

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "G.D'ANNUNZIO" CHIETI-PESCARA

Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte

XXXVII Ciclo

IL DIVENIRE DEL REALISMO NELL'ARTE CINESE DEL NOVECENTO
CONTINUITÀ E ROTTURA
(1931-1978)

Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali

Cultural Heritage Studies, Texts, Writings, Images

Dottorato in Storia dell'Arte Contemporanea

Candidato: Dott. Yang Boru

Tutor: Prof. Francesco Leone

DOTT. YANG BORU

IL DIVENIRE DEL REALISMO NELL'ARTE CINESE DEL NOVECENTO

CONTINUITÀ E ROTTURA

(1931-1978)

Indice

Elenco delle figure 8

Elenco delle tabelle 11

Premessa 13

1.1 Introduzione 13

1.2 La situazione artistica 15

1.3 Definizione del problema 20

1.4 Obiettivi e ipotesi della ricerca 21

1.5 Metodologie 22

Capitolo Primo: L'introduzione dell'arte realista in Cina all'inizio del XX secolo

Sezione I. L'ambiente artistico in Cina all'inizio del XX secolo 26

1.1 Il verificarsi della "rivoluzione delle belle arti" 27

1.2 La nascita del concetto di "realismo" 35

Sezione II. L'introduzione e l'affermazione del metodo scientifico dello "sketching" in Cina negli anni '20 39

2.1 Studio all'estero 40

2.2 Riforma della legislazione educativa 46

2.3 L'affermazione e lo sviluppo del metodo scientifico dello "sketching" in Cina .. 50

Sezione III. La pratica artistica dell'arte realista 72

3.1 L'istituzione e lo sviluppo del sistema realistico dell'accademia 72

3.2 L'arte divulgata che va al "crocevia" 76

Riassunto del capitolo 79

Capitolo Secondo: Continuità e interruzione nell'arte realista durante la guerra di resistenza anti-giapponese dal 1931 al 1945 82

Sezione I. L'ambiente artistico del periodo bellico 83

1.1 Rivoluzione artistica e realtà rivoluzionaria 84

1.2 Trasformazione da arte rivoluzionaria ad arte di salvezza nazionale 90

1.3 L'istituzione di gruppi d'arte popolare e le rispettive organizzazioni artistiche del Kuomintang e del Partito Comunista 94
Sezione II . Arte realista del periodo della Resistenza 105
2.1 Il Realismo contro la guerra 105
2.2 Il realismo popolare nazionalizzato 115
Sezione III. Le pratiche continue e intermittenti dell'arte realista cinese 119
3.1 Attenzione alla realtà della guerra 121
3.2 Popolarizzazione e nazionalizzazione della pratica delle belle arti 126
Riassunto del capitolo ..... …..... 134

Capitolo Terzo: Lo sviluppo dell'arte realistica socialista all'inizio della Nuova Cina dal 1945 al 1956 139
Sezione I Ambiente artistico socialista all'inizio della fondazione della Nuova Cina 140
1.1 Ambiente nazionale e internazionale all'inizio della fondazione della Nuova Cina 135
1.2 Situazione di base dell'arte all'inizio della fondazione della Nuova Cina 146
Sezione II. Sviluppo dall'arte del realismo rivoluzionario all'arte del realismo socialista 150
2.1 Continuazione e sviluppo del "Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte" di Mao Zedong (continuità) 151
2.2 Proposta e sviluppo del realismo socialista cinese (discontinuità) 157
Sezione III. Costruzione dell'arte del realismo socialista nella Nuova Cina 161
3.1 Pensieri letterari e artistici di Mao Zedong e arte realistica 162
3.2 Costruzione del sistema dell'arte del realismo socialista nella Nuova Cina 167
Sezione IV. Pratica della pittura del realismo socialista nella Nuova Cina 179
4.1 Modello di Yan'an nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese 180
4.2 Continuità e discontinuità dell'arte del realismo socialista cinese (influenzata dall'arte del realismo socialista sovietico) 185

4.3 Grandi esposizioni internazionali e riconoscimenti internazionali a cui ha partecipato la Nuova Cina nei primi giorni.....193
Riassunto del capitolo.....203

Capitolo Quarto: Un'esplorazione della continuità e discontinuità del realismo socialista nella Nuova Cina dal 1956 al 1976.....206
Sezione I. Presentazione dei nuovi orientamenti letterari e artistici.....206
Sezione II. Esplorazione della continuità dell'arte realistica cinese: la proposta dello stile nazionale e il metodo creativo "due in uno".....208
Sezione III. Realismo rivoluzionario e Romanticismo rivoluzionario insieme nelle Belle Arti.....211
3.1 Visione dell'ideale rivoluzionario.....212
3.2 Enfasi sulla cultura nazionale.....214
Sezione IV. Pratiche artistiche nazionalizzate basate su "due combinazioni".....221
4.1 Romanticismo basato sulla "realtà rivoluzionaria".....223
4.2 Esplorazione delle forme etniche dell'arte realista.....228
Sezione V. Esplorazione intermittente dell'arte realistica cinese: la pratica dell'arte storica rivoluzionaria durante il periodo del grande balzo in avanti dal 1958 al 1960 235
5.1 Lo sfondo sociale del "Grande balzo in avanti".....235
5.2 Pratiche pittoriche nelle Belle Arti del periodo del "Grande balzo in avanti" 236
Sezione VI. Esplorazione intermittente dell'arte realistica cinese: pratica artistica storica rivoluzionaria durante la Rivoluzione Culturale dal 1966 al 1976 243
6.1"Il contesto sociale della Rivoluzione Culturale.....243
6.2 Le pratiche pittoriche nell'arte del periodo della "Rivoluzione Culturale".....245
Riassunto del capitolo.....250

Capitolo Quinto: Continuità e diversità nell'arte realista dal 1976 al 1978.....253
Sezione I. L'ambiente nei primi anni di riforma e apertura.....253
1.1 Il contesto dell'arte nel primo periodo della riforma e dell'apertura.....253

1.2 Il quarto congresso di letteratura e la creazione artistica nella nuova era.....257
Sezione II. Ricostruzione dell'arte realista nel nuovo periodo 258
2.1 Il ritorno del realismo nelle belle arti.....259
2.2 L'espansione dell' espressione artistica realista 261
Sezione III. Esplorazione localizzata dell'arte realista nel nuovo periodo.....264
3.1 Arte delle cicatrici e arte vernacolare.....265
3.2 Esplorazione della diversificazione degli stili realisti.....277
Riassunto del capitolo 284

CONCLUSIONI.....287
BIBLIOGRAFIA.....293

Ringraziamenti

Vorrei esprimere la mia più profonda gratitudine al Prof. Francesco Leone e al Prof. Cartenacci. La loro guida accademica e il costante supporto hanno avuto un impatto cruciale nel plasmare il mio pensiero e nel completare questo lavoro. Il Prof. Leone, con la sua competenza nell'arte contemporanea, ha sempre saputo indirizzarmi verso le fonti e le riflessioni più rilevanti. Il Prof. Cartenacci, con la sua profonda conoscenza della cultura classica, ha arricchito le mie prospettive, contribuendo a una comprensione più ampia e sfaccettata del tema trattato.

Un ringraziamento speciale va anche all'università italiana per avermi offerto l'opportunità di intraprendere questo percorso di dottorato. In questo ambiente stimolante ho potuto approfondire le mie ricerche e crescere professionalmente e personalmente.

Infine, desidero ringraziare la mia famiglia e i miei amici per il loro incessante supporto e incoraggiamento lungo il percorso.

Elenco delle figure

Figura1-1"Apprezzamento dei fiori",Jiao bingzhen， dinastia Qing

Figura1-2 "Aratura e tessitura",Jiao bingzhen ,dinastia Qing

Figura 1-3 "Donna nuda",Li Shutong,91cm×116,5cm

Figura 1-4"Autoritratto", Li Shutong,Olio su tela

Figura 1-5"I cinquecento soldati di Tian Heng",Xu Beihong,Olio su tela.1930

Figura1-6 Liu Haisu, Liu Ant, Zhang Chengjiang e altri davanti al Museo del Lussemburgo, 1929.

Figura1-7 Schema del primo itinerario del tour europeo di Liu Haisu

Figura1-8 "Tramonto a Notre Dame",Liu Haisu,, Parigi, 1931

Figura 1-9 "Tramonto a Westminster",Liu Haisu, Olio su tela, 1935

Figura1-10 "metti giù la frusta",Xu Beihong,(pittura a olio),1939

Figura1-11 "La sofferenza umana",Lin Fengmian, olio su tela, 1929

Figura2-1"The Flame of the Eastern Battlefield",Gao Jianfu,Pittura cinese 166×92 cm,1932

Figura2-2"Big Fist",Huang Wennong ,Chinese cartoonist ,1929.

Figura2-3 Artisti che creano murales contro la guerra giapponese nel sito della Torre della Gru Gialla

Figura2-4 Nel 1938, Wu Zuoren guidò un gruppo di studenti di disegno dell'Università Centrale a disegnare nella provincia di Henan.

Figura2-5"The Chongqing Bombing",Wu Zuoren, oil painting on canvas, 80×100cm, 1940

Figura2-6 "Il 7 luglio il corno ",Tang Yihe, oil on canvas, 33.3×61.2cm, 1940

Figura2-7"Ruggito Cina! ",Li Hua ,1938

Figura2-8"Songs and Dances of the Mongolian and Tibetan People",Sun Zongwei, 1943

Figura2-9 "Kazakh Shepherdess", Dong Xiwen, 160*127, oil painting,1948

Figura2-10"Bere",Li Qun, xilografia in bianco e nero, 19.5×14.5cm, 1940

Figura2-11"Cibo e vestiti a sufficienza" ,Li Qun, xilografia a colori, 17.4×23cm, 1944

Figura2-12"Negoziazione dei piani degli agricoltori",Jiao Xinhe, xilografia in bianco e nero, 25.4×17.6 cm, 1938
Figura3-1"Tunnel Warfare" ,Luo Gongliu, olio su tela, 140×196cm, 1951
Figura3-2 "Leaving Jiangnan",Xiao Feng, oil on canvas, 114×210cm, 1959
Figura3-3 Partial"Il martirio di Liu Hulan"Feng Fasi,oil on canvas 230×426cm, 1957
Figura3-4"Giovani lavoratori sotterranei" ,Hou Yimin, oil on canvas 210×176cm, 1957
Figura 3-5 "La Grande Tempesta di Neve" Huang Han, 60x130cm, colore su carta, 1955, nella collezione del Museo Nazionale d'Arte della Cina
Figura3-6 "La Città Nuova" ,Jiang Zhenghong, 340m×278m,su tavola,1959
Figura3-7 "Dandelion",Wu Fan,Filigrana xilografia,54,7×32,5cm,1958
Figura3-8 "Vogliamo la pace",Li Pingfan, xilografia in sovrimpressione 60,5 cm×50 cm, 1959
Figura3-9 "Conquista del Fiume Giallo", Li Hua xilografia 426m×560m 1958
Figura 4-1 "Changshu Field" ,Qian Songyan, Chinese painting, 52.8×35.7cm, 1963
Figura4-2 "Le montagne sono rosse su tutte le foreste" ,Li Keran, Chinese painting, 69.5×45.5cm, 1963
Figure4-3 "Pioggia" ,Luo Gongliu, oil on cardboard, 13×18cm, 1956
Figure4-4"Quattro generazioni di nonni e nipoti",Liu Wenxi, Chinese painting, 119×96.6cm, 1962
Figure4-5"Five Heroes of Langya Mountain",Zhan Jianjun, oil on canvas, 185×203cm, 1959
Figure4-6"Hard Times",Pan He, sculpture, 46×45×37cm, 1957
Figure4-7"Roccia rossa" ,Qian Songyan, Chinese painting, 103.8×81.2cm, 1960
Figura 4-8 "Il presidente Mao a Jinggangshan" ,Luo Gongliu, oil on canvas,150×220cm, 1961
Figura4-9 "Cavalcando il vento e infrangendo le onde, ognuno mostrando i propri poteri magici" Wang Liuying, Xin Liliang, Wu Wenshao, Jin Zhaofang, Yu Wei Bo, Xu Jiping, Chen Zezhi, Zhang Biwu, Meng Muyi ,New Year picture, 1950
Figura 4-10"Follow the example of Mao Zedong", Huang Jun, New Year picture, 1950
Figura 4-11 "Paesaggio rurale", Xin Liliang, 1953.

Figura 4-12"autista donna",Gu Qun, 1950

Figura 4-13 "Io sono Haiyan", Pan Jiajun, 1972, olio su tela, Guangdong Museum of Art.

Figura4-14"Il presidente Mao va ad Anyuan",Liu Chunhua, olio su tela, 220×180cm,1966

Figura5-1"L'individualità del linguaggio artistico della pittura a olio",Chen Danqing,Pensieri d'arte, n. 6, 1985.

Figura5- 2 "Acero",Chen Yiming, Liu Yulian e Li Bin, ,fumetto, 27,6 × 17,8 cm, 1978

Figura5-3 "Perché" ,Gao Xiaohua, olio su tela, 106×136 cm, 1978

Figura5-4"Neve il giorno x del mese x del 1968 ",Cheng conglin, olio su tela ,202*300 cm ,1979

Figura5-5 "Youth", Duoling,1984.

Figure5-6 "La brezza di primavera si è risvegliata" ,He duoling,oli ,95×130cm,1979

Figura5-7 "Padre" ,Luo Zhongli, olio su tela, 215×150 cm, 1980

Figura5-8 "Gruppo di sette dipinti del Tibet",Chen Danqing, olio su tela, , 1979-1980

Figura5-9 "Città dell'integrità",Xin Dongwang，1995

Figura5-10 "Workhouse",Xu weixin,oil painting，180×200cm，2004

Elenco delle tabelle

Tabella 1 Confronto dei programmi scolastici d'arte e dei relativi regolamenti tra la tarda dinastia Qing (1904) e la prima epoca repubblicana (1912)

Tabella 2:Breve elenco delle relazioni diplomatiche tra la Nuova Cina e i paesi europei (1949-1966)

Tabella 3 Temi storici rivoluzionari nei primi anni '50

Tabella 4 Panoramica del Quinto Gala Mondiale per la Pace e l'Amicizia tra Giovani e Studenti

Tabella 5 Stampe cinesi esposte all'estero nel periodo 1949-1966

PREMESSA

Premessa

1.1 Introduzione

Il realismo come creazione letteraria e artistica, tendenza estetica ed espressione dalla metà del XIX secolo in Francia fino ai giorni nostri, il principale rappresentante è GUSTAVE COURBET, Honore Daumier e Jean-Francois Millet. all'inizio del XX secolo l'arte del realismo è stata introdotta in Cina, l'arte non è solo un riflesso della vita sociale, ma anche uno stile di vita, uno stile di vita, uno stile di vita, uno stile di vita, uno stile di vita, uno stile di vita, uno stile di vita e uno stile di vita, uno stile di vita. Una volta che l'arte realista si è rivoluzionata con la realtà sociale e le esigenze culturali della Cina, ha dato inizio al processo di evoluzione della continuità e della rottura del realismo cinese nel XX secolo.Molti artisti e studiosi hanno cercato la strada del cambiamento per l'arte cinese da diversi punti di vista e hanno sviluppato le loro diverse idee sull'arte.Dal "Movimento per gli Affari Esteri" al Movimento per la Nuova Cultura, con l'introduzione della scienza e della tecnologia occidentali e delle discipline umanistiche, gli accademici cinesi hanno sempre più rifiutato il pensiero culturale tradizionale, comprese le idee e i concetti artistici tradizionali.Con l'istituzione del sistema ideologico di educazione all'arte da parte di Cai Yuanpei e la nascita di nuovi istituti nazionali d'arte in Cina, è stato stabilito il sistema ideologico dell'educazione all'arte moderna in Cina ed è stata perfezionata la struttura dell'educazione all'arte.La Lega degli artisti cinesi di sinistra guidò Lu Xun negli aspetti tecnici della stampa e nel pensiero artistico...Nel 1942 Mao Zedong propose la politica del "Doppio Cento" al Simposio letterario e artistico di Yan'an, e le forme occidentali di realismo esotico cominciarono a essere combinate con i contenuti della propaganda politica del Partito Comunista Cinese (PCC), evolvendo in un modello letterario politico di arte Chengwen al servizio di operai, contadini e soldati...Fino al 1976, anno della "Rivoluzione culturale", alcuni artisti dell'Istituto di Belle Arti di Sichuan, una delle quattro accademie d'arte più importanti della Cina, divennero famosi in tutto il mondo per la loro specializzazione in pittura, e la pittura a olio (arte occidentale, soprattutto italiana) iniziò una silenziosa rinascita, ponendo il realismo al centro dell'attenzione, riflettendo i rapidi cambiamenti della Cina e portando alla nascita di un neorealismo cinese

contemporaneo con orizzonti diversificati.Con lo sviluppo della Riforma e l'apertura della Cina al dibattito internazionale sull'arte e la critica, il Sichuan diventa protagonista culturale, con Gao Xiaohua, Luo Zhongli e He Duoling, tra gli altri, che danno vita a un'innovazione culturale chiamata "Arte delle Cicatrici", che coglie il polso del momento e porta l'arte cinese in una nuova era del realismo, la cosiddetta "Arte delle Cicatrici".L'era del realismo "critico".All'indomani della Rivoluzione Culturale che ha caratterizzato il mondo della vita cinese fino al 1976, alcuni artisti del Sichuan Fine Arts Institute, una delle quattro Accademie d'arte più importanti in *Cina*, conosciuta in tutto il mondo per la sua specializzazione nella pittura ad olio (frutto di inevitabili assonanze e felici contaminazioni con l'arte occidentale, italiana in particolare), ha avviato un rinnovamento silenzioso che, ponendo al centro dell'attenzione la lunga tradizione del Realismo, ha rispecchiato i rapidissimi cambiamenti del Paese, contribuendo alla nascita del nuovo realismo entro un'ottica pluralista della realtà cinese contemporanea.

Con la riforma e dunque con l'apertura della Cina al dibattito internazionale dell'arte e della critica, i protagonisti culturali di Sichuan, tra questi Gao Xiaohua, Luo Zhongli e He Duoling, hanno avviato una innovazione culturale, denominata *Arte della Cicatrice* (*shang hen mei shu*), che, mettendo da parte l'idealismo e l'eroismo, ha puntato sul tragico e sull'atto di denuncia per raccontare il quotidiano, per porre luce sull'ombra delle maggioranze silenziose, per afferrare il polso del presente e portare l'arte cinese a un nuovo periodo di realismo propriamente detto "critico", a cui è seguito, negli anni Novanta – e dunque all'indomani della caduta del muro di Berlino – un realismo "cinico" i cui artisti hanno radicalmente aperto la Cina al discorso mondiale dell'arte e del mercato a lei dedicato.

