CONSIDERAZIONI GENERALI SUI RAPPORTI
TRA ARTISTI E POTERE IN CINA DAL 1949 AD OGGI*

Il rapporto tra intellettuali e potere in Cina, già complesso di per sé e sempre ricco di aspetti diversi e spesso contraddittori, diventa rilevantissimo e totalizzante nel caso specifico in cui viene coinvolto quel tipo particolare di intellettuale cui faremo riferimento col generico nome di "artista".

Si consideri come la fortuna del prodotto stesso dell'attività creativa cui è preposto l'operatore di arti visive, in Cina come altrove, dipenda in misura pressoché totale dall'accettazione da parte del potere o, come minimo, dalla tolleranza di questo; si tenga conto di quanto incida sulla produzione di un artista il rapporto con il committente e con il destinatario che, in moltissimi casi, possono identificarsi; si pensi infine all'importanza extra-artistica del prodotto d'arte e al suo notevole potere evocativo, in primo luogo alla facilità di adattamento di tale prodotto ad una funzione propagandistica: risulta così facile capire perché la recente storia dell'arte cinese si identifichi spesso con la storia dei suoi rapporti con il potere.

Più in dettaglio, possiamo dire che la produzione artistica nella Cina socialista è sempre stata soggetta alle varie interpretazioni che dai diversi gruppi che si sono succeduti al potere venivano date della funzione sociopolitica dell'arte figurativa, vivendo in pratica situazioni tanto diverse quanto diversificata è stata la politica culturale di tali gruppi.

In Occidente l'arte della Cina socialista è sempre stata vista uni-

camente come un’arte di regime, svilita dal punto di vista tecnico e creativo dall’asservimento a regole e dettati di netta matrice politica. Se anche chi scrive è convinto sia della vitalità dell’illusione “borghese” di un’arte indipendente, sia del fatto che tale illusione è stata certamente poco vagheggiata in Cina dal 1949 in poi, è anche certo che una corretta interpretazione del fenomeno non si debba fondare tanto sulla matrice politica a base delle scelte artistiche, quanto sulla qualità di queste. Credo inoltre che l’immagine di una pittura della Cina socialista fortemente conformista e monotematica che ognuno di noi necessariamente conserva dopo aver visto decine e decine di presidenti Mao in svariate nobili pose, a olio, a tempera, xilografati e scolpiti, e di un’arte povera dal punto di vista formale per l’imposizione esclusiva di quella sottomarca del naturalismo che va sotto il nome di realismo socialista non traduca esattamente la realtà artistica cinese. Se anche lo sviluppo di questa è certamente dipeso, come dicevamo, dal rapporto intercorso tra gli artisti ed il potere politico, devono pure essere considerati tutti quei fatti, interni ed esterni al mondo artistico, che hanno contribuito a determinare la natura di tale rapporto.

In sostanza, se molti dei fattori che hanno deciso il modello di sviluppo proprio dell’arte figurativa contemporanea cinese sono di origine politica – e quindi, per definizione, esterni agli ambienti propri dell’arte – molti altri fattori sono invece interni al mondo dell’arte figurativa: tra questi vanno sicuramente considerati, ad esempio, il rapporto con l’arte occidentale, le relazioni esistenti tra i vari generi, l’educazione del pubblico alla fruizione artistica e così via: a determinare il successo di talune scelte rispetto ad altre hanno concorso in egual misura entrambe queste due serie di fattori.

Così, se subito dopo la proclamazione della Repubblica Popolare si è potuto assistere al prevalere del realismo socialista di tipo sovietico sulla pittura in stile tradizionale, può risultare fuorviante e limitativo attribuire questo successo semplicemente ad una imposizione dall’alto, anche se è indubbio in effetti che buona parte dell’establishment culturale – Zhou Yang in testa – prediligesse un tipo di produzione rispetto all’altro. In realtà, il momento di prevalere della pittura ad olio, oltre che da una maggior capacità di adattamento del nuovo medium ai contenuti celebrativi e narrativi di un’arte tesa all’esaltazione della nuova realtà socialista, dipese anche dall’ormai cinquantennale crisi interna del guohua.

1 La storia della pittura cinese in stile tradizionale (guohua o, nella Repubblica Popolare fino agli anni Ottanta, zhongguohua) può considerarsi emblematica del
CONSIDERAZIONI SUI RAPPORTI TRA ARTISTI E POTERE IN CINA

Quella prodotta negli ultimi decenni in Cina è stata certo un’arte conformista, ma fino a che punto? In realtà, uno sguardo più attento alla produzione degli ultimi quarant’anni rivela un panorama non così omogeneo e privo di sfaccettature, anche se alcuni dati si dimostrano sicuramente costanti. Possiamo distinguere tra due diversi aspetti: a seconda del periodo considerato, mentre troviamo che il rapporto tra artisti e potere conduce, sul piano creativo, all’affermarsi in alternanza di tipi di produzione anche molto diversi tra loro, notiamo che, al contrario, il rapporto economico alla base della creazione artistica, riconducibile all’iter committente-autore-destinatario, tende a mantenersi costante dagli anni Cinquanta agli inizi degli anni Ottanta.

