulla nazionalizzazione della pittura***

La fine del primo piano quinquennale nel 1957 rivelò l'inadeguatezza del modello di industrializzazione stalinista applicato alle condizioni nazionali. Il modesto incremento della produzione agricola attraverso il sistema cooperativistico si dimostrò infatti insufficiente a sostenere i consumi interni, a finanziare l'ulteriore sviluppo dell'industria urbana e a ripagare i prestiti dell'Unione Sovietica. Nel corso dell'VIII Congresso del Partito Comunista del 1958 Mao Zedong lanciò formalmente il Grande Balzo in Avanti, politica funzionale ad imprimere un'accelerazione alla crescita economica facendo leva sulla mobilitazione di masse e risorse a scala nazionale. In questa fase della storia cinese, l'edificazione del socialismo venne a coincidere per la leadership con ambiziosi obiettivi di modernizzazione, riconducibili al “sorpassare la produzione industriale della Gran Bretagna nell'arco di 15 anni” e a realizzare parallelamente “il comunismo nell'agricoltura”.<sup>180</sup> Cuore del Grande Balzo fu la rivoluzione

---

<sup>179</sup> John K. FAIRBANK, Merle GOLDMAN, *China: A New History-2 Enlarged Edition*, 2006, The Belknap Press, p.366.

<sup>180</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 158.

delle strutture socio-produttive, culminata nell'istituzione delle comuni popolari (*renmin gongshe*, 人民公社, fig.) in agosto.

Rintracciando nel volontarismo popolare un potente agente trasformativo dell'economia nazionale - in grado di affrancare in tempi brevi l'apparato produttivo da ritardi oggettivi - il Partito dispiegò ampie risorse sul fronte culturale per indurre l'entusiasmo popolare agli obiettivi del programma di modernizzazione, combattendo le manifestazioni di "individualismo, dipartimentalismo, egualitarismo assoluto o liberalismo" emerse tra quadri rurali e contadini a seguito della collettivizzazione.<sup>181</sup>

La strategia della popolarizzazione artistica, che aveva monopolizzato i processi creativi fino ai primi anni Cinquanta, tornò ad occupare un ruolo preponderante nella produzione, motivando il rinnovato e generale ricorso a forme estetiche come il *nianhua*, la xilografia, il fumetto e i poster, politicamente consoni alla comunicazione e alla rapida formazione delle masse.

Il programma culturale del Grande Balzo in avanti fu dettagliato dal Ministro della Cultura Qian Junrui (钱俊瑞, 1908-1985) alla Conferenza Nazionale sulla Cultura Rurale, tenutasi a Pechino tra il 20 e il 30 aprile; nel corso dell'evento, le parole d'ordine "più grande, più velocemente, migliore ed economica" (*duo, kuai, hao, sheng*, 多、快、好、省) vennero a regolare la costruzione socialista, divenendo inoltre i nuovi parametri delle arti e delle lettere.<sup>182</sup> Per adempiere al duplice obiettivo di creazione di ampio materiale propagandistico plasmando al contempo la coscienza politica popolare, Qian propose un maggior coinvolgimento delle masse nelle attività culturali, volto ad animare una nuova comunità proletaria devota al Partito, e generalmente più affidabile rispetto alla classe intellettuale "destrista". Il compito degli esperti fu quello di trasferire la propria esperienza a soldati, operai e contadini, formandoli ai criteri di produzione dell'arte comunista in maniera integrata ai doveri della produzione agricola; le lezioni, difatti, si tenevano spesso sul posto di lavoro.<sup>183</sup>

Tra il 1958 e il 1959, *Meishu* e le maggiori riviste nazionali adempirono al dettame politico di riflettere le "caratteristiche dell'epoca"<sup>184</sup> riducendo le sezioni dedicate ai professionisti, e dedicando ampi spazi ai migliori esempi di arte amatoriale realizzata dalle masse. Tra i veterani che espressero con più vigore il sostegno al nuovo programma culturale,

---

<sup>181</sup> Cfr. SPENCE, *The Search for...*, op. cit., p. 517.

<sup>182</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 84.

<sup>183</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p. 211.

<sup>184</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p.86.

l'incisore Li Qun, dal quale fu ritenuto un epocale punto di svolta nella produzione nazionale, fondamentale nell'aver reso "decine di migliaia di lavoratori da fruitori a produttori dell'arte":

Per molti anni, è stato il più alto ideale del nostro movimento incisore aiutare il vasto numero di lavoratori a padroneggiare l'arte della stampa e a farne un mezzo di auto-espressione. Ora questo ideale sta cominciando a diventare realtà. Siamo assolutamente euforici, e ogni stampatore dovrebbe essere un facilitatore di questo processo. Nel prossimo futuro, il campo della stampa in Cina avrà un nuovo aspetto, e la stampa cinese entrerà in una nuova fase.<sup>185</sup>

In base alle stime fornite da Galikowski in *Art and Politics in China* (1998), l'attività culturale a sostegno del Grande Balzo in Avanti risultò nel 1958 in cento milioni di immagini per il nuovo anno, oltre tredici miliardi di poster e una media da uno a cinque pitture parietali su ogni casa di ogni villaggio.<sup>186</sup>

Nella Seconda conferenza dei delegati dell'Associazione degli Artisti Cinesi del 1960, Cai Ruohong (蔡若虹, 1910-2002) lodò lo spirito delle creazioni popolari che, nonostante le carenze tecniche, si erano imposti quali esempi di sintesi tra il carattere scientifico del realismo e la propensione popolare alla lotta e al riscatto del romanticismo rivoluzionario:

L'arte delle masse è stata una pura espressione dei nobili ideali e dell'ardore rivoluzionario del comunismo; era piena dell'ardore dato dalla combinazione del realismo e del romanticismo rivoluzionari.<sup>187</sup>

La realtà celata dietro ai dati gonfiati della produzione agricola e alle menzogne dei quadri – i quali non avevano osato denunciare i limiti della nuova politica economica per timore di essere etichettati come "elementi di destra" - si profilò in tutta la sua gravità nel 1959. Alle responsabilità della crisi, direttamente attribuite a Mao Zedong dal Ministro della Difesa Peng Dehuai (彭德怀, 1898-1974) nel corso della Conferenza di Lushan, si sommò la progressiva tensione dei rapporti sino-sovietici, fattori che agirono congiuntamente sulla radicalizzazione del clima politico domestico e internazionale. Il disastroso tracollo della produzione cerealicola,

---

<sup>185</sup> LI Qun 力群, in TANG, *Visual Culture in Contemporary...*, op. cit., p. 53.

<sup>186</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., pp. 89-98.

<sup>187</sup> CAI Ruohong 蔡若虹, in LÜ Peng, *A History of Art in 20th-Century China*, Milano, Edizioni Charta, 2010, p.516.

unitamente alle calamità naturali<sup>188</sup> che si abbatterono con violenza sulla Cina, furono responsabili dei tre anni di grande carestia (*san nian da jihuang*, 三年大饥荒) che tra il 1958 e il 1962 uccise circa quarantacinque milioni di persone.<sup>189</sup>

Il 1960 – che si configurò il periodo più acuto della crisi - fu scandito inoltre dalla drammatica fine dell'alleanza sino-sovietica, percorsa da tensioni crescenti fin dal 1956. Le dispute ideologiche circa l'interpretazione del Marxismo-Leninismo, le differenti strategie geopolitiche e gli insulti personali tra Mao e Chruščëv divennero insanabili, e motivarono la decisione di Mosca di ritirare i millequattrocento esperti sovietici presenti in Cina.

La rinuncia di Mao alla Presidenza della Repubblica Popolare e la conseguente ascesa al vertice di Liu Shaoqi nell'estate del 1959 inaugurò un onnicomprensivo programma di ricostruzione nazionale, concretizzatosi attraverso una maggiore liberalizzazione della vita sociale, economica e politica.

Le linee guida per la normalizzazione del fronte culturale furono stese durante il Terzo Congresso Nazionale dei Lavoratori Letterari e Artistici, convocato a Pechino nel 1960; nell'ambito dell'evento, oltre 2300 delegati delle maggiori istituzioni discussero i termini di un nuovo piano artistico-letterario, improntato alla tolleranza di molteplici linguaggi espressivi e di rappresentazioni prive di un'elevata carica ideologica:

Una vita monotona e un'arte similmente monotona sono state disapprovate dal popolo. Dal momento che la vita delle persone è varia e ricca, la letteratura e l'arte che riflettono la loro vita dovrebbero essere ugualmente varie e ricche. Ogni scrittore e artista potrà - in base al proprio senso di responsabilità politica, la propria personale esperienza di vita, i propri interessi e talenti speciali - decidere quali temi scegliere e quali forme espressive adottare.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> All'interno della comunità accademica esistono posizioni contrastanti circa la responsabilità delle condizioni climatiche negli esiti catastrofici del Grande Balzo in Avanti. Secondo l'Accademia cinese di scienze meteorologiche (*zhongguo qixiang kexue yanjiuyuan*, 中国气象科学研究院) la siccità che colpì la Cina nel 1960 risulta classificabile tra le "lievi" entità. Tali dati risultano supportati dalle ricerche del giornalista Yang Jisheng (杨继绳) e dallo storico Frank Dikötter, che attribuì la responsabilità delle inondazioni durante la carestia a opere di irrigazione mal pianificate. Cfr: "1951~1990 *nian quanguo jiangshui liang ju ping bianhua tu*, 1951~1990 年全国降水量距平变化图" (Mappa delle anomalie nelle precipitazioni a livello nazionale tra il 1951 e il 1990) in <https://web.archive.org/web/20190809165558/http://www.yhcw.net/famine/Research/ClimatePic/r020904a.htm> (Data ultima consultazione: 19/04/2021), HUANG Zheping, "Charted: China's Great Famine, according to Yang Jisheng, a journalist who lived through it", 2016, Quartz, in <https://qz.com/633457/charted-chinas-great-famine-according-to-yang-jisheng-a-journalist-who-lived-through-it/> (Data ultima consultazione: 19/04/2021), Frank DIKÖTTER, *Mao's Great Famine: The History of China's Most Devastating Catastrophe, 1958-1962*, Walker & Company, 2011, p. 100.

<sup>189</sup> Frank DIKÖTTER, *Mao's Great Famine: The History of China's Most Devastating Catastrophe, 1958-1962*, Walker & Company, 2011, p.6.

<sup>190</sup> ZHOU Yang 周扬, in GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 113.

Il termine dell'assistenza sovietica impresso un cambio di direzione alla pratica artistica nazionale inaugurando una "nuova primavera" dell'arte, contraddistinta dal tentativo di emancipazione dalla pervasiva influenza del realismo socialista e dalla ricerca autonoma di un linguaggio espressivo originale, che non disdegnò l'esplorazione del vocabolario visivo tradizionale. Le classi di pittura dell'artista Andrei Andreevich Mylnikov furono cancellate, e i modelli importati di cui i pittori cinesi si erano serviti per imprimere sulle tele la recente storia nazionale furono giudicati politicamente inappropriati.<sup>191</sup>

Tra i primi tentativi di riappropriazione di un linguaggio estetico spiccatamente nazionale vanno annoverate le opere *Mao Zedong sui Monti Jinggang* (*Mao Zedong zai jinggang shan*, 毛泽东在井冈山, 1961, fig. 2.37) di Luo Gongliu, e *Il Presidente Mao in compagnia dei popoli dell'Asia, dell'Africa e dell'America Latina* (*Mao zhuxi he ya fei la renmin zai yiqi*, 毛主席和亚非拉人民在一起, 1961, fig. 2.38) di Wu Biduan (伍必端, 1926-) e Jin Shangyi.

Nell'opera di Luo Gongliu, l'esplorazione delle potenzialità espressive proprie della cultura nazionale avvenne tramite la rappresentazione di un episodio relativo ai fatti successivi al Terrore Bianco del 1927; Mao Zedong, assorto nella riorganizzazione delle forze comuniste sui Monti Jinggang, emerge da una trama di tratti e punti evocativa della pittura a inchiostro, che sostituì le pennellate squadrate del realismo socialista sovietico nella raffigurazione di vicende storiche.<sup>192</sup>

In *Il Presidente Mao in compagnia dei popoli dell'Asia, dell'Africa e dell'America Latina*, gli artisti adottarono tematiche e strategie rappresentative completamente differenti. A seguito dell'isolazionismo internazionale scaturito dagli eventi del 1960, l'autore rivendicò la leadership cinese nel Terzo Mondo attraverso i colori piatti e i contorni marcati tipici delle immagini per il nuovo anno.<sup>193</sup>

Parallelamente alla glorificazione dell'operato del Partito, l'arte liberale dei primi anni Sessanta tentò una sinizzazione tematica della pittura ad olio, mostrandosi maggiormente attenta alla realtà di donne e uomini della società civile, celebrata nei suoi molteplici aspetti quotidiani.

Temi quali il riposo dopo una dura giornata di lavoro furono rappresentati da Wen Bao (温葆, 1938-) nel dipinto a olio *Quattro ragazze* (*si ge guniang*, 四个姑娘, 1962, fig. 2.39), nelle fattezze di quattro donne di un villaggio rurale raffigurate con taglio realistico. Le posture

---

<sup>191</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., pp. 156-158.

<sup>192</sup> Cfr. *Ibid.*, p.156.

<sup>193</sup> Cfr. *Ibid.*

rilassate, gli abiti umili e i sorrisi genuini furono accorgimenti atti a veicolare la speranza e l'entusiasmo riposti dalla collettività nella Nuova Cina.<sup>194</sup>

Tale ottimismo fu inoltre protagonista di *Davanti a Tiananmen* (*Tian'anmen qian*, 天安门前, 1964, fig. 2.40) di Sun Zixi (孙滋溪, 1929-), in cui il sentimento patriottico emerge dai volti gioiosi di una schiera di contadini raffigurati davanti alla porta, uno dei simboli nazionali più venerati dagli abitanti delle aree rurali negli anni Cinquanta e Sessanta. La struttura del ritratto di gruppo – convenzionalmente utilizzata in fotografia per esaltare i legami tra gli individui – venne applicata nell'opera come espediente atto a enfatizzare piuttosto il profondo legame popolare con la madrepatria. Gli individui rappresentati vennero infatti a configurarsi con l'intera comunità nazionale supervisionata dal grande patriarca Mao Zedong, la cui onnipresenza fu riaffermata mediante l'iconico ritratto alle spalle dei soggetti.<sup>195</sup>

Dai sopracitati eventi emerge chiaramente come il processo di nazionalizzazione della pittura ad olio sia stato scandito da diverse fasi, contraddistinte dalla stretta interrelazione tra specifiche soluzioni estetiche e grandi disegni politici nell'arena nazionale e internazionale.

Nonostante l'apparente uniformità dell'arte maoista nel primo periodo repubblicano, questa risultò percorsa da profonde variazioni tematiche e stilistiche, ravvisabili in colpi di pennello più o meno squadrati, posture, nonché nell'accurata scelta dei soggetti immortalati. L'avvicinarsi di politiche culturali necessarie a rendere l'arte veicolo di determinate e "ufficiali" interpretazioni della storia cinese presente e passata risultò in una produzione artistica cronologicamente variegata, che nel 1961 asservì all'importante funzione di educare il popolo all'interno del Museo della Rivoluzione Cinese.

---

<sup>194</sup> Cfr. ZHOU Yan, *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Springer, 2020, p. 32.

<sup>195</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 33

## ***2.5 La memoria ufficiale della nazione: la funzione didattica dei dipinti destinati al Museo della Rivoluzione Cinese***

Il 1 luglio 1961, nel giorno del quarantesimo anniversario della fondazione del Partito Comunista, il Museo della Rivoluzione Cinese (*zhongguo geming bowuguan*, 中国革命博物馆) aprì le sue porte a Piazza Tiananmen, cuore simbolico della nazione. Mediante la supervisione del Ministero della Propaganda e di comitati creati *ad hoc*, il Partito partecipò attivamente al processo di costruzione e allestimento, che fu condotto negli anni Cinquanta e Sessanta all'insegna di repentine correzioni e compromessi. A seguito della fondazione della RPC, la generale riforma degli istituti artistici non tralasciò la nazionalizzazione degli enti museali, il cui potere didattico non restò indifferente alla leadership comunista. La concezione del museo come una “scuola imponente” piuttosto che “un vano assemblaggio di frivoli oggetti lussuosi necessari solo a soddisfare una pigra curiosità” vaticinata dal pittore francese Jacques-Louis David,<sup>196</sup> fu infatti pienamente condivisa dal PCC. Nel 1950, Wang Yejiu (王冶秋, 1909-1987), fervente comunista responsabile della riforma museale nazionale, volò in Unione Sovietica per carpirne l'esperienza in materia. Estasiato dalla gestione dello spazio espositivo, in grado di celebrare il “glorioso cammino della rivoluzione bolscevica” e la figura di Lenin allo stesso tempo, Wang ritenne il museo un affascinante strumento di educazione proletaria, efficace nel disseminare il messaggio socialista – accuratamente filtrato – in Cina.

Parallelamente alla raccolta di cimeli e documenti significativi nella storia del PCC, l'Ufficio Artistico del Ministero della Cultura istituì il Gruppo leader nella produzione di pitture storiche rivoluzionarie (*geming lishihua chuangzuo lingdao xiaoxu*, 革命历史画创作领导小组) nel marzo 1951.<sup>197</sup> La neonata organizzazione fu incaricata di radunare una cerchia di artisti in grado di dipingere monumentali opere rivoluzionarie, volte a “produrre un nuovo modo di vedere; sia come, sia cosa vedere”.<sup>198</sup> La realizzazione di un'imponente iconografia, che agisse in modo complementare all'esposizione degli artefatti, costituì un fattore di costante attenzione per il Partito, al punto tale da essere incentivata in due Campagne artistiche a scala nazionale, promosse tra il 1958 e il 1961.

---

<sup>196</sup> Cfr. HUNG Chang-tai, “The Red Line: Creating a Museum of the Chinese Revolution”, in *The China Quarterly*, No. 184, 2005, p. 919.

<sup>197</sup> Cfr. HUNG, *Oil Paintings and Politics...*, op. cit., p. 786.

<sup>198</sup> Cfr. TANG Xiaobing, in Denise Y. HO, *Curating Revolution: Politics on Display in Mao's China*, Cambridge University Press, 2018, p. 34.

I dipinti commissionati nel corso dei sopracitati movimenti – diretti a veicolare tra il popolo un’immagine rispettabile del Partito enfatizzandone al contempo la Linea Rossa (*hong xian*, 红线)<sup>199</sup> - dotarono il Museo di una narrazione univoca e ufficiale della memoria politica, che, in nome dell’ideologia, mistificò deliberatamente la natura complessa e contraddittoria della storia.

Nelle analisi di Denton, la necessità del PCC di riscrivere il proprio passato per presentare come naturale e incontrovertibile la propria ascesa al potere ha ricondotto la rappresentazione della realtà ad una semplicistica “battaglia manichea tra il bene e il male, tra il vecchio e il nuovo”.<sup>200</sup> Tale interpretazione della storia informò la produzione dei monumentali dipinti commissionati dallo Stato con rappresentazioni oscure della vecchia società (*jiu shehui*, 旧社会), contraddistinta dall’eroica battaglia comunista volta alla liberazione popolare dalla duplice oppressione del feudalesimo e dell’imperialismo.

Nel 1959, basandosi sulla tripartizione maoista della storia moderna in “Vecchia Rivoluzione Democratica” (1840-1919), “Nuova Rivoluzione Democratica” (1919-1949) e “Periodo Socialista” (1949- ), il Comitato Centrale istituì sei linee guida, volte a disciplinare l’allestimento del museo. Tra i punti salienti, vanno annoverati “il giudizio degli eventi storici da una corretta prospettiva politica”, “effigi dei leader di Partito limitate ai membri del Politburo, con esibizioni di sculture incentrate esclusivamente sulla figura di Mao Zedong” e il mostrare “le lotte rivoluzionarie a livello locale guidate dal PCC”.<sup>201</sup>

La rigorosa attinenza alle sopracitate norme si dimostrò ben presto di difficile applicazione, come avrebbe rivelato Yu Jian (于坚, 1954-), tra gli addetti all’organizzazione:

Ciò che ci preoccupava di più era la parte relativa alla Nuova Rivoluzione Democratica. Si tratta di storia contemporanea. [In questo periodo] è difficile trattare correttamente tematiche inerenti ad eventi esterni e interni al Partito, agli affari nazionali e internazionali... Molte persone sono ancora in vita, e un’impropria gestione della situazione potrebbe evolvere in un problema politico... Qui nessuno si sente abbastanza sicuro da farlo nel modo appropriato.<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> Espressione convenzionale per denotare la lungimiranza e l’abilità politica di Mao Zedong. Cfr. HUNG, *The Red Line...*, op. cit., p. 927.

<sup>200</sup> Kirk A. DENTON, “Visual Memory and the Construction of a Revolutionary Past: Paintings from the Museum of the Chinese Revolution”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 12, no. 2, Foreign Language Publications, 2000, p. 205.

<sup>201</sup> Cfr. HUNG, *The Red Line...*, op. cit., p. 927.

<sup>202</sup> YU Jian 于坚, in *Ibid.*

La commissione statale dei dipinti assunse carattere limitato fino al 1958, anno in cui il progetto del Museo rientrò nella serie di iniziative architettoniche e urbane promosse dal governo per la commemorazione del decimo anniversario della fondazione della RPC. Il progetto, noto con il nome di Dieci Grandi Palazzi (*shi da jianzhu*, 十大建筑), si svolse in modo complementare alla promozione governativa di arte amatoriale negli anni del Grande Balzo in Avanti, e richiese un'intensa produzione artistica per arricchire gli interni delle monumentali strutture.

Artisti quali Hou Yimin (侯一民, 1930-) si dissero “estremamente onorati” dell’incarico, sia per le opportunità di prestigio e visibilità nazionale che la commissione comportava, sia per ragioni di carattere pratico. Zhang Jianjun (張健君, 1931-), memore dell’inedia sperimentata dalla nazione alla fine degli anni Cinquanta, dichiarò: “eravamo ben alloggiati e meglio nutriti in un momento di grande agitazione dopo il Grande balzo in avanti, quando il cibo era scarso e le forniture tristemente limitate”.<sup>203</sup>

L’iconografia rivoluzionaria prodotta tra il 1958 e il 1961 riflesse dunque le varie fasi stilistiche di nazionalizzazione della pittura ad olio, nonché l’esplorazione in senso socialista della pittura a inchiostro tradizionale. Relativamente alle tematiche, queste furono ricondotte da Hung alla rappresentazione di leader, lavoratori, martiri, corpi dell’esercito, e infine la stessa Repubblica Popolare, simbolicamente raffigurata nell’atto della sua fondazione.<sup>204</sup>

Prescindendo dalle opere celebrative della RPC destinate al Museo, tra cui spicca la già esaminata *Fondazione della Nazione* di Dong Xiwen, di seguito verranno esposte opere rappresentative delle altre tematiche sopracitate, nonché gli accorgimenti adottati nella relativa realizzazione.