Sulla base di studi precedenti, il presente lavoro intende prendere come oggetto di studio l'evoluzione della continuità e della rottura del realismo cinese nel XX secolo e prendere come punto di partenza gli eventi dei principali cambiamenti sociali e i contesti storici dello sviluppo delle belle arti nello stesso periodo, in modo da discutere

in modo approfondito e sistematico secondo la linea del tempo, il cambiamento concettuale delle belle arti realiste in Cina e le caratteristiche dello sviluppo delle belle arti realiste nei diversi periodi storici, nonché il rapporto con la creazione di belle arti, come le proposte di valore opposte, quali tradizione e modernità, imitazione e innovazione, nuovo e vecchio.Cerca di esplorare le questioni relative all'arte cinese contemporanea attraverso il concetto di "rivoluzione" e il senso di identità e riconoscimento culturale, e allo stesso tempo rivela le caratteristiche e le regole di sviluppo della sua cinesizzazione attraverso i metodi della critica d'arte, oltre a valutare in modo oggettivo e completo i vantaggi e gli svantaggi che ha prodotto.Allo stesso tempo, attraverso il metodo della critica d'arte, rivela le caratteristiche e le regole di sviluppo della cinesizzazione e valuta in modo obiettivo e completo i vantaggi e gli svantaggi che ne derivano. In questo modo, fornisce una base teorica per lo sviluppo dell'arte realistica contemporanea e un'esperienza di riferimento.

1.2 La situazione artistica

In 1929 nell'inaugurare la prima esposizione di *Arte Nazionale*, esortò gli artisti ad uscire dal loro isolamento e a mescolarsi con la gente comune e i problemi del loro tempo. Qualche anno dopo, nel 1933, venivano pubblicati dall'editore Rong Baozhai quattro volumi dedicati all'arte della *Xilografia in inchiostro e colori su carta* (*Beiping jian pu*), in cui l'autore, lo scrittore e saggista Lu Xun teorizzava la funzione socio-politica dell'arte realista e di massa.

In questo suo lavoro Lu Xun introdusse il concetto di riproducibilità dell'arte e l'incisione xilografica ben si adattava a tale proposito poiché era il mezzo ideale per educare e propagandare i principi di una coscienza nuova civile e nazionale, sia perché vantava in Cina una lunga tradizione popolare e sia per la sua intrinseca capacità comunicativa. Il fattore di riproducibilità venne considerato essenziale non solo per l'arte moderna cinese, ma anche per far conoscere a tutti l'arte del passato: lo stesso Lu Xun eseguì degli esempi, riproducendo con procedimento a calco alcune lastre tombali dell'epoca Han.

Importanti per la comprensione del dibattito sullo sviluppo dell'arte figurativa cinese furono gli scritti che Lu Xun pubblicò negli anni Trenta, dove egli comparava il peso della tradizione con le moderne istanze del mondo dell'arte. I contenuti del suo programma erano la revisione critica delle formule estetiche della pittura tradizionale, la nazionalizzazione dei canoni estetici di importazione, la soppressione del concetto di avanguardia artistica e infine la fruizione di massa del prodotto artistico. Tuttavia nell'opera di Lu Xun rimase insoluto il problema di fondo sul come e su quali principi estetici il patrimonio artistico nazionale dovesse poggiarsi ed evolvere. È importante sottolineare inoltre che quando Lu Xun parla di arte tradizionale non si riferisce alla *Zhong guo hua jia*, da lui peraltro ignorata più per l'assenza di contenuti sociali che per precise finalità estetiche, ma a quell'arte figurativa che più di ogni altra possedeva caratteristiche popolari, ovvero l'illustrazione di libri e l'immagine di capodanno *nianhua*.

Per quanto concerne le considerazioni di Lu Xun in materia di arte occidentale, egli riconobbe la superiorità nella forza espressiva della caricatura e del disegno satirico in generale, ma si dichiarò netto oppositore delle tendenze formaliste proponenti il concetto di *arte per l'arte*.

Con l'avvento al potere dei comunisti (1949) si ebbe poi un incremento della produzione pittorica a olio, la quale proprio per la sua resa ottica venne massicciamente impiegata per immortalare soggetti realistici altrimenti inadatti alla tecnica figurativa cinese, come ritratti di personalità del mondo politico, luoghi storici, opere di propaganda, scene di massa per i quali si richiedeva una trattazione rigorosamente realista. Ciò che traspare osservando questi dipinti è un'arte asservita non già ad una ricerca estetica ma a valori preconcetti dettati dal potere politico. Questo genere di produzione infatti veniva suggerito dagli organi dirigenti solo per scopi puramente strumentali propagandistici. Il pittore veniva spesso inviato in zone agricole o nelle province per trarre ispirazione, ma a causa della sua scarsa adesione alla vita del luogo si trovava a dover affrontare non poche difficoltà di ordine creativo. Negli scritti che

spesso gli autori pubblicavano a commento delle loro opere, sovente affiora il rammarico di non aver saputo rappresentare il soggetto nella sua pienezza emotiva e concettuale e se ne scusa con lo spettatore.
Lo stesso Mao Zedong nei famosi *Discorsi di Yan'an* (1942) su arte e letteratura distinse chiaramente il contenuto dalla forma, specificando che il compito di quest'ultima fosse solamente quello di esprimere il contenuto nella maniera più efficace. Mao impose in maniera drastica la funzione didascalica dell'arte, limitandola al tempo stesso al solo ambito politico e non a quello morale, e lo fece in maggiore misura di quanto abbiano mai fatto i teorici sovietici. Diventa perciò evidente come in quel periodo storico i pittori che continuavano a dipingere in stile non realista venissero più tollerati che incoraggiati se non addirittura perseguitati.

Negli anni Sessanta, infatti, durante la cosiddetta *Rivoluzione Culturale* e il predominio della *Banda dei Quattro*, si ebbe una vera e propria repressione mossa ai danni di tutti quei pittori che perseguivano la *zhongguohua* e che frequentavano gli ambienti culturali filo-occidentali: molti di questi pittori vennero imprigionati, addirittura torturati o condannati ai lavori forzati e chi riuscì fortunatamente a fuggire continuò a dipingere all'estero.

Il predominio delle tendenze realiste in arte persistette fino a che la Cina ebbe una politica di stretta osservanza dei principi socialisti. In seguito alla caduta della *Banda dei Quattro* e alla conseguente svolta verso una politica più liberale e di apertura verso l'esterno, l'arte figurativa cinese vide allargare i propri orizzonti creativi. Abbandonato totalmente lo *stile realista zdanoviano* della pittura a olio si cercò di recuperare tematiche e stili della tradizione, allargando però la scelta dei soggetti. Il dibattito teorico di questi anni si sviluppò attorno ad alcune riviste di grande tiratura specializzate in arte e verteva principalmente sull'utilizzo dell'arte occidentale e sulle nuove direttive ufficiali in campo artistico. Crebbe l'interesse per la cultura e l'arte straniera, venuto meno dopo gli anni Trenta.

La ricerca in quel periodo si articolava su tre posizioni ufficiali: primo lo studio e l'applicazione dell'arte occidentale a prescindere dai suoi contenuti ideologici, una seconda tendenza riprendeva i rigidi principi enunciati da Mao nei *Discorsi di Yan'an* sulle modalità di interazione con la cultura straniera e una terza posizione più moderata sostenuta da artisti e critici amanti della pittura *zhongguohua*, contrari all'arte occidentale più per motivazioni di carattere formale che ideologiche. Questa posizione riteneva infatti le differenze tecnico-stilistiche delle due arti incolmabili.

A parere di questi ultimi, alcuni elementi della pittura occidentale quali lo schizzo dal vero, la prospettiva, l'uso di supporti e di materiali fondamentalmente diversi da quelli usati dai pittori cinesi avrebbero soffocato la natura stessa della pittura cinese minandone i principi basilari come l'esecuzione spontanea, l'essenzialità della forma e la risonanza dello spirito. Il naturalismo e il formalismo a cui l'arte occidentale tendeva dovevano essere assolutamente evitati: il naturalismo in quanto copia meccanica della realtà e il formalismo in quanto interpretazione soggettiva portata all'eccesso astratto dall'esasperazione del concetto di bellezza formale e quindi molto distante dalle masse e non inerente alla vita.

Nel 1978 la mostra tenuta in Cina, *Paesaggi Contadini Francesi del XIX secolo*, in cui si esponevano una ottantina di opere di vari artisti impressionisti tra cui Courbet, Van Gogh, Gauguin, Millet, Renoir, Monet, Pissarro, fu una ulteriore occasione di dibattito: nelle critiche alle opere prevalse il giudizio estetico, non più visto attraverso l'ottica politica ma ristretto al solo ambito artistico-culturale.

L'interesse per gli impressionisti e i post-impressionisti, già presente tra i pittori della *Scuola di Shanghai*, era dovuto al fatto che le loro opere, a differenza del realismo, introducevano elementi importanti quali l'uso del colore e della luce e le leggi sulla divisione del colore. Ma il dilemma restava sempre su come assimilare ciò che di più moderno c'era nell'arte occidentale senza per questo negare il proprio passato e venire meno alle esigenze culturali poste dalla società contemporanea.

II critico Wu Guangzhong trovò una risposta al problema riconoscendo nell'arte classica cinese gli stessi elementi formali ai quali l'Occidente era allora giunto abbandonando la tendenza realista. Allo stesso tempo Wu esortò gli artisti cinesi ad abbandonare qualsiasi nozione acritica del mondo dell'arte occidentale. «Noi ci umiliamo a ripetere le cose come pappagalli ma non ci degniamo di studiarle», lamentava Wu. «Inoltre: devono essere proprio le correnti astratte occidentali ad ispirare per prime l'interesse per il problema della bellezza astratta? Certamente no».

Molti pittori già da tempo avevano abbandonato l'osservanza dei canoni estetici occidentali per ritornare a quelli della pittura tradizionale cinese, tra questi ricordiamo Xu Beihong e Li Guzhuan. Per molti pittori l'approccio all'arte occidentale era essenzialmente motivato da problemi di carattere economico, così Li Guzhuan raccontando del suo passato ricorda le molte umiliazioni subite allorquando era costretto a pagare i mediatori che vendevano i suoi dipinti in stile occidentale agli stranieri.

In questo quadro critico i protagonisti culturali di Sichuan non solo rileggono il dibattito avviato da Lu Xun e approdato con Wu Guangzhong nell'ambito di una tradizione da ridefinire nello specchio delle moderne cinture estetiche dell'arte, ma fanno propria anche una visione realista di regime, spostando l'asse però da un *realismo socialista* di stampo zdanoviano (un'arte di propaganda che celebrava lavoratori, soldati, progressi industriali e il presidente Mao) a un *realismo critico* di matrice marxista (l'*arte della ferita*) messo in campo da Liu yulian sulla rivista *Lian huan hua bao* (1978), da una ortodossia ideologica e didascalica alla celebrazione dei valori di libertà individuale, e dunque affrontando tematiche atte anche a far nascere un nuovo senso etico e morale, un *personalismo* che porterà, una volta entrati nel circuiti internazionali dell'arte e nel suo mercato regolatore, ai successivi sviluppi del *realismo cinico* (*cynical realism*) degli anni Novanta, termine quest'ultimo coniato da Li Xianting i cui artisti (Yue Minjun, Fang Lijun, Zhang Xiaogang, Liu Wei, Wang Jinsong) pur non seguendo una stessa

linea estetica, condividono lo stesso tono di satira e umorismo per riflettere sulla rapida crescita del paese e sull'ambigua ideologia politica.

1.3 Definizione del problema

Muovendo da un realismo naturalistico e atmosferico legato al paesaggio nell'antica tradizione della *Zhong guo hua jia* e del suo legame con le parabole occidentali, come pure da quel versante dell'illustrazione di libri e dell'immagine di capodanno *nianhua* tanto apprezzato da Lu Xun e Zhenduo Zheng, le parabole novecentesche dell'arte cinese, pur rinnegando in molti casi gli assunti teorici e filosofici del passato per proiettare la cultura nel pieno dell'ideologia dominante, mostrano tutti gli aspetti di un *realismo in divenire*, inteso come dimensione figurativa dell'arte il cui processo interno rende visibili segni consapevoli di un ripensamento critico degli statuti artistici occidentali e d'altro canto del proprio passato, di una sua presenza che, sul finire degli anni Settanta, ritorna, con insistenza, nei capitoli della pittura per dar luogo a un *realismo critico* (l'*arte della cicatrice* appunto) e, poi, a un *realismo cinico* che trasforma costantemente la tragedia in commedia e che sente l'esigenza di rompere gli argini del silenzio, di sconfinare, di andare oltre gli isolamenti nazionali.

Rivelando che la ragione per cui l'arte realista ha potuto prosperare in Cina è legata al concetto tradizionale confuciano dell'utilità della letteratura e dell'arte, e ricostruendo l'evoluzione dell'arte realista nella Cina del XX secolo: continuità e discontinuità.È sempre stata in grado di combinare la realtà sociale cinese con lo spirito del tempo e, sotto la guida della politica letteraria e artistica del Partito Comunista Cinese, ha costantemente incorporato i pensieri culturali e le forme d'arte tradizionali del proprio popolo.La presentazione complessiva dello sviluppo storico delle caratteristiche epocali, politiche, popolari, nazionali e scientifiche, e lo sviluppo contemporaneo dell'arte del realismo occidentale ha una chiara distinzione legata alla discussione esaustiva, non ha ancora visto.In altre parole, se l'arte realista cinese del XX secolo è un rimaneggiamento dell'arte realista occidentale, allora non ha molto senso discutere dell'arte realista cinese.In realtà, è proprio perché l'arte realista cinese del XX secolo non solo ha preso

in prestito, assorbito e trapiantato dall'Occidente, ma ha anche superato, trasceso, innovato e fuso con lo sviluppo dell'Occidente, che il presente argomento ha un valore e un significato indiscutibili.

1.4 Obiettivi e ipotesi della ricerca

Il progetto intende ricostruire quel dibattito che, sul finire degli anni Settanta del secolo scorso, con la nascita dell'*arte della cicatrice*, ha innescato un nuovo processo di innovazione culturale avvalendosi di statuti linguistici legati tanto alla tradizione quanto all'innovazione del piano regolatore realista.Partendo dal contesto storico del cambiamento e dello sviluppo sociale della Cina nel XX secolo e tenendo conto delle esigenze dei tempi e dello sviluppo autogenerato dell'arte nei diversi periodi, cercheremo e analizzeremo i motivi storici dell'introduzione e dello sviluppo dell'arte realista nei diversi periodi storici, per poi rivelare l'evoluzione successiva e intermittente dell'introduzione dell'arte realista in Cina.Nella discussione sull'arte realista cinese del XX secolo, è importante concentrarsi sulla natura cinese dell'arte, da un lato, e sulla natura contemporanea dell'arte, dall'altro.

La pittura realista cinese ha prodotto nuovi contenuti ideologici nella montagna di base originaria, ma con il continuo afflusso di idee occidentali, la pittura realista cinese si è sviluppata e trasformata da soggetto a contenuto.Dopo che il sub realismo è stato introdotto in Cina, è stato influenzato dall'ambiente economico e politico cinese nel contesto politico.L'evoluzione del realismo cinese nel XX secolo si è formata: continuità e discontinuità.

Accanto a questo primo momento l'idea è anche quella di tracciare alcune tappe del realismo cinese che, tra continuità e rottura, a partire dal 1931, hanno condizionato i suoi sviluppi interni fino alle ultime manovre del *cynical realism*, di un realismo sempre meno addomesticato e sempre più perimetralmente esteso alla discussione mondiale sull'arte.All'inizio era soprattutto una ricerca della pittura in sé, delle tecniche realistiche.Durante il periodo della resistenza nella Nuova Cina, furono creati dipinti

eroici con la rivoluzione come tema principale del contenuto.Influenzata principalmente dalla politica e dalla cultura socialista dell'Unione Sovietica, si è manifestata in una modalità politica, glorificante e formulaica, una forma e un contenuto di creazione che senza dubbio è diventata uno strumento per i governanti dello Stato.Solo alla fine della Rivoluzione Culturale la Scar Art è emersa in Cina, libera dalle limitazioni e dalle restrizioni sul soggetto della pittura.Libera dal modello sovietico, era fortemente contemporanea e rivoluzionaria.Allo stesso tempo era un vero e proprio riflesso della riforma del sistema politico e del modello economico.Interpretando lo sviluppo politico ed economico della nuova Cina, gli artisti di questo periodo abbandonarono ogni formalismo e iniziarono a riflettere sulla società reale.Nel contesto rilassato dell'economia politica cinese, unito alla nascita dell'economia di mercato, la Cina ha visto emergere un gruppo di artisti influenti dopo l'altro, i quali si sono distinti per il loro talento e la loro capacità di espressione.

1.5 Metodologie

In termini di selezione dell'argomento, il presente lavoro è uno studio completo, sistematico, approfondito e olistico dell'evoluzione dell'arte realista nella Cina del XX secolo dal punto di vista della continuità e della discontinuità, che non ha ancora trovato riscontro nel mondo accademico.L'introduzione e lo sviluppo dell'arte realista in Cina sono stati essenzialmente il risultato dei cambiamenti e delle realtà sociali specifiche della Cina, nonché della necessità di metamorfosi e sviluppo dell'arte tradizionale cinese stessa; il suo sviluppo e la sua trasmutazione hanno avuto una duplice motivazione storica.Combinando i metodi della storia, della sociologia e dell'arte, discuteremo sistematicamente l'evoluzione e lo sviluppo dell'arte realista nelle diverse epoche della Cina del XX secolo, tenendo conto dello sfondo storico, delle esigenze dei tempi, della politica letteraria e della pratica artistica nelle diverse fasi.

Attraverso uno studio approfondito dell'evoluzione del realismo in Cina nel XX secolo, questo articolo rivela le caratteristiche artistiche e le leggi storiche dell'arte realista cinese, che è strettamente integrata con la volontà dello Stato, e chiarisce che

l'evoluzione dell'arte realista in Cina è causata dalle specifiche realtà sociali e dalle esigenze di sviluppo culturale della Cina, e che il processo complessivo mostra una spirale di continua introduzione, apprendimento e sviluppo.Il processo complessivo mostra una spirale di continua introduzione, apprendimento e sviluppo, formando la curva dell'evoluzione del realismo in Cina nel XX secolo: continuità e discontinuità.

Dal punto di vista accademico, ho cercato di cogliere e studiare la curva evolutiva dell'arte realista del XX secolo in Cina dalle prospettive della sociologia, della storia dell'arte e della storia delle idee e ho chiarito che lo sviluppo dell'arte cinese è sempre stato strettamente legato alle esigenze del Paese ed è stato in linea con il sentimento orientato al popolo del concetto tradizionale cinese confuciano di letteratura e arte, che è una delle esigenze della modernizzazione della cultura tradizionale cinese.Si può anche dire che lo sviluppo dell'arte realista in Cina è lo sviluppo della teoria letteraria marxista in Cina.Infatti, il pensiero teorico letterario e artistico cinese contemporaneo è lo sviluppo della teoria letteraria e artistica marxista, che ha svolto un importante ruolo di guida per lo sviluppo della rivoluzione cinese e la costruzione del socialismo.

In questa tesi si delinea in modo completo e sistematico la curva dell'evoluzione dell'arte realista cinese nel XX secolo, concentrandosi sia sulla cinesità che sulla modernità, e rivela profondamente l'evoluzione dell'arte realista nella Cina del XX secolo: la legge fondamentale della continuità e dell'intermittenza, cioè le caratteristiche dell'epocalità, del politicismo, della popolarità, del nazionalismo e della città scientifica.

La ricerca è iniziata con la preparazione di una bibliografia, che è stata poi analizzata per individuare i documenti di interesse, ordinati cronologicamente per meglio costruire una curva evolutiva del dibattito.Questo articolo si basa su una metodologia di ricerca generale delle scienze umane, pur attingendo alle idee e alle prospettive di ricerca della linguistica critica.