Nella Cina di Mao è il potere politico ad identificarsi direttamente con il committente: un’immagine concisa di tale processo di identificazione, molto importante per l’influenza esercitata dalla figura del committente sui risultati anche creativi dell’attività artistica, ci è offerta da Ellen Johnston Laing:

Cultural and artistic policy in the PRC is set by the Department of Propaganda of the Chinese Communist Party. The Ministry of Culture and its various departments and bureaus is the state administrative organ responsible for implementing the policies. The Ministry of Culture guides art professionals in accordance with the current principles and policies, promotes artistic creation and production, discovers and trains talented writers and artists, and the like.

Da ciò risulta chiaramente come il rapporto tra potere politico ed artisti non possa essere visto unicamente come una forma di esercizio del controllo, in altre parole come una relazione tra censore e censurato. In ultima analisi, come un principio del Rinascimento (ma, ahimè, con capacità critiche di gran lunga inferiori), il potere/commissione finanzia e giudica i produttori di cose d’arte, li sceglie, ne valorizza alcuni rispetto ad altri e, soprattutto, detta il gusto corrente. Il mancato adeguamento a tale gusto da parte degli artisti, oltre a determinarne l’isolamento professionale e politico, nei periodi

clima di grandi incertezze in cui, a tutti i livelli, si è venuto a trovare il mondo artistico cinese nel nostro secolo: vari autori si sono occupati della contraddizione tra salvaguardia dei valori nazionali e tradizionali e desiderio di rinnovamento, evidente nella sclerotizzazione delle forme e dei contenuti: per una documentazione esaustiva si veda F. Dal Lago, Il problema del rinnovamento del ‘zhongguobua’ nel dibattito artistico della Cina contemporanea, Venezia, Università degli studi di Venezia, aa.1986-1987 (tesi di laurea non pubblicata).

più bui conserva anche amari risvolti repressivi; si giunge alla situazione paradossale in cui viene punita pesantemente, nei modi canonici della lotta politica in Cina, non solo l'incapacità da parte degli artisti di interpretare correttamente i desideri del committente, ma addirittura quella di anticiparli.

La maggiore o minore apertura di visuale della produzione artistica della Cina socialista, data questa identità tra potere e committente, è di fatto dipesa per molti anni, per una buona misura, da una maggiore o minore liberalità del potere stesso. Come per la letteratura, dai primi anni Cinquanta fino alla fine degli anni Settanta si possono identificare diverse fasi in cui il rapporto tra arte e potere assume diverse caratteristiche. Sussiste, a mio parere, una sorta di meccanismo dell’alternanza: ad una fase di netta chiusura segue generalmente un periodo di apertura, pur nei limiti cui abbiamo accennato sopra di una sostanziale invariabilità nel rapporto economico di base tra committente ed autore.

Di questo panorama tutt’altro che immobile diamo qui un sunto molto schematico, rimandando ad altri testi per una storia più dettagliata dell’arte contemporanea cinese.

1) Nei primi anni Cinquanta, l’entusiasmo per l’edificazione di una nuova società coinvolse anche il mondo dell’arte figurativa. Fu

---


4 Di tale entusiasmo parlano anche i due storici cinesi di cui alla nota precedente nel VI capitolo del loro volume, Yishu yu xin shidai (L’arte e la nuova era). Da autori non certo conformisti come Zhang e Liu apprendiamo che gli artisti “si immersero nella corrente impetuosa della nuova vita, e far dei loro pennelli le armi per cantare la nuova società e della loro arte il fiore per abbellire la nuova era
questa la fase del ricupero della tradizione popolare delle pitture del Nuovo Anno, da un lato, e del già citato entusiasmo per il realismo socialista alla sovietica dall'altro. Tuttavia, dopo un primo periodo di fervoreagiografico che coinvolse direttamente l'appropriamento di un genere particolarmente adatto come la pittura ad olio, il guohua venne rivalutato nell'ambito di un nuovo apprezzamento per il “retaggio nazionale”. Dal punto di vista pratico-creativo era incoraggiata una qual certa contaminazione tra un impianto tecnico-stilistico tradizionale (proprio del guohua) ed un linguaggio direttamente mutato dalla pittura ad olio. È da notare che i maestri della pittura in stile tradizionale, quali Qi Baishi, Xu Beihong, Huang Binhong, Pan Tianshou e Yu Feian, continuavano a godere di una libertà espressiva pressoché assoluta: il rigido dettato dei Discorsi di Yan’an aveva valore soprattutto per i quadri artistici di più recente formazione.