Tra i leader, Mao Zedong fu senza dubbio uno dei soggetti più declinati, e, tra il 1959 e il 1961 la sua figura ispirò due dipinti, accomunati dalla rappresentazione del medesimo periodo storico e dei medesimi luoghi, tuttavia profondamente divergenti nello stile e nelle atmosfere adottate nella trasmissione del messaggio politico.

Il dipinto a inchiostro su carta *Combattimento nel Nord dello Shaanxi* (*zhuanzhan shanbei*, 转战陕北, 1959, fig. 2.41) si configura come un mirabile esempio del *guohua* socialista. Shi Lu adottò un approccio lirico e intimo nella rappresentazione di Mao Zedong, opposto a qualsiasi posa plastica o statuaria convenzionalmente associata al realismo socialista sovietico.

---

<sup>203</sup> Estratto delle interviste a Hou Yimin e Zhang Jianjun effettuate da HUNG Chang-tai, in HUNG, *Oil Paintings...*, op. cit., p. 792.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.803.

Ambientato nel 1947, il dipinto raffigura Mao eretto sul bordo di un precipizio, che, con le mani giunte dietro la schiena, scruta con fierezza la vastità dell'altopiano dello Shaanxi mentre soppesa la strategia di guerriglia mobile adottata contro l'esercito nazionalista.<sup>205</sup> L'elevato punto di fuga, il vibrante pigmento arancione e le tonalità più chiare utilizzate nel rappresentare le alture in lontananza, contribuiscono a rendere il paesaggio locale dello Shaanxi un vigoroso simbolo dell'integrità nazionale; la peculiarità dell'opera è insita nella trasmissione dell'orgoglio patriottico non ricorrendo esclusivamente alla figura del leader, ma piuttosto dalla sua coesistenza con il territorio nazionale.

Un elemento interessante riportato da Andrews e Shen relativamente alla genesi dell'opera, è la presenza nella prima versione di un bastone nelle mani di Mao, che a Shi Lu fu intimato di rimuovere a causa della sua vaga somiglianza con un paio di manette.<sup>206</sup>

*Il Presidente Mao alla conferenza di dicembre* (*Mao zhuxi zai shieryue huiyi*, 毛主席在十二月会议, 1961, fig. 2.42), nelle parole dell'autore Jin Shangyi, intende dimostrare “la brillantezza, il coraggio, la determinazione, la fermezza, la lungimiranza e la capacità di anticipare l'imminente vittoria della rivoluzione nazionale” di Mao Zedong.<sup>207</sup> Incarnando pienamente lo spirito e le convenzioni del realismo socialista sovietico, l'opera presenta Mao in veste autoritaria e magniloquente nell'ambito della conferenza del dicembre 1947, ospitata dalla provincia dello Shaanxi. Il cruciale convegno in cui il Grande Timoniere annunciò il proposito di distruzione delle forze nazionaliste, viene rievocato da Jin prescindendo dalla raffigurazione degli interlocutori di Mao, il quale sembra rivolgersi direttamente al pubblico.

Parallelamente alla gerarchia comunista, l'iconografia destinata al Museo fu contraddistinta da diverse rappresentazioni della classe operaia. *Il Compagno Liu Shaoqi e i minatori dell'Anyuan* (*Liu Shaoqi tongzhi he Anyuan kuanggong*, 刘少奇同志和安源矿工, 1961, fig. 2.43) si configura tra i dipinti più significativi in tal senso, ed ebbe il merito di estendere la rivoluzione cinese dalle classi rurali ai lavoratori industriali, santificati dal Marxismo ortodosso.<sup>208</sup>

L'opera di Hou Yimin sarebbe divenuta una delle più controverse nell'arte comunista del primo trentennio repubblicano e, al pari della già esaminata opera di Dong Xiwen, sarebbe stata sottoposta a diverse alterazioni in nome della correttezza politica e ideologica. Soggetto dell'opera è Liu Shaoqi, che nel 1922 si distinse per aver guidato uno sciopero dei minatori nel

---

<sup>205</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 174.

<sup>206</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 175.

<sup>207</sup> JIN Shangyi 靳尚谊, in HUNG, *Oil Paintings and...*, op. cit., p. 806.

<sup>208</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 156.

distretto di Anyuan, episodio che nel 1950 il PCC tentò di “canonizzare quale primo tentativo comunista di organizzare il movimento sindacale nel Paese”.<sup>209</sup> Al pari di un'imponente onda, i minatori marciano per i propri diritti con le braccia alzate, brandiscono picconi e portano in avanti i propri corpi contorti dalla fatica. I volti sono dettagliati e chiaramente distinguibili, e le singole espressioni contribuiscono a conferire vigore all'azione collettiva.

All'inizio della Rivoluzione Culturale, la condanna politica di Liu Shaoqi investì non solo i suoi familiari, ma anche gli artisti che avevano osato rappresentarlo. A seguito della Conferenza “Tagliare la mano nera di Liu Shaoqi nel mondo dell'arte – Eliminare completamente le erbacce velenose che glorificano Liu Shaoqi” del 1967, le Guardie Rosse sottoposero gli artisti che avevano “ritratto il cane” a pubbliche accuse e umiliazioni nel Museo, principale committente delle opere condannate.<sup>210</sup> L'opera di Hou Yimin fu dunque distrutta intorno al 1968, e la *Beijing Renmin Meishu Chubanshe* iniziò a diffondere riproduzioni del dipinto recanti una “X” sul volto e sul nome del “traditore” (fig. 2.44).<sup>211</sup> Mao Zedong prese inoltre il suo posto nel ruolo di leader dello sciopero in *Il Presidente Mao diretto nell'Anyuan (Mao Zedong zhuxi qu Anyuan, 毛主席去安源, 1968)*, dipinto realizzato da Liu Chunhua (刘春华, 1944-), che distorse le reali circostanze dell'evento fino al 1979, anno in cui Hou Yimin riprodusse il dipinto originale.<sup>212</sup>

Tra le tematiche proposte dal governo nel corso dei movimenti artistici a cavallo tra gli ultimi anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, la rappresentazione del martirio si impose quale componente imprescindibile della nuova cultura rivoluzionaria. Per via della forte connotazione emotiva e dell'indiretta promozione dell'autosacrificio tra gli spettatori, la deificazione delle eroiche vittime della rivoluzione fu protagonista di diverse opere, tra cui *Otto Donne si gettano nello Yangtze (ba nv toujiang, 八女投江, 1959, fig.2.45)*. Ispirata ad un episodio realmente accaduto nel 1938, il dipinto a inchiostro su carta di Wang Shenglie (王盛烈, 1923-2003) celebra il coraggio di otto soldatesse che preferirono perire nelle acque del Wusihun piuttosto che arrendersi all'esercito giapponese.<sup>213</sup>

---

<sup>209</sup> Cfr. HUNG Chang-tai, *Mao's New World: Political Culture in the Early People's Republic*, Ithaca: Cornell University Press, 2010, p. 145.

<sup>210</sup> Cfr. Richard KING, Ralph CROIZIER, ZHENG Shengtian, Scott WATSON(a cura di), *Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-76*, University of British Columbia Press, 2010, p. 37.

<sup>211</sup> “Comrade Liu Shaoqi and the Anyuan miners”, in Chinese Posters, <https://chinese posters.net/themes/liushaoqi-anyuan-miners> (Data ultima consultazione: 24/04/2021).

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Cfr. DENTON, *Visual Memory...*, op. cit., p. 225.

Lo stesso tema, ripensato secondo i canoni del realismo socialista sovietico, fu declinato in *Cinque Eroi del Monte Langya* (*Langya shan wu zhuangshi*, 狼牙山五壯士, 1959, fig. 2.46) di Zhan Jianjun. I cinque militari, erti su una rupe, si dimostrano pronti a saltare per evitare l'imminente cattura a opera dei giapponesi.<sup>214</sup>

Parallelamente alle sopracitate tematiche, Denton annovera inoltre l'appropriazione di alcune figure di spicco nel panorama intellettuale. Opere quali *Lu Xun e Qu Qiubai* (*Lu Xun yu Qu Qiubai*, 鲁迅与瞿秋白, 1959, fig. 2.47) di Luo Bingfang (羅炳芳, 1931-) riflettono la pratica statale di legittimare la propria posizione ammantandosi del prestigio di grandi scrittori. Nonostante l'aderenza alla Lega degli Scrittori di Sinistra (*Zhongguo Zuoyi Zuojia Lianmeng*, 中國左翼作家聯盟) e il titolo di "Gork'kij cinese" attribuitogli dal veterano Wang Ming, Lu Xun (鲁迅, 1881-1936) non fu mai uno scrittore dogmatico, né dedito al proselitismo politico in funzione pro-comunista.

Le sopracitate opere ricevettero l'ufficiale approvazione del Partito e, secondo quanto reso noto da Hung, furono esposte nel giorno dell'inaugurazione del Museo, nonostante sia tuttora indisponibile un dettagliato catalogo degli artefatti.<sup>215</sup>

Nel corso degli anni successivi, l'ente attraversò repentine trasformazioni, che ne alterarono l'allestimento. Prescindendo dai futuri sviluppi, obiettivo del presente paragrafo è stato illustrare come le riforme alla pratica artistica nel periodo in esame – nonché i soggiacenti moventi politici - abbiano finito per coesistere all'interno del medesimo spazio pubblico, contribuendo, con soluzioni differenti, alla rappresentazione egemonica della memoria nazionale organizzata dal Partito:

Ci sono chiare differenze nel modo in cui il passato viene rappresentato negli anni '50 e nei primi anni '60, e nella Rivoluzione culturale, e poi di nuovo nel periodo post-Mao. Va da sé che questi dipinti sulla storia rivoluzionaria riguardano più il periodo storico in cui sono stati prodotti che un qualche effettivo passato rivoluzionario.<sup>216</sup>

Concepito di fatto come un'arena politica, lo spazio museale assurse alla funzione di uno strumento pedagogico distorto; privilegiò difatti la legittimazione degli specifici interessi del Partito-Stato in un dato momento storico, sacrificando l'attendibilità e le reali circostanze delle vicende narrate.

---

<sup>214</sup> Cfr. HUNG, *Mao's New...*, op. cit., p. 140.

<sup>215</sup> Cfr. HUNG, *Oil Paintings and...*, op. cit., p. 802., HUNG, *The Red Line...*, op. cit., p.929.

<sup>216</sup> Cfr. DENTON, *Visual Memory...*, op. cit., p. 210.

## 2.6 Verso la Rivoluzione Culturale

La disastrosa eredità del Grande Balzo in Avanti e la conseguente ricostruzione intrapresa da Liu Shaoqi, Zhou Enlai, Deng Xiaoping e Chen Yu (陈郁, 1901-1974) nel tentativo revitalizzare l'economia nazionale furono discussi nel corso della X sessione plenaria dell'VII Congresso del Partito, ospitata a Pechino nel settembre 1962. Nel discorso inaugurale tenuto nell'ambito dell'evento, Mao Zedong giudicò la parziale reintroduzione dell'iniziativa privata nell'economia e la riabilitazione dei sovversivi colpiti dalla Campagna contro la Destra pericolose manifestazioni di revisionismo e capitalismo in seno al Partito. Nonostante le prime frizioni emerse tra Mao e la dirigenza comunista, le parti trovarono un accordo in merito all'urgente obiettivo della risanazione morale dei quadri, la cui corruzione, abuso di potere, malversazione e speculazione avevano raggiunto vertici allarmanti negli anni del Grande Balzo. Al fine di reintrodurre nella nazione i valori fondanti il socialismo, nel 1963 fu lanciato il Movimento di Educazione Socialista (*shehui zhuyi jiaoyu yundong*, 社会主义教育运动), che, attraverso i collaudati mezzi della critica e dell'autocritica, mirò a ripulire i quattro settori della politica, dell'ideologia, dell'amministrazione e dell'economia nazionali dagli errori commessi dai funzionari. Avviato come un movimento nelle aree rurali, la campagna assunse gradualmente toni sempre più radicali, divenendo nelle mani di Mao uno strumento di ritorsione contro l'alta gerarchia comunista.

L'avversione del Grande Timoniere nei confronti di Liu Shaoqi e Deng Xiaoping – colpevoli di non averlo consultato nella gestione del Partito e di eccessiva autonomia decisionale – divenne sempre più intensa, e motivò anche la stesura del *Documento in Ventitré Punti*.<sup>217</sup> Attraverso il testo, Mao inserì la leadership di Partito nel mirino delle critiche, affermando che molte personalità avevano intrapreso la via del capitalismo, ovvero: “sono diventati o stanno diventando elementi borghesi che succhiano il sangue degli operai”.<sup>218</sup> Conferendo alle masse e alle associazioni contadine il potere di supervisionare l'operato del PCC e di sostituirsi ad esso nell'amministrazione locale qualora la gerarchia comunista avesse manifestato tendenze capitaliste, Mao sottrasse al Partito qualsiasi controllo sulla gestione della Campagna, sancendo una scissione che pose le basi per l'avvio della Rivoluzione Culturale.

---

<sup>217</sup> Cfr. Guido SAMARANI, *La Cina del Novecento: Dalla fine dell'Impero a oggi*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2008, versione digitale. Capitolo 11, par. 1: *Le origini politiche e ideologiche della Rivoluzione Culturale*.

<sup>218</sup> *Ibid.*

Nel giugno del 1964, la gestione delle arti a opera del PCC fu contestata nel *Rapporto sulla condizione della Rettifica all'interno della Federazione Nazionale dei Circoli Letterari e Artistici e in ogni Associazione*:

Negli ultimi quindici anni queste associazioni e la maggioranza delle pubblicazioni sottoposte al loro controllo (ad eccezione di pochi, buoni esemplari) fondamentalmente non hanno sostenuto le politiche del Partito. Hanno agito al pari di capi e burocrati, hanno fallito nell'avvicinarsi a soldati, operai e contadini, e non hanno rispecchiato né la rivoluzione né la costruzione socialista. In anni recenti, sono inaspettatamente discese sull'orlo del revisionismo. Se non [procederanno] ad una seria riforma di sé stesse, verrà il giorno in cui costituiranno un'organizzazione [simile] al Gruppo Petőfi in Ungheria.<sup>219</sup>

La lotta per l'affermazione della linea interpretativa maoista e l'emarginazione dei membri di Partito sarebbe stata condotta nel decennio della Rivoluzione Culturale da un nuovo gruppo di potere, accomunato dalla fedeltà al pensiero di Mao Zedong. Assumendo il controllo dell'esercito, dell'apparato di propaganda e di quello artistico, Lin Biao, Kang Sheng (康生, 1898-1975), Jiang Qing (江青, 1914-1991) e Chen Boda (陈伯达, 1904-1989) avrebbero rivestito un ruolo determinante nella radicalizzazione dell'ambiente nazionale e nella cosiddetta "organizzazione del maoismo".<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> MAO Zedong 毛泽东, in LÜ Peng, *A History of Art in 20th-Century China*, Milano, Edizioni Charta, 2010, p. 622.

<sup>220</sup> Cfr. SAMARANI, *La Cina...*, op. cit., Capitolo 11, par. 1: Le origini politiche e ideologiche della Rivoluzione Culturale.

## **CAPITOLO III**

*Arte e Rivoluzione:  
l'organizzazione del culto di Mao Zedong  
(1966-1976)*

### 3.1 “*Bombardare il Quartier Generale!*”

L'estate del 1964 salutò la nascita del Gruppo per la Rivoluzione Culturale, i cui membri furono incaricati di indagare la qualità rivoluzionaria della produzione artistico-letteraria successiva alla fondazione della RPC. Diretto da Peng Zhen (彭真, 1902-1997), sindaco di Pechino nonché membro del Comitato Centrale, il gruppo annoverò tra le sue fila il direttore del Dipartimento di Propaganda Lu Dingyi (陆定一, 1906-1996), il fervente maoista Kang Sheng (康生, 1898-1975), il direttore del *Renmin ribao* Wu Lengxi (吴冷西, 1919-2002) e l'ideologo Zhou Yang (1908-1989). Tra gli esempi di opere “nocive” selezionate da Mao in persona e sottoposte al Gruppo per ufficiale disapprovazione, spicca *Le dimissioni di Hai Rui* (*Hai Rui ba guan*, 海瑞罢官) di Wu Han (吴晗, 1909-1969), un dramma storico destinato a divenire l'emblema della crisi politica tra Mao e il Partito. L'opera fu infatti giudicata dal Grande Timoniere come una condanna allegorica del suo operato, e fu accusata di promuovere indirettamente la riabilitazione del generale Peng Dehuai (1898-1974), colpevole di avergli rivolto pubbliche critiche nel corso della Conferenza di Lushan.<sup>221</sup>

Nel *Rapporto di Febbraio* del 1966, il dramma fu scarsamente contestato e il Gruppo suggerì di gestire i “fenomeni borghesi” adottando una posizione moderata, basata sul ricorso all'autocritica e al confronto con gli intellettuali. Profondamente contrariato da tale risoluzione, che sembrava “porre in guardia dall'estremismo rivoluzionario di sinistra”<sup>222</sup> e limitava le derive revisioniste alla sfera culturale, Mao e i gruppi radicali a lui fedeli intrapresero un processo di ricambio ai vertici del Partito e dello Stato.

Il primo, formale atto della graduale squalifica della gerarchia comunista e delle organizzazioni da essa amministrare risale al Forum sul Lavoro nella Letteratura e nelle Arti delle Forze Armate, ospitato a Shanghai nel 1966. Nell'ambito dell'evento, Jiang Qing (江青, 1914-1991) si impose tra i nuovi volti della politica decisionale, e fornì i principi guida della futura gestione dell'arte rivoluzionaria nel *Resoconto*, un documento che canonizzò il pensiero e la strategia maoista.<sup>223</sup> Il Dipartimento di Propaganda, principale organo di delibera e

---

<sup>221</sup> Cfr. SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, op. cit., versione online: Capitolo 11, par. *La Rivoluzione Culturale e le Guardie Rosse (1966-69)*.

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> Cfr. LÜ, *A History of Art...*, op. cit., pp. 633-634.

supervisione della sfera culturale nei diciassette anni precedenti, fu definito “il Palazzo del Re degli Inferi”, e accusato di “lavorare contro la Rivoluzione”.<sup>224</sup>

La *Circolare del 16 maggio* (*wu yi liu tongzhi*, 五一六通知), approvata dal Comitato Centrale nel 1966, sancì l’obiettivo di lotta al revisionismo insidiatosi tra le alte schiere della società, sancendo il formale avvio della Rivoluzione Culturale:

Esponenti della borghesia si sono infiltrati nel Partito, nel governo, nell’esercito e nei vari circoli culturali. Si tratta di un gruppo di controrivoluzionari revisionisti che, non appena le condizioni saranno mature, [non esiteranno] ad appropriarsi del potere politico, trasformando la dittatura del proletariato nella dittatura della borghesia. [tra] questi personaggi, alcuni sono già stati identificati e da noi ostacolati, [mentre] altri restano ancora ignoti e continuano ad avere la nostra fiducia. [...] Ora essi dormono in mezzo a noi, ma i comitati di Partito devono rimanere vigili.<sup>225</sup>

Il documento screditò inoltre l’operato del Gruppo per la Rivoluzione Culturale (*wenhua geming xiaozu*, 文化革命小组), che fu riorganizzato mediante l’istituzione di nuovi membri; diretto formalmente da Chen Boda e gestito nella pratica da Jiang Qing, l’organizzazione riformata accolse numerosi radicali maoisti, tra cui Zhang Chunqiao (张春桥, 1917-2015), Yao Wenyuan (姚文元, 1931-2005) e Kang Shen, futuri membri della Banda dei Quattro (*si ren bang*, 四人帮). Il gruppo ridefinì le fondamenta della politica culturale nel segno delle interpretazioni di Mao Zedong, e diverse personalità a capo dell’Associazione degli Artisti Cinesi furono invitate a “smettere di lavorare, e a riflettere sui propri errori”.<sup>226</sup>

Per artisti quali Zheng Shengtian (郑胜天, 1938-), all’epoca professore ad Hangzhou, l’annuncio della riforma al vertice delle istituzioni e la libertà di denunciare i controrivoluzionari si configurarono quali atti di profonda giustizia e liberalizzazione sociale:

[la Rivoluzione Culturale era un movimento] dal basso, e non dall’alto; faceva in modo che le persone potessero essere libere di criticare tutti coloro che pensavano stessero [facendo qualcosa] di sbagliato. Portò alla Cina un livello di democrazia che non aveva mai sperimentato prima [...] Era piuttosto sorprendente. Non potete immaginare che tipo di [libertà] avevamo. Le quattro grandi libertà. Una era "Parla liberamente". Potete scommettere che non avevamo mai sentito un leader cinese dire questo al popolo! La seconda era “Esprimersi pienamente”, che significava che non si doveva nascondere nulla. Si poteva dire tutto ciò che si voleva. E "Tenere grandi dibattiti". Se qualcuno non era d'accordo con te, allora si discuteva con loro, quindi c'erano un sacco di

<sup>224</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 139.

<sup>225</sup> “Sixteen May Directive”, in LÜ, *A History of Art...*, op. cit., p. in p. 634.

<sup>226</sup> GALIKOWSKI, *Art and Politics*, op. cit., p. 141.

dibattiti. E poi “Scrivere manifesti a grandi caratteri”.. I manifesti a grandi caratteri erano in realtà una prima forma di social media.<sup>227</sup>

Le sopracitate “quattro grandi libertà” (*si da*, 四大) furono esercitate soprattutto grazie al *dazibao* (fig. 3.48), il manifesto a grandi caratteri cui i rivoluzionari affidarono le proprie critiche:

Alla gente piaceva incollare manifesti di notte. Nessuno ti interrompeva di notte o ti riconosceva. Così attaccavamo i manifesti la sera. Ogni mattina, quando ci svegliavamo, proprio come ci si dirige verso il proprio iPad, la prima cosa che facevamo era dirigerci al muro per vedere i manifesti a grandi caratteri. Era il modo in cui scoprivamo cosa stava succedendo. Anche se non c'era censura, la gente si autocensurava comunque. Solo in rarissimi casi qualcuno scriveva qualcosa sul presidente Mao. Ma si poteva scrivere qualsiasi cosa sul proprio leader, sul proprio capo. Potevi criticarlo, potevi svelare un segreto; ad esempio se il tuo capo aveva una relazione con qualche donna, o si potevano scrivere pettegolezzi. Per esempio, se [scoprivi che] qualcuno aveva problemi finanziari o qualcuno rubava cose dalla scuola, potevi scriverne. A volte avresti potuto anche criticare il tuo compagno di stanza, dicendo cose come: “Gli piace leggere Shakespeare o gli piace leggere Tolstoj”. Potevi scrivere anche questo. Era una piattaforma totalmente libera per le opinioni della gente. Naturalmente la maggior parte dei manifesti affrontavano questioni politiche. Ma per un periodo di tempo, nel campus, gli studenti hanno davvero apprezzato questa opportunità, le “Si Da”. Si sentivano davvero liberi di esprimersi. Certo, a volte ha causato problemi, ma questa era l'esperienza.<sup>228</sup>

Ricorrendo a tale mezzo espressivo, laureati e docenti dell'Università di Pechino disapprovarono il sostegno del Comitato di Partito universitario al primo Rapporto di Febbraio; di conseguenza, nel giugno 1966, il campus divenne teatro di una violenta disputa ideologica, che fu gestita da Mao in modo funzionale a favorire la propria ascesa.