(i)Analisi storico-sociale

Solo collocando la pratica della localizzazione dell'arte realista in un contesto storico specifico per un'analisi e una ricerca approfondite, possiamo essenzialmente delucidare

le motivazioni intrinseche e il processo evolutivo dell'arte realista nel corso dello sviluppo storico della Cina, e quindi rivelare le caratteristiche storiche e le leggi essenziali (continuità e discontinuità) dell'evoluzione del realismo in Cina.

(ii) Metodo di interpretazione graficaLo studio combina i dipinti degli artisti con immagini storiche per analizzare l'evoluzione dell'arte realista in Cina in diversi periodi, in particolare l'interpretazione dello sviluppo della nazionalizzazione dell'arte realista; le immagini delle opere possono mostrare in modo più intuitivo l'evoluzione del processo e dello sviluppo della pittura realista.Pertanto, combinare il metodo dell'iconografia per analizzare e spiegare i cambiamenti del contenuto artistico e del linguaggio pittorico tradizionale, nonché l'uso di forme nazionali, aiuterà i lettori ad apprezzare e comprendere l'arte in modo più intuitivo.

(iii)Approccio al caso di studio

L'evoluzione dell'arte realista in Cina ha coinvolto pittori rappresentativi e opere individuali in ogni periodo.Esaminando i percorsi e i risultati di questi artisti, il presente documento spiega il ruolo importante delle loro creazioni individuali nel promuovere l'evoluzione dell'arte realista.

1

CAPITOLO PRIMO

L'INTRODUZIONE DELL'ARTE REALISTA IN CINA ALL'INIZIO DEL XX SECOLO

Capitolo Primo : L'introduzione dell'arte realista in Cina all'inizio del XX secolo

Con l'introduzione delle idee scientifiche e democratiche occidentali in Cina e l'ascesa del Movimento della Nuova Cultura, divenne una nuova esigenza storica quella di opporsi alla vecchia morale e cultura feudale e di sostenere una nuova morale e cultura. L'approccio realistico basato sul moderno scientismo occidentale e la tendenza artistica realista di concentrarsi sulla vita reale erano esattamente in linea con le esigenze della società e dei tempi prima e dopo l'Incidente del Quattro Maggio. Fu in questo contesto che il realismo fu introdotto in Cina come tendenza letteraria e approccio realistico.

In termini di arte, la tendenza al realismo e l'approccio realistico sono stati inizialmente introdotti in Cina, nel 20° secolo l'educazione artistica cinese, ci sono un gruppo di famosi educatori d'arte: Li Tiefu, Xu Beihong, Feng Zikai e così via hanno creato un sistema di educazione all'arte moderna in Cina, per trasformare la pittura cinese fin dalle dinastie Ming e Qing formata dal soggetto della vita ristretto, impoverito, il contenuto dei dipinti è seriamente distaccato dalla vita reale della copia dello stile antico. I concetti realistici e i metodi del realismo possono sopperire alle carenze della pittura tradizionale cinese dei letterati, che è distaccata dalla realtà. Hanno perseguito gli ideali di "democrazia" e "scienza" degli intellettuali patriottici a partire dal Movimento del Quattro Maggio. Pertanto, dopo l'introduzione dell'arte realista in Cina, il primo passo è stato la diffusione e la divulgazione del concetto di realismo e del metodo del disegno, e il passo successivo è stato lo sviluppo graduale del contenuto dei soggetti realistici e dei disegni. Quando questa tendenza al realismo è stata introdotta in Cina, è stata più comunemente tradotta come "realismo". [1]

[1] Quando il realismo fu introdotto per la prima volta in Cina, fu generalmente tradotto come "realismo", il che non era solo legato al fatto che il realismo stesso utilizzava metodi di espressione oggettivi e realistici, ma anche al fatto che l'obiettivo della Cina era quello di trasformare i dipinti tradizionali dei letterati in imitazioni dell'antichità, che era ciò di cui aveva bisogno il periodo del "Quarto Maggio".Il periodo del "Quarto maggio" richiedeva un approccio realistico e uno spirito di realismo che prestasse attenzione alla realtà.Allo stesso tempo, è anche legato al fatto che molti nuovi concetti furono tradotti e trasferiti dal Giappone.Come hanno dimostrato alcuni studi, la traduzione del realismo è passata prima attraverso il "trasferimento dell'apprendimento occidentale" del Giappone, e gli studiosi giapponesi hanno tradotto "reale" e "realismo" prima come "realistico" e "realismo", e poi come

L'introduzione in Cina delle idee e dei metodi educativi dell'arte moderna occidentale ha cambiato radicalmente il modo di educare all'arte tradizionale cinese e la diffusione e lo sviluppo dell'arte realista sono stati in grado di rispondere alle esigenze della realtà sociale cinese e allo sviluppo dei tempi, combinandosi con le esigenze del cambiamento e dello sviluppo dell'arte stessa e integrando il linguaggio tradizionale cinese della pittura e i concetti estetici, le due fasi dell'educazione all'arte moderna in Cina nel primo periodo: la prima, l'arte della scienza e la seconda, l'arte della politica. Cai Yuanpei, il primo governatore dell'istruzione della Repubblica cinese, ha definito l'idea centrale delle belle arti cinesi con la sua dichiarazione di "educazione estetica al posto della religione". Cai Yuanpei promosse direttamente l'istituzione delle due più importanti scuole di belle arti in Cina nel XX secolo: l'Accademia Nazionale di Belle Arti di Pechino (1918) e l'Accademia Nazionale di Belle Arti di Pechino (1928), che furono istituite dopo una continua esplorazione e sviluppo.

Sezione I. L'ambiente artistico in Cina all'inizio del XX secolo

1.1 *L'inizio della "rivoluzione dell'arte"*

La Rivoluzione Artistica, evento storico dell'arte cinese del XX secolo, è un aspetto importante del pensiero artistico cinese moderno e un elemento importante nella storia della pittura cinese moderna. Le sue proposte hanno avuto un impatto significativo sul cambiamento e sullo sviluppo dell'arte cinese del XX secolo, spingendo il cambiamento della pittura cinese a un nuovo livello, come la difesa del realismo, il concetto di utilità artistica e l'opposizione all'approccio pittorico della pittura letterata tradizionale; che non solo divenne una parte importante del Movimento della Nuova Cultura, ma ebbe anche un impatto di vasta portata sulla pittura cinese, sulla creazione artistica cinese e

"realismo" e "realismo".Gli studiosi giapponesi hanno tradotto per la prima volta "reale" e "realismo" come "realismo" e "realismo", che sono stati poi accettati o adottati da studiosi e studenti cinesi in Giappone.(Cfr.) Zhou Yi, *"The Reception and Transformation of Realism in China"*, Modern Chinese Culture and Literature, n. 2, 2014, p. 82-93.

sul modello del mondo della pittura cinese, dando inizio al realismo artistico cinese del XX secolo e aprendo la strada allo sviluppo del realismo cinese nel XX secolo.

Il verificarsi della "Rivoluzione delle Belle Arti" ha avuto un suo specifico contesto storico e una sua premessa logica: fin dalle dinastie Ming e Qing, i pittori si sono concentrati nelle grandi città, e questa tendenza si è rafforzata all'inizio del XX secolo. La fine della dinastia Qing fu il risultato del fatto che i pittori dipendenti dalla famiglia reale si rivolsero alla vendita dei loro dipinti per guadagnarsi da vivere, e il tumulto della guerra portò alcuni pittori che vivevano in aree remote nelle grandi città, dove i pittori furono rapidamente civilizzati, professionalizzati e commercializzati, e dove il significato montano e forestale dei dipinti a inchiostro e lava svanì, e la tendenza politica e il sapore commerciale divennero più spessi, e questi pittori divennero in seguito bersaglio della Rivoluzione delle Belle Arti. Questi pittori divennero in seguito bersaglio della Rivoluzione delle Belle Arti, che fu criticata dall'estetologo Lü Li nel suo “Nei tempi moderni”, soprattutto dopo la guerra sino-giapponese del 1894. Di fronte alla costante invasione delle grandi potenze e al forte impatto delle culture straniere, si risvegliò lo spirito patriottico degli studiosi cinesi tradizionali e alcuni degli intellettuali moderni, trasformatisi dagli studiosi tradizionali, cominciarono a guardare il mondo e a cercare la verità della salvezza del Paese dai Paesi stranieri. Dal “经世致用”al“师夷长技以制夷”. Dalle scienze naturali e dalle istituzioni politiche ai sistemi ideologici, culturali ed educativi. Un gruppo di politici ha preso l'iniziativa di sfidare la cultura tradizionale: Cai Yuanpei, il primo responsabile dell'educazione della Repubblica cinese, propose nel 1912 di includere l'educazione estetica nell'ambito dell'istruzione e nel 1917 pubblicò "Sostituzione della religione con l'educazione estetica" (以美育代宗教)；Nel 1917, Kang Youwei lamentava che "la pittura cinese degli ultimi tempi è in grande declino"（中国近世之画衰败极矣）; Dopo che il rivoluzionario Chen Duxiu aveva proposto l'idea di una rivoluzione letteraria nel 1917, Lui propose il concetto di rivoluzione artistica nel 1919, portando a un cambiamento nel panorama dell'arte e della pittura cinese.

Nell'agosto del 1917, la rivista Nuova Gioventù pubblicò il discorso di Cai Yuanpei "Sostituire la religione con l'educazione estetica", in cui contrapponeva la religione all'educazione estetica, sostenendo che quest'ultima presenta alcuni limiti: l'educazione estetica è liberale, progressista e universale, mentre la religione è coercitiva, conservatrice e vincolata.[2] Dal Rinascimento europeo, dal progresso sociale e dallo sviluppo scientifico, con la diffusione e lo sviluppo delle idee scientifiche e democratiche occidentali in Cina, la coscienza "rivoluzionaria" di alcune persone colte è ovviamente aumentata. Nel mondo letterario, la Rivoluzione della Poesia, la Rivoluzione della Letteratura e la Rivoluzione del Romanzo hanno avuto luogo una dopo l'altra . Nel gennaio 1918, Nuova Gioventù, volume 6, numero 1, pubblicò un articolo sotto forma di lettera di Lü cheng e Chen Duxiu intitolato "La rivoluzione nelle belle arti".

Come primo sostenitore della "Rivoluzione delle Belle Arti", Lü cheng scrisse un articolo intitolato "Rivoluzione delle Belle Arti" a Chen Duxiu nel 1918, sottolineando la necessità di sostenere la "Rivoluzione delle Belle Arti" sulla base della letteratura nello stesso modo in cui aveva sostenuto la Rivoluzione Letteraria e, cosa ancora più importante, di sottolineare che, insieme alle due (poesia e opera), la "Rivoluzione delle Belle Arti" doveva essere basata sulla letteratura e che era la più importante delle due (poesia e opera). Inoltre, sottolineava che, insieme alle due (poesia e opera), le belle arti erano particolarmente adatte alla rivoluzione. [3]Lui ritiene inoltre che" La letteratura e le belle arti, che sono entrambe espressione di pensieri e sentimenti, sono gli unici fondamentalisti e non possono avere la loro gloria e la loro rovina".. L'idea della "rivoluzione delle belle arti", come dice Lü cheng, consiste in: primo, chiarire l'ambito e le caratteristiche sostanziali delle belle arti; secondo, comprendere l'origine e la logica delle belle arti cinesi; terzo, chiarire i cambiamenti e le tendenze di sviluppo delle belle arti europee e americane; quarto, sviluppare le belle arti contemporanee sulla base di uno studio dei punti di forza e di

[2] Pubblicato originariamente in Modern Student, vol. 1, n. 3, dicembre 1930.

[3] Lü cheng, *"La rivoluzione dell'arte"*, Nuova Gioventù, vol. 6, n. 1, 1918, p. 84-85.

debolezza delle belle arti cinesi e occidentali. La "rivoluzione dell'arte" di Lü cheng era fondamentalmente rivolta ai problemi dell'educazione artistica fin dalla prima Repubblica cinese, il che lo spinse a prestare consapevolmente attenzione agli attributi disciplinari della "arte", e di fatto a stabilire una "bella arte" come tema principale del suo lavoro. Questo lo spinse a concentrarsi consapevolmente sugli attributi disciplinari delle "belle arti", e di fatto a stabilire un sistema di conoscenza accademica con le "belle arti" come categoria centrale. Per quanto riguarda le ragioni principali delle riforme, egli ha dichiarato che“近年西画东输，学校肄业;美育之说，渐渐流传，乃俗士鹜利，无微不至，徒袭西画之皮毛，一变而为艳俗，以迎合庸众好色之心。”[4] Ovviamente, Lü cheng ha preso come punto di partenza la critica delle attuali carenze dell'arte cinese e, in risposta al processo di esportazione dei dipinti occidentali in Oriente, ha criticato i dipinti pubblicitari di signore che apparivano nel mondo della pittura di Shanghai e i volgari dipinti di mercato che venivano realizzati ciecamente con riferimento ai dipinti occidentali. Sperava che con la "rivoluzione" avrebbe spazzato via il caotico mercato della pittura e della calligrafia e rivitalizzato un nuovo tipo di arte del tempo.

La "Rivoluzione delle Belle Arti" di Chen Duxiu era più radicale nei contenuti e ovviamente politicamente utilitaristica. Chen Duxiu voleva porre le "belle arti" come oggetto della "rivoluzione", e la "rivoluzione delle belle arti" di Chen Duxiu consisteva nel concentrare le sue passioni critiche su una specifica categoria di arte: La "rivoluzione delle belle arti" di Chen Duxiu consisteva nel concentrare le sue critiche su una specifica categoria artistica: la "pittura cinese", e nel gridare che avrebbe "revocato la vita dei dipinti di Wang".Egli ritiene che."Il più grande ostacolo al miglioramento della pittura cinese è la "pittura Wang" come discorso di potere, e per migliorare la pittura cinese, dobbiamo prima iniziare a riformare la vita della "pittura Wang".Secondo Chen Duxiu, la "pittura Wang" era la malattia spirituale del conformismo, e credeva che "i dipinti di Wang Shigu fossero la fine generale della

[4] Lü cheng, *"La rivoluzione dell'arte"*, Nuova Gioventù, vol. 6, n. 1, 1918, p.85.

scuola Ni, Huang, Wen e Shen della cattiva pittura cinese".[5] Ovvero il simbolo della vecchia morale feudale, marcia e decadente, se non viene sradicato sarà difficile far crescere i dipinti cinesi con lo spirito di una nuova cultura. Per quanto riguarda il metodo di "riforma", Chen Duxiu riteneva che l'unico modo fondamentale per migliorare la pittura cinese fosse quello di adottare il realismo, così come la letteratura deve usare il realismo, basandosi sulla preoccupazione per la vita reale.“画家也必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼”[6]，Solo così possiamo stare al passo con i cambiamenti della società e creare nuove opere. Si può dire che Chen Duxiu abbia classificato la "Rivoluzione delle Belle Arti" come parte del Movimento della Nuova Cultura e abbia considerato la "Rivoluzione delle Belle Arti" alla stregua del movimento della lingua vernacolare, che aveva come scopo principale la propagazione dello spirito della "scienza" e della cultura "scientifica". Come il movimento della lingua volgare, Chen considerava la "rivoluzione dell'arte" un mezzo importante per propagare lo spirito della "scienza" e l'ideologia della "democrazia" e per sostenere la tendenza al realismo nella letteratura e nell'arte e l'approccio realistico, con l'obiettivo di aiutare il grande pubblico a eliminare l'oscurantismo e con un'evidente coloritura utilitaristica.

Nel 1907, Lu Xun scrisse nella "Poesia di Moro" che aveva l'ideale di "置古事不道，别求新声于异帮″， Era disilluso dalla cultura tradizionale e voleva che l'arte occidentale salvasse quella cinese. Si è occupato dell'ideologia dell'artista piuttosto che dell'istituzione dell'educazione artistica. Ciò è strettamente correlato alla visione critica

[5]Chen Duxiu,*"La rivoluzione nelle belle arti"*, Nuova Gioventù, 1918, vol. 6, n. 1, p. 86

[6] L'articolo di Lü cheng "Revolution in the Fine Arts" e la risposta di Chen Duxiu "Revolution in the Fine Arts - A Reply to Lü cheng" sono stati originariamente pubblicati su New Youth, Vol. 6, No. 1, ma la data di pubblicazione è stata a lungo erroneamente scritta come "15 gennaio 1918", che, secondo Tan Sung-kwang, è corretta.Secondo Tan Shengguang, la data corretta è il 15 gennaio 1919.(Si veda Lü cheng, "Art Revolution (excerpts)", Selected Essays on Chinese Art in the Twentieth Century, vol. 1, pp. 26-27; e Tan Shengguang, "Initiating Modernity with Tradition: The Early Years of the Republic of China Overshadowed in the Art Historical Narrative" (in cinese).Beijing Painting World Examination", in Literature and Art Research, n. 12, 2016.

di Lu Xun incentrata sull'"artista", in cui riteneva che solo gli "artisti progressisti" potessero invertire radicalmente il futuro del mondo dell'arte cinese.

Nel 1920, Xu Beihong pubblicò "Teoria del miglioramento della pittura cinese", affermando che la pittura cinese "è in grande declino". Il programma di "miglioramento" che proponeva era:“古法之佳者守之，垂绝者继之；不佳者改之；未足者增之；西方画之可采入者融之。”[7]Xu era molto preoccupato per la pittura cinese di quel tempo, e confrontando i vantaggi e gli svantaggi della pittura cinese di oggi con quelli della pittura cinese antica da un punto di vista storico e sostenendo il miglioramento della pittura cinese con il realismo. Sviluppò gradualmente i suoi punti di vista nella successiva creazione, insegnamento e ricerca teorica della pittura cinese, ampliando l'influenza dell'ideologia rivoluzionaria dell'arte.

Nel 1922, Liang Qichao tenne un discorso intitolato "Arte e scienza", in cui propose che la chiave della scienza e dell'arte risiede nell'"osservazione della natura" e che un artista deve "avere una mente scientifica molto chiara e densa" per poter fare osservazioni profonde e produrre opere d'arte eccezionali. Egli "sperava che in futuro la Cina avrebbe avuto 'arte scientifica' e scienza delle belle arti'". A questo proposito, alcuni studiosi hanno sottolineato che:“‘经世致用’È una tradizione confuciana.，Tuttavia, l'idea dei tardi Qing del ‘经世致用’L'idea, tuttavia, rompe con questa tradizione，Dalla coltivazione individuale alla realizzazione collettiva, dal miglioramento morale e amministrativo al cambiamento istituzionale e culturale.”[8]Ovviamente, il pensiero culturale tradizionale confuciano della tarda dinastia Qing, con l'aggravarsi della crisi nazionale, ha subito una nuova svolta e un nuovo sviluppo, gli intellettuali hanno fatto ricorso alla tradizione

[7] Ai Zhongxin, “Studi su Xu Beihong”, Pechino: Encyclopedia of China Press, 2007.

[8]Shui Tianzhong, *"50 anni di dibattito sulla pittura cinese (1900-1950)"*, a cura di Cao Yiqiang e Fan Jingzhong, Atti del simposio internazionale sulla pittura cinese del XX secolo: continuità ed evoluzione della tradizione, Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 1997, p. 41-42.

accademica di salvezza allo stesso tempo, rivelando un forte senso di "rivoluzione", che è tutto per la "rivoluzione dell'arte". Tutto ciò ha gettato una profonda base ideologica per la "rivoluzione dell'arte".