2) Una fase ancor più liberale coincide con l'inizio della campagna dei Cento Fiori; il punto di vista ufficiale del Partito sulla produzione letteraria ed artistica fu sintetizzato nel marzo 1956 da Lu Dingyi, direttore del Dipartimento per la Propaganda del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese: “...il Partito rileva solo un punto e cioè che [le opere di letteratura ed arte] dovrebbero ‘servire gli operai, i contadini e i soldati’, ovvero, in termini attuali, servire il popolo lavoratore nel suo insieme, intellettuali inclusi. Il realismo socialista, secondo il nostro punto di vista, è il metodo creativo più fruttuoso, ma non è l'unico metodo...” I margini erano assai ampi: fu questo il periodo del ricupero totale della tradizione con l'esaltazione della pittura tradizionale, della parziale sostituzione del realismo socialista con una sorta di realismo critico, dell'apertura all'arte moderna occidentale, della nascita di numerose riviste e così via.

3) In coincidenza con la campagna del 1957 contro gli elementi di destra prese il via una fase di nuove e pesanti limitazioni alla
divenne la loro più alta aspirazione" (Zhang Shaoxia e Li Xiaoshan, Op.cit., p.196). Si apre così il problema del coinvolgimento effettivo e personale di ogni singolo artista nell'attuazione di una determinata linea politico-culturale: anche se per limiti di spazio non possiamo analizzare a fondo questo che non è che uno degli aspetti dei più vasto problema dell'analisi del consenso in Cina, è opportuno considerare come spesso la politica artistica del regime sia riuscita a coinvolgere “costruttivamente” la stragrande maggioranza degli artisti.


È una citazione diretta dai Discorsi di cui alla nota precedente.

libertà espressiva. Lo spunto è dato dal contrasto tra conservatori (in sostegno della pittura in stile tradizionale e del realismo socialista nella pittura ad olio) e chi si proponeva di continuare nel rinnovamento autentico dell'arte cinese nello spirito del periodo dei Cento fiori. La campagna di critica, scatenata in campo politico e culturale da Mao Zedong in persona, nel settore delle arti figurative mirava in pratica a minare l'autorità di quei maestri che non accettavano senza discutere la subordinazione della sfera creativa a quella politica. Tuttavia, gli schieramenti, come del resto per tutto il periodo successivo alla fondazione della Repubblica Popolare, non si può dire fossero sempre netti, né che le posizioni degli intellettuali e degli artisti nel loro complesso si distinguessero per coerenza e combattività: Wu Zuoren, personaggio chiave del mondo artistico della Cina socialista, vero e proprio opinion maker per decenni, in un primo momento si schierò dalla parte degli innovatori (assumendosi, tra l'altro, anche l'onere di difendere Jiang Feng), ma successivamente si unì al coro dei vincenti.

Tra le vittime illustri di questa prima stretta ideologica sugli artisti cinesi vi fu anche Liu Haisu, uno dei grandi riformatori della pittura cinese di questo secolo. Molti furono gli artisti che vennero costretti ad un periodo di rieducazione, consistente essenzialmente nel trasferimento in campagna o in fabbrica, a vivere con e ad imparare da contadini ed operai: è opportuno considerare, però, che tale immersione nel mondo del lavoro manuale non fu sempre vista come un'odiosa imposizione, ma bensì spesso anche come un'occasione di rinnovamento creativo e di una salutare presa di contatto con le masse lavoratrici. Tra coloro che si sottoposero, in alcuni casi dunque con vero e proprio entusiasmo, alle nuove disposizioni vanno citati lo stesso Wu Zuoren, Ye Qianyu, Huang Yongyu, Li Hua e Hou Yimin, che da Pechino andarono in campagna al Nord e Lin Fengmian, Cheng Shifa e Dang Yun che lavorarono in fabbrica per un breve periodo.

---

8 Scrive Laing che, dopo aver subito una serie di durissimi attacchi per la loro precedente politica di chiusura nei confronti di una concezione statica dello sviluppo del guohua, "throughout the summer of 1957, Jiang Feng [incisore di grande fama e, all'epoca, vicedirettore dell'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino], along with the director of the recently established Central Academy of arts and Crafts, Pang Xunqin [...], and the head of the also recently founded Beijing Academy of Chinese Painting, Xu Yansun, were linked together as an anti-Party group on the basis of alleged refusals to implement the Party policy of furthering national art, of stirring up conflicts in the art world, and urging others to oppose Party leadership in the administration of art schools." (E.J. LAING, Op. cit., p.28.

9 È improbabile che l'insospettabile Chu-tsing Li si riferisca proprio a questo
4) In coincidenza con il periodo del Grande Balzo in avanti si sviluppò negli ambienti culturali vicino al Partito il concetto di un'arte socialista come combinazione di realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario, concetto che, partendo in pratica dalle teorie di Zhdanov, segnò un'ulteriore irrigidimento degli schemi in cui poteva trovare applicazione l'espressione artistica individuale, escludendo dai soggetti a disposizione tutto ciò che non contribuisse ad esaltare i successi del socialismo. Tuttavia, occorre attendere gli anni della Rivoluzione Culturale per poter cogliere appieno l'effetto devastante di una simile politica culturale. In questa fase viene data particolare importanza allo sviluppo di correnti amatoriali o comunque non professionali in senso stretto, prevalentemente di matrice contadina.