A seguito della repressione studentesca ordinata dal Partito guidato da Liu Shaoqi (1898-1969) e Deng Xiaoping (1904-1997)<sup>229</sup> il Grande Timoniere organizzò un intervento a sostegno degli studenti, che ebbe l'effetto di rassicurarne l'azione, polarizzarne il consenso e canalizzare il dissenso verso gli organi di Partito.

In breve tempo, numerosi attivisti della comunità studentesca si ribellarono ai membri del corpo docente accusati di aver intrapreso la “via del capitalismo” e, parallelamente ai numerosi

---

<sup>227</sup> ZHENG Shengtian 郑胜天, intervista in Jane DEBEVOISE, “China – The Red Sons: A Screening and Conversation with Zheng Shengtian”, 2016, Asia Art Archive in America, <https://www.aaa-a.org/programs/china-the-red-sons-a-screening-and-conversation-with-zheng-shengtian/> (Data ultima consultazione: 04/05/2021).

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> Dopo essersi consultati con Mao Zedong – il quale fornì disposizioni ambigue in merito alle modalità di gestione del dissenso – Liu Shaoqi e Deng Xiaoping inviarono nel campus alcune squadre di lavoro; l'indefessa opposizione di studenti e insegnanti motivò le prime misure repressive, e gli oppositori furono etichettati come controrivoluzionari. Cfr. SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, op. cit., Capitolo 11, par. *La Rivoluzione Culturale e le Guardie Rosse (1966-69)*.

manifesti inneggianti allo “spirito di ribellione della rivoluzione proletaria” firmati da anonime “Guardie Rosse”<sup>230</sup>, i giovani radicali espressero il proprio antagonismo attraverso violenze fisiche sempre più frequenti. Chen Xiaolu (陈小鲁, 1946-2018), uno dei leader del movimento studentesco a Pechino, avrebbe ricordato:

Il 19 agosto ho organizzato una riunione per criticare i dirigenti del sistema educativo di Pechino. È scoppiata una lotta armata piuttosto seria. Alla fine, alcuni studenti si sono precipitati sul palco e hanno usato cinture di cuoio per frustare alcuni dei funzionari dell'istruzione, compreso il segretario del Partito della mia scuola.<sup>231</sup>

Il 5 agosto, dopo aver formalmente riconosciuto il titolo di “Guardia Rossa” ai giovani attivisti che ne appoggiavano la strategia, Mao vergò personalmente il proprio *dazibao* a loro rivolto. In *Bombardare il Quartier Generale (paoda silingbu, 炮打司令部, fig. 3.49)*, screditò ufficialmente il Partito, affermando che “alcuni compagni dirigenti dal centro alla periferia [...] hanno schiacciato negli ultimi cinquanta giorni il sorgente movimento della Grande Rivoluzione Culturale Proletaria”.<sup>232</sup>

All’organizzazione di un movimento estremista profondamente inserito tra le fasce popolari, seguì la radicalizzazione ai vertici dello Stato e del Partito: mediante l’adozione della *Decisione in Sedici Punti* dell’8 agosto 1966, il Comitato Centrale formalizzò il proposito di eradicazione della “linea nera”, contraddistinta dall’esercizio di “una dittatura [...] totalmente avversa al Pensiero del Presidente Mao”<sup>233</sup>. La conseguente riforma del Comitato Permanente – le cui posizioni rilevanti nella gerarchia vennero occupate da Mao, Lin Biao (林彪, 1907-1971), Chen Boda e Kang Sheng – pose l’apparato istituzionale alle dirette dipendenze dei massimalisti della rivoluzione.

Tra l’agosto e il dicembre 1966, Mao Zedong incontrò le Guardie Rosse in otto grandi raduni tenuti in piazza Tiananmen, la quale ospitò un numero stimato di giovani attivisti compreso tra i 10 e i 13 milioni (fig. 3.50);<sup>234</sup> tra di essi, l’allora tredicenne Yu Xiangzhen avrebbe rievocato la circostanza come segue:

---

<sup>230</sup> Cfr. *Ibid.*, Cfr. LÜ, *A History of Art...*, op. cit., p. 635.

<sup>231</sup> Chen Xiaolu, intervista, in Anthony KUHN, “Chinese Red Guards Apologize, Reopening A Dark Chapter”, 2014, NPR, <https://www.npr.org/sections/parallels/2014/01/23/265228870/chinese-red-guards-apologize-reopening-a-dark-chapter?t=1620218325859> (Data ultima consultazione: 02/05/2021).

<sup>232</sup> MAO ZEDONG 毛泽东, in SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, op. cit., versione online: Capitolo 11, par. *La Rivoluzione Culturale e le Guardie Rosse (1966-69)*.

<sup>233</sup> LÜ Peng, *A History of Art...*, op. cit., p. 633.

<sup>234</sup> Cfr. KING, CROIZIER, ZHENG, WATSON, *Art in Turmoil...*, op. cit., p.34.

Quando vedemmo Mao Zedong agitare la mano, andammo tutti fuori di testa. [...] Gridammo e urlammo fino a non avere più voce. Diventammo Guardie Rosse [perché] condividevamo tutti la convinzione che saremmo morti per proteggere il presidente Mao. [...] Anche se poteva essere pericoloso, era assolutamente quello che dovevamo fare. Tutto quello che mi era stato insegnato mi diceva che il presidente Mao era più vicino a noi delle nostre mamme e dei nostri papà. Senza il presidente Mao, non avremmo avuto nulla.<sup>235</sup>

L'atmosfera di puro idealismo che permeava tali eventi si impose quale vigorosa fonte di ispirazione per gli artisti, che la celebrarono in monumentali dipinti ad olio contraddistinti da tematiche e scelte rappresentative ascrivibili al "romanticismo rivoluzionario". *Il cuore del Presidente Mao batte all'unisono con i cuori delle masse rivoluzionarie* (*Mao zhuxi he geming qunzhong xin lianzhe xin*, 毛主席和革命群众心连着心 1967, fig. 3.51) costituisce uno degli esempi più significativi della sopracitata tendenza.

L'opera esemplifica efficacemente il riformato assetto politico e i nuovi principi ispiratori della vita nazionale: il radicalismo nelle istituzioni e nella società civile viene rispettivamente incarnato dagli esponenti del Gruppo per la Rivoluzione Culturale e da un'eterogenea schiera di Guardie Rosse. Armati di libretto rosso e raffigurati nell'intento di dispensare sorrisi e manifestazioni di riconoscenza, l'orda di fedelissimi circonda la figura di Mao, il cui abbigliamento tradisce la rinnovata importanza tributata al potere militare nella corrente fase della storia nazionale.<sup>236</sup>

In nome del principio maoista di "distruzione dei quattro vecchiumi" (*po si jiu*, 破四旧) sul fronte delle idee, delle abitudini, della cultura e delle usanze nazionali, le Guardie Rosse, con la benedizione del potere politico, ingaggiarono una dura repressione di personalità e simboli controrivoluzionari attraverso battaglie ideologiche (*wendou*, 文斗) e fisiche (*wudou*, 武斗), funzionali a "penetrare sia nella carne che nell'animo delle persone".<sup>237</sup>

Imponendosi quali aspetti complementari della Rivoluzione Culturale, il *wudou* si contraddistinse per la legittimazione di torture e pene corporali, mentre il *wendou* comprese ogni forma di costrizione e persuasione psicologica attuata mediante le sessioni di critica e autocritica, nonché attraverso le produzioni culturali.<sup>238</sup> I detti maoisti "più conoscenza si possiede, più si è

---

<sup>235</sup> Yu Xiangzhen, intervista in Tom PHILLIPS, "Fifty years on, one of Mao's 'little generals' exposes horror of the Cultural Revolution", 2016, The Guardian, <https://www.theguardian.com/world/2016/may/07/mao-little-general-horror-cultural-revolution> (Data ultima consultazione: 02/05/2021).

<sup>236</sup> Cfr. KING, CROIZIER, ZHENG, WATSON, *Art in Turmoil...*, op. cit., p. 36.

<sup>237</sup> Cfr. Pang LAIKWAN, *The Art of Cloning: Creative Production During China's Cultural Revolution*, Verso, 2017, p. 10.

<sup>238</sup> Cfr. *Ibid.*

reazionari”<sup>239</sup> o “meglio rossi che esperti” sintetizzarono pienamente il carattere divisivo e repressivo attribuito alla cultura, motivando le incommensurabili perdite arrecate dalle Guardie Rosse al fronte della conoscenza: roghi di libri, distruzione di templi e profanazione di tombe di “personalità non grate” furono gli atti più comunemente perpetrati nel colpire i “prodotti del feudalesimo, del revisionismo e del pensiero borghese”.<sup>240</sup>

Come si avrà modo di constatare nel corso del capitolo, se l’estremismo politico dei giovani rivoluzionari si sottrasse gradualmente al controllo di Mao e della linea radicale al vertice, la supervisione della produzione culturale rimase elevata e costante. Nonostante le superficiali variazioni tematiche e stilistiche, le linee guida codificate da Jiang Qing e dal Gruppo per la Rivoluzione Culturale furono scrupolosamente osservate nell’intera produzione creativa del decennio.

### ***3.2 Il Gruppo per la Rivoluzione Culturale: decostruzione e ricostruzione della teoria artistica rivoluzionaria***

Sul finire degli anni Sessanta, l’identificazione dei “revisionisti” infiltratisi all’interno dei circoli letterari e artistici fu l’obiettivo congiunto delle Guardie Rosse e delle masse, che si unirono ai radicali nell’opera di pubblica denuncia dei controrivoluzionari.<sup>241</sup> Tali eventi condussero all’assimilazione del fumettista Hua Junwu (1915-2010) alla linea nera, accusa che gli costò la rimozione da ogni incarico e un’umiliazione condotta sulle colonne del *Renmin ribao*, il quale rese palese nella nazione il disprezzo dell’autorità per i suoi fumetti, stampati a rovescio in prima pagina (fig. 3.52).<sup>242</sup>

Wang Qi (王琦, 1918-2016), docente del CAFA di Pechino impegnato nel Movimento di Educazione Socialista nelle campagne, raccontò nelle sue memorie la *wendou* a cui furono

---

<sup>239</sup> Cfr. LI Shaomin 李少民, “My Life as an Art Soldier in Mao’s China: Art and Politics”, Old Dominion University, p. 11.

<sup>240</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 144.

<sup>241</sup> Cfr. LÜ, *A History of Art...*, op. cit., p. 635.

<sup>242</sup> Cfr. XU, LENT, *Comics Art...*, op. cit., p. 78.

sottoposti molti lavoratori culturali, ritornati nella Capitale sconvolta dai grandi cambiamenti occorsi ai vertici della politica:

Tutti parlavano della Rivoluzione Culturale e sembravano sul punto di prepararsi ad una battaglia fisica. Era ovvio che la maggior parte di noi insegnanti, soprattutto i più anziani, sarebbero stati oggetto di critica. Nessuno degli studenti ci guardava negli occhi, dal momento che pensavano fossimo “nemici di classe”. [...] Non appena varcammo i cancelli della scuola e fummo radunati nell’auditorium, il colonnello Cao dell’Esercito Popolare di Liberazione, a capo del gruppo di lavoro inviato ad occupare il CAFA, annunciò dalla pedana: “Tutti i professori appena rientrati da Xingtai devono consegnare i propri diari e quaderni, e, se dovessero nascondere qualcosa, allora saranno trattati come controrivoluzionari”. In seguito, gli studenti del Dipartimento di Xilografia convocarono Li Hua, Huang Yongyu e il sottoscritto nell’ufficio dipartimentale, dove le persone erano già schierate in una linea. Appena entrammo, gridarono all’unisono: “Rovesciare il capitalista Li Hua! Rovesciare l’autorità reazionaria Wang Qi! Rovesciare l’autorità reazionaria Huang Yongyu!”. Poi fummo sottoposti ad una sessione prolungata e caotica di attacco verbale, a seguito della quale ci fu chiesto di andare nel corridoio al piano di sopra, per unirci alla sessione di lotta e critica studentesca contro Ye Qianyu.<sup>243</sup>

A partire dal 1966, la disgregazione dell’apparato artistico statale fu condotta mediante la soppressione della maggior parte delle pubblicazioni d’arte ufficiali, unitamente alla sospensione delle attività dell’Associazione degli Artisti Cinesi nel 1969. Tale abolizione fu giustificata anche dai dati del suo organico: tra i centododici membri del consiglio, soltanto cinque vantavano origini operaie, militari o contadine, composizione sufficiente a considerare l’ente preda del revisionismo intellettuale.<sup>244</sup>

La dissoluzione della struttura interna delle maggiori istituzioni fu condotta in prima linea da molteplici gruppi di Guardie Rosse, che resero le accademie teatri di feroci battaglie contro simboli ed esponenti della “vecchia cultura”:

Il primo atto delle Guardie Rosse dell’Accademia d’Arte Centrale di Pechino fu quello di bruciare i vecchi libri di testo e il materiale d’insegnamento, distruggere i calchi in gesso e ammassarli nei cortili della scuola. Raccoglievano il vecchio materiale delle lezioni e gli album d’arte per poi lanciarli in un enorme fuoco, e trascinarono i nemici di classe, etichettati come “demoni”, fuori dalle “penne” in cui erano stati imprigionati, facendoli inginocchiare intorno al fuoco. Le Guardie Rosse proclamarono che noi eravamo la feccia del vecchio mondo, che con esso sarebbe stata sepolta. Il gruppo dei ribelli stava alle nostre spalle, e, se avessimo fatto il minimo movimento, una mano ci avrebbe raggiunto facendoci tornare in posizione. A mano a mano che le fiamme ardevano più ferocemente, sentimmo che i nostri volti stavano andando a fuoco. In ginocchio, alle mie spalle,

---

<sup>243</sup> Wang Qi 王琦, in LÜ, *A History of Art...*, op. cit., p. 637.

<sup>244</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 143.

stava il vicedirettore del dipartimento di pittura cinese tradizionale. Soffriva di artrite reumatoide e non riusciva ad inginocchiarsi a dovere. Si appellò ai ribelli, ma a loro non importava se fosse vissuto o se fosse morto, e più si sarebbe lamentato, più abusi avrebbe patito. Mi aggrappai ostinatamente, e, anche se ci minacciarono di morte, digrignai tutti i denti mentre aspettavo di essere sacrificato. Non ci uccisero, ma me ne restai steso fingendomi morto, convinto che i ribelli ci avrebbero buttato nella pira e distrutti insieme al vecchio mondo, oppure inviati nella camera mortuaria dell'ospedale della Capitale, affinché i nostri parenti raccogliessero i cadaveri.<sup>245</sup>

La riforma dell'estetica rivoluzionaria intrapresa da Jiang Qing e dal Gruppo per la Rivoluzione Culturale avvenne mediante la creazione di molteplici parametri, tra i quali spiccano la norma delle “tre preminenze” (*san tu chu*, 三突出), le “sedici parole” e le “tre tecniche”. Tali formule disciplinarono rispettivamente tematiche e struttura compositiva, vincolando gli artisti ad un inflessibile schema raffigurativo. Diffuse dal *Renmin ribao* nel 1966, le “tre preminenze” furono descritte come segue:

Tra tutti i personaggi [rappresentati] devono risaltare i personaggi positivi; tra tutti i personaggi positivi devono risaltare i personaggi eroici; e tra tutti i personaggi eroici devono risaltare i personaggi eroici maggiormente preminenti.<sup>246</sup>

Altrettanto importanti, le “sedici parole” agirono vincolando i soggetti in posizioni rigide all'interno delle scene:

Il nemico è lontano quando io sono vicino; il nemico è in ombra quando io sono sotto la luce; il nemico è piccolo quando io sono grande; il nemico si piega quando io mi sollevo.<sup>247</sup>

Complementari ai sopracitati principi, le “tre tecniche” risultarono infine determinanti nella creazione di un'inconfondibile estetica “rossa, luminosa e brillante” (*hong, guang, liang*, 红, 光, 亮), risultante in immagini lucide e artificialmente illuminate. Tali espedienti ridefinirono il panorama artistico nel segno delle convenzioni cinematografiche degli anni Trenta, che avevano contribuito a plasmare il personale senso estetico di Jiang Qing nel corso della sua precedente carriera di attrice; nel decennio della Rivoluzione Culturale, le personali preferenze di Jiang furono difatti elevate a standard nazionale.<sup>248</sup>

---

<sup>245</sup> YE Qianyu 叶浅予, in LÜ, *A History of Art...*, op. cit., p. 638.

<sup>246</sup> Cfr. LAIKWAN, *The Art of Cloning...*, op. cit., p. 21

<sup>247</sup> Si riportano di seguito i sedici caratteri costitutivi dell'omonima direttiva: *di yuan wo jin, di an wo ming, di xiao wo da, di fu wo yang*, 敌远我进, 敌暗我明, 敌小我大, 敌俯我仰, in cfr. *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>248</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p.191.

Tali canoni ridefinirono ogni aspetto delle attività culturali e, le espressioni artistiche che meglio coniugarono i nuovi principi estetici, furono canonizzate quali “opere modello”. Adottata dal comunismo cinese sin dagli anni di Yan’an, la pratica di selezione dei modelli si rivelò efficace nell’educare le coscienze popolari, con l’obiettivo di indurre una riforma nell’intera società. Come si evince chiaramente dall’analisi del fenomeno effettuata da Børge Bakken, fissando al vertice standard di “condotta esemplare” e spingendo gli individui a porsi in linea con tali parametri, gli individui possono essere letteralmente ridefiniti ai vertici della comunità.<sup>249</sup>

Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, il Gruppo per la Rivoluzione Culturale implementò la pratica del *mofan* 模范, basata sulla selezione e appropriazione del PCC di concrete figure popolari distintesi per le proprie azioni. Considerati limitati nella loro capacità di ispirare le masse, nonché inaffidabili per il solo fatto di essere umani, i modelli mutuati dalla vita reale furono sostituiti dai *yangbanxi* 样板戏, eroi dalle qualità eccelse, “molto più grandi di quanto qualsiasi persona comune potesse aspirare a diventare”.<sup>250</sup> Si tratta di soggetti rivoluzionari romanzati, privi di nome e definiti unicamente dagli obblighi professionali piuttosto che dai meriti individuali.<sup>251</sup> Ispirati dalle masse, ma più risoluti, più coraggiosi e illuminati nell’azione dal pensiero di Mao Zedong, tali personaggi campeggiarono letteralmente in ogni espressione artistica risalente agli anni Settanta, stabilendo una cultura dell’emulazione tesa ad indurre la volontaria e completa identificazione delle masse con gli eroi e le eroine rappresentati.

La ricezione popolare dei nuovi parametri estetici fu tutt’altro che univoca, come provato dalle testimonianze fornite da diversi autori e fruitori dell’arte nel corso del decennio. Al giudizio impietoso dell’artista Li Shaomin (李少民), che definì la politica “troppo semplicistica, ridondante, fuori moda e retrograda”<sup>252</sup> si oppose quello di un musicista vissuto all’epoca, che al contrario ricordò con nostalgia l’estetica rivoluzionaria:

My generation likes the model works; they are our youth. Yes, there are people who dislike them, too, but really we do like them. Indeed, when I was young, eighteen or so, I needed art so much, we all did. And then there were just the model works as our food, and we actually thought they were quite great. Jiang Qing [Mao's wife, who was in charge of the production of model works] used really good performers, writers, artists, and musicians. Of course this was propaganda for Mao's

---

<sup>249</sup> Børge Bakken, in LAIKWAN, *The Art of Cloning...*, op. cit., p.46.

<sup>250</sup> Cfr. *Ibid.*, p.47.

<sup>251</sup> Cfr. *Ibid.* p. 54.

<sup>252</sup> LI Shaomin 李少民, “My Life as an Art Soldier in Mao’s China: Art and Politics”, Old Dominion University, pp. 8-11.

thoughts, but it was also simply good art, it is all against these imperialists and their attacks, yes, it is, but it is also good art, really.<sup>253</sup>

Nonostante la condivisa e giustificata assimilazione della Rivoluzione ad un periodo di stagnazione e azzeramento culturale, è importante sottolineare come la produzione artistica, pur operando in un contesto di forte irreggimentazione politica, attraversò un incredibile sviluppo, rendendo il decennio un'epoca "altamente estetizzata".<sup>254</sup> Pur vincolando le rappresentazioni a rigide tonalità, temi e canoni compositivi, è infatti possibile distinguere una variazione nelle soluzioni stilistiche adottate, che differenziarono l'iconografia del periodo in "arte delle Guardie Rosse" e "arte di soldati, operai e contadini".

### **3.3 L'Arte iconoclasta delle Guardie Rosse (1966-1968)**

A seguito dell'occupazione delle case editrici e degli istituti artistici nazionali, le unità di Guardie Rosse, disseminante nei quattro angoli della nazione, curarono la produzione e la diffusione della nuova iconografia rivoluzionaria, conducendo al contempo la "lotta alla fazione dominante" mediante persecuzioni, confische, e distruzione di proprietà pubbliche e private.<sup>255</sup>

Tra le maggiori iniziative intraprese in ambito artistico, figurano la fondazione di numerose riviste, tra le quali il mensile *Tempesta d'Arte* (*Meishu fenglei*, 美术风雷), e l'organizzazione di mostre rivoluzionarie, necessarie a "rendere chiare le sofferenze degli operai, dei contadini e dei soldati, nonché a smascherare lo stile di vita borghese dei docenti e dei quadri".<sup>256</sup>

A partire dal 1966, sul modello della "Mostra di Ribellione Rivoluzionaria delle Guardie Rosse della Capitale" (*Shoudu Hongweibing Geming Zaofan Zhanlanhui*, 首都红卫兵革命造反展览会), approvata da Jiang Qing e diretta da Lin Biao, esposizioni simili proliferarono in tutta

---

<sup>253</sup> Intervista, in Barbara MITTLER, "Popular Propaganda? Art and Culture in Revolutionary China", in *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 152, no. 4, American Philosophical Society, 2008, pp. 481-482.