Kang Youwei può essere considerato il precursore ideologico della "rivoluzione dell'arte". Sebbene la politica fosse la sua professione, e lo slogan "Rivoluzione dell'arte" non fosse stato proposto da Kang Youwei, durante i suoi viaggi in Europa dal 1904 al 1908 egli ebbe una profonda conoscenza dell'arte di vari Paesi e rimase particolarmente colpito dall'Italia. Nel 1904 scrive "Travels in Eleven Countries of Europe, Part I - Travels in Italy", e nel 1905 pubblica "Travels in Eleven Countries of Europe", in cui afferma.“彼则求真，我求不真;以此相反，而我遂退化”. Kang riteneva che la pittura tradizionale cinese dei letterati non fosse realistica come le tecniche occidentali di pittura a olio e sottolineava la necessità di un cambiamento di metodo nella pittura cinese“吾国画疏浅，远不如之，此事亦当变法”"La mia pittura nazionale è superficiale e di gran lunga inferiore, anche questa questione dovrebbe essere cambiata".[9]. Nel Catalogo dei dipinti della collezione Manmu Cao Tang, Kang Youwei si rammarica ancora una volta del fatto che:“中国近世之画衰败极矣” ovvero della decadenza della pittura cinese moderna.Kang propone l'idea di trasformare la pittura cinese e critica le tradizioni letterate di Su Shi, Ni Zan e dei Quattro Re. Inoltre ritiene che il declino della pittura cinese sia iniziato con la "pittura Zen", che ha portato alla teoria delle Quattro Scuole Yuan del "significato della scrittura". Nei Viaggi in Italia di Kang Youwei si evince che egli nutre un profondo senso di preoccupazione per la pittura cinese moderna, mostra una grande attenzione per il destino della pittura cinese e si basa sull'esame e sull'introspezione della storia della pittura cinese al fine di rivitalizzare gli studi sulla pittura cinese in declino dalle dinastie Ming e Qing. Per quanto riguarda il modo in cui salvare la situazione del declino della pittura cinese, Kang Youwei ha sostenuto che esiste un sistema di riferimento antico, risalente alle dinastie Song e Yuan, cioè imparare dalla pittura di cortile della dinastia Song con gli

[9] Kang Youwei e Li Bingtao, *"Viaggare in undici paesi europei"*, Pechino, Social Science Literature Publishing House, 2007, p. 88.

"oggetti simili ai dipinti" della tradizione realistica, ma anche avere un sistema di riferimento straniero, al realismo classico europeo come riferimento, e molto rispettato per attingere alla pittura occidentale del realismo del metodo di pittura. Ovviamente, l'idea di Kang Youwei di rivitalizzare la pittura cinese con il retro-realismo è essenzialmente un'estensione della sua idea di miglioramento sociale nel campo delle belle arti e del suo tentativo di trovare nella pittura cinese antica fattori compatibili con la pittura realistica occidentale, che ha anche innescato il pensiero delle generazioni successive di cercare le radici della pittura realistica nella pittura cinese antica. Come affermano alcuni studiosi: "Il realismo è un valore basato sullo scientismo rinascimentale occidentale, ed è stato il primo slogan del Movimento per la Nuova Arte del 'Quattro Maggio', in cui i cinesi scoprirono la convergenza tra la pittura Song e Yuan e quella occidentale, e quindi proposero che la pittura dovesse tornare a uno stile realistico vernacolare". [10]

In sintesi, all'epoca del grande cambiamento dei tempi, si è sostenuto di imparare dalla pittura realistica guidata dallo spirito occidentale della "scienza" e della "democrazia", e si è chiesto attivamente il cambiamento e la rivoluzione dell'arte. La rivoluzione dell'arte in quel periodo non era solo una necessità per la pittura tradizionale cinese di cercare il cambiamento e lo sviluppo, ma anche una necessità per la realtà della vita sociale e un bisogno di "illuminazione", e "salvezza" nel processo di cambiamento dei tempi. Le idee e i metodi scientifici profondamente radicati nella cultura occidentale, così come le tecniche del realismo e del bozzettismo dal Rinascimento, erano le armi più importanti per vedere l'arte tradizionale cinese in questo periodo e quindi per la rivoluzione artistica. Sebbene la tendenza alla "rivoluzione dell'arte" presenti alcuni punti di vista radicali e unilaterali, c'è sempre un processo che va dalla cecità all'autocoscienza, dall'imitazione all'integrazione e dalla non-critica all'analisi delle influenze straniere. L'emergere delle tendenze artistiche e il loro impatto sulla creazione e sullo sviluppo dell'arte cinese dovrebbero essere analizzati storicamente e

[10] Du Shaohu, *"Illuminismo realistico: la scelta culturale del movimento pittorico occidentale e il percorso della scrittura realistica nella prima guerra civile",* Journal of Yunnan Academy of Fine Arts, n. 1, 2020, p. 109.

obiettivamente.

1.2 *La nascita del concetto di realismo*

A partire dal XX secolo, la diffusione dello scientismo in Cina, l'ascesa del realismo in Cina, la popolarità dell'estetica occidentale: prospettiva, anatomia, colore nell'educazione artistica cinese moderna, nell'apprendimento e nel prestito, ma anche la graduale istituzione di discipline artistiche cinesi moderne, le discussioni intorno alla riforma della pittura cinese sono legate ai concetti occidentali di realismo e al metodo del disegno. In città importanti come Shanghai e Beijing, la pittura a olio divenne gradualmente una nuova forma di espressione artistica nella società moderna; dai pittori di corte agli intellettuali dell'alta borghesia, la pittura a olio occidentale penetrò gradualmente nel grande pubblico e negli strati più bassi della società. L'ascesa di questo concetto di realismo è legata alla diffusione e allo sviluppo delle idee scientifiche e democratiche occidentali all'epoca dell'incidente del Quattro Maggio . Secondo Hu Shi, a partire dalla Riforma dei Cento Giorni del 1898, lo status della scienza nella mente del popolo era cresciuto e quasi nessuno osava disprezzare o diffamare apertamente la scienza.[11] Secondo l'opinione dei sapienti di allora, la ragione per cui l'Occidente è potente è inseparabile dalla scienza, e la Cina deve imparare la "scienza" dall'Occidente se vuole essere ricca e forte. A questo proposito, anche Chen Duxiu ha scritto che“近代欧洲之所以优越他族者，科学之兴，其功不在人权说下，若舟车之有两轮焉。”[12] Ha invitato la popolazione del Paese a "liberarsi dell'età dell'ignoranza", è necessario prestare attenzione all'importante ruolo della scienza, che è la strada per la ricchezza e la forza. Pertanto, la difesa dello scientismo divenne il consenso dell'intera società cinese dell'epoca, con pratiche corrispondenti nella cultura, nella politica e nell'arte, e la trasformazione della tradizionale cultura feudale cinese con l'aiuto della scienza e della democrazia occidentali divenne un nuovo argomento nel periodo del Quattro Maggio.

[11](citato in) Lin Mu,*“A Study of 20th Century Chinese Painting”* , Nanning: Guangxi Fine Arts Press, 2000, p. 13.
[12] Wu Xiaoming,*“Scritti scelti di Chen Duxiu”*, Shanghai: Shanghai Far Eastern Publishing House, 1994, p.6.

L'influenza dello "scientismo" nel mondo dell'arte si manifesta innanzitutto nell'introduzione e nell'interpretazione del "realismo". Secondo Ch'en Tu-hsiu, sotto l'influenza della grande ascesa della scienza, si verificò il corrispondente fenomeno del flusso di idealismo, realismo e naturalismo nel pensiero letterario e artistico. Nel suo articolo "Una visione della storia letteraria europea moderna" cita"Alla fine del XIX secolo, la scienza era in ascesa e la verità dell'universo e della vita era sempre più esposta, la cosiddetta Età Nuda, il clamore (proclamato) per diffondere la vecchia morale, le vecchie idee e i vecchi sistemi che erano stati tramandati in Europa e negli Stati Uniti fin dall'antichità, tutta la letteratura e l'arte distruttiva erano anch'esse in linea con la tendenza, e la tendenza fu cambiata dall'idealismo al realismo, e ancor più al naturalismo".[13]

Parlando di educazione, Chen Duxiu ha sottolineato nel suo articolo "La politica educativa di oggi" che il fiorire della scienza ha avuto un grande impatto sull'etica, la morale, la politica, la filosofia, la religione e l'arte. Per quanto riguarda la letteratura e l'arte, sia il "realismo" che il "naturalismo" sono in realtà le corrispondenti manifestazioni dello spirito della scienza nella letteratura e nell'arte.[14]Ma soprattutto, Chen Duxiu conclude affermando.“Il realismo è la prima politica per l'educazione dei poveri e dei deboli di questo mondo.”[15] In un certo senso, la ragione fondamentale per cui Chen Duxiu sosteneva il "realismo" era quella di riflettere realmente la società reale, che coincideva anche con l'autenticità e il carattere epocale della tendenza letteraria del "realismo". Ovviamente, Chen Duxiu voleva usare il realismo per riflettere la situazione reale della società di allora, sperando di risvegliare la coscienza del popolo, di salvare i "cittadini poveri e deboli" e di realizzare lo scopo della rivoluzione politica.

Nel 1918, il "Discorso alla Società di Ricerca sui Metodi Pittorici dell'Università di Pechino" di Cai Yuanpei affermava che “Gli occidentali enfatizzano le scienze naturali, quindi anche l'arte inizia con la rappresentazione di oggetti fisici. Questa è l'era

[13] Chen Duxiu, "Tan, storia letteraria europea moderna", Rivista della Gioventù, 1915, vol. 1, n. 3, pag. 1.
[14] Chen Duxiu, *"La politica educativa di oggi"*, Rivista della Gioventù, 1915, vol. 1, n. 2, p. 3-4.
[15] Wu Xiaoming,“Scritti scelti di Chen Duxiu”, Shanghai， Shanghai Far Eastern Publishing House, 1994, p.15.

dell'integrazione culturale Est-Ovest: dovremmo adottare i punti di forza dell'Occidente".[16]Egli riteneva che gli occidentali attribuissero importanza alle scienze naturali e che le loro opere d'arte dessero di conseguenza importanza alla rappresentazione di immagini oggettive di oggetti fisici, e che questo approccio scientifico al realismo meritasse di essere appreso. A questo proposito, Cai Yuanpei ha anche sottolineato che la riforma della pittura cinese dovrebbe prendere in prestito le tecniche realistiche dell'Occidente per“除去名士派毫不经心之习，革除工匠派拘守成见之讥”[17] ， e dare risalto allo schizzo fisico, al metodo di formazione specifico per la pittura realistica. Anche Liang Qichao ha opinioni simili. In "Arte e scienza" ha sottolineato che la chiave dell'arte risiede nell'osservazione della natura e che solo quando un pittore osserva la natura in profondità e ne coglie la verità, può essere in grado di rendere il suo lavoro più efficace.“Non solo arte, ma anche scienza.”[18]。A quanto pare, Liang Qichao riteneva che la natura, la scienza e le belle arti dovessero completarsi a vicenda e sottolineava che sia le belle arti che la scienza si basavano sull'osservazione della natura e che la bellezza e la verità dovevano avere la stessa origine; pertanto, invitava i pittori a osservare la natura, a prendere la natura come insegnante e a prendere la "verità" e la "bellezza" come maestri e "bellezza" come linee guida.

Kang Youwei era anche un sostenitore della pittura occidentale realistica e realistica. Quando si recava in Italia, apprezzava soprattutto i dipinti a olio di Raffaello (Raffaello Sanzio 1483-1520) durante il Rinascimento italiano affermando che Raffaello "avesse creato l'offerta di realismo" e che "la sua fragranza grezza e il suo fascino sono unici". Inoltre diceva “I dipinti di Raffaello, sotto forma di scrittura, sono l'approccio realistico di Dio, l'opera della vita”.

---

[16] Gao Shuping, ″Saggi raccolti sull'educazione estetica di Cai Yuanpei″, Changsha，Hunan Education Publishing House, 1987, p. 53.
[17] Gao Shuping,“Saggi raccolti sull'educazione estetica di Cai Yuanpei,”Changsha，Hunan Education Press, 1987, p. 81.
[18] Liang Qichao, *"Arte e scienza*", Morning Post, 23 aprile 1922, p. 1.

Si può dire che, sia che sia stato Kang Youwei a proporre che la pittura partisse dalla scrittura e dal disegno per salvare il Paese e far prosperare la nazione, ponendo l'accento sul "meraviglioso realismo"; sia che sia stato Chen Duxiu a sostenere il realismo pieno di spirito scientifico per l'obiettivo dell'"illuminismo" e della "rivoluzione"; sia che sia stato Cai Yuanpei a proporre l'approccio realistico del "metodo scientifico nell'arte" per l'innovazione dell'educazione all'arte moderna, tutti avevano una prospettiva diversa. Per l'"Illuminismo" e la "Rivoluzione", Chen Duxiu ha sostenuto il realismo, che è pieno di spirito della scienza; o per l'innovazione dell'educazione all'arte moderna, Cai Yuanpei ha proposto l'approccio realistico del "metodo scientifico nell'arte", eccetera: tutti hanno visto lo spirito della scienza, il "realismo" e il "realismo" da prospettive diverse. Tutti vedevano da prospettive diverse l'importante valore dello spirito scientifico e dell'approccio "realistico" per i cambiamenti sociali e culturali dell'epoca.

Come importante metodo creativo dell'arte realista, l'approccio realista è più capace di esprimere direttamente la vita reale ed è più vicino alle esigenze estetiche del grande pubblico. Rispetto alle tecniche pittoriche cinesi tradizionali, l'approccio realistico radicato nei concetti scientifici presentava evidenti vantaggi nel periodo specifico del "Quattro Maggio" e nell'ambiente sociale e ideologico, per cui era naturale che l'approccio realistico fosse ampiamente introdotto e appreso. Va notato che i fautori della rivoluzione artistica nella storia moderna hanno introdotto e sostenuto la scrittura della forma, lo schizzo e il realismo, che erano più l'introduzione dei concetti occidentali di realismo e dei metodi di schizzo pieni di spirito scientifico, piuttosto che il realismo del XIX secolo in Europa, che iniziava con qualche tipo di pensiero letterario o di rivendicazione teorica. Questa pratica di invocare i concetti e le tecniche occidentali del realismo per trasformare la pittura tradizionale nell'arte cinese si manifesta soprattutto nella pratica dell'insegnamento dell'arte, con l'introduzione e la promozione dei metodi occidentali di schizzo scientifico. Come dice Wang Yachun “欲挽颓风，不得不依自然而发挥作家之心灵，欲发挥自己之心灵，当宜以写生人手;庶几吾国今后之艺术，有复兴之望也”[19]. Come ha sottolineato Xu Beihong.“Lo schizzo è il

[19] (citato da) Lin Mu, *"Uno studio sulla pittura cinese del XX secolo"*., Nanning, Guangxi Fine Arts Publishing

fondamento di tutte le arti plastiche"[20] . Pertanto, il metodo dello "schizzo" è stato considerato come l'elemento più basilare del metodo realista permeato dallo spirito della scienza ed è stato introdotto nella pratica didattica della pittura occidentale cinese all'inizio del XX secolo.[21]。

Sezione II. L'introduzione e l'affermazione del metodo scientifico dello "sketching" in Cina negli anni '20

Il "disegno dal vero" ha avuto un ruolo fondamentale nella diffusione del realismo occidentale e della pratica pittorica. Il metodo scientifico dello "sketching" è un metodo pittorico basato sulla pratica pittorica occidentale con l'addestramento dell'anatomia, della prospettiva, del disegno e di altre discipline, che pone l'accento su una modellazione rigorosa e su effetti pittorici realistici, completamente diversi dal metodo dello sketching della pittura cinese tradizionale in termini di concetti artistici, linguaggio formale e metodi espressivi. Il metodo dello "schizzo" scientifico è stato inizialmente sostenuto e valorizzato nei regolamenti educativi della prima Repubblica cinese come base importante per l'introduzione delle tecniche di scrittura realistica.

House, 2000, p.17.

[20] Wang Zhen e Xu Boyang, eds, *"Antologia dell'arte di Xu Beihong"*, Yinchuan, Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 512.

[21] Zheng Gong,*"Evoluzione e movimento: la modernizzazione dell'arte cinese"* , Nanning: Guangxi Art Publishing House, 2000, p. 106.

2.1 *Studio all' estero*



Figura1- 2 Jiao bingzhen *"Apprezzamento dei fiori"*, dinastia Qing

Durante le dinastie Ming e Qing, la pittura a olio occidentale fu introdotta in Cina da pittori missionari, tra cui l'italiano Matteo Ricci (1552-1610), uno dei missionari cattolici e pionieri in Cina, nonché il primo studioso occidentale a leggere la letteratura cinese e ad approfondire il canone cinese. Per la sua opera missionaria, portò dall'Occidente molte forniture, come statue della Vergine Maria, mappe, astrolabi e trigonometri. Ricci organizzò persino la collaborazione di intellettuali locali per tradurre la versione cinese, che fu insegnata a Guangzhou e Shaoguan. Questo fu l'inizio dello studio cinese della geometria europea occidentale e diede un importante

contributo allo scambio tra Cina e Occidente. La pittura occidentale influenzò per prima i pittori di corte delle dinastie Ming e Qing, accettando la pittura realistica occidentale e i metodi di pittura tridimensionale e prospettica. Ad esempio, Jiao Bingzhen aveva un alto livello nel paesaggio, nelle figure, ecc. Assorbì il metodo pittorico occidentale, utilizzò il principio della prospettiva e il contrasto tra composizione chiara e scura, ruppe la pittura tradizionale cinese secondo lo status dei personaggi nell'ordine delle loro dimensioni, dipinse "Apprezzamento dei fiori"（Figura1- 3）, "Aratura e tessitura"（Figura1-2） e così via.