5) I primi anni Sessanta videro il prevalere di una politica di grande apertura, preannunciata nel corso del III Congresso Nazionale dei Lavoratori della Letteratura e dell'Arte, tenutosi nell'estate del 1960 e ulteriormente sviluppata dai Dieci punti sulla letteratura e sull'arte, espressi dal Dipartimento di propaganda del Comitato centrale del Partito Comunista Cinese nel 1962. In pratica si cercò, per l'ultima volta prima degli anni successivi al 1976, di sostituire al rigido dettato dei Discorsi di Yan'an delle regole che lasciassero un maggiore spazio alla creatività individuale. Alcuni intellettuali già periodo affermando che i pittori cinesi "were able to travel to many famous mountains and rivers not accessible to them before, in order to gain direct experience to scenes in nature" (cfr. LI Chu-tsing, Traditional Painting Development During the Early Twentieth-century, in M. KAO, (a cura di), Twentieth-century Chinese Painting, Hong Kong - Oxford - New York, 1988, pp.78-108: p.105. La nascita di un nuovo interesse per il paesaggio "reale", favorita dalla politica culturale ed artistica governativa, può però in parte spiegare, senza particolari sforzi dietrologici, la facilità con cui parecchi artisti si sottoposero alle nuove esperienze ideate per loro dal regime.

È strano che un critico attento come Michael Sullivan abbia creduto di cogliere una contraddizione tra un certo tipo di politica governativa e questa produzione. Scrive infatti che "...if the élite suffered, Liberation did release a vast amount of cultural energy at grass roots, as peasants and workers for the first time began to paint the world they knew... But even this movement was controlled, and its freedom suppressed, during the Cultural Revolution." (Cfr. M. SULLIVAN, Art and Reality in Twentieth-century Chinese Painting, in M. KAO (a cura di), Twentieth-century Chinese Painting, Hong Kong - Oxford - New York, 1988, pp.2-20: p.8) A mio avviso, il privilegiare da parte del sistema l'arte amatoriale (senza tener conto tra l'altro dei limiti culturali e politici di tale produzione), va visto come parte integrante di quella tendenza totalitaria generale che, in campo artistico, passava essenzialmente dalla scomparsa dell'aura o, più semplicemente, dalla negazione assoluta della sua validità. Nel periodo della Rivoluzione Culturale non si poteva sopprimere una libertà creativa che non era in pratica mai esistita.
coinvolti nella politica culturale governativa degli anni precedenti, come Zhou Yang, si elessero a portavoce delle nuove idee: "Solo un’arte ricca per varietà può soddisfare i diversificati bisogni intellettuali delle masse che crescono continuamente e può consentire a scrittori ed artisti con diversa individualità e diverso talento di ottenere un pieno sviluppo... Ogni scrittore ed artista può, in accordo con il suo senso di responsabilità, la sua personale esperienza di vita, i suoi interessi ed il suo personale talento, decidere quale tema scegliere e quali forme espressive adottare..." 11

Il periodo che va dal 1960 alla prima metà del 1964 fu, secondo Ellen Laing, un vero e proprio periodo d’oro per gli artisti cinesi 12: le condizioni di vita e di lavoro migliorarono sensibilmente; gli artisti viaggiavano per tutto il Paese e avevano anche la possibilità di recarsi all’Estero per migliorare le proprie conoscenze. Le Accademie d’arte, dopo le restrizioni degli ultimi anni Cinquanta, conobbero nuova gloria, con il ricoinvolgimento nei corsi di maestri come Wu Zuoren, Gu Yuan, Ye Qianyu, Pan Tianshou, Fu Baoshi ed altri ancora.

6) Con la campagna per l’Educazione Socialista del 1963 si avvertirono le prime avvisaglie del ritorno ad una situazione di netta sudditanza dell’arte nei confronti del potere politico: per l’ennesima volta, numerosi artisti vennero invitati a calarsi nella realtà produttiva del Paese, per rinforzare i legami di classe con gli operai, i contadini e i soldati.

Sul piano creativo, l’approccio con la realtà soprattutto contadina dell’edificazione del socialismo in Cina portò dapprima, perdurando gli effetti della situazione di liberalizzazione propria dei primi anni Sessanta, al predominio di una tendenza descrittiva in termini poetici e lirici della realtà popolare e, segnatamente, rurale. Sul finire dello stesso 1963 e più ancora nel 1964, aspre critiche vennero rivolte ad alcuni tra gli artisti che erano stati tra i più attivi nella fase precedente. Tra i bersagli più illustri troviamo Lin Fengmian, cui veniva rimproverata una qual certa mancanza di ottimismo rivoluzionario e