<sup>254</sup> LAIKWAN, *The Art of Cloning...*, op. cit., p. 21.

<sup>255</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p. 322.

<sup>256</sup> YUE Daiyun, in HO, *Curating Revolution...*, op. cit., p.266.

la Cina, raggiungendo le più remote aree rurali. Nel giro di pochi mesi, tali mostre avrebbero alimentato la lotta intestina al movimento, che avrebbe precipitato il Paese in una spirale di violenza e distruzione. Come rilevato da Denise Ho, “l’esposizione divenne un modo per una fazione di dimostrare la propria vittoria su un’altra”<sup>257</sup> e produsse un crescendo di eccessi; nel Guangxi, un comitato di Guardie Rosse acquisì notorietà nazionale per aver esibito i nemici politici in gabbie di metallo, in quella che divenne nota come “Mostra delle Bestie” (*Qinshou zhanlan*, 禽兽展览).<sup>258</sup>

Concepite come teatri altrettanto importanti della lotta di classe, le mostre attribuivano “elevata enfasi alle emozioni rivoluzionarie e alla critica contro i nemici del Partito”,<sup>259</sup> e potevano essere ospitate all’interno di musei, scuole, o nei più disparati spazi pubblici. Nonostante le differenze a livello locale, le esposizioni condividevano la medesima struttura di base, che, parallelamente all’apparato iconografico, includeva una sezione dedicata ai cosiddetti “frutti della vittoria” (*shengli guoshi*, 胜利果实). Tale espressione denotava gli oggetti feudali e revisionisti rintracciati nel corso delle perquisizioni all’interno delle case controrivoluzionarie.<sup>260</sup> All’interno dello spazio museale, l’intero processo di recupero dei reperti veniva spesso mostrato al pubblico attraverso video girati nel corso delle perquisizioni, tesi a fomentare l’odio di classe (fig. 3.53).

L’iconografia esibita nel corso degli eventi – organizzati spontaneamente dai comitati di Guardie Rosse con scarso supporto professionale – spaziava dai *dazibao* ai dipinti rivoluzionari, dai poster ai volantini, opere solitamente apparse precedentemente sui giornali o sulle mura cittadine.<sup>261</sup>

I generi di massa dominarono ampiamente la produzione artistica delle Guardie Rosse, dai quali furono adottati per promuovere efficacemente le cause di decostruzione della cultura “feudale” nazionale e della riaffermazione di un ideale comunista puro e disinteressato. I racconti sul leggendario “spirito di Yan’an” e sul collettivo volontarismo che aveva animato l’azione dei rivoluzionari nella storica base si erano infatti imposti quale vigorosa ispirazione per il movimento, che ne adottò il vocabolario visivo. Tuttavia, l’estetica pre-repubblicana risentì

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> TSANG Winnie, “Creating National Narrative: The Red Guard Art Exhibitions and the National Exhibitions in the Chinese Cultural Revolution 1966-1976”, in *Contemporaneità: Historical Presence in Visual Culture*, vol. 3, no. 1, 2014, p. 128.

<sup>260</sup> Cfr. HO, *Curating Revolution...*, op. cit., p. 268.

<sup>261</sup> Cfr. TSANG, *Creating National Narrative...*, op. cit., p. 121.

inevitabilmente delle contaminazioni dovute alle molteplici influenze artistiche confluite nella nazione, oltre all'influenza esercitata dai precetti della nuova politica culturale.

Xilografie quali *I rivoluzionari proletari dovrebbero essere investiti di grandi poteri* (1967, fig. 3.54) o *Distruggi il vecchio mondo, stabilisci il nuovo mondo* (1967, fig. 3.55) risultano esempi lampanti di tale tendenza. Simili a livello tematico, le opere veicolano il carattere iconoclasta del movimento attraverso la raffigurazione di giovani Guardie Rosse intente a sbarazzarsi di simboli e personalità della cultura feudale e revisionista. A livello compositivo, tali immagini si discostano dalle produzioni di Yan'an per la studiata collocazione dei protagonisti, che dominano la scena in virtù delle convenzioni stabilite dalle "sedici parole". La fisionomia dei radicali risulta inoltre alterata dalle esagerazioni ascrivibili al fumetto, nonché dalle pose plastiche tipiche del realismo socialista sovietico.<sup>262</sup> Un ulteriore elemento distintivo delle sopracitate produzioni è il particolare e disciplinato utilizzo dei colori, limitati al bianco, al nero e al rosso, destinato a divenire il "simbolo cromatico della rivoluzione" nel suo incarnare contemporaneamente l'ideale comunista e la prosperità.<sup>263</sup>

Relativamente alla qualità artistica delle opere firmate dai vari gruppi di Guardie Rosse, l'assistenza degli artisti professionisti rivestì un ruolo determinante nella creazione di un'estetica efficace nella trasmissione del messaggio rivoluzionario; sovente privi di avanzate abilità tecniche, era comune per i radicali ricorrere all'esperienza di pittori e calligrafi (anche di quanti furono giudicati "politicamente inaffidabili"). La natura collettiva del movimento imponeva inoltre ai giovani attivisti il frequente ricorso all'anonimato; assumersi la paternità di un dipinto equivaleva infatti a manifestare un'attitudine individualista e borghese, tesa alla ricerca di fama personale.<sup>264</sup> Testimonianze relative alla collaborazione tra professionisti e Guardie Rosse sono state rievocate da Zheng Shengtian nei seguenti termini:

Un fatto interessante è che durante l'inizio della Rivoluzione Culturale, le Guardie Rosse, i giovani studenti, erano così occupati a correre in giro, a discutere e a distruggere roba vecchia dalle case [della gente], che non avevano tempo per scrivere. La loro calligrafia era abbastanza imperfetta, quindi, quello che facevano era chiedere ai loro insegnanti - che spesso erano grandi artisti, grandi calligrafi - di scrivere per loro. Nella mia accademia, tutti i vecchi professori, specialmente quelli del dipartimento di pittura cinese, erano ottimi calligrafi, così finivano per essere chiamati a scrivere molti di quei manifesti che venivano [incollati] alle pareti [...] Durante questo periodo le Guardie Rosse producevano anche dei manifesti, ma la maggior parte delle volte la qualità era davvero pessima. Non sapevano come farlo. Così, alla scuola d'arte abbiamo creato questi quaderni

---

<sup>262</sup> Cfr. *Ibid.*, ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 186.

<sup>263</sup> ZHOU, *A History of Contemporary...*, op. cit., p. 47.

<sup>264</sup> Cfr. *Ibid.*

per mostrare loro come disegnare. Per esempio, se volevano dipingere Nixon, gli mostravamo come farlo. O Hitler, o Indira Gandhi, o tutte queste altre persone cattive. Facevamo esempi e producevamo serigrafie e stampavamo centinaia di copie da regalare agli artisti dilettanti perché le prendessero a modello. Quando creavano le loro piccole pubblicazioni o manifesti, potevano usare questi come esempi.<sup>265</sup>

Parallelamente ai feroci attacchi al revisionismo e alla squalifica dei nemici politici, le Guardie Rosse si servirono dell'arte anche per riformare la pubblica percezione della storia nazionale, volta alla "drammatizzazione del ruolo rivoluzionario di Mao e minimizzazione di quello della maggior parte degli altri leader comunisti".<sup>266</sup> Tale obiettivo fu perseguito nelle arti visive attraverso il movimento della "marea rossa" (*hong haiyang*, 红海洋), che, tra il 1967 e il 1968, provocò nella nazione una sovraesposizione della fisionomia del leader. Il volto di Mao campeggiò su ritratti, scatole di biscotti, spille, e poster "incollati su ogni superficie architettonica disponibile".<sup>267</sup>

Monumentali cartelloni propagandistici (fig. 3.56) iniziarono a divenire comuni negli spazi pubblici, e potevano essere realizzati da squadre di artisti professionisti nell'arco di un solo giorno;<sup>268</sup> tra i più celebri, si annovera *Cinque pietre miliari* (*wu ge lichengbei*, 五个里程碑, 1967, fig. 3.57), esposto nel lato occidentale di Piazza Tiananmen in occasione del settantaquattresimo compleanno di Mao.<sup>269</sup>

Dalle dimensioni di 7.2x22 metri, l'opera intendeva celebrare la gloriosa storia del Partito a guida maoista mediante la rappresentazione dei cinque "siti sacri della rivoluzione" (*geming shengdi*, 革命圣地), incarnati rispettivamente da: Yan'an, Tiananmen, Shanghai – luogo di fondazione del PCC - , Guizhou – luogo della Conferenza di Zunyi, in cui Mao fu confermato leader del Partito –, e infine Shaoshan, sua terra natia. Realizzato in ottemperanza alla tricotomia del "rosso, chiaro e brillante" enucleata da Jiang Qing, nel dipinto Mao si erge al di sopra dell'intera nazione disseminata di bandiere rosse, amplificando l'intensa luce emanata dal sole che brilla radioso alle sue spalle.

---

<sup>265</sup> ZHENG Shengtian 郑胜天, intervista in Jane DEBEVOISE, *China – The Red Sons...*, op. cit., <https://www.aaa-a.org/programs/china-the-red-sons-a-screening-and-conversation-with-zheng-shengtian/> (Data ultima consultazione: 05/05/2021).

<sup>266</sup> ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p. 337.

<sup>267</sup> ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 187.

<sup>268</sup> Cfr. ZHENG Shengtian 郑胜天, intervista in Jane DEBEVOISE, *China – The Red Sons...*, op. cit., <https://www.aaa-a.org/programs/china-the-red-sons-a-screening-and-conversation-with-zheng-shengtian/> (Data ultima consultazione: 05/05/2021).

<sup>269</sup> Cfr. ZHOU, *A History of Contemporary...*, op. cit., p.45.

Tra il 1967 e il 1968, le divisioni emerse tra le Guardie Rosse divennero insanabili, a causa della natura eterogenea del movimento. Accanto alle organizzazioni animate da rivoluzionari dal lignaggio puramente “proletario”, coesistevano infatti diversi gruppi composti da intellettuali ed esponenti di famiglie “borghesi”, che videro nella Rivoluzione Culturale una preziosa opportunità di vendetta nei confronti del Partito.<sup>270</sup> Come riportato da Samarani, l’azione distruttrice di questi ultimi fu molto più intensa rispetto ai radicali “naturalmente rossi”, che si dimostrarono più restii nella squalifica delle istituzioni del PCC, canalizzando piuttosto il proprio astio verso i simboli e gli elementi del capitalismo e del revisionismo borghese.<sup>271</sup> Nonostante la supervisione delle forze armate e l’imposizione dall’alto di misure volte a favorire l’autodisciplina, i provvedimenti si dimostrarono tardivi, nonché insufficienti a contenere lo stato di anarchia in cui il movimento aveva precipitato molte città.

Ritenendo il profilarsi di una guerra civile una minaccia pericolosamente concreta, Mao decise di sedare gli eccessi ricorrendo all’Esercito Popolare di Liberazione, che agì reprimendo i gruppi più radicali e costituendo molteplici comitati rivoluzionari. La stabilizzazione socio-politica proseguì con la smobilitazione dei giovani radicali nel 1968, anno che sancì anche l’epurazione degli elementi più estremisti in seno al Gruppo per la Rivoluzione Culturale.

Oltre quattro milioni di studenti furono inviati in campagna a rieducarsi attraverso il lavoro, perdendo ogni possibilità di coltivare la propria istruzione; numerosi artisti professionisti sfuggiti all’arresto, quadri di Partito e responsabili delle istituzioni statali furono similmente inviati nelle periferie rurali a condurre “studio politico e lavoro manuale” nelle neocostituite “scuole quadri del Sette Maggio”.<sup>272</sup>

Il 7 settembre 1968, Zhou Enlai annunciò trionfalmente la vittoria contro i nemici politici e spirituali, riaffermando l’indiscussa autorità di Mao:

Ora tutto il Paese è rosso... Ora possiamo dichiarare che, attraverso ripetute lotte, durante gli ultimi venti mesi abbiamo finalmente distrutto il complotto della manciata di persone al vertice del partito che hanno preso la strada del capitalismo - revisionisti controrivoluzionari, rinnegati, agenti nemici e traditori guidati dal cinese Chruščëv per restaurare il capitalismo - e soddisfare il grande appello lanciato dal nostro grande leader presidente Mao.<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> Il PCC fu ritenuto da intellettuali e borghesi parte del movimento delle Guardie Rosse l’unico responsabile dei torti e delle sofferenze inflitte al proprio ceto sociale nel passato. L’odio nutrito da tali personalità, che venne a combaciare con gli interessi politici di Mao, si esprime dunque con particolare virulenza. Cfr. SAMARANI, *La Cina...*, op. cit., Capitolo 11, par. 2: *La Rivoluzione Culturale e le guardie rosse (1966-1969)*.

<sup>271</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>272</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>273</sup> ZHOU Enlai, in Frank DIKÖTTER, *The Cultural Revolution – A People’s History 1962-1976*, Bloomsbury Publishing, 2016, p. 84.

### 3.4 La “sacralità laica” di Mao Zedong

Il pensiero di Mao Zedong, la sua lungimiranza e l'esaltazione delle sue straordinarie doti di leader furono temi ampiamente declinati nella produzione artistica sin dai primi anni della RPC; tuttavia, a partire dagli ultimi anni Sessanta, si impressero in un'iconografia sempre più suggestiva, capace di alimentare tra le Guardie Rosse e nell'intero popolo “un'estasi emotiva equiparabile al fervore proprio di certe sette religiose” (fig. 3.58).<sup>274</sup>

Se la devozione delle Guardie Rosse nei riguardi di Mao fu motivata dalle incredibili qualità ascritte al leader, portatore della più pura coscienza rivoluzionaria, di un indomito coraggio e di un'inesauribile spirito di sacrificio, il favore di cui godette tra le fasce popolari non fu minore. Considerato l'alfiere di una società egalitaria, che in nome della giustizia denunciò senza riserve i mali del suo Partito, Mao si configurò quale unica figura in grado di soddisfare l'esigenza popolare di stabilità e sicurezza sociale negli ultimi anni del movimento delle Guardie Rosse.<sup>275</sup>

Nel contesto di crescente disordine generato dai gruppi in lotta tra il 1967 e il 1968, le rassicuranti e autorevoli rappresentazioni del leader, diffuse nella nazione attraverso la “marea rossa”, contribuirono a veicolare tra le masse un profondo senso di fiducia. Parallelamente alle immagini incentrate sulla critica dei controrivoluzionari e sulla distruzione dell'antico assetto nazionale, nel corso del marzo 1968 Mao ascese a soggetto di un'iconografia dai caratteri pseudo-mistici, tendenza che raggiunse l'apice nel corso della Campagna delle Tre Fedeltà e dei Quattro Amori Sconfinati.

Piccoli trittici recanti l'effigie del leader e citazioni del relativo pensiero iniziarono a sostituirsi ai vecchi altari di famiglia nelle case del popolo, che ne incontrava lo sguardo al mattino in cerca di istruzioni e lo consultava alla sera in cerca di approvazione. Un operaio avrebbe così descritto l'inizio di una comune giornata di lavoro, esemplificativa del sentimento popolare diviso tra pura devozione e dubbi inconfessabili:

Ogni mattina stavamo davanti a questo [altare] con i nostri Libretti Rossi e leggevamo ad alta voce alcuni passaggi. Poi, sventolando il libretto rosso, dicevamo tre volte: "Grande Leader, Maestro, Timoniere, Presidente Mao, che tu possa vivere diecimila anni" e "Buona salute per sempre al vicepresidente Lin Biao! Mi sembrava assurdo, quasi una religione. La maggior parte di noi la

---

<sup>274</sup> GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 146.

<sup>275</sup> Cfr. MITTLER, *Popular Propaganda...*, op. cit., p.485.

pensava così, come avrei scoperto dopo la Rivoluzione Culturale. All'epoca, però, nessuno sano di mente avrebbe osato dirlo apertamente, né tantomeno discuterne.<sup>276</sup>

Poster, ritratti, spillette e altri “oggetti di culto” sembravano non saturare mai il mercato, e la loro produzione divenne un incarico di estrema responsabilità e irto di insidie. Gli artisti ritenuti sufficientemente abili e degni di riprodurre le sembianze di Mao iniziarono ad essere considerati alla stregua di “vuoti recipienti che univano il popolo al loro leader, riproducendo fedelmente la sua immagine”;<sup>277</sup> il loro operato iniziò ad essere supervisionato nei minimi dettagli, sia dalle istituzioni che dalle fasce popolari. Un'esecuzione imperfetta e un eccessivo tocco personale potevano infatti costare agli autori pubbliche lamentele, mosse in nome di rappresentazioni “insufficientemente solenni” che facevano sentire il popolo “profondamente addolorato alla loro vista”.<sup>278</sup>

Tra gli artisti vittime di abusi, si annoverano Zhang Zhengshi (张振仕, 1914-1992), celebre ritrattista picchiato selvaggiamente per aver riprodotto il volto di Mao inclinato nella direzione sbagliata, e Shi Lu, autore del già citato *Combattimenti nel nord dello Shaanxi*. Dipinta con l'intenzione di glorificare la saggezza e la strategia maoista, l'opera fu piuttosto interpretata come la celebrazione del suo fallimento, evidente, per l'autorità radicale, nella rappresentazione del Grande Timoniere costretto sul bordo estremo di una scogliera, senza apparente via d'uscita; tale giudizio costò all'autore tre anni di prigione.<sup>279</sup>

In relazione al potere di Jiang Qing di decretare il successo o la sfortuna di un'opera d'arte con il proprio parere, una pubblicazione del periodo affermò:

È il Presidente Mao ad indicare la corretta direzione ai lavoratori letterari e artistici della rivoluzione. È la compagna Jiang Qing, coraggiosa portabandiera della grande Rivoluzione Culturale, a persistere lungo la linea rivoluzionaria del Presidente Mao nella letteratura e nelle arti. [È lei a] condurre i rivoluzionari proletari in questi settori, nella creazione di produzioni rivoluzionarie ‘modello’ per il palcoscenico.<sup>280</sup>

Un ulteriore fattore al vaglio di Jiang Qing nella canonizzazione delle opere fu ovviamente rappresentato dalla loro utilità politica in una data circostanza e, a tal proposito, è interessante notare come anche le opere votive incentrate su Mao furono - nell'opinione di alcuni

---

<sup>276</sup> Frank DIKÖTTER, *The Cultural Revolution – A People's History 1962-1976*, Bloomsbury Publishing, 2016, p.80-81.

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>280</sup> Cfr. KING, CROIZIER, ZHENG, WATSON, *Art in Turmoil...*, op. cit., p. 43.

artisti - strumentalizzate in nome della stabilità politica. Nonostante tutta l'iconografia obbedì ai temi e agli stili della nuova politica culturale, Zheng Shengtian ha rivelato in anni recenti come Jiang Qing adducesse presunti difetti stilistici per squalificare determinate rappresentazioni di Mao, ritenute potenzialmente minacciose alla propria posizione.

Nel 1967, Zheng collaborò con Zhou Ruiwen (周瑞文, 1945-) e Xu Junxuan (徐君萱, 1934-) alla realizzazione de *Il mondo degli uomini è mutevole, i mari diventano campi di gelso: il Presidente Mao esamina la situazione della Grande Rivoluzione Proletaria nella Cina settentrionale, centro-meridionale e orientale* (*Renjian zhengdao shi cangsang - Mao zhuxi shicha Huabei, Zhongnan he Huadong diqude wuchan jieji wenhua da geming xingshi*, 人间正道是沧桑-毛主席视察华北、中南和华东地区的无产阶级文化大革命形势, 1967, fig. 3.59).

Nato come affresco sul muro esterno di una fabbrica di acciaio di Hangzhou, il dipinto intendeva celebrare Mao come un leader benevolo e rassicurante, in grado di pacificare l'intera nazione sotto la propria guida.<sup>281</sup> Stagliandosi oltre le nuvole, il Grande Timoniere fu rappresentato intento a vegliare sul proprio popolo al pari di una saggia divinità, esente dalle leggi del tempo. Nonostante l'età avanzata e la salute in parte minata, Mao appare nel dipinto giovane e rubicondo, circondato dai toni del rosso a sottolinearne il profondo spirito rivoluzionario. L'opera, che incontrò il rapido favore delle masse e fu inizialmente riprodotta sugli oggetti più disparati, fu formalmente contestata da Jiang Qing per via delle sembianze "poco verosimili" di Mao, e sparì di conseguenza dalla circolazione.<sup>282</sup> Tuttavia, come avrebbe rivelato lo stesso Zheng anni più tardi, i motivi fondanti l'opposizione furono prettamente di carattere politico:

La ragione per cui Jiang Qing si arrabbiò fu perché il tema di questo quadro [il viaggio di Mao del 1967 per ispezionare la Cina centrale, meridionale e nordorientale] era una critica implicita alla politica di Jiang. Si aveva la percezione che le sue direttive fossero andate troppo oltre, gettando l'intero paese nel caos. Tutte le fabbriche si erano fermate, le persone combattevano tra di loro, il caos prevaleva. Così Mao viaggiò per tutta la Cina, e in ogni città parlò alla gente, dicendo: "Ora è il momento di smettere di combattere. Dovete lasciare che la gente faccia degli errori. Non dovrete ucciderli". [Il suo approccio] era più modesto del suo, voleva riparare le ferite, e anche se non ha fatto il nome di Jiang Qing, si capiva che tutte le critiche erano [dirette] a lei e ai suoi colleghi. Così Jiang Qing non era contenta di questo quadro e disse al capo della nostra scuola: "Alla gente potrà piacere questo quadro, ma a me no. Non penso che la somiglianza con Mao sia forte, e Mao non ha mai portato un cappotto come questo". Disse anche che il suo mento non era dipinto così bene. Finì

---

<sup>281</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 188.