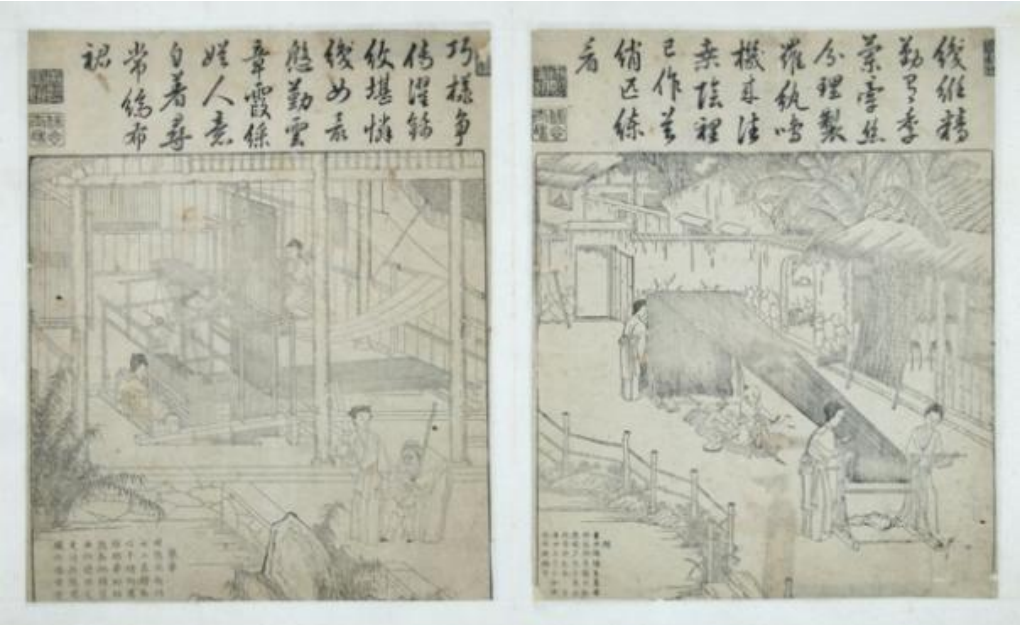


Figura1-2 Jiao bingzhen ， "*Aratura e tessitura*"，dinastia Qing

Alla fine della dinastia Qing e all'inizio della guerra civile, molti giovani studiosi si recarono a est in Giappone o a ovest in Europa e negli Stati Uniti nel tentativo di cercare modi per arricchire e rafforzare la società cinese grazie allo sviluppo delle belle arti straniere. A partire dagli anni Ottanta del XIX secolo, la nuova scuola di letterati iniziò

a introdurre le belle arti occidentali e l'educazione alle belle arti occidentali, come Zheng Guanying, Wang Tao e Ma Jianzhong, che menzionarono tutti i dipinti europei e il sistema educativo europeo insieme all'introduzione della cultura avanzata dell'Occidente. Allo stesso tempo, aprì anche la strada agli studenti internazionali per lo studio dell'arte all'estero, come Gao Jianfu (1903), Li Shutong (1905), Chen Baoyi (1913), Wang Yazhen (1916), Feng Zikai (1921), Ni Yide (1927), Fang Rending (1929) e Xu Xingzhi (1925), ecc. La maggior parte di questi studenti desiderava entrare alla Tokyo Fine Arts School, la più alta scuola d'arte del Giappone dell'epoca. Il ritorno dei primi studenti stranieri cambiò la struttura tradizionale dell'arte cinese, mentre l'introduzione dell'arte occidentale contribuì alla trasformazione dell'arte cinese da tradizionale a moderna.

Nel 1905, Li Shutong (1880-1942), definito "il precursore dell'arte moderna", classificò i dipinti occidentali in categorie scientifiche e parlò dell'importanza della pittura faccia a faccia nel suo articolo "La legge della coltivazione pittorica". Egli ha sottolineato che la pittura faccia a faccia può coltivare la comprensione scientifica e razionale e il metodo di osservazione oggettivo di un pittore. Come si può vedere dal suo "Donna nuda"（Figura 1- 3）e dall“Autoritratto” （Figura 1- 4）dipinti all'Istituto di Belle Arti di Tokyo, l'artista è stato chiaramente influenzato dalla Scuola della Tarda Influenza e i quadri sono pieni di cambiamenti di luce e di colore.



Figura 1- 3 *"Donna nuda"*, Li Shutong, 91cm×116,5cm



Figura1-4*"Autoritratto"*Li Shutong, Olio su tela

Fujishima Takeji (1867-1943) studiò pittura giapponese e pittura a olio sotto Kawabata Yusho. Nel 1896, quando la Scuola di Belle Arti di Tokyo istituì il Dipartimento di Pittura Occidentale, fu nominato professore associato. Dal 1905 al 1909 Fujishima si recò in Francia e in Italia per studiare pittura e, dopo essere tornato in Cina nel 1910, fu assunto come professore alla Scuola di Belle Arti di Tokyo, dove può essere considerato la colonna portante del lavoro della Scuola di Belle Arti di Tokyo nella pittura occidentale e un rappresentante della pittura a olio realistica dell'accademia. A quel tempo, la maggior parte degli studenti cinesi che soggiornarono in Giappone per studiare la pittura occidentale impararono da Fujishima Takeji, tra cui Chen Baoyi, Wang Yuezhi, Guan Liang, Zhu Qizhan e altri nel periodo 1915-1917. Inoltre, i "Due

Gao e un Chen", che in seguito divennero i rappresentanti della Scuola di pittura Lingnan, furono influenzati da Takeuchi Suho e Hashimoto Sekisetsu, rappresentanti dello stile realista di Kyoto, durante i loro studi in Giappone.

La maggior parte di questi studenti, al ritorno dal loro soggiorno in Giappone, ha scelto di dipingere in modo realistico e tutti si sono sottoposti a un rigoroso training di disegno dal vero durante i loro studi artistici in Giappone.Guanliang ha un sentimento profondo al riguardo: "Il primo giorno che sono entrato a scuola ero molto nervoso. Di solito mi limito a copiare, a rappresentare, e ora che devo imparare il disegno e la pittura a olio in modo formale, non so proprio da dove cominciare. Non appena è iniziata la lezione, l'insegnante che mi ha insegnato a disegnare ha aperto la porta e ha sottolineato: "Per imparare la pittura occidentale, dobbiamo gettare solide basi nel processo di schizzo realistico continuo, e dobbiamo fare del nostro meglio per coltivare i nostri occhi per identificare i cambiamenti forti e deboli del tono". Spero che farete uno schizzo intenso". “Lo stesso giorno mi fu stato assegnato un incarico di tre settimane per lo schizzo di calchi in gesso…alla fine della serata, mi esercitai più e più volte nel mio appartamento, facendo schizzi sul campo".[22]Il rigoroso addestramento al disegno dal vero che questi studenti ricevettero in Oriente non solo li preparò a impegnarsi nella creazione e nell'insegnamento della pittura realista occidentale dopo il loro ritorno in Cina, ma iniettò anche nuova linfa nella trasformazione moderna e nello sviluppo della pittura tradizionale cinese e, in un certo senso, gettò le basi tecniche per il cambiamento di stile verso l'arte realista dopo il 1937.

Molti studenti d'arte hanno preferito studiare in Giappone, per poi recarsi in Francia, Europa e America. Dal 1887 in poi, il numero di studenti che si recarono in Europa e in America per studiare arte aumentò di anno in anno, e i primi, come Li Tiefu (1887), Wu Fading (1911), Li Chaoshi (1912), e così via.[23]

---

[22] Lu Guanfa,*“Memorie di Guan Liang”* , Shanghai，Shanghai Painting and Calligraphy Press, 1984, p. 17.

[23] Secondo statistiche incomplete, tra coloro che hanno studiato in Europa e in America si annoverano Cai William (donna) (1914), Fang Junbi (donna) (1916), Lin Fengmian (1919), Xu Beihong (1919), Wang Rizhang (1920), Pan Yuliang (donna) (1921), Wu Zuoren (1921), Wu Dayu (1922), Pang Lavender (1925), Eileen Wang (1926), Lüsbai (1925) e Wang Di Lang (1926).1927), Wang Yaduan (1928), Chang Shuhong (1928), Yan Wenliang (1928), Fang

I defunti Zhao wuji(1948) e Wu Guanzhong (1946) erano tutti studenti che avevano studiato in Europa e in America durante questo periodo.Tra questi, Wu Fading (1911), Xu Beihong (1919), Lin Fengmian (1919), Chang Yu (1919), Pan Yuliang (femmina) (1921), Wu Zuoren (1921), Tang Yunyu (femmina 1930), Liu Kaiqiu (scultura 1928-1933), Chang Shuhong (1928), Yan Wenliang (1928) e Tang Yiho (1930) furono tra gli studenti che si recarono in Europa e in America. Studiarono all'Accademia di Belle Arti di Parigi, dove prevaleva il neoclassicismo, e la maggior parte di loro fu influenzata dalla pittura realista. Ad esempio, quando Xu Beihong studiò all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi dal 1919 al 1927, imparò dal pittore di quadri storici François FLAMENG (1856-1923). Nell'inverno del 1920 seguì il pittore della scuola accademica Pascal DAGNAN-BOUVERET (1852-1929) e ricevette una formazione pittorica neoclassica completa, migliorando notevolmente la sua capacità di dipingere in modo realistico e ponendo così solide basi professionali per l'attuazione del realismo nel paese.Wu Zuoren entra all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi nel 1930 ed entra nello studio del professor Simon; un mese dopo viene ammesso all'Accademia Reale di Belle Arti di Bruxelles ed entra nello studio di Bastien, il più famoso pittore realista belga, dove acquisisce la piena padronanza delle tecniche della Scuola nordica di flamenco.Lo studio di Bastien, dove acquisisce la piena padronanza delle tecniche di pittura a olio della Scuola scandinava di flamenco.Anche Luce Bai, Chang Shuhong, Yan Wenliang e Tang Yiho entrarono all'École des Beaux-Arts di Parigi per apprendere le tecniche del realismo.

Nel complesso, la maggior parte degli studenti d'arte che hanno studiato all'estero sono stati influenzati dal concetto occidentale di realismo e hanno ricevuto una formazione rigorosa sulle tecniche di disegno. Al loro ritorno in Cina, molti di loro hanno lavorato nel settore dell'istruzione, utilizzando l'istruzione come mezzo per diffondere in modo ampio ed efficace le conoscenze e le tecniche artistiche occidentali. Di conseguenza, il metodo del disegno, che è un'importante espressione del realismo occidentale, è stato gradualmente promosso e diffuso. La diffusione e l'apprendimento dell'arte occidentale

Ganmin (1926), Liu Haisu (1929), Tang Yiho (1930), Fu Lei (1930), Wang Ziyun (1931), Hu Shanyu (1932) e altri.

moderna non sono mancati, ma nel complesso la promozione del concetto di realismo e del metodo del disegno è stata senza dubbio una scelta della storia e dei tempi nella prima metà del XX secolo.

2.2 *Riforma della legislazione educativa*

L'insegnamento a distanza tra insegnanti e discepoli era l'antico metodo di educazione artistica cinese, che era conservatore e soffocava seriamente l'innovazione e la creatività dell'arte tradizionale. Stimolate dall'arte occidentale, vennero gradualmente istituite nuove scuole d'arte, che ebbero un profondo impatto sul metodo di educazione artistica tradizionale e sui contenuti di apprendimento, ecc. Nel 1898, alcune città aprirono classi sul modello dell'educazione giapponese. Dopo la Rivoluzione Xinhai, sono apparse una dopo l'altra scuole d'arte pubbliche e private, i cui programmi di studio comprendevano grosso modo il disegno, la pittura a olio, la scultura, la pittura cinese, ecc.

All'inizio del XX secolo, "il fervore scientifico dell'epoca, la salvezza della pittura tradizionale da parte dello spirito della scienza, era direttamente attribuito a un mezzo formale quasi esclusivo di rappresentazione del mondo materiale sotto forma di schizzo e di realismo, basato su una rigida base di formazione in prospettiva, anatomia, colore e schizzo".[24]Il concetto di realismo e il metodo del disegno, simbolo dello spirito della scienza, adattati alle esigenze dei tempi del Movimento della Nuova Cultura, sono stati considerati una forma e un mezzo importanti per salvare la pittura tradizionale cinese. Riguardo alla tempistica dell'introduzione del metodo dello "sketching", Wang Yachen ha dichiarato: "Nella primavera del dodicesimo anno della Repubblica Cinese, il Ministero dell'Istruzione ha rivisto il programma di studi e anche il profilo del Dipartimento di Arte è stato rivisto una volta. Il contenuto del programma di studi è stato discusso a lungo, e il punto più importante era che i disegni nel programma scolastico di arte dovevano essere cambiati dalla copia allo schizzo".[25]Si può notare che,

[24] Lin Mu, *"Uno studio sulla pittura cinese del XX secolo"*, Nanning: Guangxi Fine Arts Press, 2000, pag. 16.
[25] Wang Yachen, *"Il movimento artistico moderno e l'educazione artistica"*, Minbao, 17 luglio 1933.(citato in) Wang Zhen e Rong Junli, eds. Wang Yachan Art Essays, Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Press, 1990, p. 330-331.

all'epoca della riforma dell'istruzione all'inizio della Repubblica cinese, il metodo dello schizzo era già chiaramente incluso nei regolamenti dell'educazione artistica nell'istruzione secondaria e superiore, il che è ancora più chiaro se si osserva il confronto nella tabella seguente (ad esempio, la tabella 1).

Tabella 1 Confronto dei programmi scolastici d'arte e dei relativi regolamenti tra la tarda dinastia Qing (1904) e la prima epoca repubblicana (1912)[26]

	Statuto dell'istruzione secondaria	programma di formazione per insegnanti
La Cina al volgere del XX secolo (1904)	Disegno pratica di disegno, quando il modello fisico dell'atlante, l'insegnamento di auto-pittura, in modo da praticare l'intenzione del mestiere, e anche per insegnare i punti principali della pittura con lo strumento, al fine di preparare per il futuro mappe di pittura, diagrammi di macchina, e il perseguimento di varie industrie del fondamento iniziale.	Attingere prima al modello fisico dell'atlante per insegnare l'autopittura, in modo da poter mettere in pratica l'intenzione dell'artigiano, nonché insegnare i punti principali della pittura con lo strumento, al fine di prepararsi alla futura pittura di mappe, macchine e al perseguimento delle basi iniziali delle varie industrie.
La prima Repubblica cinese (1912)	Lo scopo del disegno è quello di consentire un esame dettagliato degli oggetti, di essere in grado di disegnare liberamente, di praticare l'arte e di coltivare il senso della bellezza.Esistono due tipi di disegni: i disegni a mano libera e i dipinti con gli strumenti.L'autopittura si basa su schizzi e pittura e viene insegnato il metodo di pittura.Consente inoltre all'artista di creare le proprie idee e i propri disegni.Si insegna la pittura geometrica.	Lo scopo del disegno è quello di essere in grado di disegnare liberamente esaminando gli oggetti nei dettagli, di esercitare il senso dell'intenzione e di sviluppare il senso della bellezza, nonché di comprendere il metodo di insegnamento del disegno nelle scuole primarie superiori e nelle scuole nazionali.Lo scopo principale del disegno è disegnare dal vero, insegnare i punti principali della pittura, della pittura immaginativa, del design, della pittura con manufatti e della storia dell'arte, esercitarsi a disegnare sulle lavagne e insegnare il metodo di disegno in classe.

[26] Zhang Xian e Zhang Yuan,*"A Compilation of Modern Chinese Art Education Laws and Regulations"*, Beijing: Educational Science Press, 1997, p. 50-149.

A quanto pare, il Regolamento dell'Accademia Zao Ding, pubblicato nel gennaio 1904, stabiliva che i corsi di disegno e pittura dovessero essere offerti in modo trasversale, dall'istruzione elementare a quella superiore, aprendo così un nuovo modello di educazione artistica nella Cina della tarda dinastia Qing. Va notato che, dagli "Statuti Zao Ding Zhongxue Tang", "Zao Ding Junior Normal School Statutes" dei regolamenti può essere visto, nel disegno, corsi manuali nell'insegnamento, l'uso di "modello fisico della mappa" di insegnamento, lo scopo è "per preparare per il futuro mappe di disegno, diagrammi di macchina, e il perseguimento di varie industrie del fondamento iniziale. Questo segue chiaramente il concetto di "apprendimento effettivo" della scuola degli affari esteri, e la maggior parte dei metodi di insegnamento delle materie di disegno e artigianato utilizzano ancora il "metodo del disegno".[27] Il metodo del disegno dal vero non era ancora diffuso all'epoca.

Nel 1912, dopo che Cai Yuanpei divenne il principale responsabile dell'istruzione della Repubblica Cinese, sostenne l'istituzione della Scuola Nazionale di Belle Arti di Pechino. Nel 1923, la scuola fu rinominata Collegio Nazionale di Belle Arti di Pechino (ora Accademia Centrale di Belle Arti) e istituì i dipartimenti di Pittura Cinese e Pittura Occidentale, ecc. Nel 1925, il suo preside, Lin Fengmian, attuò positivamente il principio di "eclettismo e libertà di pensiero" proposto da Cai Yuanpei, assumendo Qi Baishi per insegnare Pittura Cinese e il pittore impressionista francese André. Nel 1925, il direttore Lin Fengmian attuò attivamente il principio di "inclusività e libertà di pensiero" proposto da Cai Yuanpei, assumendo il signor Qi Baishi per insegnare pittura cinese e il pittore impressionista francese André.Ha assunto il signor Qi Baishi per insegnare la pittura cinese e il pittore impressionista francese Andre Claudot (1892-

[27]Già nel 1890, l'"Inizio della pittura occidentale" nel "Compendio di Gezhi" conteneva quanto segue: "Per copiare la struttura della postura del corpo di un dipinto e per fare una bozza del dipinto, si può controllare il catalogo dei dipinti di un famoso artista e fare una copia del dipinto, e per imparare tutti i tipi di studi, si deve iniziare dal superficiale e dal vicino, e questo è il libro introduttivo per imparare la pittura, ed è sufficiente per essere usato per l'iniziazione alla pittura con spiegazioni dettagliate e ricerche.Secondo l'arte della pittura, è una cosa interessante da imparare, può essere benefica e felice, per dissipare la volgarità in eleganza, per prestare attenzione alle cose interessanti di tutte le cose, per aggiungere la felicità delle persone, per sperimentare i dipinti degli altri, per indicare i loro luoghi meravigliosi e per divertirsi con i pittori, ed è necessario avvicinarsi alle persone che conoscono lo scopo di questo interesse".Ciò significa che il "disegno" è una tecnica di "illuminazione".A quel tempo, "copiare un disegno in un manoscritto" era considerato il modo principale per iniziare a imparare la pittura.(citato in Li Chao, A History of Modern Chinese Oil Painting, Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2007, p. 52

1982) per insegnare la pittura occidentale. Cai Yuanpei ha sostenuto la riforma dell'istruzione e dell'insegnamento tradizionale cinese, ha sottolineato l'introduzione di un sistema educativo moderno basato sulla scienza occidentale e ha incluso lo schizzo come metodo di base dell'insegnamento dell'arte moderna nei regolamenti educativi.Questa iniziativa ebbe senza dubbio un profondo impatto sulla trasformazione e sullo sviluppo dell'educazione artistica tradizionale cinese verso la modernizzazione, nonché sulla trasformazione della pittura tradizionale cinese. A questo proposito, Lin Mu ritiene che i pittori più famosi del XX secolo fossero tutti legati al disegno dal vero e al realismo, come Liu Haisu, Xu Beihong e Qi Baishi. Lui detto:"Huang Binhong dipinse decine di migliaia di schizzi e non ebbe rivali nel Jiangnan.Lin Fengmian ha semplicemente allestito uno zoo nel campus dell'Accademia di Belle Arti di Hangzhou per permettere agli studenti di disegnare.Anche Zhang Shanzi ha tenuto la sua tigre per disegnare.Zhang Daqian, invece, ha dipinto di tutto, dai paesaggi, ai fiori e alle piante, alle figure e agli animali, un numero considerevole dei quali è stato tratto anche da schizzi.Il dipinto di Chen Shizeng che ritrae la dogana di Pechino all'inizio del secolo è naturalmente uno schizzo.Gli aerei, i carri armati, le automobili, gli edifici, i pali e simili di Gao Jianfu che compaiono nei dipinti di paesaggio sono ovviamente legati anche allo schizzo."[28] Con il continuo sviluppo della pratica del disegno, il contenuto e la scelta dei soggetti hanno iniziato a orientarsi verso la vita reale e, allo stesso tempo, con il ritorno dei primi studenti stranieri di belle arti, il metodo del disegno e il concetto di realismo hanno iniziato a essere ampiamente introdotti, diffusi e continuamente sviluppati.