12 In tutti i sensi: “The ‘Ten Points’ would guarantee that artists had enough time to be creative and called for moral incentives for art creations, along with material ones to be paid in the form of honoraria and better living conditions” (E.J. Laing, Op.cit., p.37.)
attribuita, in sostanza, la colpa di non essersi distinto, nelle sue opere, dai maestri in voga durante i periodi feudale e capitalistico. Al centro delle critiche erano soprattutto i quadri di paesaggio, accusati di essere soltanto delle generiche affermazioni d'incanto geografico, senza che si ponessero mai in rilievo i risultati ottenuti dalla pianificazione socialista. Come spesso succede in questi casi, e come diverrà regola ferrea nel periodo della Rivoluzione Culturale, le argomentazioni portate avanti da alcuni critici rasentano spesso il ridicolo: Laing cita il caso di un olio di Huang Wenbo, *Pioggia di primavera*, in cui l'artista non avrebbe messo sufficientemente in luce i progressi socialisti nel campo del controllo delle acque.\(^1\)

Dapprima sporadiche, poi sempre più frequenti, queste critiche sistematiche preparavano la successiva svolta voluta personalmente da Jiang Qing e Lin Biao, svolta che consistette, sul piano creativo, nel privilegiare gli elementi narrativi e, sul piano della politica culturale vera e propria, nel riconoscere all'Esercito Popolare di Liberazione una notevole autorità anche in campo artistico. Il fatto che la Terza esposizione artistica nazionale dell'Esercito popolare di liberazione dell'estate del 1964 si tenesse nel Museo dell'Arte cinese di Pechino, ovvero nella sede più rappresentativa ed ufficiale possibile, dà la misura del punto a cui i settori più intransigenti dell'apparato politico-culturale erano riusciti a condurre la situazione, operando in un periodo in cui sembravano prevalere tendenze ben diverse.

La parola d'ordine divenne "rivoluzionizzare l'arte": i temi includevano l'amore e il rispetto dei *jiefangjun* per il Partito ed il Presidente Mao, la lotta di classe, i grandi successi ottenuti dall'esercito nel "tenere alta la bandiera rossa del pensiero di Mao Zedong" e così continuando. Sotto l'egida dell'esercito esponevano sia artisti professionali che dilettanti e molte delle opere presenti alla mostra di cui sopra erano frutto di lavoro collettivo. Per Lin Biao il fine dell'arte era di unire ed educare il popolo, ispirare la lotta del popolo rivoluzionario ed eliminare la borghesia; la produzione artistica doveva ispirarsi alla combinazione di tre elementi chiave: la dirigenza politica, gli artisti professionali e le masse. In un editoriale del «Quotidiano del popolo», il 22 febbraio 1966, la linea che avrebbe prevalso nel decennio della Rivoluzione Culturale veniva riassunta chiaramente: "L'arte e la letteratura dovrebbero servire la politica prole-

taria, gli operai, i contadini, i soldati e la base economica socialista... [Questa linea] richiede che i lavoratori della letteratura e dell’arte si rivoluzionarizzino e diventino lavoratori manuali \textit{[laodongjia]}.
Richiede anche che il popolo lavoratore diventi un popolo di intellettuali, trasformando così la cultura nella cultura di tutto il popolo lavoratore.”

Nel periodo che precedette l’esplodere della Rivoluzione Culturale, dunque, fu l’Esercito a costituire, agli occhi della corrente più estremista in seno al Partito, il più sicuro baluardo contro la degenerazione borghese, e questo anche in campo artistico.

7) la lunga fase successiva, che corrisponde appunto al decennio della Rivoluzione Culturale, è divisa da alcuni studiosi, segnatamente da Ellen Laing, in periodi diversi. Credo che, al di là di alcuni mutamenti di piccola portata nella politica artistica, legati di volta in volta a cambiamenti di clima politico generale, ad un evoluzione nei gusti personali di chi, come Jiang Qing, dettava legge ed anche a timidi tentativi da parte di singoli artisti ed anche di personalità politiche di rompere in qualche modo con il conformismo obbligato, si possa tuttavia considerare il decennio che va dal 1966 al 1976 come una fase piuttosto omogenea. È a tutti noto che questo decennio, sia per la letteratura che per le arti figurative, venne caratterizzato soprattutto dalla definitiva assegnazione del primato culturale alla politica: sul piano creativo l’omologazione dei contenuti coinvolse tutti i generi e la gran parte degli artisti. Unica concessione riguardava il ricorso alla metafora che, in certi momenti, era tollerato ampiamente. Fu questo il periodo dei ritratti del Presidente Mao, dell’esaltazione dei successi del socialismo, di un’arte mai critica, mai pessimistica, mai intimistica.