<sup>282</sup> Cfr. KING, CROIZIER, ZHENG, WATSON, *Art in Turmoil...*, op. cit., p. 103.

per raccomandare un altro quadro - 'Mao diretto nell'Anyuan' [che sarebbe invece diventato iconico].<sup>283</sup>

Nell'opinione di Zheng, *Il presidente Mao diretto nell'Anyuan* (fig. 3.60) fu ritenuto da Jiang politicamente inoffensivo, e anzi riprodusse “un pezzo di storia che lei stessa aveva fabbricato”.<sup>284</sup> Come precedentemente esaminato nel secondo capitolo, il dipinto risultò infatti efficace nella campagna volta alla squalifica di Liu Shaoqi, che nella storia nazionale fu sostituito da Mao come leader della rivolta dei minatori dell'Anyuan. Promossa come una delle conquiste dell'arte propria della Rivoluzione Culturale, l'opera fu riprodotta in circa novecento milioni di copie, e commemorata in tutta la nazione attraverso canti e parate.<sup>285</sup> Nella realizzazione del dipinto, una serie di accorgimenti resero Mao “il perfetto oggetto di ammirazione tra i giovani”<sup>286</sup> e, come si evince dalle parole dall'autore Liu Chunhua, ogni gesto ed ogni elemento compositivo mira ad enfatizzarne le eccellenti qualità morali:

[...] Abbiamo disposto l'immagine del presidente Mao nella posizione più prominente della composizione. [...] Ogni gesto del Presidente Mao riflette la grandezza del suo Pensiero. [...] La testa appena sollevata e il collo rivolto leggermente all'indietro provano che il Presidente Mao è senza paura nell'affrontare il pericolo e le difficoltà; che può sconfiggere la brutale soppressione, che osa combattere, che osa ottenere la vittoria con il suo impavido spirito rivoluzionario. La sua mano sinistra serrata prova che il Presidente Mao è un uomo risoluto, accurato, che nel prendere decisioni non teme il sacrificio, che spazzerà via tutti gli ostacoli e supererà tutte le difficoltà per raggiungere la sua eroica ambizione; [ovvero] liberare tutti i popoli della Cina e tutti i popoli del mondo con la sua fede nella vittoria certa. Il vecchio ombrello che tiene sottobraccio con la sua mano destra dimostra che il Presidente Mao affronterà il vento e la pioggia, e sopporterà ogni fatica per la rivoluzione; il suo arduo stile di lavoro lo farà correre ovunque, gli farà scalare montagne, guardare torrenti, e gli farà incontrare difficoltà. Il suo passo sicuro sullo sterrato prova che il Presidente Mao supererà ogni difficoltà per noi, tracciando il sentiero lungo il quale avanziamo e guidandoci alla vittoria. Il vento d'autunno gli scompiglia i capelli, che sono arruffati perché il suo lavoro intenso non gli lascia il tempo di pettinarsi. La sua veste che si agita nella brezza mostra che questi sono tempi fuori dal comune, e che la tempesta della rivoluzione si sta avvicinando. Possiamo vedere, nel sole rosso che si alza, che l'area montagnosa dell'Anyuan è immersa in un'alba rossa.<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup> ZHENG Shengtian 郑胜天, intervista in Jane DEBEVOISE, *China – The Red Sons...*, op. cit., <https://www.aaa-a.org/programs/china-the-red-sons-a-screening-and-conversation-with-zheng-shengtian/> (Data ultima consultazione: 17/05/2021).

<sup>284</sup> Cfr. KING, CROIZIER, ZHENG, WATSON, *Art in Turmoil...*, op. cit., p. 103.

<sup>285</sup> Cfr. *Ibid.*, cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p.188

<sup>286</sup> Cfr. KING, CROIZIER, ZHENG, WATSON, *Art in Turmoil...*, op. cit., p. 44.

<sup>287</sup> LIU Chunhua 刘春华, in LÜ, *A History of Art...*, op. cit., pp. 653-657.

Lungi dal costituire un fenomeno isolato, tale logica rappresentativa fu piuttosto comune tra quanti indussero nell'arduo compito di creare un'iconografia maoista intrisa di misticismo e spiritualità. La "sacralità laica" di Mao Zedong avrebbe continuato a dominare la produzione artistica degli anni a venire, evolvendosi al passo con i tempi e acquisendo nuovi caratteri.

### **3.5 L'arte di soldati, operai e contadini (1971-1976)**

A seguito della dissoluzione del movimento delle Guardie Rosse e della rieducazione di massa cui furono sottoposti i giovani rivoluzionari, l'agenda politica si concentrò sulla normalizzazione del Partito e la ricostruzione delle istituzioni statali, fase divenuta nota con il nome di "critica e trasformazione".<sup>288</sup>

In ambito artistico, l'abolizione del Ministero della Cultura, dell'Associazione degli Artisti Cinesi e del Dipartimento di propaganda nel 1967 sottopose l'espressione creativa alle dirette dipendenze di Jiang Qing, che nel 1970 assunse la direzione di un gruppo culturale supervisionato dal Consiglio di Stato. L'approssimarsi del tredicesimo anniversario dei discorsi maoisti a Yan'an fornì all'associazione il movente per l'allestimento di una mostra d'arte nazionale, che coinvolse nell'organizzazione il pittore ad olio Gao Jingde (高敬德).

Per garantire la migliore trasposizione estetica del pensiero di Mao, Gao viaggiò attraverso la Cina alla ricerca dei più abili artisti, invitando alla produzione anche quanti furono incarcerati per crimini politici negli anni precedenti, ma mai formalmente condannati.<sup>289</sup> La gioventù urbana stabilitasi nelle campagne accolse di buon grado la notizia, e fu sollecitata dall'autorità a raffigurare la grande Rivoluzione Culturale attraverso le proprie esperienze, attitudine che fu precedentemente incoraggiata anche dal pittore sovietico Maksimov.<sup>290</sup>

---

<sup>288</sup> Cfr. SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, op. cit., versione online: Capitolo 11, par. 2 *La Rivoluzione Culturale e le Guardie Rosse (1966-69)*.

<sup>289</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p. 351.

<sup>290</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 353.

Prescindendo dalla riabilitazione di molti professionisti, il dato più rilevante nella produzione artistica degli anni Settanta fu la rinnovata enfasi statale attribuita all'arte amatoriale, che provocò l'ampia partecipazione di soldati, operai e contadini alle attività culturali. L'arte delle masse, che negli anni del Grande Balzo contribuì a sostenere l'elevata domanda di materiale propagandistico e a ridimensionare il peso sociale dei professionisti, continuò a rivestire la medesima funzione negli anni della Rivoluzione Culturale.

In previsione della mostra del 1972, a Pechino fu eletta una giuria di artisti deputata alla supervisione delle opere, che arrivavano numerose da ogni angolo del Paese. Poco incline a selezionare i dipinti in base alle qualità tecniche, la commissione ne privilegiò piuttosto la "correttezza politica", e istituì molteplici "gruppi di correzione pittorica" per sopperire alla frequente inadeguatezza estetica dei dipinti realizzati dalle masse.<sup>291</sup>

I professionisti coinvolti nei gruppi di correzione agivano intervenendo sulle sezioni "problematiche", o replicando i dipinti nella loro interezza; a seguito delle rielaborazioni, la paternità dell'opera veniva attribuita agli autori originali. Jin Shangyi, uno degli artisti incaricati di effettuare le modifiche, avrebbe descritto le proprie mansioni nel modo seguente:

La stragrande maggioranza degli artisti che al tempo parteciparono alla mostra da tutta la nazione era [costituita da] operai, contadini e soldati, o Guardie Rosse. Tra le opere c'erano numerose immagini del Presidente Mao, e, dal momento che molti artisti erano [pittori] amatoriali, l'immagine del presidente non era dipinta in modo ideale. Per correggere la situazione, Wang Mantian, al tempo responsabile di tutte le opere in Cina, organizzò un gruppo di revisione pittorica e mi nominò suo responsabile. Altri membri includevano Zhu Naizheng, Chen Yifei, Chen Yanning e Su Jingbo; ci fu richiesto di correggere completamente ogni ritratto di Mao che non era appropriato. Si trattava di un compito enorme e molto impegnativo. Prima delle mostre lavoravamo giorno e notte per replicare le immagini di Mao che avevano bisogno di essere revisionate.<sup>292</sup>

Nonostante Mao Zedong continuò a costituire un soggetto cardine della produzione artistica degli anni Settanta, è tuttavia ravvisabile un'evoluzione della strategia adottata nella sua rappresentazione. Se nelle opere agiografiche precedentemente analizzate la figura solitaria del divino Mao alimentava nelle masse sentimenti di devozione ma anche di rispettosa distanza, nei nuovi dipinti il popolo divenne coprotagonista della scena. In *Andare avanti con il vento e con le onde* (*zai dafeng dalang zhong qianjin*, 在大风大浪中前进, 1972, fig. 3.61) o *I dazibao sono buoni* (*dazibao hao*, 大字报好, 1975, fig. 3.62), Mao venne raffigurato rispettivamente in compagnia delle Guardie Rosse e da alcuni lavoratori, in atmosfere raggianti e dense di sorrisi.

---

<sup>291</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p.192.

<sup>292</sup> JIN Shangyi 靳尚谊, in LÜ, *A History of Art...*, op. cit., p. 679.

Giovane e in salute, la sua figura viene esaltata dallo studiato utilizzo della luce, atta a renderlo “non più una persona tra le altre, ma una divinità adorata in uno spazio specificatamente determinato”.<sup>293</sup> In relazione a quest’ultimo punto è doveroso specificare che gli spazi rappresentati coincisero spesso con l’origine geografica degli autori, che espressero in tal modo la riconoscenza della propria comunità verso l’operato del Grande Timoniere.<sup>294</sup>

Le immagini incentrate su Mao Zedong subirono nel complesso una significativa riduzione rispetto al periodo precedente, e l’arte del periodo sperimentò una maggiore variazione a livello tematico. Come analizzato da Landsberger, “l’attenzione della politica e della cultura si rivolse nelle campagne”, e “l’ambizione di rendere la Cina una nazione rivoluzionaria rurale divenne il nuovo obiettivo”.<sup>295</sup>

Gli artisti amatoriali dalle origini operaie e contadine risultarono tra gli esponenti più vigorosi dell’iconografia incentrata sull’ “utopia agraria”, e realizzarono opere promoventi “armonia, abbondanza, gioia e devozione” nonché immagini celebrative dei successi ottenuti dalla Rivoluzione Culturale.<sup>296</sup> Ritenuti dall’autorità portatori dell’ “innato genio creativo delle masse”, tali artisti si avvalsero delle canoniche forme di arte popolare per raccontare la propria vita, ingentilita esteticamente dalle correzioni operate dai professionisti. Strumenti utili ai dilettanti furono inoltre costituiti da libri e riviste, recanti primi piani di lavoratori e istruzioni necessarie alla loro credibile rappresentazione; tuttavia, spesso tali pubblicazioni ebbero l’effetto di inficiare la qualità delle opere, rendendola stereotipata e monotona.

Tra le molteplici organizzazioni di arte amatoriale, i pittori contadini di Huxian ottennero fama nazionale per il loro stile colorato e vivace, in grado di “fornire fette idilliache della buona vita nelle zone rurali, popolate da contadini felici ed entusiasti, impegnati nell’agricoltura, nelle riunioni politiche e nelle sessioni di studio”.<sup>297</sup> Una delle esponenti più rappresentative del movimento fu Li Fenglan (李凤兰, 1933-), acclamata per aver coniugato efficacemente la sua attività artistica con il lavoro agricolo. In relazione alla sua opera più celebre, *Zappare in primavera* (*chun chu*, 春锄, 1975, fig. 3.63), dichiarò:

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 667.

<sup>294</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 194

<sup>295</sup> Stefan R. LANDSBERGER, “Realising the Chinese Dream: three visions of making China great again”, in Jacopo GALIMBERTI, Noemi DE HARO GARCIA, Victoria H. F. SCOTT, *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution*, Manchester University Press, 2019, p. 26.

<sup>296</sup> *Ibid.*

<sup>297</sup> “Huxian Peasant Painters”, in Chinese Posters, <https://chinese posters.net/themes/huxian-peasant-painters> (Data ultima consultazione: 20/05/2021).

In primavera, quando il grano invernale diventa di nuovo verde, siamo noi donne a zappare. La campagna è particolarmente bella allora. I campi di grano tenero come un giardino verde contrastano con i fiori di pesco rosa in piena fioritura. Andando a lavorare in tali momenti riesco a malapena a trattenere le lacrime. E ho sempre voluto dipingere la scena per mostrare la commovente bellezza della nuova campagna socialista, e l'entusiasmo di noi donne della comune nel costruirla. Così, mentre lavoravo, ho iniziato a osservare attentamente le persone che lavoravano intorno a me. E durante le pause di riposo ne facevo degli schizzi. È su questa base che ho iniziato, modificato e infine creato 'Zappare in primavera'. Contiene 16 persone, per ognuna delle quali avevo fatto degli schizzi in precedenza. La donna di mezza età con la giacca blu davanti è basata su schizzi della caposquadra della nostra brigata.<sup>298</sup>

L'opera, realizzata nello stile delle immagini per il nuovo anno, veicola sentimenti di rinascita e fiducia nel futuro, idealizzando al contempo la condizione dei contadini, che appaiono ben vestiti e nutriti a sufficienza.<sup>299</sup>

La sopracitata conciliazione tra lavoro manuale e intellettuale, perseguita da Mao mediante il coinvolgimento delle fasce rurali e della gioventù istruita nelle reciproche attività, si impose quale tema dominante anche nell'iconografia del periodo. Attraverso i già citati *yangbanxi*, figure romanzesche dalle qualità eccelse in grado di ispirare i massimi sforzi popolari, l'autorità culturale tentò di promuovere una riforma sociale, ridefinendo in modo nuovo le relazioni esistenti nelle vecchie istituzioni".<sup>300</sup> Tra gli eroi modello che campeggiarono maggiormente nelle opere del periodo si annoverano le cosiddette "ragazze di ferro" (*tie guniang*, 铁姑娘) e i "medici scalzi" (*chijiao yisheng*, 赤脚医生).

La propaganda incentrata sulle "ragazze di ferro" fu diretta a propugnare l'uguaglianza di genere tra i sessi fin dagli anni Cinquanta, mediante la rappresentazione di donne androgine impegnate indistintamente nel lavoro manuale o intellettuale in nome del benessere collettivo. Opere quali *La nuova soldatessa della miniera* (1972, fig.3.64) o *Sono "Gabbiano"* (*wo shi haiyan*, 我是“海燕”1972, fig. 3.65), raffigurano eroine popolari giovani, robuste, e dallo sguardo illuminato dal fervore rivoluzionario, ed elevano la donna a soggetto proattivo della storia. Tali rappresentazioni, tuttavia, epuravano le protagoniste da qualsiasi espressione di femminilità; durante la Rivoluzione Culturale, la pervasiva ideologia dell'uguaglianza ebbe

---

<sup>298</sup> Li Fenglan 李凤兰, in GALIMBERTI, DE HARO GARCIA, SCOTT, *Art, Global Maoism...*, op. cit., pp. 28-29.

<sup>299</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>300</sup> Cfr. LAIKWAN, *The Art of Cloning...*, op. cit., p. 54.

infatti l'effetto di sopprimere la sessualità e il corpo femminile, ritenuti politicamente regressivi nonché manifestazioni dell' "attitudine borghese".<sup>301</sup>

Le donne furono inoltre protagoniste di dipinti e immagini raffiguranti i medici scalzi, divenuti vere e proprie icone di massa degli anni Settanta. Lo sviluppo della professione medica fu infatti promosso all'epoca come parte del conseguimento di una società egualitaria, epurata dai cosiddetti "tre grandi divari" (*san da chabie*, 消灭三大差别), riconducibili alla disparità di risorse tra aree urbane e rurali (*chengxiang chabie*, 城乡差别), tra operai e contadini (*gongnong chabie*, 工农差别), nonché tra lavoro manuale e mentale (*naoti chabie*, 脑体差别).<sup>302</sup>

Nell'opinione di Mao Zedong, la condizione della sanità nazionale incarnava i tre sopracitati squilibri e, la figura dei "medici scalzi" pronti a svolgere attività di prevenzione, soccorso temporaneo e cure mediche di base nei villaggi, poteva agire positivamente nella società, inducendo un processo di emulazione, e dunque di autotrasformazione.<sup>303</sup>

Tra le opere più rappresentative di questo nuovo "tipo sociale" figurano *La nuova dottoressa nel porto dei pescatori* (*yugang xinyi*, 渔港新医, 1974, fig. 3.66) o *Un'operazione riuscita* (*chenggong de shoushu*, 成功的手术, 1975, fig.3.67). In entrambi i dipinti, le protagoniste vengono colte nel pieno delle loro attività; contrariamente alle pose plastiche e statuarie che lungamente hanno contraddistinto gli eroi rivoluzionari, le dottoresse scalze assumono posture disinvolte, mostrandosi sorridenti e prive di ogni traccia di stanchezza o frustrazione. Risultano inoltre vestite in abiti comuni, e la demarcazione del loro status è esclusivamente affidata alla cassetta del pronto soccorso rappresentata sempre al loro fianco.

La sopracitata rigidità tematica si rivelò alla nazione nel corso di molteplici mostre, che si tennero annualmente fino al 1976. Parallelamente alla pittura ad olio, i linguaggi espressivi autorizzati in tali esibizioni inclusero il *guohua* socialista, la xilografia, le immagini per il nuovo anno, i libri di storie illustrati e i poster di propaganda, prodotti con lo scopo di riflettere ogni aspetto della vita rivoluzionaria cinese.<sup>304</sup>

Con l'approssimarsi della visita del Consigliere per la sicurezza nazionale Henri Kissinger e di diversi dignitari americani, nel 1971 il primo ministro Zhou Enlai decretò l'allentamento delle restrizioni in ambito artistico. Volendo mostrare all'estero il volto ordinato e originale del Paese, assegnò a gruppi di professionisti versati nella pittura tradizionale il compito

---

<sup>301</sup> "Iron Women, Foxy Ladies", in Chinese Posters, <https://chinese posters.net/themes/women> (Data ultima consultazione: 22/05/2021).

<sup>302</sup> Cfr. LAIKWAN, *The Art of Cloning...*, op. cit., p. 56-57.

<sup>303</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>304</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p.154.

di produrre opere da esportazione, nonché di adornare alberghi e stazioni con motivi in grado di coprire i feroci slogan di propaganda delle Guardie Rosse.<sup>305</sup> La pittura di paesaggio smise di essere considerata uno dei “quattro vecchiumi”, e fu riabilitata unitamente alla pittura fiori e uccelli, che vennero nel complesso epurate da qualsiasi elemento “reazionario, feudale, brutto, superstizioso o pornografico”.<sup>306</sup>

Molti artisti condannati come controrivoluzionari poterono tornare al proprio lavoro e, stimolati dalla ritrovata libertà espressiva, indussero in numerose produzioni; la comunità artistica della sola Shanghai realizzò nel periodo in esame circa duecento dipinti.<sup>307</sup>

Nel 1973, gli esponenti di spicco dell’Associazione degli Artisti Cinesi si unirono a Wang Mantian nella valutazione delle opere prodotte per il commercio estero, riferendo a Jiang Qing le criticità politiche riscontrate. Giudicando i dipinti la più pura forma di elitismo e borghesia in circolazione, i radicali organizzarono una serie di mostre diverse dalle altre, passate alla storia nazionale con il nome di “mostre nere”.<sup>308</sup>

### ***3.6 Le Mostre Nere***

L’8 febbraio 1974, il Gruppo per la Rivoluzione Culturale raccolse e organizzò oltre settecento dipinti nella “Mostra Interna di Pittura Nera”. Si trattava di opere realizzate da coloro che Jiang Qing soprannominò beffardamente “la scuola alberghiera”, racchiudendo in tale espressione gli artisti incaricati da Zhou Enlai di adornare gli spazi degli hotel.<sup>309</sup> Definita una “restaurazione di tutto quanto criticato prima del 1966”, la selezione di dipinti iniziò a circolare a livello nazionale, a riprova dell’esistenza di una linea nera che minacciava la stabilità politico-ideologica nazionale.

---

<sup>305</sup> Cfr. ANDREWS, SHEN, *Art in Modern...*, op. cit., p. 197.

<sup>306</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 159.

<sup>307</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p.368.

<sup>309</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., pp.159-160.

Nella provincia dello Shaanxi, Shi Lu fu accusato di essere il “primo pittore nero”, e la biografia tracciata dai radicali incaricati di supervisionare i suoi lavori non lasciò dubbi circa la sua colpevolezza:

Shi Lu è l'ex vicepresidente della precedente Associazione degli Artisti di Xi'An. Proviene da una viziosa famiglia di possidenti. Si è sempre ostinato su posizioni reazionarie. Prese parte alla scuola di pittura “Selvaggia, Strana, Caotica e Nera”. Non solo ha creato dipinti reazionari, ha anche utilizzato la propria posizione per sostenere una strada artistica controrivoluzionaria in antitesi al pensiero di Mao Zedong. Durante la Rivoluzione Culturale, molte persone hanno criticato i suoi crimini. Shi Lu ha reagito con odio profondo. Per diversi anni, ha fatto finta di essere pazzo, resistendo alle indagini del Partito e delle masse. Ha segretamente continuato a produrre dipinti e poesia reazionari. Ha sostenuto la strada di Confucio e Mencio. Ha attaccato la Dittatura del Proletariato, desiderando di riportare in vita i fantasmi reazionari. Il contagio diffusosi da questi esempi di pittura reazionaria e calligrafia è estremamente serio. Uomini di affari di Macao hanno pagato larghe somme di denaro per comprarli, e l'influenza è molto negativa.<sup>310</sup>

La pubblica squalifica di Shi Lu, che in qualità di “controrivoluzionario” patì ogni sorta di abuso fisico e mentale,<sup>311</sup> avvenne mediante le sue stesse opere nella cornice della mostra nera di Xi'an del 1974. *Illustrazione del pruno invernale* (1972, fig. 3.68), dipinta a inchiostro su carta, reca un'iscrizione dell'omonimo componimento di Mao Zedong e, alla luce di un distorto gioco di parole, fu ritenuta una prova dell'autocommiserazione dell'artista, nonché un'ammissione della propria cattiva condotta; i rami del pruno capovolti si definiscono infatti *daomei* (倒梅), omofono di “essere sfortunati” (倒霉).<sup>312</sup>

Similmente, l'illustrazione policroma a inchiostro su carta *Il gufo* (*maotouying*, 1973, fig. 3.69) fu utilizzata come prova dell'intento sovversivo dell'autore Huang Yongyu (黄永玉, 1924-). Il dipinto ritrae il pasciuto animale adagiato su un ramo, che rivolge allo spettatore uno sguardo enigmatico. L'occhio chiuso del gufo fu interpretato dai radicali come “un atteggiamento rassegnato che finge di non vedere [...] una situazione indesiderabile”, e dunque una prova della sfiducia e dell'ostilità nutrite da Huang nei confronti dell'operato del governo.<sup>313</sup> Lo sguardo dell'animale si impose al centro di una controversia di proporzioni nazionali, la quale

---

<sup>310</sup> Rapporto, in KING, CROIZIER, ZHENG, WATSON, *Art in Turmoil...*, op. cit., pp. 78-79.

<sup>311</sup> Cfr. Shelley DRAKE HAWKS, *The Art of Resistance: Painting by Candlelight in Mao's China*, University of Washington Press, 2017, pp.142-143.

<sup>312</sup> Cfr. KING, CROIZIER, ZHENG, WATSON, *Art in Turmoil...*, op. cit., p. 79.