2.3 *L'affermazione e lo sviluppo del metodo scientifico dello "sketching" in Cina*

I fondamenti filosofici e scientifici della pittura realistica occidentale sono coinvolti nelle radici e nelle caratteristiche della pittura realistica occidentale. Da un punto di vista filosofico, la "teoria dell'imitazione" deriva dall'antica filosofia greca e il teorico

[28]Lin Mu, *"A Study of Chinese Painting in the 20th Century"*, Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2000, p. 19.

dell'arte britannico Laurence Binyon ha sottolineato che: "Molti dei punti di vista inappropriati nella teoria dell'arte europea possono essere dovuti alla radicata nozione che l'arte è, in questo senso, un'imitazione della realtà, una copia degli esseri umani". Forse molti dei punti di vista inappropriati nella teoria dell'arte europea sono dovuti alla radicata idea che l'arte sia, in questo e in quel senso, un'imitazione della realtà, una conseguenza dell'istinto umano di imitare. Questa è l'interpretazione di Aristotele dell'arte".[29]Fu l'architetto e scrittore italiano del primo Rinascimento Alberti (1404-1427) a delineare concretamente le caratteristiche fondamentali della pittura realistica in termini di teoria della pittura, sostenendo nel capitolo 3 della sua opera Sulla pittura che il compito del pittore è quello di disegnare con linee e colori che assomiglino alla realtà e che, a una certa distanza e stando in un punto fisso, possano produrre un effetto tridimensionale molto simile all'oggetto dipinto. Il pittore deve conoscere innanzitutto la geometria; inoltre il dipinto deve essere letterario nella concezione e nella narrazione; scegliere un modello professionale (persona o oggetto); i soggetti storici sono il fulcro della pittura realistica; creare idee, composizioni e tecniche; lo scopo della pittura realistica è quello di dare al pubblico un piacevole divertimento, e non nega la sua popolarità. Queste generalizzazioni di base hanno costituito le norme fondamentali e i metodi creativi della pittura realistica fin dal Rinascimento occidentale e rimangono oggi le linee guida dell'insegnamento nelle accademie d'arte cinesi.

Con la precoce accettazione dei pionieri dell'arte realistica occidentale e il ritorno della maggior parte degli studenti internazionali, il metodo scientifico occidentale dello "sketching" iniziò a essere gradualmente accettato e diffuso in Cina, e allo stesso tempo anche l'argomento e il contenuto dello sketching furono continuamente migliorati e sviluppati. Nell'insegnamento dell'arte, è stata dapprima introdotta la formazione di base del disegno di oggetti e poi, durante il Movimento della Nuova Cultura, l'arte è stata battezzata anche dal pensiero scientifico e democratico. Cai Yuanpei, per la

[29] Citato in Wu Jiafeng, *"Sulla pittura realistica occidentale"*, Culture and Art Publishing, 1989, pag. 164.

riforma della pittura cinese, sostiene con forza lo schizzo, e nel discorso della Società di Ricerca sulla Pittura dell'Università di Pechino ha detto: "In futuro, per la pratica della pittura, ho due tipi di speranza, cioè, più schizzi di oggetti fisici e la perseveranza è anche".Gli occidentali danno molta importanza alle scienze naturali, quindi anche l'arte inizia con la rappresentazione di oggetti.Questa è l'era della fusione culturale Est-Ovest, i punti di forza dell'Occidente dovrebbero essere adottati dal nostro Paese".[30]Pertanto, il concetto di disegno nel XX secolo è un prodotto dell'introduzione dell'apprendimento occidentale.

Nel complesso, l'affermazione del metodo dello sketching si riflette principalmente in due aspetti: in primo luogo, con il ritorno degli studenti d'oltremare, il metodo dello sketching ha iniziato a essere utilizzato nella pratica didattica degli istituti di formazione per insegnanti e delle accademie d'arte, cogliendo l'opportunità di promuoverlo e diffonderlo in diversi ambiti al di fuori delle scuole nazionali; in secondo luogo, la materia dello sketching è stata costantemente arricchita, e gradualmente ampliata al corpo umano, oltre a nature morte, paesaggi e corpi in gesso.

A quel tempo, Chen Baoyi, tornato dal Giappone per riprendersi, lavorava part-time come istruttore di pittura occidentale presso l'Accademia di pittura e belle arti di Shanghai.“Sento che se seguirò le vecchie abitudini, non sarò in grado di sviluppare un modo formale di studiare i dipinti stranieri.”[31] Tentativi di riforma dello stile di insegnamento che favorisce la copia. Dato che l'insegnamento iniziale dell'arte poteva limitarsi a schizzi di natura morta e non esisteva un modello in gesso per l'insegnamento, Chen Baoyi ha ordinato dal Giappone una statua in gesso di Voltaire, che è stata utilizzata per l'insegnamento e per gli schizzi, e ha iniziato l'insegnamento dello schizzo e della pittura in gesso. Anche se a quel tempo "non era un passo che iniziava a fare schizzi, ma almeno sentiva che il metodo di insegnamento della pittura poteva essere

[30]Cai Yuanpei, *"Discorso alla Società per lo studio della pittura dell'Università di Pechino"*, in Peking University Journal, 25 ottobre 1919, citato in Lang Shaojun Shui Tianzhong, Selected Essays on Twentieth-Century Art (sopra).Shanghai Calligraphy and Painting Press, 1999.
[31] Chen Ruilin, *“Modern Artist Chen Baoyi”,* Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1988, p. 100.

abolito, e sostituito dal metodo dello schizzo come corso principale di base".[32] In un articolo del 12 settembre 1914 del The Declaration si legge.“泰东西画学，以实际为主义，故注重于写生一科，得成良好高尚之结果，诚哉是举，同人等有鉴乎斯，特立是会，集合美术家专究各种写生。”[33]A quanto pare, il metodo di insegnamento dello "schizzo" secondo la concezione occidentale dell'arte aveva già iniziato a essere gradualmente promosso nella Scuola d'arte pittorica di Shanghai in quel periodo.

Nel 1915 fu fondata a Shanghai la "Società di pittura orientale", promossa da sette persone, tra cui Wu Shiguang, Chen Huoyi e Wang Yazhen. Questi iniziatori erano tutti insegnanti di pittura occidentale presso l'Accademia di Pittura e Belle Arti di Shanghai dell'epoca. Anche lo scopo della fondazione della Società era molto chiaro: promuovere lo sviluppo dello studio della pittura occidentale.I corsi offerti all'epoca comprendevano "schizzi di nature morte, schizzi di modelli in gesso, schizzi di corpi umani e schizzi all'aperto".[34]

In secondo luogo, con l'insegnamento della natura morta e del paesaggio, cominciò a comparire anche il disegno umano. Già nel 1914, Li Shutong introdusse il disegno della vita umana nei due livelli della Zhejiang Normal School; in seguito, anche lo Shanghai Fine Arts College di Liu Haisu aprì un corso di disegno della vita umana. Secondo i ricordi di Liu Haisu, all'inizio del corso era impossibile trovare un modello, quindi poteva assumere solo bambini piccoli per sostituirlo. In seguito, gli studenti hanno disegnato bambini piccoli per molto tempo, si sono gradualmente stancati e sono riusciti ad assumere un modello forte e a persuaderlo ripetutamente. Il modello è“Lentamente si tolgono i vestiti, gradualmente rivelano la tensione dei muscoli, esprimono una sorta di curve acute, ma ha paura della timidezza, la pelle è gettata fuori del colore delle rose, per il flusso costante, ma anche per rendere i primi praticanti sorpresi, questo è il fondatore dei modelli forti anche".。[35]

---

[32] Chen Ruilin, *“Modern Artist Chen Baoyi”,* Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1988, p. 101.
[33] *“L'Associazione Scrittori e Pittori si arricchisce di nuovi membri"*, La Dichiarazione, N.1,12 settembre 1914
[34] Qiao Zhiqiang,*“Uno studio sulle società di pittura cinese moderna”*, Pechino: Rongbaozhai Publishing House, 2009, p. 45.
[35] Liu Haisu, *"Manichini"*, Supplemento al giornale di attualità, 10 ottobre 1925, p. 131-132.

Nel 1917, l'Accademia di Belle Arti di Shanghai espose le opere degli studenti sul corpo umano e, una volta esposti, questi ritratti nudi furono come bombe che esplodevano, scatenando un'enorme reazione sociale. Per un certo periodo, molte persone rimproverarono apertamente le "azioni malvagie" di Liu Haisu, e anche alcuni funzionari locali pensarono che l'esposizione di schizzi umani all'Accademia di Belle Arti di Shanghai fosse davvero indecente, e chiesero ai dipartimenti competenti di proibirla. Nel 1926, gli oppositori guidati da Zhang Shizhao, allora Ministro dell'Istruzione, ritenevano indecente l'esposizione di nudi disegnati all'Istituto d'Arte di Shanghai e proposero che“严惩祸首、以维风化而敦未俗”. Inoltre, anche il signore della guerra Sun Chuanfang, che all'epoca era di stanza a Shanghai, era estremamente insoddisfatto della mostra di dipinti di schizzi umani all'Istituto di Belle Arti di Shanghai e inviò una lettera direttamente a Liu Haisu, che era addirittura ricercato per ordine segreto.

Dopo anni di dibattiti e con la promozione e il sostegno di varie parti, l'uso dei manichini nelle scuole d'arte cinesi e l'esposizione delle relative opere sono stati finalmente accettati dalla società. Negli anni Trenta, a Shanghai esistevano diversi istituti d'arte che offrivano corsi di pittura occidentale e non sorprendeva che il corpo umano venisse disegnato, ma i modelli erano ancora per lo più limitati a corpi maschili e il disegno di corpi femminili era ancora relativamente difficile. Liu Haisu ha ricordato che probabilmente solo nel 1920 riuscì ad assumere una cameriera bianca russa come modella.“Sono noti anche i singoli pittori che assumono; gli studenti in Giappone, Chen Baoyi, Wang Yuezhi tornato in Cina, tutti alla moglie come modello.”[36]Questo fatto fu molto popolare tra la gente dell'epoca e fu riportato in diverse occasioni nel Facts New Paper e nella Declaration.

Lin Fengmian, un pittore rappresentativo di questo periodo, sosteneva che. "Per gettare una buona base, sostengo di iniziare con lo studio della natura, allenando l'osservazione, disegnando le proprie cose, per esempio, se si disegna un airone, si deve studiare il suo

[36] Liu Haisu, *"Manichini"*, Supplemento di attualità del Nuovo Giornale, 10 ottobre 1925, p. 132

becco e le zampe, se si disegna un corpo umano, si deve studiare il suo volto e così via, e da questi si allenano le fondamenta per essere molto rigorosi" Quando le basi sono buone, si può disegnare qualsiasi cosa". [37] All'epoca, nel campus dell'Accademia Nazionale di Belle Arti di Hangzhou fu allestito un piccolo zoo, dove cervi, scimmie e uccelli acquatici di ogni tipo venivano allevati con cura per essere ritratti dagli studenti, un'esperienza senza precedenti nella storia dell'educazione artistica in Cina.

Alla fine del 1931, Yan Wenliang, tornato in Cina dopo aver completato i suoi studi, acquistò e portò dall'Europa quasi 500 calchi in gesso grandi e piccoli e più di 10.000 libri basati sui capolavori delle epoche greca, romana e rinascimentale per l'Istituto di Belle Arti di Suzhou. Questi materiali didattici, non solo di grande quantità ma anche di alta qualità, furono i primi del loro genere nelle scuole d'arte del paese e facilitarono notevolmente l'insegnamento dell'arte in quel periodo. Da allora, la maggior parte delle repliche di calchi in gesso in Cina sono state modellate sui calchi in gesso del Suzhou Fine Arts Institute.

A quanto pare, intorno all'epoca del Movimento del Quattro Maggio, la diffusione e lo sviluppo dello spirito della scienza e della democrazia, nonché la necessità di un cambiamento e di uno sviluppo della pittura tradizionale cinese, portarono alla diffusione, alla promozione e allo sviluppo dei concetti e dei metodi realistici di schizzo della pittura occidentale in Cina. Soprattutto a partire dalla promulgazione dei regolamenti del Ministero dell'Istruzione nel 1912, il metodo dello "schizzo" cominciò a comparire esplicitamente nei regolamenti didattici. Xu Beihong, Liu Haisu, Lin Fengmian, Yan Wenliang, guidati dal Dipartimento d'Arte dell'Università Centrale, dal Collegio di Belle Arti di Shanghai, dall'Accademia Nazionale di Belle Arti, dal Collegio d'Arte di Suzhou e da altre scuole per l'insegnamento dello sketching, sostengono attivamente l'insegnamento dello sketching, così come l'anatomia legata allo sketching, la prospettiva, il disegno, il colore e altri corsi istituiti per il metodo di sketching dell'insegnamento dell'arte e la pratica pittorica nella promozione dello sketching, e

[37] Liu Chun,*"Storia della pittura a olio cinese",* Pechino,China Youth Press, 2005, p. 100.

quindi contribuiscono alla promozione della pittura tradizionale cinese . Questo ha portato alla trasformazione della pittura tradizionale cinese da "copia" a "schizzo", e allo stesso tempo ha avvicinato il contenuto della creazione artistica alla vita reale.

In questo modo, il metodo del disegno della pittura occidentale cominciò a imporsi gradualmente nel mondo della pittura cinese, facendo sì che la pittura realistica cominciasse a radicarsi sul suolo cinese, il che fornì un'importante base per lo sviluppo dell'arte realistica in Cina a livello tecnico. Allo stesso tempo, vale la pena affermare che l'introduzione e lo sviluppo del metodo del disegno dal vero ha dato nuova vitalità allo sviluppo innovativo del linguaggio della pittura cinese. Il metodo di disegno basato sullo scientismo occidentale si occupa della vita reale, concentrandosi sulla rappresentazione del rapporto interiore tra la modellazione degli oggetti esterni, la prospettiva e l'anatomia, in netto contrasto con lo spirito di reclusione propugnato dalla pittura tradizionale cinese dei letterati, che perseguiva l'arte di fuggire dal mondo e di perseguire l'espressione artistica del pennello e dell'inchiostro senza cercare somiglianze e significati. Per questo motivo, l'uso del metodo dello schizzo nella pratica della pittura cinese apporta un grande cambiamento nel contenuto del soggetto e nel linguaggio artistico della pittura cinese tradizionale, avvicina il contenuto dell'opera alla distanza della vita reale, promuove la trasformazione moderna e lo sviluppo della pittura cinese tradizionale e fornisce una nuova tecnica di espressione artistica per il successivo sviluppo della pittura cinese per riflettere positivamente la realtà sociale.

Naturalmente, nella prima metà del XX secolo, l'affermazione e lo sviluppo di questa tecnica realistica e verosimile era più che altro un livello di indagine e sviluppo concettuale e tecnico, mentre il vero riflesso approfondito della realtà della società cinese non è stato pienamente sviluppato fino al periodo della guerra di resistenza contro l'aggressione giapponese. Proprio come hanno detto alcuni studiosi, la diffusione e lo sviluppo delle tecniche di disegno realistico e dal vero all'inizio del XX secolo, "ha solo stabilito il modello di tecniche e metodi pittorici adeguati, e possedeva le condizioni unilaterali per la creazione del realismo, e la lunga e difficile pittura realista

cinese moderna ha ancora bisogno di essere infusa con nuovi concetti e anime attraverso la pratica della generazione successiva, e questo tipo di opera d'arte può andare oltre il loro tipo di lavoro artistico,che può trascendere le limitazioni storiche del loro tempo".[38]Inoltre, con lo sviluppo della società e della storia cinese, anche i soggetti e le forme espressive del disegno si sono arricchiti e sviluppati, soprattutto dopo la fondazione della Nuova Cina, la connotazione estetica e la forma del disegno si sono trasformate in modo significativo. Come ha detto Hang Chunxiao, "dopo la fondazione della Nuova Cina, a causa del cambiamento di direzione della letteratura e dell'arte, la proposta di 'arte per la vita' è stata gradualmente sostituita da 'arte per la politica', e il discorso del 'disegno' è stato sostituito da 'arte per la politica'. Anche il nocciolo del 'disegno' è cambiato di conseguenza: da strumento per esprimere la 'realtà' a strumento per esprimere la 'realtà'".[39]

Nel corso dell'introduzione e della diffusione del metodo del disegno dal vero sono emerse diverse interpretazioni teoriche e tendenze di sviluppo.Dal punto di vista del linguaggio creativo della pittura, esso si manifesta principalmente in tre aspetti: l'eredità e lo sviluppo del metodo di disegno dell'Accademia classica occidentale, l'apprendimento e lo sviluppo del metodo di disegno impressionista e l'apprendimento e lo sviluppo del metodo di disegno dell'arte moderna.

Eredità e sviluppo del metodo di schizzo dell'accademia classica occidentale, il XVII secolo, in Europa, la formazione di accademie d'arte gestite dal governo nella scuola di pittura: accademia. L'accademia si caratterizzava per l'ostentazione delle antiche tradizioni artistiche, per soddisfare le esigenze dei governanti ufficiali, attingendo per lo più a leggende religiose e storie mitologiche, o creando opere che lusingavano i dignitari contemporanei, con forme rigide e appariscenti e una visione antiquata dell'arte. Si dichiarava difensore della tradizione classica e sopprimeva e respingeva la creazione artistica e l'innovazione delle scuole e delle altre scuole di pensiero che

[38] Li Chao, *"Storia della pittura a olio cinese moderna"*, Shanghai，Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2007, p. 116.
[39] Hang xiaochun，*"La trasformazione del concetto di "schizzo" e la pittura cinese del XX secolo"*，Rivista dell'Accademia di Belle Arti di Tianjin，Edizione 5, 2015, p. 70

propugnavano l'innovazione. L'Accademia nacque in Italia nel XV e XVI secolo, inizialmente come associazione di pittori, e poi in Francia nella prima metà del XVII secolo, quando fu istituita un'accademia ufficiale, con un sistema rigoroso di concezioni artistiche, metodi e matematica, che influenzò le accademie create in seguito in altri Paesi. Queste accademie si sforzarono di formalizzare la formazione artistica, ponendo l'accento sull'arte classica e sugli studi anatomici. Le accademie si attenevano agli ideali classici di bellezza, armonia e proporzione e gli artisti studiavano l'arte antica greca e romana per comprendere questi principi. Il realismo era una componente fondamentale dell'arte delle accademie. Gli artisti si impegnarono a ritrarre i loro soggetti con un alto grado di accuratezza e attenzione ai dettagli, ma con lo sviluppo della società e l'emergere di varie tendenze sociali che continuarono a influenzare l'Accademia, le idee e gli stili artistici interni cambiarono di volta in volta. Tra i pittori rappresentativi dell'Accademia ricordiamo Leblanc, Siloam e Brazillo in Francia e Bruni in Russia.