Fu anche un periodo di grande repressione: nel 1967 Cai Ruo-hong e Hua Junwu, dirigenti dell’Associazione degli Artisti cinesi, ritenuti tra i maggiori responsabili della liberalizzazione dei primi anni Sessanta, furono accusati di sostenere la “linea nera”; Qi Baishi e Huang Binhong vennero bollati come “signori delle risaie” e revisionisti; Jiang Feng e Shao Yu come “grandi traditori di destra”; Zhang Ding, Hu Kao, Zhang Guanyu e Ding Cong, tutti \textit{cartoonists} di grande fama, furono dichiarati “diavoli e mostri”. Pan Tianshou, leader carismatico dell’Accademia di Belle Arti del Zhejiang nonché


\footnote{Questo tipo di produzione, già affrontato da chi scrive in precedenti lavori, ha goduto di una certa attenzione in Italia anche presso i non specialisti (cfr. G. Nebiolo, \textit{La Cina dei cinesi. 25 anni di grafica rivoluzionaria}, s.l., 1973, interessante soprattutto per l’abbondanza di materiale iconografico).}
esponente di primo piano della pittura in stile tradizionale, venne accusato di essere nient’altro che un pittore reazionario ed il suo Istituto di essere una fucina di attività antirivoluzionarie sotto il controllo del Guomindang.

In questo panorama desolante maturarono il successo di opere gonfie di retorica ed opportunismo, come i numerosi gruppi sculto- rei in onore della rivoluzione, e la politica di chiudere sistematicamente le riviste d’arte ed abolire le mostre personali ed indipendenti.

L’Esposizione nazionale d’arte del 1974 rappresentò il culmine del realismo socialista di stampo cinese. In precedenza, la cosiddetta “Scuola degli alberghi”, termine con il quale venivano indicati i pittori di guohua che, sotto la protezione di Zhou Enlai e del Ministero per gli Affari esteri, avrebbero dovuto lavorare per dotare ambasciate all’estero, alberghi aperti agli stranieri e simili istituzioni di un numero adeguato di dipinti in stile tradizionale, aveva dato a Jiang Qing il pretesto di scatenare una furibonda offensiva contro la pittura “nera e revisionista”. I dipinti accusati di negare la validità dell’arte rivoluzionaria vennero esposti in mostre itineranti ed indicati alla pubblica esecrazione. Tra gli artisti più duramente criticati troviamo Cheng Shifa, Li Keran e Huang Yongyu, alcuni dei nomi più prestigiosi del secolo, ma la critica del gruppo al potere in campo politico-culturale non mancò di coinvolgere artisti defunti da tempo, quali Qi Baishi e Xu Beihong.

Se da un lato i maestri riconosciuti della pittura tradizionale vennero vilipesi e isolati, il decennio della Rivoluzione Culturale vide l’affermazione dell’arte amatoriale, dei pittori del dopolavoro, delle opere collettive, nate spesso all’interno di una determinata danwei lavorativa con espliciti intenti politici e celebrativi. Trionfava la pittura dei manifesti, la grafica militante dei dazibao, che si avvalse della codificazione di stili, illustrazioni, grafie, logo e così via. L’universo figurativo della Cina di quegli anni era composto da un giagnesco collage di variopinti e ripetitivi stereotipi.

L’eccezione che conferma la regola, la ben nota “scuola” pitto- rica contadina di Huxian, indicata sovente come il corrispettivo rivoluzionario dei naïfs europei, veniva presentata come un chiaro esem- pio di come la pittura fatta da dilettanti potesse competere e vincere sul piano della vitalità creativa con la stanca tradizione professionale. In realtà, fu più probabilmente il ricorso proprio ai pennelli esperti di artisti professionali relegati in campagna e negati nella loro individua- lità creativa a dare impulso a talune espressioni di “arte popolare”. Tuttavia, secondo chi scrive, è possibile, non solo nei dipinti di Huxian, ma anche in alcune stampe del genere taose banhua (incisioni a colori), pure predilette dal regime, trovare chiari segnali
di come l’accettazione di un determinato contenuto non dia sempre necessariamente vita ad esiti figurativi scontati ed obbligati. Tuttavia, alla fine del 1976, i fautori del rinnovamento, venuti allo scoperto dopo la morte di Mao e la caduta della cosiddetta “Banda dei Quattro” si trovarono, in campo letterario ed artistico, a dover fare i conti con i guasti enormi provocati dal dominio incontrastato del principio del san tuchu caro a Jiang Qing.


Nonostante le varie “strette” ideologiche operate a più riprese dai vertici del Partito a sedere le speranze di una definitiva democratizzazione del Paese e della vita culturale cinese, dal 1977 in poi occorre pensare alla vita artistica nella Cina popolare come ad una realtà del tutto nuova, infinitamente più aperta, sia verso l’esterno che verso la sperimentazione, rispetto ai decenni precedenti.

Tuttavia, ad un minor controllo da parte degli organi governativi e di partito sulla produzione artistica e al conseguente arricchimento del panorama creativo e critico si è contrapposta tutta una serie di contraddizioni a mio avviso insanabili. Tali contraddizioni prendono vita sia dalla velocità stessa assunta dal processo di modernizzazione (in questo come in altri campi), sia dalla fondamentale inadeguatezza delle strutture esistenti a gestire una situazione dirompente.