<sup>313</sup> Cfr. Eugene Y. WANG, “The Winking Owl: Visual Effect and Its Art Historical Thick Description”, in *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 3, The University of Chicago Press, 2000

fu risolta dal diretto intervento di Mao Zedong.<sup>314</sup> Quest'ultimo rispose con irritazione all'attitudine ipercritica del Gruppo per la Rivoluzione Culturale, che definì “una visione distorta”<sup>315</sup>; il leader ritenne piuttosto il gufo simbolo della disillusione nutrita nei confronti della vita in generale.<sup>316</sup>

Se i motivi soggiacenti all'organizzazione delle Mostre Nere potrebbero apparire unicamente di carattere ideologico, la comunità accademica si dimostra concorde nel ritenere tali esposizioni un'arma politica utilizzata da Jiang Qing per colpire il premier Zhou Enlai. Zhou si inseriva infatti - unitamente a Deng Xiaoping, a diversi esponenti di Partito e delle forze armate - tra i sostenitori di una linea moderata che faceva della stabilità statale, della modernizzazione e dello sviluppo le proprie priorità. Il “doppio standard artistico”, ravvisabile nella coesistenza dell'iconografia socialista per le masse e dell'arte tradizionale e apolitica incentivata da Zhou per il consumo internazionale, fu interpretato da Jiang Qing come un'usurpazione dell' “unico territorio su cui aveva autorità indiscussa: la sfera culturale”.<sup>317</sup>

La “Banda dei Quattro” (*si ren bang*, 四人帮), nome con il quale Mao Zedong denotò la linea di estremo radicalismo sostenuta da Jiang Qing, Yao Wenyuan, Wang Hongwen e Zhang Chunqiao, riteneva infatti prioritario il controllo della sfera culturale e dei mezzi d'informazione; questi erano necessari a propagandare l'idea della “rivoluzione continua” nel socialismo, nonché ad assicurare al gruppo un ruolo preminente nella sfera politica dopo la morte di Mao.<sup>318</sup>

L'insoddisfazione del Grande Timoniere nei confronti del panorama artistico-letterario plasmato da Jiang Qing, che ritenne intriso di paura e povero di contributi, fu tra le cause che lo spinsero alla riabilitazione di Deng Xiaoping, che da tale atto avrebbe iniziato la propria difficoltosa ascesa al potere.<sup>319</sup>

Mao Zedong morì il 9 settembre 1976 e, il 6 ottobre dello stesso anno, la Banda dei Quattro fu arrestata con l'accusa di ordire un colpo di Stato. Nel processo del 1981, i quattro radicali furono ritenuti colpevoli di ogni eccesso commesso durante la Rivoluzione Culturale. Jiang Qing, la cui condanna a morte fu commutata in ergastolo, si suicidò in prigione nel 1991.

---

<sup>314</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 436.

<sup>315</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>316</sup> Cfr. GALIKOWSKI, *Art and Politics...*, op. cit., p. 163.

<sup>317</sup> Cfr. ANDREWS, *Painters and Politics...*, op. cit., p. 376.

<sup>318</sup> Cfr. SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, op. cit., versione online: Capitolo 11, par. 4: *Alternative strategiche di potere (1971-76)*.

<sup>319</sup> Cfr. LÜ, *A History of Art...*, op. cit., pp. 687.

### 3.7 Voci dalla campagna: Gu Xiong e Li Shaomin raccontano la Rivoluzione Culturale

Gu Xiong (顾雄, 1953-) è un'artista poliedrico che negli anni ha ampliato enormemente il proprio linguaggio espressivo, spaziando dalla xilografia alla pittura, dalla scultura alla video art. Nell'istallazione del 2006 intitolata "Sketchbooks from the Cultural Revolution" (fig.), Gu espose alcuni degli album da disegno compilati nel corso del decennio, e che, per sua stessa ammissione, gli permisero di trovare la propria forza interiore nell'ora più buia.<sup>320</sup>

Nato nel 1953 a Chongqing, dal 1972 al 1976 fu tra i giovani inviati in campagna per la rieducazione, e, nel corso dei quattro anni, completò venticinque album di schizzi, ai quali affidò i propri pensieri e sentimenti "durante un periodo in cui il lavoro era l'unico modo di rieducazione per diventare un ingranaggio della macchina rivoluzionaria".<sup>321</sup> Tali ingranaggi, come da lui ricordato nelle memorie *When We Were Young: Up to the Mountains, Down to the Villages*, "non dovevano mai arrugginire".<sup>322</sup>

Entusiasta e colmo di fiducia nell'operato del Presidente Mao, Gu ricorda di come Chongqing fu crivellata duramente dagli scontri tra le fazioni di Guardie Rosse in lotta tra il 1967 e il 1968, e di come, a seguito della smobilitazione, anch'egli invecchiò nelle aree rurali più remote della Cina:

And we, the youth, holding a framed copy of the celebrated oil painting *Chairman Mao Goes to Anyuan*, marched toward what we believed would be a path of unity with peasants and workers. Along the way, our individual destinies merged in the larger destiny of a generation.<sup>323</sup>

In prossimità dei Monti Daba, un'area situata tra le province del Sichuan, Shaanxi, Hubei e Gansu, condivise un alloggio privo di elettricità e dal tetto malfermo, lavorando per venti ore al giorno con un regime alimentare misero. Per sfuggire all'asprezza della realtà quotidiana, ricorda di come i giovani istruiti si dedicassero alla realizzazione di *dazibao* e poster di propaganda, impegnandosi nell'attivismo politico, e nutrendo la tacita speranza che ciò li avrebbe riportati in breve tempo alla vita cittadina.<sup>324</sup> Tuttavia, l'alacrità nel lavoro manuale e un ostentato fervore rivoluzionario si dimostrarono spesso insufficienti alla riabilitazione dei giovani, ostacolata da

<sup>320</sup> Cfr. Gu Xiong 顾雄 "Sketchbooks from the Cultural Revolution", in <http://guxiong.ca/en/group-exhibitions/sketchbooks-from-the-cultural-revolution/> (Data ultima consultazione: 25/05/2021).

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> Gu Xiong 顾雄, "When We Were Young: Up to the Mountains, Down to the Villages", in KING, CROIZIER, ZHENG, WATSON, *Art in Turmoil...*, op. cit., p. 107.

<sup>323</sup> *Ibid.*

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 112.

un elemento fondamentale: la loro classe sociale. Essere membro di una delle cosiddette “famiglie nere” era infatti uno stigma che condannava alla campagna, e che ispirò all’autore il disegno *Frantumare le illusioni* (1974, fig. 3.70).

Gli aspetti quotidiani della vita rurale si avvicinano nelle pagine degli album di Gu in modo originale, attraverso un linguaggio profondamente personale e scevro dalle norme estetiche imposte da Jiang Qing; una scelta che, in ultima analisi, manifesta il desiderio di resistenza all’omologazione forzata, il voler mantenere una propria voce indipendente tra milioni di “ingranaggi”.

La mancanza di stimoli culturali ulteriori alle attività rigidamente riformate dalla politica di Jiang provocò tra i giovani frequenti sentimenti di disillusione nel futuro; questi, inoltre, risultarono spesso intensificati dalla constatazione che i matrimoni tra i contadini e molti esponenti della gioventù urbana avevano prodotto un’assimilazione completa di questi ultimi nella vita rurale.<sup>325</sup>

Alla fine della Rivoluzione Culturale, Gu Xiong fu ammesso all’Istituto d’Arte del Sichuan e, dal 1989, vive in Canada.

Un destino analogo interessò l’artista Li Shaomin. Espulso da Pechino insieme alla sua famiglia – accusata di revisionismo – nel 1969, il nucleo si diresse nelle campagne dell’Hubei a “fare lavori pesanti, mangiare cibo scadente e guadagnarsi a malapena da vivere”.<sup>326</sup> Nel contesto di umiliazione e di estrema indigenza, Li maturò una profonda passione per l’arte, che gli garantì, nel 1975, un posto tra le fila dell’Esercito Popolare di Liberazione nel ruolo di “cadetto dell’arte”. Retrocesso al ruolo di guardia per via delle sue presunte “tendenze borghesi”, l’artista trasse dalla morte di Mao Zedong un’inaspettata occasione per ritornare alla propria vocazione:

[...] La morte di Mao Zedong ha fatto in modo che smontassi la guardia! Un giorno, il segretario Bi Wencheng dell’Ufficio di Propaganda del Dipartimento Politico dell’Esercito Popolare di Liberazione venne e mi chiese di tornare a disegnare un enorme ritratto di Mao Zedong per l’incontro commemorativo. Si è scoperto che il PCC non era preparato alla morte di Mao, né poteva prepararsi per essa. I dittatori non si preparano per i funerali. Certo, le persone intorno a lui gli auguravano lunga vita ogni giorno, figuriamoci se facevano preparativi per la sua morte. I ritratti in bianco e nero dovevano essere usati al servizio funebre, ma a quel tempo innumerevoli ritratti di Mao in tutto il paese erano a colori. Così sono stato richiamato all’ Ufficio di Propaganda del

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p.113.

<sup>326</sup> LI Shaomin 李少民, “yishu yu zhengzhi: yi ge meishu bing yan li de wenhua dageming 艺术与政治：一个美术兵眼里的文化大革命” (Arte e Politica: la Grande Rivoluzione Culturale agli occhi di un cadetto dell’arte), in *Dangdai zhongguo yanjiu*, vol 23, no. 2, 2016, p. 201.

Dipartimento Politico per dipingere giorno e notte un enorme ritratto in bianco e nero, in modo da poterlo utilizzare per il servizio funebre, [previsto per] il 18 settembre. [...] Dopo aver dipinto per un giorno e una notte, completai finalmente il dipinto. Ero anche esausto. Feci qualche passo indietro per vedere l'effetto, e la tonalità complessiva era un po' troppo scura.<sup>327</sup>

Nonostante il volto di Mao campeggiasse nell'intera nazione nell'ormai nota estetica "rossa, luminosa e brillante", fu proprio la morte del leader a squalificare la bontà di tali rappresentazioni e a motivare un nuovo dipinto a opera di Li Shaomin. In base ai canoni della tradizione, infatti, le immagini per le commemorazioni funebri dovevano essere esclusivamente in bianco e nero, e il vocabolario visivo teatrale e artificioso prediletto da Jiang Qing si rivelò inappropriato. La creazione del ritratto (fig. 3.71), che conquistò l'ammirazione dell'autorità, fu per Li Shaomin un atto complesso, che lo costrinse al confronto con sentimenti contrastanti:

I knew the seriousness of the task, but was happy to accept it. After all, it was art work again, and anyway I did not have much of a choice. The real challenge for succeeding at my task was not my painting skills. I had studied portrait painting with several masters for many years; furthermore, I had painted Mao portraits many times. His distinctive face forever made an indelible imprint in my mind. I could draw his head with my eyes closed. No, the challenge was in my attitude. The rule of the Chinese Communist Party exerted an absolute ideological control under which the people must show correct attitude toward the party and its leader. Thus as the party required, I had to show an expression of deep sorrow over Mao's passing. That was difficult. For some strange reason, I did not feel any sadness when Mao died. At the time this made me feel horrible. I was deeply ashamed of myself and terrified as well—if someone were to accuse me for a “lack of proletarian feeling toward Chairman Mao,” my army career would surely be over and there may even be other serious consequences such as be criticized or denounced in political meetings.<sup>328</sup>

Parallelamente al ritratto, gran parte della produzione artistica di Li fu incentrata su poster di propaganda e schizzi relativi alla quotidianità della vita militare (fig. 3.72). Al termine della Rivoluzione Culturale, proseguì la propria formazione all'Università di Pechino, trasferendosi successivamente in America.

---

<sup>327</sup> Cfr. *Ibid.*, “毛泽东的去世使我不再站岗了！有一天，我所在军队政治部宣传处毕文成干事来到，指名要我回去为追悼大会画一张毛泽东的巨幅遗像。原来中共对毛的去世毫无准备，也无法准备。独裁者是不准备后事的，当然她身边的其他人天天喊他万岁，更不敢准备他死后的事情。追悼会上一定要用黑白像，但是当时全国无数毛的画像都是彩色的。我于是被召回政治部宣传处昼夜赶画一幅巨大的黑白的貌相，好在9月18日的追悼会上用。[...]画了一天一夜，终于画的差不多了。我也筋疲力尽。后退几步，看看大效果，整个色调有一点太深。”

<sup>328</sup> LI Shaomin 李少民, “My Life as an Art Soldier in Mao's China: Art and Politics”, 2011, p.3.

## CONCLUSIONI

Negli anni intercorsi tra il 1942 e il 1976, gli artisti cinesi realizzarono un'iconografia destinata a sopravvivere ben oltre le particolari circostanze che ne motivarono la produzione. Nel trentennio in esame, la gerarchia comunista nutrì nei confronti dell'arte sentimenti ambivalenti, che oscillarono dalla stima alla profonda diffidenza. Considerata una valida alleata nella creazione del consenso intorno al regime maoista, l'arte fu allo stesso tempo temuta nella sua "pericolosità culturale", ovvero nel suo potere di minacciare l'ordine costituito veicolando voci critiche e visioni alternative. Sebbene sia viva, in parte della società contemporanea, la tendenza a derubricare l'arte rossa ad un mezzo di propaganda politica monotono e oppressivo, l'analisi comparativa delle opere e delle testimonianze fornite dagli autori rivela pienamente il carattere parziale di tale deduzione.

All'interno del presente elaborato, l'evoluzione del mandato artistico nella Cina moderna è stata esaminata in relazione a tre soggetti, rispettivamente identificati nel Partito Comunista, nel governo post repubblicano, e nei gruppi radicali vicini a Mao Zedong; tali personalità, parallelamente a dirigere l'operato dei lavoratori culturali, si configurarono come loro principali committenti, i quali hanno stabilito con gli artisti una relazione di mutua ed esclusiva dipendenza.

Nonostante la classificazione dei lavoratori culturali in complici appassionati del regime o sue vittime indifese sia stata spesso utilizzata a supporto di letture faziose della Cina comunista, l'elaborato ha inteso dimostrare come l'atteggiamento di intellettuali e artisti nei confronti dell'autorità sia stato tutt'altro che acritico e passivo. Relativamente alla retorica dello "spirito di Yan'an" tuttora cara al comunismo cinese, è stato sottolineato come gli artisti abbiano nutrito sentimenti contrastanti nei confronti della gerarchia fin dagli anni Quaranta. Fiduciosi nella capacità del PCC di rinnovare l'ordine e la giustizia sociale in una nazione squarciata dalla guerra e dalla corruzione, tali personalità non esitarono ad ingaggiare una (prudente) discussione circa la bontà dei linguaggi espressivi proposti dal Partito. Parimenti, è stato evidenziato come l'accettazione del manifesto artistico esposto da Mao nel Forum di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte non possa considerarsi indipendente dal più ampio Movimento di Rettifica avviato in quegli anni. Facendo leva sul senso di inadeguatezza sperimentato dalla comunità culturale, irrisa dai contadini per via delle sue "opere incomprensibili", Mao indusse negli intellettuali un significativo cambio di prospettiva, investendoli al contempo di una significativa missione sociale: per rendersi utili nella futura società comunista, avrebbero dovuto abbandonare la

propria mentalità borghese in funzione del punto di vista delle masse, affrancandole dall'oppressione e dall'ignoranza a cui le classi superiori le avevano condannate.

La fondazione della Repubblica Popolare e l'estensione del controllo sulle strutture statali determinò un ampliamento dei canali di produzione e trasmissione artistica. Mediante la riforma di case editrici, enti museali, accademie e giornali, il Partito gettò le fondamenta di un piano culturale a scala nazionale, che si guadagnò l'iniziale favore degli artisti; per molti di essi, praticare le convenzioni estetiche stabilite dal nuovo governo costituì un contributo tangibile alla pace dopo dodici anni di guerra.

A partire dagli anni Cinquanta, i programmi culturali si avvicinarono repentinamente, conformandosi alle esigenze della politica interna e alle variazioni intervenute nelle alleanze internazionali; tale flessibilità fu nel complesso specchio di un Partito estremamente ricettivo, disposto a cavalcare il cambiamento pur di salvaguardare la propria autorità. L'estrema versatilità nell'adozione di nuovi parametri estetici fu tuttavia accompagnata da altrettanta rigidità nella loro applicazione, caratteri che resero la politica artistica della RPC statica ed elastica allo stesso tempo.

I sopracitati resero l'arte della Cina maoista un prodotto estremamente complesso. Se a livello tematico le opere recano una certa omogeneità e costruiscono una narrazione coerente del trionfo del PCC e del glorioso operato di Mao, l'evoluzione dei colpi di pennello e delle strategie rappresentative dei soggetti testimonia un intenso dinamismo, specchio delle evoluzioni socio-politiche dell'intera nazione. Ogni opera narra infatti una duplice storia: la realtà della RPC in un dato momento storico – ravvisabile nella variazione del linguaggio stilistico adottato – e l'interpretazione ufficiale degli eventi che l'autorità comunista ebbe interesse a diffondere.

Relativamente alla ricezione della teoria artistica, il secondo capitolo ha evidenziato come, nonostante manifestazioni di aperto dissenso alla rigidità normativa delle politiche culturali, la collaborazione con l'autorità rimase per gli artisti l'unico mezzo di autoaffermazione personale. Contribuire all'iconografia ufficiale della nazione secondo i termini stabiliti dal PCC non costituiva soltanto la condizione necessaria ad esporre le proprie opere dinnanzi ad un pubblico, ma contribuiva ad alimentare la gratificazione personale degli autori, in un tempo in cui erano continuamente spinti al raggiungimento di una correttezza ideologica dai parametri variabili.

Pur condividendo il giudizio sulla Rivoluzione Culturale come un periodo di feroce fanatismo ideologico e di immensa contrazione culturale, le testimonianze raccolte nell'elaborato delineano il periodo nelle sue molteplici sfaccettature, troppo spesso sacrificate. Tali voci, che

riportano traguardi, delusioni e ricordi dolorosi vincolati al clima di radicalismo politico, contribuiscono a restituire una rappresentazione del decennio senza dubbio più onesta e puntuale di qualsiasi interpretazione dogmatica basata sulla dicotomia tra bene e male. A tal proposito, è stato doveroso menzionare l'opinione di quanti assimilarono il decennio ad un periodo di profonda giustizia sociale, nonché ad un incremento delle opportunità di crescita personale:

I never used to watch Beijing opera. I did not like it, but the model revolutionary operas were such that they actually made you like Beijing opera, or you got used to it... [Y]es, a lot more people actually were confronted with and at the end knew something about Beijing opera through the Cultural Revolution. . . . [O]f course you can say a lot of bad things about the Cultural Revolution, but in terms of culture, there was a lot to be offered and learned.<sup>329</sup>

Se tale testimonianza, resa da un giovane istruito, potrebbe suonare alle orecchie di un sinologo occidentale grottesca o figlia di una mente plagiata dal terrore e dall'oppressione, essa costituisce tuttavia un aspetto complementare, autentico, e altrettanto importante nel discorso sulla Rivoluzione Culturale.

Un ulteriore elemento di rilievo emerso dall'analisi del periodo consiste nel fatto che lo stesso Mao Zedong non fu esente da strumentalizzazioni. Sebbene tutte le opere volte a canonizzare il leader fossero prodotte in ottemperanza all'estetica brillante prediletta da Jiang Qing, è stato dimostrato come quest'ultima selezionò accuratamente rappresentazioni che non costituissero una minaccia alla propria autorità.

Il presente elaborato è nato dalla volontà di condurre una narrazione dell'arte cinese prodotta tra il 1942 e il 1976 che riportasse, in maniera integrata, la prospettiva dell'autorità e della comunità artistica nazionale su eventi comuni. Lungi dal raggiungere l'esaustività, il presente lavoro ha tentato di dare priorità al vissuto e all'esperienza degli artisti della Cina maoista, troppo spesso nascosta dietro le opere da essi prodotte.

---

<sup>329</sup> Testimonianza di un giovane istruito, in MITTLER, *Popular Propaganda...*, op. cit., p. 481.

## BIBLIOGRAFIA

ANDREWS Julia F., “Traditional Painting in New China: Guohua and the Anti-Rightist Campaign”, in *The Journal of Asian Studies*, vol. . 49, no. 3, 1990, Association for Asian Studies, pp. 555-577.4

ANDREWS Julia F., *Painters and Politics in the People's Republic of China 1949-1979*, Berkeley: University of California Press, 1994.

ANDREWS Julia F., SHEN Kuiyi, SPENCE Jonathan D., *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century*, Guggenheim Museum Publishings, 1998.

ANDREWS Julia F., SHEN Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012.

CAI Ruohong 蔡若虹, “Guanyu ‘guohua’ chuanguo de fazhan wenti” (A proposito dello sviluppo nella creazione del *guohua*), *Meishu*, 1955, vol.6, pp.14-16.

CHANG Jung 张戎, HALLIDAY Jon, *Mao – La storia sconosciuta*, Milano: Longanesi, 2006.

CHANG Jung 张戎, *Cigni selvatici. Tre figlie della Cina*. Milano: Longanesi, 2014.

CHEN Baohong 陈保红, “Mao Zedong shidai haibao sheji yanjiu 毛泽东时代海报设计研究” (Ricerca sul design del poster in epoca maoista), in *Hunan keji daxue xuebao (shehui kexue ban)*, vol. 18, no. 2, 2015, pp. 17 – 22.

CHENG Yinghong, *Creating the “New Man” – From Enlightenment Ideals to Socialist Realities*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2009.

DENTON Kirk A., “Visual Memory and the Construction of a Revolutionary Past: Paintings from the Museum of the Chinese Revolution”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 12, no. 2, Foreign Language Publications, 2000, pp. 203-235.

DIKÖTTER Frank, *Mao's Great Famine: The History of China's Most Devastating Catastrophe, 1958-1962*, Walker & Company, 2011.

DIKÖTTER Frank, *The Cultural Revolution – A People's History 1962-1976*, Bloomsbury Publishing, 2016.

EVANS Harriet., DONALD Stephanie, BENEWICK Robert (a cura di), *Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution*, Rowman & Littlefield Pub Inc, 1999.

FAIRBANK John K, GOLDMAN Merle, *China: A New History-2 Enlarged Edition*, 2006, The Belknap Press.

GALIMBERTI, DE HARO GARCIA Noemi, SCOTT Victoria H. F., *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution*, Manchester University Press, 2019.

GALIKOWSKI Maria, *Art and Politics in China 1949 – 1984*, Chinese University Press, 1998.

GAO Minglu 高名潞, “Lun maozedong de dazhong yishu moshi 論毛澤東的大眾藝術模式” (Sul modello di arte popolare di Mao Zedong), in *Ershiyi shiji wangluo ban*, 2003, pp. 1 – 8.

GENG Yan, *Mao's Images: Artists and China's 1949 transition*, J. B. Metzler, 2018.

HAWKS Shelley Drake, *The Art of Resistance: Painting by Candlelight in Mao's China*, University of Washington Press, 2017.