Scuola di pittura neoclassica emersa in Europa occidentale a metà del XVIII secolo. Seguendo la visione del razionalismo, riteneva che l'arte dovesse partire dalla ragione ed escludere i pensieri e i sentimenti soggettivi dell'artista, soprattutto di fronte ai conflitti di interessi sociali e personali, e che gli individui dovessero frenare i propri sentimenti. La creazione di immagini artistiche esaltava la bellezza ideale dell'antica Grecia; si concentrava sull'integrità delle forme d'arte classiche, sulla modellazione scultorea, sulla ricerca dell'eleganza, della dignità e dell'armonia, attenendosi a uno schizzo rigoroso e a contorni chiari, e cercando di ridurre gli elementi cromatici della pittura. La "novità" del "neoclassicismo" risiede nel prendere in prestito temi e forme espressive dell'eroismo antico, raffigurando direttamente i principali eventi ed eroi della lotta reale, che corrispondono strettamente alla lotta reale, e servendo direttamente la presa del potere e il consolidamento del potere da parte della borghesia, con un carattere distintivo di tendenza realista. Ci sono stati due pittori rappresentativi, soprattutto in Francia, con Louis David (1748-1825) come rappresentante nel primo periodo. Le sue opere sono generalmente selezionate da antichi miti e leggende di soggetto lugubre, prendendo in prestito l'eroismo dell'antica Grecia e di Roma, prorompente di vera e

propria passione per la lotta, che è strettamente legata alla rivoluzione della borghesia francese, nota come "classicismo rivoluzionario". Il periodo successivo fu rappresentato da Jean Auguste Dominique Ingres (1780-18673), che fu l'ultimo e più importante successore del neoclassicismo. Anche Ingres ammirava l'arte classica solenne ed elegante, ed enfatizzava la formazione di un realismo meticoloso nell'insegnamento ai suoi studenti, e deprecava quelli che non erano così seri. Nell'insegnamento ai suoi allievi, Engel poneva l'accento sulla meticolosa formazione al realismo, denunciando lo stile pittorico sciatto e indulgente, e perseguiva l'arte pura al servizio della corte, trasformandola in un codice di conformità per l'accademia d'arte ufficiale, che era nota come "Accademia classica". Pur continuando a venerare i soggetti classici, ha perso il suo significato positivo. Lo scopo era quello di evitare la realtà, così come la visione realista della pittura era diversa, ma lo stile rigoroso della pittura ebbe una certa influenza sulla successiva scuola realista di pittura. La scuola di pittura neoclassica enfatizzava la forma e la completezza della forma d'arte, creava rigorosamente secondo le norme dell'arte antica, apprezzava la razionalità ma trascurava i sentimenti, apprezzava gli schizzi ma trascurava i colori. Queste sono le caratteristiche della scuola di pittura classica. Attribuivano importanza all'unità e all'armonia delle forme, alla rappresentazione chiara, ai contorni netti e all'ideale di una pittura sensata e armoniosa.

Tra i molti studenti d'arte che studiavano in Europa e negli Stati Uniti, alcuni di loro erano profondamente interessati alle tecniche pittoriche dell'accademia classica europea della fine del XVIII secolo, e nei loro studi si concentravano sullo schizzo, sulla scrittura e sull'esplorazione delle realtà della forma. I più rappresentativi sono Xu Beihong, Li Yishi e Wu Zuoren.Tutti loro tendevano all'indagine teorica e alla pratica tra lo schizzo e la realtà della forma dell'oggetto, ereditavano l'estetica della pittura realistica classica occidentale ed enfatizzavano la pratica dello schizzo sotto il concetto di modellazione della realtà.

Nel 1921, dopo due anni di studio in Francia, Xu Beihong pubblicò un articolo sul Morning Post sulla vena di apprendimento dell'educazione al disegno dal vero nel sistema accademico occidentale. Nell'articolo, Xu Beihong affermava che l'inizio dell'insegnamento dell'arte europea consiste nel copiare la testa di gesso e la natura morta, per poi copiare l'intaglio leggermente più complesso e infine la figura dello studio. Ha detto."Coprire il corpo umano curvo linea retta è estremamente piccolo, nascosto particolarmente fine, colore al complesso, e la forma delle regole.praticanti d'arte in questo ai suoi occhi della portata della raccolta del polso dei seguaci del piede, tutti i capelli spettacolo.Studiano anche l'anatomia del corpo umano per conoscere in dettaglio come il corpo umano è organizzato e formato, e per copiare il corpo umano nel suo complesso, e per scrivere di paesaggi e di edifici oltre a copiare il corpo umano.Ha anche studiato il metodo di vista a distanza, al fine di scoprire il teorema della distanza e della vicinanza".[40]A quanto pare, secondo Xu Beihong, il sistema realistico dell'accademia europea ha una rigorosa vena bozzettistica, dalla testa in gesso alla natura morta e poi al disegno del corpo umano, c'è un processo di formazione graduale.Nel processo di schizzo del paesaggio, per esprimere il livello spaziale del paesaggio lontano, è necessario parlare dei teoremi e dei metodi pertinenti.Dopo il ritorno in Cina, Xu Beihong si è dedicato all'insegnamento delle idee artistiche del realismo occidentale e dei metodi di schizzo. A suo avviso, lo schizzo è fondamentale per le arti plastiche. Se non ci si impegna a fondo nel disegno, manca anche la capacità di modellare con precisione, per non parlare della creazione artistica, e alla fine si finisce solo per copiare e imitare.[41] Allo stesso tempo, ha osservato: "La bellezza dell'arte, nell'immagine e non nel colore, prendere il colore e rinunciare all'immagine, è anche la pelle."[42]"Non è difficile essere un buon giudice del carattere.", "Se non si conosce l'immagine, come si può ottenere il fascino?"[43]Come si evince da questi punti di vista, Xu Beihong credeva che la bellezza della pittura risiedesse innanzitutto nella

[40] Wang Zhen,*"Scritti raccolti di Xu Beihong",* Shanghai, Shanghai Pictorial Press, 2005, p. 5.
[41] Wang Zhen,*"Scritti raccolti di Xu Beihong"*, Shanghai, Shanghai Pictorial Press, 2005, p. 139.
[42] Wang Zhen*, "Scritti raccolti di Xu Beihong"*, Shanghai, Shanghai Pictorial Press, 2005, p. 19.
[43] Wang Zhen,"*Scritti raccolti di Xu Beihong*", Shanghai, Shanghai Pictorial Press, 2005, p. 140.

verità dell'immagine.Pertanto, agli occhi di Xu Beihong, lo schizzo sta nella forma della scrittura, egli seguiva rigorosamente il sistema della tecnica pittorica classica dell'accademia occidentale, il suo schizzo è principalmente incentrato sull'immagine delle cose, la ricerca di cose oggettive per la riproduzione realistica.



Figura 1- 5 Xu Beihong , “ I cinquecento soldati di Tian Heng ”-,Olio su tela.1930

Per Xu Beihong, l'attività di schizzo ha influenzato notevolmente la creazione dei suoi dipinti e la maggior parte delle sue opere sono basate su schizzi. Ad esempio, i dipinti di Xu Beihong che ritraggono cavalli, leoni, gatti e altri animali, nonché fiori, sono per lo più schizzi. La pittura di figura di Xu Beihong utilizza più direttamente i modelli.Ad

esempio, la sua opera“ I cinquecento soldati di Tian Heng ” (pittura a olio)(Figura 1-5), ecc. ha schizzi di piccole dimensioni.La maggior parte dei suoi dipinti tematici, che hanno come forma la figura e la dinamica, e la maggior parte degli schizzi di modelli per interni, come "Yugong Yishan" (pittura a olio) e così via, sono stati completati.In breve, Xu Beihong ha prestato particolare attenzione al ruolo importante dello schizzo nella creazione dei dipinti.Il metodo di schizzo da lui propugnato traeva origine dall'accademia occidentale dell'arte realistica classica, vale a dire, nel rapporto soggetto-oggetto del dipinto, generalmente orientato all'oggetto, il pittore in conformità con la prospettiva scientifica, l'anatomia, le proporzioni, i chiari e gli scuri sull'oggetto da schizzare in modo realistico .La ricerca dell'imitazione oggettiva dell'aspetto delle cose è lontana dallo spirito dell'arte pittorica tradizionale cinese. La pittura tradizionale cinese tende a infondere lo spirito del pittore nell'oggetto, con conseguente spiritualizzazione dell'immagine materiale; mentre i pittori tradizionali occidentali dichiaravano che la pittura era "uno specchio", concentrandosi sull'uso di metodi scientifici e realistici per riprodurre il mondo oggettivo. Xu Beihong ha studiato e assorbito i punti di forza dell'arte realistica classica dell'accademia occidentale, per cui ai suoi occhi arte e scienza sono essenzialmente la stessa cosa. “Gli artisti dovrebbero avere lo stesso spirito di ricerca della verità degli scienziati.”[44]“L'arte è apprezzata per la sua 'verità' e la 'verità' è bellezza".[45]Tra gli altri pittori che all'epoca prediligevano questa visione vi erano Li Yishi, Wu Fading, Yan Wenliang e Wu Zuoren.La maggior parte di loro ha studiato in Europa e negli Stati Uniti e ha preso come modello il realismo classico dell'accademia occidentale.L'attivo sostegno e la promozione di Xu Beihong e di altri facilitarono la diffusione del metodo di schizzo della pittura realista classica in Cina, che si sviluppò gradualmente fino a diventare il metodo di base della pratica artistica realista.

Vale la pena sottolineare che il metodo di schizzo della pittura realista classica sostenuto da Xu Beihong ha svolto un ruolo importante nell'aprire la strada allo sviluppo dell'arte

[44] Wang Zhen,*“Scritti raccolti di Xu Beihong”*, Shanghai，Shanghai Pictorial Press, 2005, p. 139.
[45] Wang Zhen e Xu Boyang, eds., *“Antologia dell'arte di Xu Beihong”*，Yinchuan,Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 759.

realista in termini di tecnica.Xu Beihong sperava di utilizzare il metodo del disegno per concentrarsi sulla vita del punto di vista dei suoi studenti per ottenere una pratica completa, come ad esempio nel 1938, Xu Beihong ha incoraggiato e sostenuto i suoi studenti Wu Zuoren e altri per organizzare il gruppo di disegno di guerra, è andato in prima linea del disegno Taierzhuang. Allo stesso tempo, Xu Beihong incoraggiò anche Zhang Anzhi, Chen Xiaonan, Feng Fazhi e Lu Xiaguang a partecipare attivamente alla propaganda di guerra, riflettendo la realtà della guerra e promuovendo fortemente la continuazione del realismo in Cina.

Lo studio e lo sviluppo del metodo di schizzo che combina accademismo classico e impressionismo. Rispetto ai pittori che hanno studiato in Europa e negli Stati Uniti e hanno appreso le tecniche realistiche classiche, alcuni dei pittori che hanno studiato in Giappone nel primo periodo hanno accettato la combinazione dei metodi di schizzo degli accademici classici e degli impressionisti, concentrandosi sullo schizzo e sull'esplorazione del linguaggio ontologico della pittura.La maggior parte di loro imparò da Kuroda Kiyohide (1866-1924) e Fujishima Takeji (1867-1943), due artisti che fusero il disegno dell'accademia classica occidentale con le tecniche di schizzo degli impressionisti per creare nuove tecniche di schizzo, con una chiara attenzione al linguaggio ontologico della pittura. Tra questi, Kuroda Kiyohide studiò pittura in Francia e fu influenzato dagli impressionisti francesi, formando gradualmente la Scuola Gaikou giapponese nella sua pratica artistica.In seguito, con l'aumentare del numero di pittori giapponesi che studiavano in Europa, la loro comprensione dell'arte occidentale si approfondì, influenzando ulteriormente la scena pittorica giapponese dell'epoca. Ovviamente, gli studenti che si recavano in Giappone per studiare arte erano inevitabilmente influenzati in questo modo.

Kwan Leung, che ha studiato in Giappone, ha citato una volta i suoi insegnanti, come Fusetsu Nakamura e Takeji Fujishima, come importanti pittori della pittura realista giapponese, che hanno enfatizzato l'integrazione di elementi impressionistici su una base realistica. La caratteristica tipica della pittura impressionista è quella di avere come contenuto principale lo schizzo del paesaggio, di concentrarsi sull'esplorazione della

luce e dei cambiamenti di colore in condizioni di illuminazione naturale e di attribuire importanza allo studio del linguaggio pittorico stesso, come i colori, le pennellate, le linee e così via. In effetti, la tecnica del disegno nell'educazione artistica giapponese di quel periodo era principalmente una combinazione di accademismo classico occidentale e impressionismo, che divenne la caratteristica principale del trapianto dell'educazione artistica giapponese . Pertanto, la comprensione dei primi studenti d'arte cinesi che studiavano in Giappone riguardo allo schizzo nel suo complesso si sviluppò lungo il percorso della fusione del realismo classico europeo e delle tecniche impressioniste. Ad esempio, Feng Zikai, Wang Yadan, Guan Liang, ecc. che hanno studiato in Giappone nel primo periodo, pur non avendo il rigore di Xu Beihong, che ha studiato nell'accademia classica europea, in termini di espansione della forma estetica della pittura e di esplorazione del linguaggio ontologico della pittura, hanno aperto una nuova strada di esplorazione per l'insegnamento e la pratica del disegno dal vero in Cina.

Anche Feng Zikai, nel suo articolo "Faithful Sketching", ne parla“La forma è la cosa più importante nella pittura occidentale e dobbiamo assicurarci che sia molto corretta. Ai nostri occhi, la forma degli oggetti naturali varia molto a causa delle loro diverse posizioni e del rapporto tra distanza e vicinanza. Il modo migliore per rappresentare gli oggetti naturali è vederli come un pezzo di un piano".[46]A quanto pare, Feng Zikai riteneva che l'importanza attribuita alla modellazione delle forme nella pittura occidentale fosse degna di riconoscimento.Inoltre, elabora il tema del tono e del colore, affermando che“Il disegnatore deve sapere che al mondo esistono solo forme, toni e colori, ma non paesaggi, erbe, alberi, animali, persone, fiori, frutti, utensili e oggetti.”[47]Per Feng Zikai, quindi, disegnare non significa solo scrivere forme, ma anche esplorare il rapporto tra forme, toni e colori degli oggetti. In altre parole, è necessario esplorare ed esprimere il linguaggio ontologico della pittura con l'aiuto della forma

[46] Feng Chenbao, *“Scritti raccolti di Feng Zikai”*, Hangzhou, Zhejiang Literature and Art Publishing House e Zhejiang Education Publishing House, 1990, p. 6.
[47] Feng Chenbao, *“Scritti raccolti di Feng Zikai”*, Hangzhou, Zhejiang Literature and Art Publishing House e Zhejiang Education Publishing House, 1990, p. 9.

materiale, della struttura, del colore e di altri fattori .Si può anche notare che Feng Zikai intende lo schizzo come un processo di osservazione da parte del soggetto, ponendo l'accento più sulla riproduzione oggettiva che sull'esplorazione e l'espressione della psicologia interiore del soggetto osservatore, e si limita ancora al metodo impressionista occidentale di schizzo che si concentra sulla vera riproduzione di oggetti oggettivi.

Wang Yachen ha studiato ed ereditato le tecniche di disegno degli impressionisti e le ha combinate con lo spirito estetico dell'antica pittura cinese. Dopo il ritorno dai primi anni in Giappone, Wang Yachen sostenne chiaramente l'uso del disegno dal vero nella pratica artistica in risposta agli stereotipi prevalenti e alla tendenza a copiare l'antichità nel mondo dell'arte cinese dell'epoca, ritenendo che la pratica del disegno dal vero fosse il modo migliore per trasformare la tradizionale pittura letterata cinese dalla fine della dinastia Qing. Tuttavia, Wang Yachen aveva una propria concezione del metodo di schizzo: sulla base dell'apprendimento e dell'eredità del metodo di schizzo degli impressionisti, egli incorporò anche lo spirito estetico della pittura tradizionale cinese. È come ha detto lui.“La pittura si basa sulle attività del mondo visivo. La cosiddetta creazione inizia con la visione e l'osservazione è la prima funzione.Quando i nostri bulbi oculari riflettono la natura verso il mondo esterno, la retina dell'occhio è lo specchio riflettente che assorbe l'oggetto, quindi il ruolo della visione è molto importante.Tuttavia, il semplice recepimento delle impressioni è quasi meccanico, ed è più appropriato aggiungere il ruolo della mente.”[48]A quanto pare, Wang Yachen ritiene che nel processo di schizzo, sebbene l'osservazione visiva sia molto importante, affidarsi solo all'osservazione visiva sia quasi "meccanico", e che sia necessario aggiungere al processo di schizzo la "consapevolezza". Si può notare che Yachen cerca di combinare l'estetica dell'antica pittura tradizionale cinese, che consiste nell'"incontrare la mente con gli occhi", nella sua pratica di schizzo, mentre il metodo di schizzo dell'antica pittura tradizionale cinese si concentra sulla "forma" e sullo "spirito" degli oggetti dipinti. Il metodo di schizzo della pittura tradizionale cinese si

[48] Wang Zhen e Rong Junli, eds. “Antologia dell'arte di Wang Yachen”, Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Press, 1990, p. 109.

concentra sull'espressione della "forma", dello "spirito" e del "significato" degli oggetti dipinti, e si può dire che sia uno sviluppo del metodo di schizzo della pittura realistica occidentale.

Lo studio e lo sviluppo dei metodi di disegno dell'arte moderna. Mentre molti studenti stranieri si recavano in Giappone, Europa e Stati Uniti per studiare la pittura realistica, alcuni di loro abbracciarono anche le idee dell'arte moderna del post-impressionismo e dell'espressionismo, allora prevalenti in Occidente. Si concentrarono principalmente sullo schizzo e sull'esplorazione dell'espressione emotiva del corpo principale del dipinto, con pittori rappresentativi come Chen Baoyi, Wu Dayu, Liu Haisu, Guan Liang e così via.

Cheng Baoyi, si recò due volte in Giappone verso est, intorno al 1913 e al 1916.Durante gli studi in Giappone, ebbe rapporti con pittori giapponesi come Nakagawa Norimoto e Arima Ikoma, e accettò gli stili del post-impressionismo e del fauvismo, con una tendenza espressionista. Ha svolto un ruolo importante nell'introduzione e nel processo di apprendimento delle tecniche di schizzo. Chen Baoyi ha prestato particolare attenzione all'espressione dello spirito del corpo principale del dipinto e le sue prime opere, Sogno di un bambino (1925), hanno il sapore di Morrisseau, mentre Ritratto di donna in nero (1922) ha la solidità di Renoir.L'enfasi di Chen Baoyi sull'espressione dell'emozione nei suoi dipinti riflette la comprensione dello spirito interiore della pittura da parte di un pittore cinese, e i suoi quadri incarnano un forte elemento emotivo del soggetto, che appartiene interamente allo stile del periodo post-impressionista.

Wu Dayu si è recato in Francia nel 1922 per studiare, il suo metodo pittorico è incline al pittore post-impressionista Cézanne, concentrandosi sul soggetto del dipinto per la luce e il colore dei sentimenti e delle prestazioni del soggetto. Pensa: "Non prestare troppa attenzione alla prospettiva, presta più attenzione al contrasto tra colore luce bianco e nero .....Essere fedeli ai sentimenti della natura, osservare costantemente la natura, fare più esperienza per capire, gradualmente si rivelerà naturalmente la capacità

di esprimere".[49]Ovviamente, Wu Dayu ha cercato di rompere i vincoli della pittura tradizionale occidentale incentrata sulla prospettiva, sostenendo l'uso del colore per esprimere direttamente la natura, che ha lo stesso valore estetico dell'esplorazione e dell'espressione del mondo emotivo del soggetto di Cézanne, concentrandosi sulla modellazione del colore e sulla metamorfosi artistica. Secondo Wu Dayu, la pittura non è solo una registrazione oggettiva di ciò che il pittore vede, ma anche un'espressione del mondo estetico ed emotivo del soggetto con l'aiuto dei materiali e del linguaggio pittorico. Questo tipo di stile artistico con lo spirito della pittura tradizionale cinese nello spirito della scrittura è stato rivelato in Wu Dayu qui, ma sfortunatamente nel contesto storico di salvezza e sopravvivenza, questa esplorazione non è stata portata avanti.