Il dibattito sulla funzione dell’arte e sulle vie creative da percorrere, in corso praticamente senza soluzione di continuità dal 1977 ad

---


17 Basti pensare al numero di riviste specializzate venute alla luce in questi anni, alla miriade di mostre indipendenti ed ufficiali, al rinato interesse per l’arte moderna occidentale, alla trasformazione delle Accademie d’arte. Purtroppo la letteratura sulla produzione di questo periodo, al di là di singole monografie su artisti in esposizione all’estero, è ancora piuttosto esile: solo negli ultimi anni si avverte d’altra parte una certa rinascita dell’interesse critico in Occidente anche per quella che potremo definire come avanguardia giovanile, oltre per i maestri del guohua ritornati in attività dopo la fine della Rivoluzione Culturale.
oggi, così come appare dalle colonne delle riviste più autorevoli e diffuse, quali «Meishu» e «Meishu yanju» \(^{18}\), ha risentito certo in misura minore, rispetto ad altri periodi, del primato della politica, ma pur tuttavia non è stato aperto a tutti, bensì limitato ai membri dell’establishment culturale ed artistico. Così come gli aspetti creativi più innovativi potevano essere colti solo in talune mostre ed attività espositive in genere di artisti giovani, spesso emarginati e criticati dalla stampa ufficiale, per non parlare del mondo accademico, così la vitalità ed insieme i limiti del meishuie contemporaneo cinese erano desumibili attraverso canali semiufficiali ed indipendenti, quali la rivista «Zhongguo meishubao» (Il giornale dell’arte cinese), cataloghi di mostre personali o di piccole associazioni e, soprattutto, contatti diretti con gli artisti.

Il rapporto tra artisti e potere si è dunque allentato, dicevamo, nel corso degli anni Ottanta. Tuttavia, basta solo pensare alle strutture operanti nel mondo artistico cinese per capire come fosse difficile giungere ad una completa liberalizzazione. È continuata ad esistere un’arte ufficiale, gradita al potere politico e da questo citata ad esempio, anche se forme espressive diverse e contenuti non conformisti sono stati meno osteggiati che in passato. Sul piano creativo, il termometro della situazione nel mondo artistico è costituito dalle Esposizioni nazionali, che si tengono ogni cinque anni. Ebbene, la stragrande maggioranza delle opere premiate nell’Esposizione del 1984 (la penultima e occorre dire che le poche notizie giunti sulla terza, del 1989, non fanno certo pensare ad un’inversione di tendenza), era improntata a canoni naturalistici e addirittura, almeno per la pittura ad olio, agiografici: le rare eccezioni erano costituite da lavori minori, meno di rottura, degli artisti d’avanguardia più noti e dotati di talento, in particolare del settore del guohua.

In questi ultimi anni si sono affermate, a mio avviso, altre forme di esercizio del potere con cui gli artisti cinesi hanno dovuto fare i conti: la situazione si è rivelata per molti versi sorprendentemente simile a quella del secolo scorso in Francia, con un mondo accademico conformista e conservatore, dibattiti accesi tra innovatori e tradizionalisti, gruppi d’avanguardia costretti a ricorrere ad espedienti per trovare spazi espositivi e così via. La natura occasionale e

comunque assai arretrata del mercato d'arte in Cina, inoltre, ha tenuto e tiene a tutt'oggi legati gli artisti ad attività non propriamente creative, quali l'insegnamento, la pubblicità, l'arte applicata all'editoria e alla pubblicità.

Fino ai primi anni Ottanta il dibattito è rimasto circoscritto ad una serie di discussioni che non coinvolgevano necessariamente, se non sul piano creativo, il rapporto con il potere e con la società nel suo complesso (tra i vari argomenti discussi vanno segnalati la valutazione da dare dell'impressionismo e del postimpressionismo, l'impatto del "modernismo" sulla cultura artistica nazionale, il problema di una vera e costruttiva nazionalizzazione della pittura ad olio ecc. 19 Successivamente, però, la presa di coscienza da parte di numerosi artisti, soprattutto giovani, di un nuovo ruolo sociale e culturale dell'artista e della possibilità di un affrancamento individuale, oltre che di categoria, da un rapporto con il potere che sembrava immutabile ha scatenato l'insorgere di fenomeni del tutto nuovi. Il più rilevante riguarda la rivendicazione – non trovo un altro termine più adatto – dell'appartenenza ad uno specifico mercato, con le conseguenze che si possono immaginare. Da tutto ciò prende il via il preoccupante fenomeno della fuga di numerosi giovani talenti all'estero, alla ricerca sostanziale di un mercato più attento al nuovo e più soddisfacente dal punto di vista economico, ovvero di una realizzazione professionale che sembra irraggiungibile in patria 20.