HO Denise Y., *Curating Revolution: Politics on Display in Mao's China*, Cambridge University Press, 2018.

HONG Junhao, “Mao Zedong's Cultural Theory and China's Three Mass-Culture Debates: A Tentative Study of Culture, Society and Politics”, in *Intercultural Communication Studies*, vol.4, no.2, University of Texas at Austin, 1994, pp. 87- 104.

HU Shi, “Communist Propaganda and the Fall of China”, in *Columbia Law Review*, vol. 54, no. 5, 1954, Columbia Law Review Association, pp. 780-786.

HUNG Chang-tai, “Two Images of Socialism: Woodcuts in Chinese Communist Politics”, in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 39, no. 1, 1997, Cambridge University Press, pp. 34-60.

HUNG Chang-tai, “Repainting China: New Year Prints (Nianhua) and Peasant Resistance in the Early Years of the People's Republic”, in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 42, no. 4, 2000, Cambridge University Press, pp. 770-810.

HUNG Chang-tai, “The Red Line: Creating a Museum of the Chinese Revolution”, in *The China Quarterly*, No. 184, 2005, pp. 914-933.

HUNG Chang-tai, “Oil Paintings and Politics: Weaving a Heroic Tale of the Chinese Communist Revolution”, in *Comparative Studies in Society and History*, vol. 49, no. 4, Cambridge University Press, 2007, pp. 783 – 814.

HUNG Chang-tai, *Mao's New World: Political Culture in the Early People's Republic*, Ithaca: Cornell University Press, 2010.

JUDD Ellen R., “Prelude to the “Yan'an Talks”: Problems in Transforming a Literary Intelligentsia”, in *Modern China*, vol. 11, no. 3, Sage Publications, 1985, pp. 377-408.

KING Richard, CROIZIER Ralph, ZHENG Shengtian, WATSON Scott (a cura di), *Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-76*, University of British Columbia Press, 2010.

LAIKWAN Pang, *The Art of Cloning: Creative Production During China's Cultural Revolution*, Verso, 2017.

LARY Diana, *China's Civil War - A Social History, 1945 – 1949*, Cambridge University Press, 2015.

LENT, John A., XU Ying, *Comics Art in China*, University Press of Mississippi, 2017.

LI Changju 李昌菊, “Xin zhongguo shiqi nian (1949 – 1966) youhua minzu hua de xingshi tansuo 新中国十七年(1949—1966)油画民族化的形式探索” (Esplorazione della nazionalizzazione della pittura a olio nei diciassette anni (1949 – 1966) della Nuova Cina), in *Meishu xue*, no. 10, 2009, pp. 97 – 103.

LI Hua 李樺, “Gaizao zhongguohua de jiben wenti – cong sixiang de gaizao kaishi jin'er 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” (Un problema cardine della riforma del *guohua*: partire dalla trasformazione del pensiero per arrivare a creare nuove forme e contenuti), in *Meishu*, 1950, pp. 39 – 41.

LI Shaomin 李少民, “yishu yu zhengzhi: yi ge meishu bing yan li de wenhua dageming 艺术与政治：一个美术兵眼里的文化大革命” (Arte e Politica: la Grande Rivoluzione Culturale agli occhi di un cadetto dell'arte), in *dangdai zhongguo yanjiu*, vol 23, no. 2, 2016, pp. 199 – 219.

LYNCH Michael, *The Chinese Civil War 1945 – 1949*, Oxford: Osprey Publishing, 2010.

LIU Ding, LU Carol Yinghua, “From the Issue of Art to the Issue of Position: The Echoes of Socialist Realism”, in *e-flux journal*, no. 55, 2014, pp. 1 – 13.

LÜ Peng, *A History of Art in 20th-Century China*, Milano, Edizioni Charta, 2010.

LÜTHI Lorenz M., *The Sino-Soviet Split: Cold War in the Communist World*, Princeton University Press, 2008.

MATTEN Marc Andre (a cura di), *Places of Memory in Modern China, History, Politics and Identity*, Leiden: Brill, 2012.

MCDUGALL Bonnie S., *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art": A Translation of the 1943 Text with Commentary*, Michigan: The University of Michigan Center for Chinese Studies, 1980.

MEISNER Maurice, *Mao's China and After: A History of the People's Republic*, The Free Press, 1977.

MITTLER Barbara, “Popular Propaganda? Art and Culture in Revolutionary China”, in *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 152, no. 4, American Philosophical Society, 2008, pp. 466-489.

SAMARANI Guido, *La Cina del Novecento: Dalla fine dell'Impero a oggi*, Einaudi, 2014.

SHEN Kuiyi, “Publishing Posters Before the Cultural Revolution”, in *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 12, no. 2, 2000, Foreign Language Publications, pp. 177-202.

SPENCE Jonathan D., *The search for Modern China*, WW Norton & Company, 1990.

TANG Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China – Paradigms and Shifts*, United Kingdom: Cambridge University Press, 2015.

TSANG Winnie, “Creating National Narrative: The Red Guard Art Exhibitions and the National Exhibitions in the Chinese Cultural Revolution 1966-1976”, in *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, vol. 3, no. 1, 2014, pp. 118 – 132.

U Eddy, *Creating the Intellectual: Chinese Communism and the Rise of a Classification*, Berkeley: University of California Press, 2019.

WANG Eugene Y., “The Winking Owl: Visual Effect and Its Art Historical Thick Description”, in *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 3, The University of Chicago Press, 2000, pp. 435-473.

ZEKULIN Gleb, “Reviewed Work(s): *Istoriya Russkoi Sovetskoi Literatry* (A History of Russian Soviet Literature) by A. I. Metchenko, L. M. Polyak and L. I. Timofeyev”, in *Soviet Studies*, vol. 11, No. 4, 1960, Taylor & Francis, pp. 432-442.

ZHOU Yan, *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Springer, 2020.

## SITOGRAFIA

BRANIGAN Tania, “China’s Cultural Revolution: portraits of accuser and accused”, *The Guardian*, 2012, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/24/cultural-revolution-portraits-xu-weixin>

China's Cultural Revolution in Memories: The CR/10 Project, University of Pittsburgh, <https://digital.library.pitt.edu/collection/chinas-cultural-revolution-memories-the-CR10-project?page=1>

Chinese Posters, <https://chineseposters.net/>

Circular of the Central Committee of the Communist Party of China on the Great Proletarian Cultural Revolution, 16 maggio 1966, in [https://www.marxists.org/subject/china/documents/cpc/cc\\_gpcr.htm](https://www.marxists.org/subject/china/documents/cpc/cc_gpcr.htm)

DEBEVOISE Jane, “China – The Red Sons: A Screening and Conversation with Zheng Shengtian”, China Institute, New York, 2016, <https://www.aaa-a.org/programs/china-the-red-sons-a-screening-and-conversation-with-zheng-shengtian/>

GU Xiong 顾雄, personal website, <http://guxiong.ca/en/group-exhibitions/sketchbooks-from-the-cultural-revolution/>

HO Daniel Szehin, “History in the Making II: Sketches for Iconic Paintings”, in *Ran dian*, 2014, [http://www.randian-online.com/np\\_review/history-in-the-making-ii-sketches-for-iconic-paintings/#](http://www.randian-online.com/np_review/history-in-the-making-ii-sketches-for-iconic-paintings/#)

Literature in Line: Lianhuanhua Picture Stories From China  
<https://huntingtonarchive.org/Exhibitions/litInLine.php>

Destalinizzazione, Encyclopedia Britannica, Encyclopedia Britannica,  
<https://www.britannica.com/event/de-Stalinization>

KUHN Anthony, “Chinese Red Guards Apologize, Reopening A Dark Chapter”, 2014, NPR, <https://www.npr.org/sections/parallels/2014/01/23/265228870/chinese-red-guards-apologize-reopening-a-dark-chapter?t=1620218325859>

MAO Zedong 毛泽东, “Recruit large numbers of Intellectuals”, 1939, [https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-2/mswv2\\_22.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-2/mswv2_22.htm)

MAO Zedong 毛泽东, “Zai yan’ an wenyi zuotan hui shang de jianghua 在延安文艺座谈会上的讲话” (Discorsi alla conferenza di Yan'an sulla letteratura e l'arte), 1943, <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm>

MAO Zedong 毛泽东, “Il popolo cinese si è alzato in piedi” (zhongguoren zhan qilai le, 中國人民站起來了), I sessione plenaria della Conferenza politico-consultiva del popolo cinese, 21 settembre 1949, <http://www.xiachao.org.tw/xiachao/7-1.html>

MAO Zedong 毛泽东, “Le cose sono in fase di trasformazione” (shiqing zhengzai qi bianhua, 事情正在起变化), 15 maggio 1957, <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19570515.htm>

Photography of China, <https://photographyofchina.com/databases#thematicdatabases>

PHILLIPS Tom, “Fifty years on, one of Mao’s ‘little generals’ exposes horror of the Cultural Revolution”, 2016, The Guardian, <https://www.theguardian.com/world/2016/may/07/mao-little-general-horror-cultural-revolution>

The Common Program of the People’s Republic of China 1949 – 1954, <http://www.commonprogram.science/poster.html>

WANG Mingxian 王明贤, “Hong weibing meishu yundong wangmingxian 红卫兵美术运动” (Il movimento artistico delle Guardie Rosse), 2016, Sheng Project, <http://shengproject.com/curatorial-projects/2002--art-of-the-great/id.html>

ZHAN Yan, ZENG Huang, “Mao portrait story: Image is everything”, in *China Daily*, 2008, [https://www.chinadaily.com.cn/china/2008-01/08/content\\_6376460.htm](https://www.chinadaily.com.cn/china/2008-01/08/content_6376460.htm).

ZHANG Shaoqian, “Dark and Bright Art: Woodcuts in the Aftermath of War”, in *Art in Print*, vol. 6, no. 5, <https://artinprint.org/article/dark-and-bright-art-woodcuts-in-the-aftermath-of-war/>

Theses on the Fundamental Tasks of the Communist International  
<https://www.marxists.org/history/international/comintern/2nd-congress/doc01.htm>

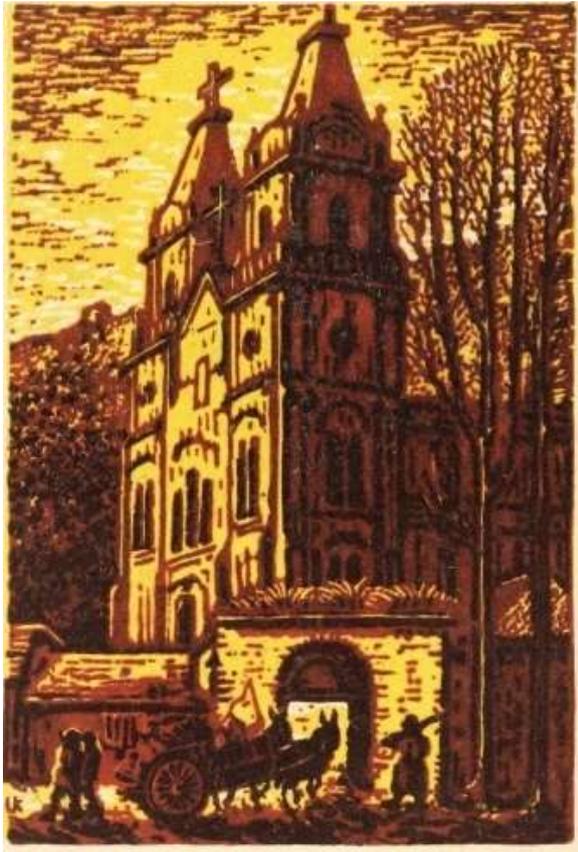
## TAVOLE



1.1 Anonimo, Accademia d'Arte Lu Xun. Fonte: web.



1.2 Gu Yuan 古元, *Il tempo della Bibbia è passato*, 1940, xilografia, 12.2x7.3 cm.



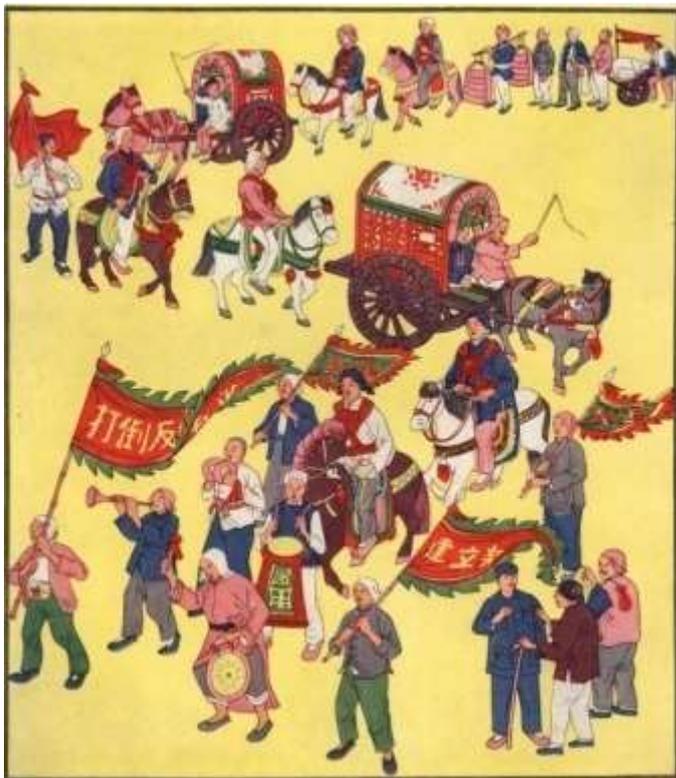
1.3 Li Qun 力群, *Accademia d'Arte Lu Xun*, 1940, xilografia policroma.



1.4 Anonimo, *Forum di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte*, maggio 1942. Foto scattata presso il sito rivoluzionario di Yangjialing. Fonte: web.



1.5 Zhao Pending, *Inviare i nostri uomini al fronte*, 1946, xilografia.



1.6 Hong Bo 洪波, *Unirsi all'Armata (can jun tu, 参军图)*, 1947, xilografia policroma nello stile delle immagini per il nuovo anno, 21x17.5 cm.



1.7 Gu Yuan 古元, *Ponte umano (ren qiong, 人桥)*, 1948, xilografia policroma, 20.5x36 cm.



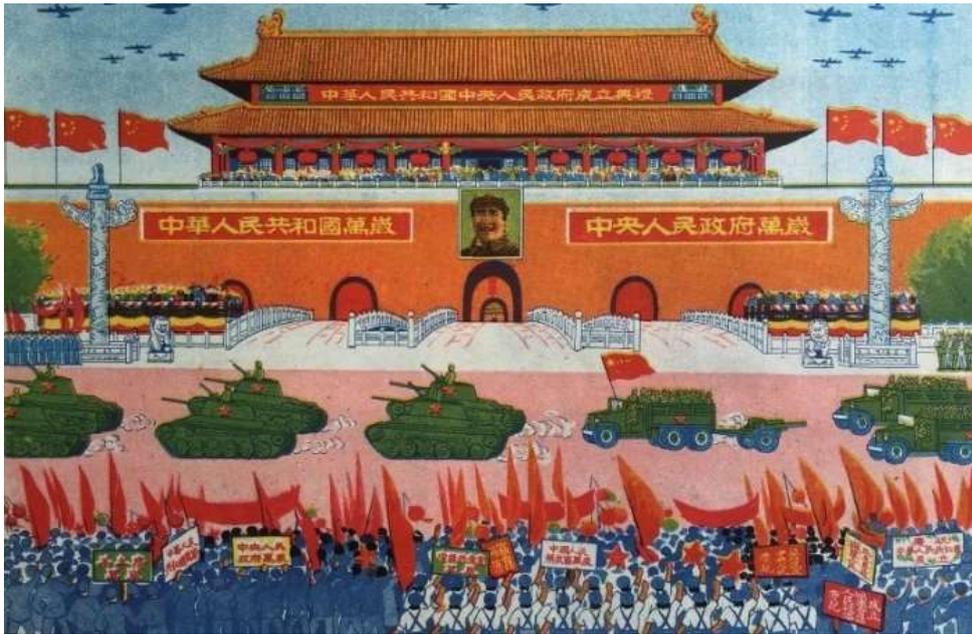
1.8 Li Hua 李华, *Quando i funzionari addetti alla requisizione se ne vanno (lian ding qu hou, 粮丁去后)*, 1946, xilografia, 23.5 x 33.5 cm.



1.9 Zhao Yannian 赵延年, *Diffondi la civiltà*, ca. 1946-1947, 13.8 x 19 cm.



1. 10 Chen Shilin 陈士林, *Primo ritratto standard del Presidente Mao Zedong*, 1951, fotografia.



1.11 Gu Yuan 古元, *Celebrazione della fondazione della Repubblica Popolare Cinese*, 1950, immagine per il nuovo anno.



1.12 Huang Jun 黄均, *I Deputati dello Xingjiang rendono omaggio al Presidente Mao*, 1950, immagine per il nuovo anno.



1.13 Chen Zheng qing 晨鄭清, *I Deputati dello Xingjiang offrono un cappello e vesti uigure al Presidente Mao*, 26 settembre 1949, fotografia.



1.14 Lei Zhengmin 雷正民, *Registrazione del Matrimonio (jiehun dengji, 结婚登记)*, 1950, immagine per il nuovo anno.



1.15 Li Qun 力群, *Elezione dei rappresentanti del popolo*, 1950, immagine per il nuovo anno.



1.16 Ye Qianyu 叶浅予, *Possano tutte le nazionalità unirsi*, 1951, immagine per il nuovo anno.



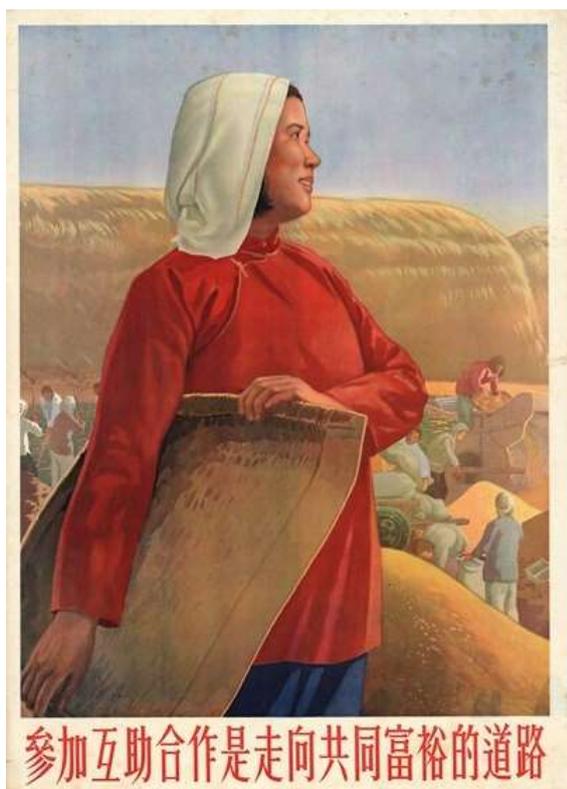
1.17 Lin Gang 林岗, *Zhao Guilan alla riunione degli eroi (qunyinghui shangde Zhao Guilan, 群英会上的赵桂兰)*, 1952, immagine per il nuovo anno, 77 x 105 cm.



1.18 Lin Gang 林岗, *Zhao Guilan alla riunione degli eroi (qunyinghui shangde Zhao Guilan, 群英会上的赵桂兰)*, 1952, bozzetto preparatorio.



1.19 Jin Meisheng 金梅生, *La vita dei contadini è buona a seguito della riforma agraria* (tugai wancheng nongmin shenghuo hao, 土改完成农民生活好, ca. 1950, poster di propaganda, 53 x 77 cm.



1.20 Zhang Fanfu 张凡夫, Wu Dezu 武德祖, Zhao Yu 赵域, *Unirsi alle squadre di mutuo soccorso apre la strada alla comune prosperità* (canjia huzhu hezuo shi zou xiang gongtong fuyude daolu, 参加互助合作是走向共同富裕的道路, 1954, poster di propaganda, 78 x 54 cm.



1.21 Zhao Yannian 赵延年, Yang Keyang 杨可扬, Wu Yun 吴耘, *Liberare Taiwan, annientare i resti del bandito Chiang Kai-shek!* (*jiefang Taiwan, xiaomie jiang fei canyu*, 解放台湾消灭蔣匪残余), 1954, poster di propaganda, 53x77cm.



1.22 Huang Dezhen 黄德珍, Li Huanmin 李焕民, *Zii dell'Esercito Popolare di Liberazione! Andate subito a liberare i nostri piccoli amici in pericolo a Taiwan!* (*jiefangjun shushu! Kuaiqu jiefang Taiwan shounande xiao pengyou*, 解放军叔叔!快去解放台湾受难的小朋友) 1955, poster di propaganda, 55x65 cm.



1.23 Mi Gu 米谷, *La piccola Erhei si sposa (xiao Erhei jiehun, 小二黑结婚)*, 1950, libro di storie illustrate.



1.24 Hua Junwu 華君武, *Buoni Amici (hao pengyou, 好朋友)*, 1955, vignetta.



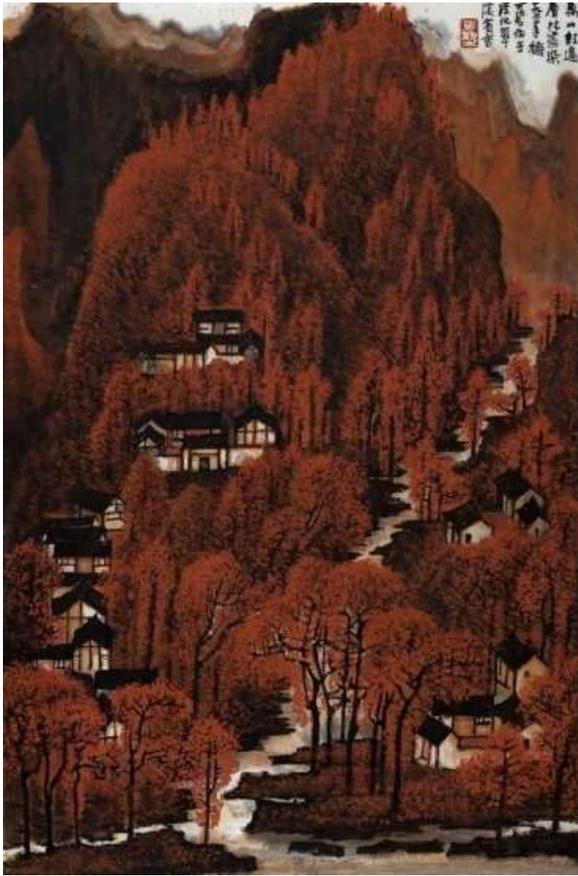
1.25 Zhou Changgu 周昌谷, *Due Agnelli (liang ge yanggao, 两个羊羔)*, 1954, inchiostro e colore su carta, 79.3x39.3 cm.



1.26 Shi Lu 石鲁, *Oltre la Grande Muraglia* (*gu changcheng wai*, 古长城外), 1954, inchiostro e colore su carta.



1.27 Zhang Xuefu, *Trasformare l'alluvione in energia idrica* (*hua shuizai wei shuili*, 化水灾为水利), 1956, inchiostro e colore su carta, 99x57cm.



1.28 Li Keran 李可染, *Diecimila montagne immerse nel rosso (wan shan hong bian, 万山红遍)*, 1964, pittura di paesaggio a inchiostro su carta, 70x46 cm.



2.29 Luo Gongliu 罗工柳, *Mao Zedong relaziona sulla Rettifica di Yan'an (Mao zhuxi zai Yan'an gabu huiyi shang zuo zheng feng baogao, 毛主席在延安干部会议上作正风报告)*, 1951, olio su tela, 164x236 cm.



2.30 He Kongde 何孔德, *Lettera dalla madrepatria* (zuguó lái xìn, 祖国来信), 1956, olio su tela, 200x146 cm.



2.31 Dong Xiwen 董希文, *La Fondazione della Nazione* (*kaiguo dadian*, 开国大典), 1952-1953, olio su tela, 230x405 cm, versione originale.



2.32 Hou Bo 侯波, *Founding Ceremony of China*, 1 ottobre 1949, fotografia.



2.33 Viktor Puzyrkov, *Stalin sull'incrociatore Molotov*, 1949, olio su tela.



2.34 Dong Xiwen 董希文, *La Fondazione della Nazione (kaiguo dadian, 开国大典)*, 1952-1953, bozzetto preparatorio.



2.35 Dong Xiwen 董希文, *La Fondazione della Nazione* (*kaiguo dadian*, 开国大典), 1955, olio su tela, 230x405 cm, seconda versione.



2.36 Dong Xiwen 董希文, *La Fondazione della Nazione* (*kaiguo dadian*, 开国大典), 1979, olio su tela, 230x405 cm, riproduzione della versione originale.



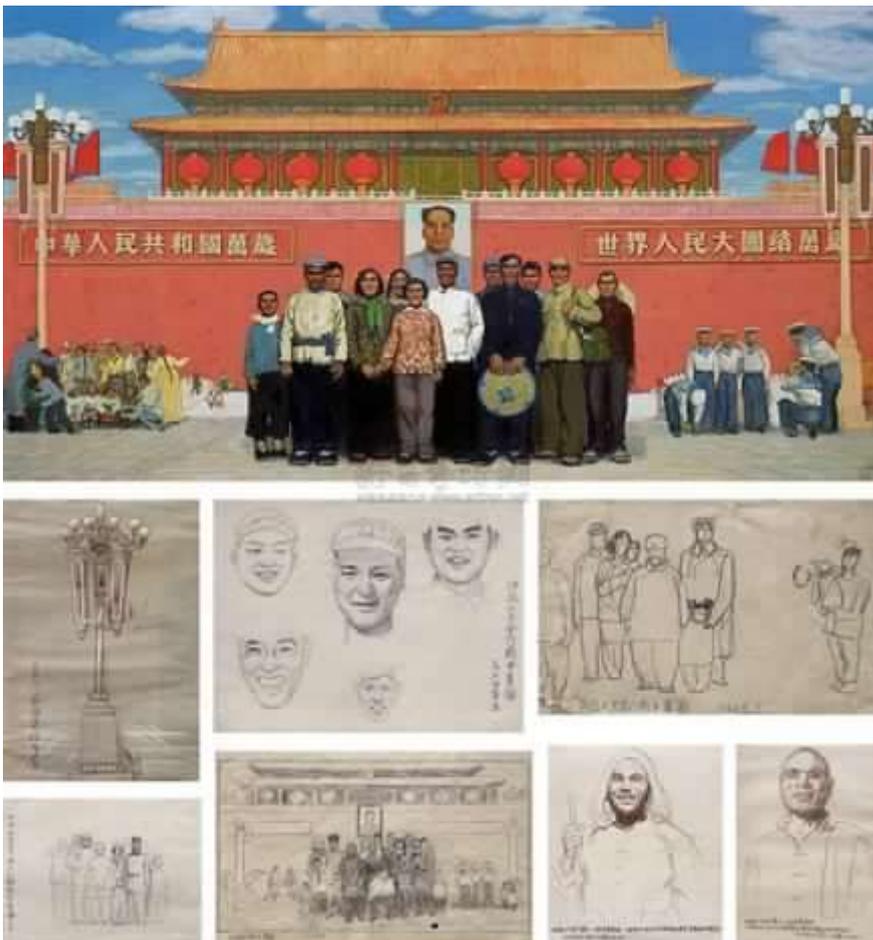
2.37 Luo Gongliu 罗工柳, *Mao Zedong sui Monti Jinggang* (*Mao Zedong zai jinggang shan*, 毛泽东在井冈山), 1961, olio su tela.



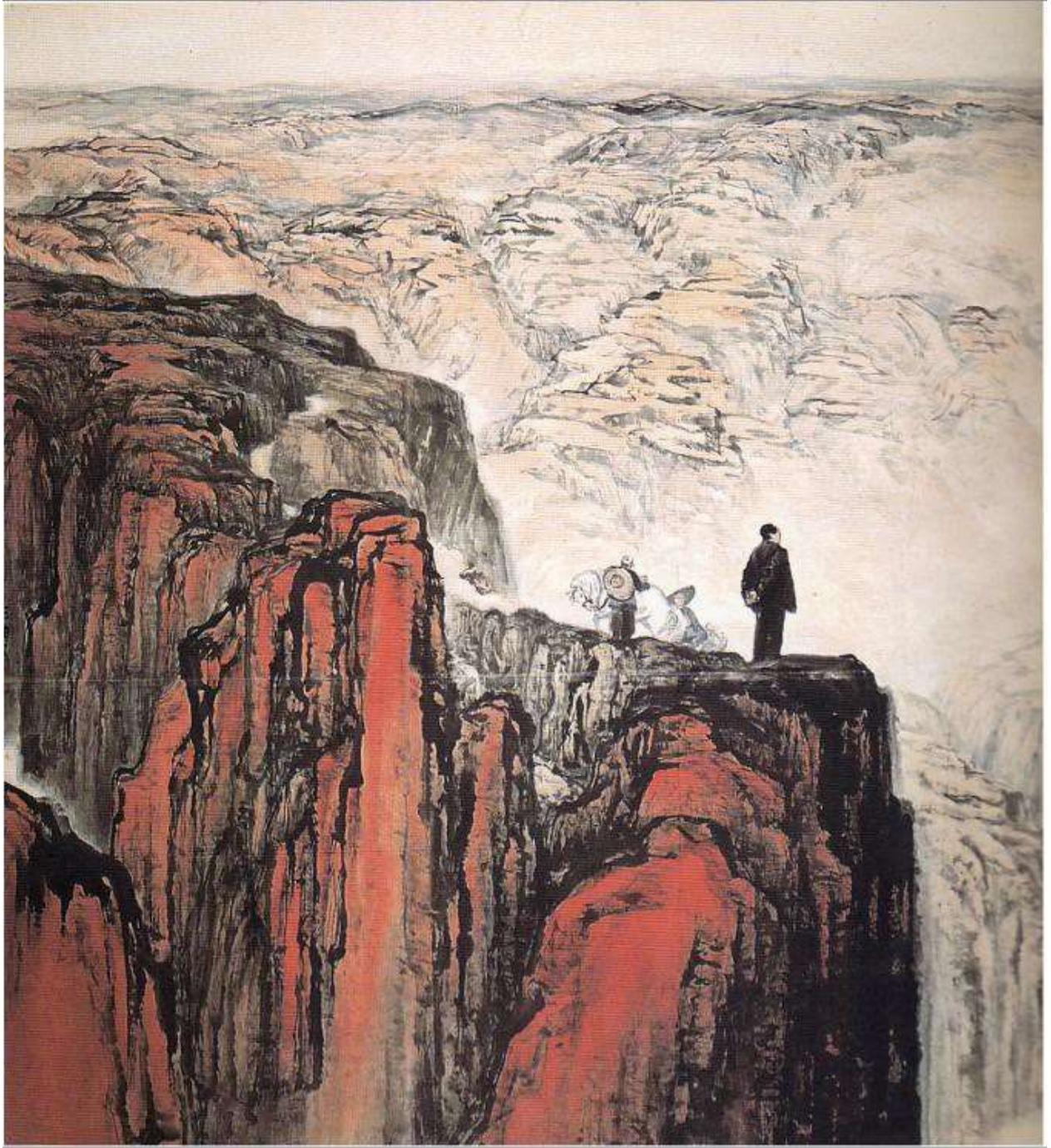
2.38 Wu Biduan 伍必端 e Jin Shangyi 靳尚谊, *Il Presidente Mao in compagnia dei popoli dell'Asia, dell'Africa e dell'America Latina* (*Mao zhuxi he ya fei la renmin zai yiqi*, 毛主席和亚非拉人民在一起), 1961, olio su tela, 143x156 cm.



2.39 Wen Bao 温葆, *Quattro ragazze (si ge guniang, 四个姑娘)*, 1962, olio su tela, 110x202 cm.



2.40 Sun Zixi 孙滋溪, *Davanti a Tiananmen (Tian'anmen qian, 天安门前)*, 1964, olio su tela, 155x285 cm.



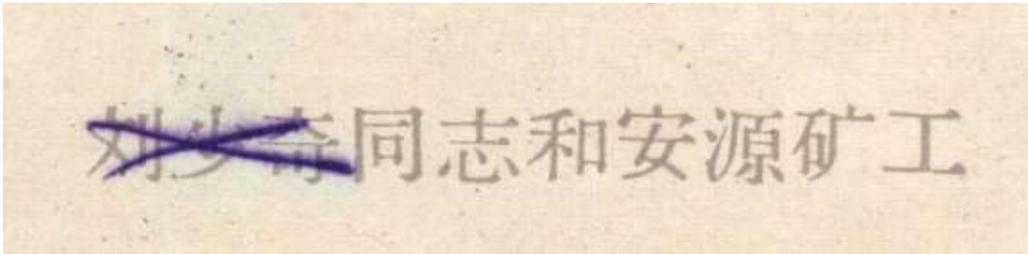
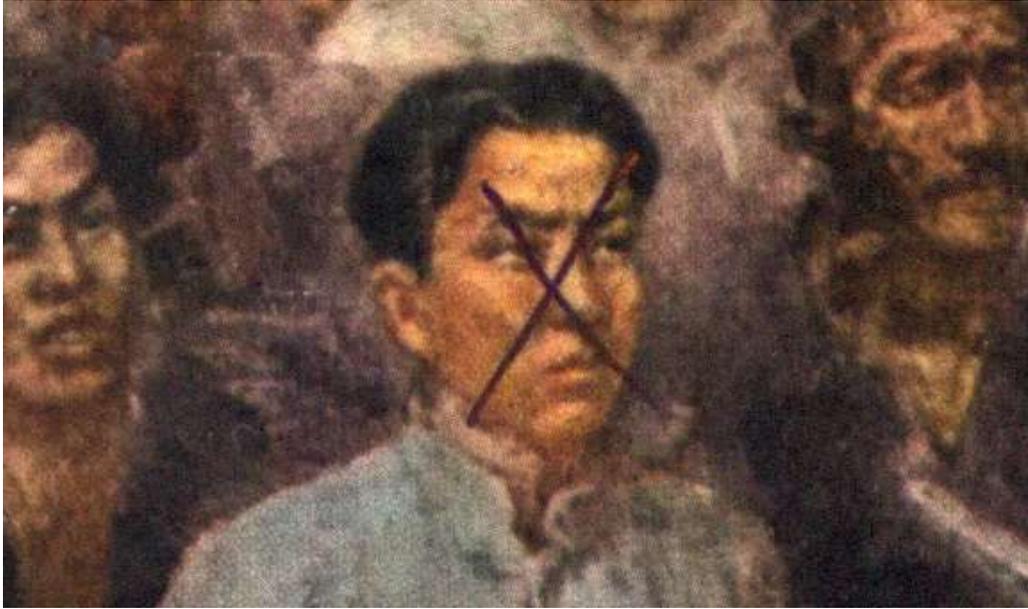
2.41 Shi Lu 石鲁, *Combattimento nel Nord dello Shaanxi (zhuanzhan shanbei, 转战陕北)*, 1959, inchiostro e colore su carta, 238x216 cm.



2.42 Jin Shangyi 靳尚谊, *Il Presidente Mao alla conferenza di dicembre* (*Mao zhuxi zai shieryue huiyi*, 毛主席在十二月会议), 1961, olio su tela, 158x134 cm.



2.43 Hou Yimin 侯一民, *Il Compagno Liu Shaoqi e i minatori dell'Anyuan* (*Liu Shaoqi tongzhi he Anyuan kuanggong*, 刘少奇同志和安源矿工), 1961, olio su tela, 162x333 cm.



2.44 Damnatio memoriae di Liu Shaoqi.



2.45 Wang Shenglie 王盛烈, *Otto Donne si gettano nello Yangtze* (*ba nv toujiang*, 八女投江), 1959, inchiostro e colore su carta.



2.46 Zhang Jianjun 張健君, *Cinque Eroi del Monte Langya* (*Langya shan wu zhuangshi*, 狼牙山五壯士), 1959, olio su tela, 185x203 cm.



2.47 Luo Bingfang 羅炳芳, *Lu Xun e Qu Qiubai* (*Lu Xun yu Qu Qiubai*, 鲁迅与瞿秋白), 1959, olio su tela.



3.48 Anonimo, fotografia di un muro ricoperto da *dazibao*, ca. 1960.



3.49 Il *dazibao* "Bombardare il Quartier Generale". Foto anonima, fonte: web.



3.50 Anonimo, le Guardie Rosse in un raduno a Piazza Tiananmen nel 1966. Fonte: Alpha History



3.51 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, olio su tela.



3.52 La prima pagina del *Renmin ribao*, datata 29 agosto 1967, reca i fumetti di Hua Junwu stampati al contrario. Immagine per gentile concessione di Hua Junwu, in LENT, XU, *Comics Art in China*, op. cit., p. 78.



3.53 Filmato di un'ispezione condotta dalle Guardie Rosse. Fonte: HO, *Curating Revolution: Politics on Display in Mao's China*, op. cit., p.269.



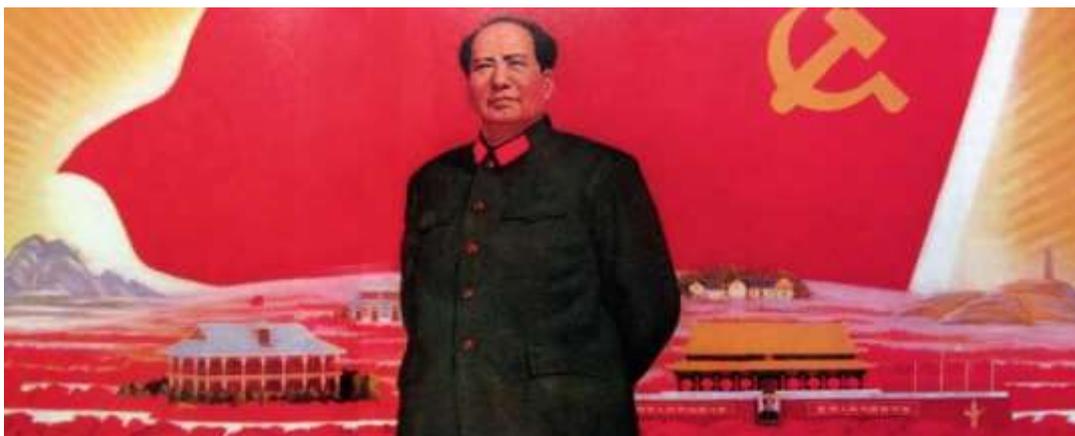
3.54 Anonimo, *I rivoluzionari proletari dovrebbero essere investiti di grandi poteri*, 1967, xilografia policroma.



3.55 Anonimo, *Distruggi il vecchio mondo, stabilisci il nuovo mondo*, 1967, xilografia, 110x80 cm.



3.56 Esempio di cartellone propagandistico. Studenti e insegnanti del dipartimento di pittura a olio dell'Accademia di belle arti di Zhejiang, ca. 1967. Immagine per gentile concessione di Zheng Shengtian, in Jane DEBEVOISE, *China – The Red Sons...*, op. cit.



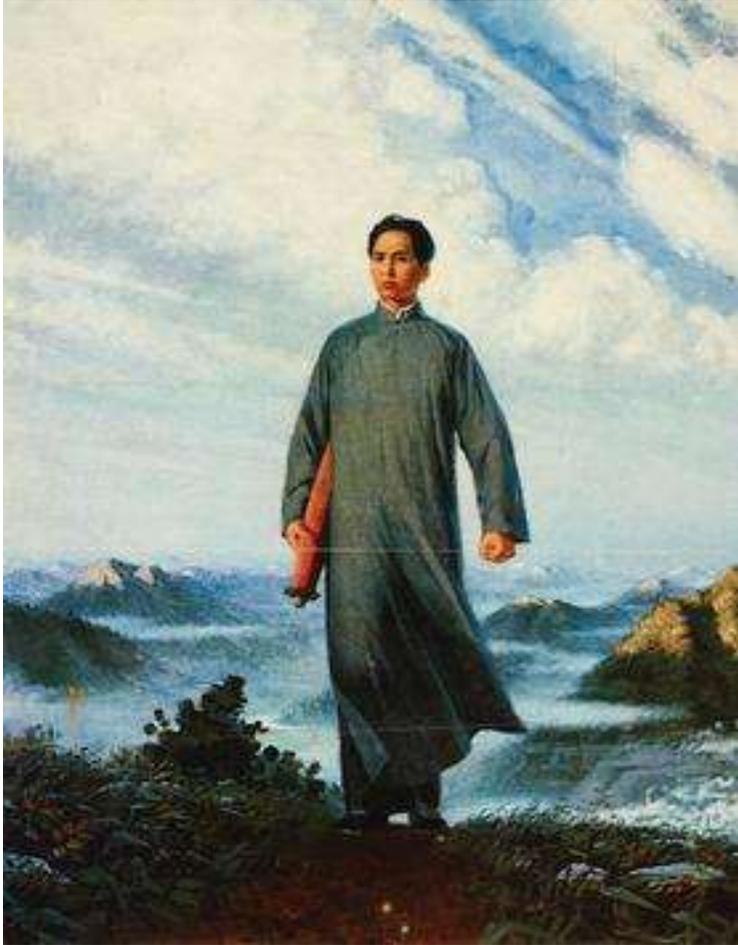
3.57 Wang Hui 王翬, *Cinque pietre miliari* (wu ge lichengbei, 五个里程碑, 1967, guazzo, 7.2x22 m



3.58 Anonimo, Guardie Rosse con un ritratto di Mao Zedong.



3.59 Zheng Shengtian 郑胜天, Zhou Ruiwen 周瑞文, e Xu Junxuan 徐君萱, *Il mondo degli uomini è mutevole, i mari diventano campi di gelso: il Presidente Mao esamina la situazione della Grande Rivoluzione Proletaria nella Cina settentrionale, centro-meridionale e orientale* (*Renjian zhengdao shi cangsang - Mao zhuxi shicha Huabei, Zhongnan he Huadong diqude wuchan jieji wenhua da geming xingshi*, 人间正道是沧桑-毛主席视察华北、中南和华东地区的无产阶级文化大革命形势), 1967, poster di propaganda, 61x84.5 cm.



3.60 Liu Chunhua 刘春华, Mao Zedong diretto nell'Anyuan (*Mao Zedong qu Anyuan*, 毛泽东去安源), 1967,olio su tela, 180 x 220 cm.



3.61 Tang Xiaohe 唐小禾, *Andare avanti con il vento e con le onde* (*zai dafeng dalang zhong qianjin*, 在大风大浪中前进), 1972,olio su tela, 188x290 cm.



3.62 Fu Zhigui 傅植桂, *I dazibao sono buoni* (*Dazibao hao*, 大字报好), 1975, olio su tela, 77x53 cm.



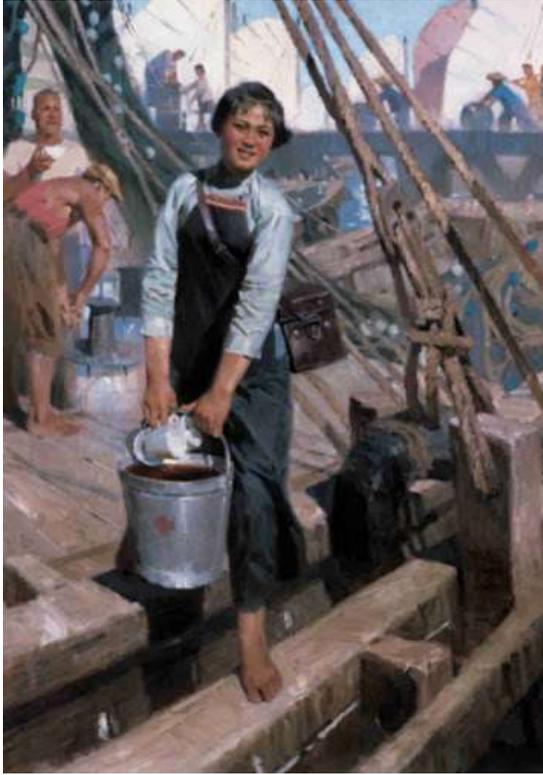
3.63 Li Fenglan 李凤兰, *Zappare in primavera* (*chun chu*, 春锄), 1975, poster nello stile delle immagini per il nuovo anno, 53x77 cm.



3.64 Yang Zhiguang 杨之光, *La nuova soldatessa della miniera*, 1972, inchiostro e colore su carta, 131x94 cm.



3.65 Pan Jiajun 潘嘉俊, *Sono "Gabbiano"* (*wo shi haiyan*, 我是“海燕”), 1972, olio su tela.



3.66 Chen Yanning 陈衍宁, *La nuova dottoressa nel porto dei pescatori* (yugang xinyi, 渔港新医), 1974, olio su tela, 138.2x98.3 cm.



3.67 Liu Yonghuan 刘永焕, *Un' operazione riuscita* (Chenggongde shoushu, 成功的手术), 1975, olio su tela, 77x54 cm.



3.68 Shi Lu 石鲁, *Illustrazione del pruno invernale*, 1972, inchiostro e colore su carta.



3.69 Huang Yongyu 黄永玉, *Il gufo*, 1973, inchiostro e colore su carta.



3.70 Gu Xiong 顾雄, *Frantumare le illusioni*, 1974, matita su carta.



3.71 Li Shaomin 李少民 e il ritratto di Mao Zedong, 1976, foto scattata da Bi Wencheng.



3.72 Li Shaomin 李少民, bozzetto.