In riferimento all"iter" di cui si parlava sopra, "committente-autore-pubblico", la palese rinuncia da parte del potere a dettare le condizioni per la produzione di cose d'arte ha presentato anche il risvolto di una cessazione della garanzia di fornire agli operatori artistici degli sbocchi professionali ufficiali. Il problema della committenza, o per meglio dire dell'identificazione della committenza in


20 Gli esiti creativi di questa "fuga di cervelli", o per lo meno, della sistemazione all'estero di alcuni degli elementi più interessanti dell'avanguardia giovane degli anni Ottanta, primo fra tutti Gu Wenda, si sono potuti osservare recentemente (in data successiva a convegno al quale queste note sono state presentate in via provvisoria) sia a Pourrières, nelle manifestazioni dedicate dalla società Les domaines de l'Art ad alcuni fuoriusciti cinesi, sia nella produzione più recente dell'artista citato (Gu Wenda. 2000 Natural Deaths, March 8 – April 21, 1990, Curated by Peter Selz and Katherine Cook, Hatley Martin Gallery, San Francisco, California).
figure sociali definite, ricade ormai direttamente sull’autore: liberi, ma anche privati di quella copertura ideologica che garantiva comunque, se rispettata, la possibilità di vivere in qualche modo del proprio lavoro creativo, gli artisti cinesi hanno cercato d’ inserirsi in un libero mercato delle opere d’arte. Tale mercato, che pure ha conosciuto negli anni recenti un qualche sviluppo, è ben lontano dall’assorbire la produzione di un numero notevole di talenti pittorici e grafici.


I risvolti pratici ed economici dell’enunciato di Guan Shanyue sono chiari, ma la banalità della soluzione da lui proposta (ovvero l’inserimento della pittura tradizionale nel mercato estero) dimostra come gli artisti più vicini al potere politico siano in realtà scarsa-

Al di là delle valutazioni personali sulla nuova sanitary art di uno dei talenti più brillanti tra i giovani artisti della Repubblica Popolare Cinese (ho cercato a lungo il corrispettivo weisheng yishu, senza trovarlo), sarebbe opportuno esaminare a fondo il problema dell’impatto di un’intera generazione d’artisti con il mercato occidentale. La prima impressione del sottoscritto, a conferma di molti dubbi da sempre nutriti sul valore assoluto dell’arte, è che la rottura decisa con il retaggio figurativo nazionale non abbia sempre portato a quell’immediato inserimento nei vertici dell’avanguardia internazionale dato per scontato da taluni artisti, quasi a ribaltare il vecchio detto Nemo propheta in patria.

mente rappresentativi dell’effettiva enormità del malese re intellettuale che coinvolge invece la stragrande maggioranza degli operatori artistici. Contraddicendo il titolo stesso dell’intervento di Guan, il tentativo di sanare tale malese re con il ricorso al mercato estero, inoltre, sembrerebbe quasi contemplare la rinuncia ad accettare le implicazioni ideologiche, oltre che economiche e sociali, legate ad uno sviluppo del mercato interno.

In conclusione credo si possa parlare sostanzialmente, per la situazione degli anni Ottanta (mi riferisco al periodo precedente i fatti del 1989), di una fase profondamente segnata dal sussistere di elementi fortemente contraddittori: da un lato il potere politico ha rinunciato a quella politica di diretto controllo dell’attività artistica che aveva costantemente applicato nei decenni precedenti, dall’altro ha demandato tale controllo ad organizzazioni e strutture interne al mondo artistico, quali l’Associazione degli Artisti cinesi, le varie accademie e così via. Sono venute meno le premesse ideologiche alla limitazione dell’attività artistica, ma si è aperta la strada ad una politica conservatrice ed arretrata nei confronti delle istanze di rinnovamento creativo e professionale avanzate dagli artisti più giovani. Un altro aspetto fortemente contraddittorio, come abbiamo visto, riguarda il problema del mercato. La realtà più apparsciple consiste nella quasi assoluta mancanza di interesse commerciale per lavori non riconducibili alla tradizione pittorica nazionale.

Se da un lato i grandi interpreti del guohua ed i loro più pedisse- qui imitatori trovano enormi gratificazioni nel rapporto con i nuovi ricchi, con le organizzazioni turistiche ed alberghiere e soprattutto con i mercanti d’arte stranieri, dall’altro ogni istanza al rinnovo mento e all’inserimento della pittura cinese in un’ottica internazionale di ricerca e sperimentazione viene delusa proprio dal rapporto base tra domanda e offerta. Il malese re di cui dicevo prende vita forse proprio dal fatto che la maggior parte dei giovani artisti si sente presa tra l’incudine del vecchio potere, prima politico ed ora parapopolitico, con i suoi limiti ideologici e le sue chiusure dogmatiche, ed il martello di un potere nuovo, quello altrettanto impietoso e sordo al rinnovamento di un mercato d’arte teso solo allo sfruttamento intensivo dell’esistente.

— In Italia è «Il Giornale dell’arte» a pubblicare con continuità i resoconti di Stefania Stafatti su aste e esposizioni d’arte cinesi, dove, negli ultimi anni, la quota zione di pittori come Huang Yongyu, Li Keran ed altri ha raggiunto quote che sarebbe limitato definire interessanti.