Figura1- 6 Liu Haisu, Liu Ant, Zhang Chengjiang e altri davanti al Museo del Lussemburgo, 1929.

[49] Istituto di pittura ad olio e scultura di Shanghai, *"Memorie del signor Wu Dayu"*, Shanghai, Shanghai Education Press, 2003, p. 53.

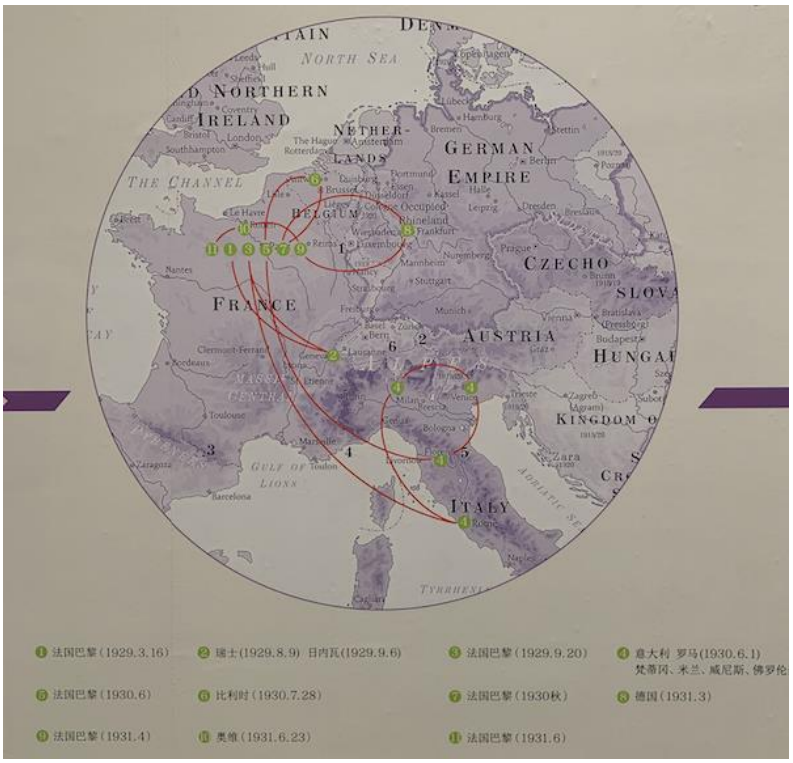


Figura1-7 Schema del primo itinerario del tour europeo di Liu Haisu

Liu Haisu ha prestato particolare attenzione alla pratica del disegno durante sua vita, sostenendo il disegno e opponendosi alla copia e al plagio.In 31 mesi, Liu Haisu ha viaggiato principalmente in 11 città di 6 Paesi（Figura1- 7）, tra cui Francia, Svizzera, Italia, Belgio e Germania, ha visitato 16 musei d'arte come il Louvre e il Museo d'Orsay, ha copiato capolavori, disegnato e dipinto, e ha completato più di 300 opere.Durante questo periodo è stato anche selezionato due volte per il Salone d'Autunno francese, è stato invitato a tenere una conferenza sui "Sei metodi dello sceicco", ha tenuto una mostra personale di successo e ha organizzato due società artistiche.La sua opera "Neve del Lussemburgo" è stata collezionata dal Museo Nazionale delle Belle Arti francese.

Nelle sue prime opere, come Qianmen (Pechino-1921), Yonghegong (Pechino-1921), Red Lai (Lago occidentale-1921) e Nanjing Dazi Temple (1925), si possono notare di tanto in tanto accenni di fauvismo ed espressionismo.Liu Haisu si recò in Europa due volte, nel 1929 e nel 1933. Durante la sua permanenza in Europa, visitò alcuni pittori modernisti, come Picasso, Matisse, Derain e Joel, e discusse di questioni artistiche con Flamenck e Tromsky.Influenzate dai pittori modernisti occidentali, le opere di Liu Haisu come “Tramonto su Notre Dame de Paris”（Figura1- 8）,“ Express”, “Neve in Lussemburgo” e “Tramonto a Westminster”（Figura 1-9）portano tutte il segno più evidente del modernismo.Da queste opere si evince che la fusione intenzionale del linguaggio pittorico tradizionale cinese dell'inchiostro e del pennello con gli interessi della pittura post-impressionista e fauvista, da parte di Liu Haisu, indugia chiaramente nelle realizzazioni post-impressioniste, non soffermandosi più sugli aspetti realistici.Il "disegno" di Haisu ha una caratteristica molto evidente: non si preoccupa mai di sapere se la modellazione realistica è reale o meno, e ancor meno si preoccupa dei commenti della gente sulle sue capacità non realistiche.Ha più volte ribadito che l'arte non è solo la rappresentazione meccanica di oggetti oggettivi, ma anche l'espressione della vita, e che la pura abilità non è l'arte della vita.[50] In breve, l'arte è un'espressione della vita. La fusione dell'Oriente e dell'Occidente nell'essenza e nello spirito dell'arte di Liu Haisu ha avuto un'influenza straordinariamente forte sullo sviluppo della pittura a olio cinese, dal disegno dal vero alla pittura a olio nel senso della scrittura.

[50] Liu Haisu, "Espressioni d'arte e di vita", Morning Post Sixth Anniversary Supplement, 1 dicembre 1924, p. 224-225.

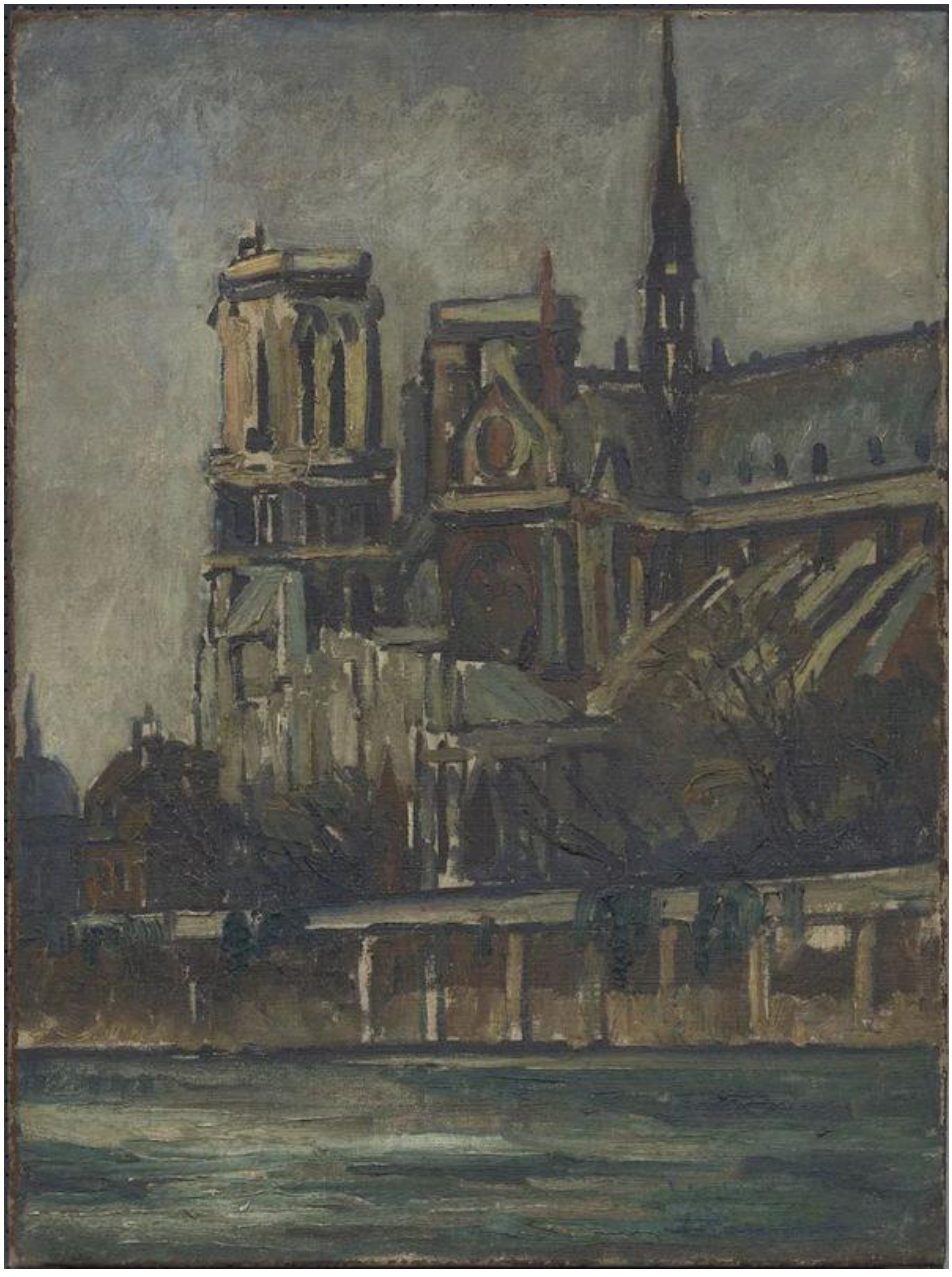


Figura1- 8 *"Tramonto a Notre Dame"*， Liu Haisu,, Parigi, 1931



Figura 1-9 “Tramonto a Westminster”， Liu Haisu, Olio su tela, 1935

In sintesi, Xu Beihong, Li Yishi e Wu Zuoren si sono concentrati sull'introduzione e sullo sviluppo del metodo di schizzo della pittura classica occidentale, mentre Feng Zikai e Wang Yaduan si sono concentrati sull'introduzione e sullo sviluppo innovativo del metodo di schizzo della combinazione di accademismo classico e impressionismo, e Chen Baoyi, Wu Dayu, Liu Haisu e altri hanno teso a combinare il metodo di schizzo con lo spirito della pittura tradizionale cinese sulla base dell'arte moderna, e hanno esplorato la scienza e la tecnologia occidentali, così come lo sviluppo e lo sviluppo del metodo di schizzo della pittura tradizionale cinese. Hanno anche esplorato il metodo scientifico occidentale dello "sketching" per realizzare la continuità del realismo cinese.

Sezione III: La pratica artistica dell'arte realista

"Durante il periodo del Quattro Maggio, sotto l'influenza dello spirito scientifico e delle idee democratiche, il realismo fu introdotto come forma d'arte scientifica e progressista. Il sistema occidentale di pittura realistica, basato sullo spirito della scienza, cominciò ad affermarsi e a svilupparsi in Cina. Vale la pena notare che, dopo l'ingresso del Realismo in Cina, la pratica artistica della metà e della fine degli anni Venti ha mostrato due diverse tendenze di sviluppo: una era lo stile accademico nello studio; l'altra era lo stile popolare nei "crocevia".

3.1 *L'istituzione e lo sviluppo del sistema realistico dell'accademia*

Durante il periodo del Quattro Maggio, nel 1919, l'educazione all'arte realistica cominciò a diffondersi ampiamente in Cina, come disse Li Yishi.“Ora che l'europeizzazione si sta diffondendo a est, la gente del Paese segue l'usanza occidentale, nel Paese è stata istituita l'arte della pittura da insegnare in scuole speciali, e anche i pittori sono specializzati nella pittura, quindi non importa se sono pittori letterati o pittori".[51]Come simbolo dello spirito della scienza, il realismo si è adattato alle esigenze dell'illuminazione culturale del periodo del Quarto Maggio. Xu Beihong ha svolto un ruolo chiave nell'introduzione, nella diffusione e nello sviluppo del sistema artistico realista in Cina. Nei primi anni di insegnamento presso la Società di ricerca sul metodo pittorico dell'Università di Pechino, Xu Beihong aveva già sostenuto chiaramente l'introduzione dei concetti della pittura realistica occidentale per migliorare la pittura cinese e aveva pubblicato un articolo intitolato "Il metodo per migliorare la pittura cinese", in cui proponeva che.“古法之佳者，守之;垂绝者，继之;不佳者，改之;未足者，增之;西方画之可采入者，融之。”[52] Si può notare come egli sostenesse di prendere in prestito il principio del realismo "a somiglianza" della pittura realistica occidentale per "riadattare e migliorare i metodi culturali tradizionali di riproduzione delle somiglianze e delle divinità, e per attuare l'utile esplorazione del

[51] Li Yishi, *"Vendere dipinti"*, China Art Association Quarterly, vol. 1, n. 2, 1 giugno 1936, p. 143-148.
[52] Xu Beihong, "Sul miglioramento della pittura cinese", pubblicato originariamente nel Journal of Painting (Università di Pechino), 1 giugno 1920, p. 12.

realismo".[53]Ovviamente, l'introduzione dell'arte realista di Xu Beihong non solo ha portato un nuovo paradigma estetico all'esplorazione e allo sviluppo della pittura tradizionale cinese, ma ha anche gettato una solida base tecnica per lo sviluppo dell'arte realista durante il periodo successivo alla guerra.

Xu Beihong aveva pubblicato un articolo dopo il suo ritorno in Cina nel 1926, suggerendo che"Per rinvigorire l'arte cinese, l'espressione dell'arte cinese, dobbiamo reiniziare il classicismo dell'arte del nostro Paese, come il rispetto per il popolo Song ancora denso e uguale, il materiale pittorico non è esclusivamente sul paesaggio.Per salvare i mali attuali, dobbiamo adottare il realismo europeo."[54]Su questa base, ha sottolineato l'importanza del ruolo del realismo nell'educazione artistica e nella pratica pittorica dell'epoca. Nel 1927 fu fondato il Dipartimento d'Arte dell'Università Centrale Nazionale, con Xu Beihong alla guida, e iniziò a implementare attivamente i concetti di schizzo e realismo dell'accademia europea nel sistema di educazione artistica moderna della Cina. Come ha affermato uno studioso: "Il Dipartimento d'Arte dell'Università Centrale nell'educazione artistica nell'attuazione del sistema di schizzi, è l'attuazione del modo di schizzo, la formazione di una serie di arte plastica basata sulle leggi scientifiche del principio della 'forma', rigorosamente completa dal gesso, dalla natura morta al corpo umano dell'arte della creazione del percorso necessario".[55]

[53] Li Chao,"Storia della pittura a olio cinese moderna",Shanghai, Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2007, p. 90.
[54] Wang Zhen e Xu Boyang, eds., *"Antologia dell'arte di Xu Beihong"*, Yinchuan, Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 51.
[55] Li Chao, *"Storia della pittura a olio cinese moderna"*, Shanghai, Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2007, p. 90.



Figura1-10 “metti giù la frusta”，Xu Beihong,(pittura a olio),1939

Xu Beihong ha insegnato l'arte secondo i metodi di formazione della pittura classica dell'Accademia europea e ha completato rigorosamente la formazione del disegno dal gesso alla natura morta e poi al corpo umano. Nella creazione artistica, ha anche prestato particolare attenzione all'applicazione e alla pratica dei concetti scientifici nella pittura. Xu Beihong afferma in particolare“Il genio della scienza è nella precisione, così

come il genio dell'arte.Se le deduzioni della scienza, che dichiarano le sottigliezze della verità, non sono precise, le emozioni sono vaghe e non c'è modo di comunicare tra loro."[56]

Xu Beihong ha molte opinioni simili in altri trattati. Ad esempio, nel 1947, quando scrisse la prefazione per i "Materiali e metodi di insegnamento dell'arte nella scuola secondaria", suggerì che lo studio e il progresso dell'arte non possono essere separati dalla scienza, e che solo attraverso un'osservazione attenta e precisa degli oggetti oggetti oggettivi possiamo coglierne la correttezza, per poi cercarne i contorni.[57]Xu Beihong presta anche particolare attenzione al ruolo importante dello schizzo nella formazione di base dell'insegnamento dell'arte, come ha sottolineato nell'articolo "I problemi attuali dell'arte cinese": "Lo studio dell'arte, lo schizzo come base".[58]Si ritiene che "il disegno sia la base di tutte le arti plastiche". Nel complesso, le opere di Xu Beihong che contano davvero per il realismo sono molto poche, come "metti giù la frusta" (pittura a olio)(Figura1-10), ecc, come lui stesso ha detto: "Anche se sostengo il realismo per venti anni, ma non è riuscito ad avvicinarsi alle masse, il fatto che non può essere avvicinato" . Come hanno sottolineato gli studiosi: "La creazione tematica su larga scala di Xu Beihong del senso di realtà cosa rappresenta ? È la figura nella pittura della forma, della dinamica e dello spirito, ma la maggior parte di questi interni può essere manipolata può essere presa in prestito dal modello per scrivere".[59]

Inoltre, ci sono molti pittori realisti al di fuori del sistema realista dell'accademia di Xu Beihong, che hanno tutti dato importanti contributi alla creazione e allo sviluppo della prima pittura realista cinese partendo da interessi estetici personali diversi. "Alcuni di loro non usano l'insieme delle idee educative per influenzare la pittura realistica, ma con la loro personalità artistica unica per stabilire la propria dignità realistica, come

---

[56] Wang Zhen e Xu Boyang, eds.*"Antologia dell'arte di Xu Beihong"*, Yinchuan: Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 174.
[57] Wang Zhen e Xu Boyang, eds.*"Antologia dell'arte di Xu Beihong"*, Yinchuan: Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 515.
[58] Wang Zhen e Xu Boyang, eds.*"Antologia dell'arte di Xu Beihong"*, Yinchuan: Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 511.
[59]Zheng Gong*," Evoluzione e movimento: la modernizzazione dell'arte cinese",* Nanning,Guangxi Art Publishing House, 2002, p.107.

Fang Junbi, Chen abbracciò il primo, Wang Yuezhi, Guanliang, ecc; alcuni non regnano supremi, e non c'è una folla da seguire, ma l'arte della pittura è superba come epoca, rappresenta uno standard, come Chang Shuhong dice " alcuni cani nati da un cuore compassionevole, dalla vecchia società!" Questi mantengono sempre uno stato critico per estendere la rettitudine della nazione,e si concentrano sull'espressione della voce dei tempi e trasmettono la loro simpatia nelle loro opere, e non si preoccupano della perfezione delle loro abilità, come Situ Qiao, Tang Yihe, Jiang Zhaohua, Zhou Gui".[60]

3.2 *Verso un "crocevia" dell'arte divulgativa*

"Nell'ultimo periodo della Rivoluzione del Quattro Maggio, il Realismo ha mostrato la coesistenza di realismo e realismo in termini di stile pittorico e soggetto. Xu Beihong ha avuto una grande influenza con il suo stile di pittura dell'accademia classica occidentale, mentre Lin Fengmian ha avuto una grande influenza con il suo stile di pittura popolare che si è spinto fino al "bivio".[61]

L'introduzione e la promozione delle tecniche realistiche nell'arte realista tentarono di migliorare la pittura cinese con l'aiuto dei concetti e delle tecniche della pittura realistica occidentale; mentre il movimento dell'arte popolare si concentrò sulla riflessione della realtà della sofferenza della vita attraverso l'arte con una prospettiva umanitaria. "A metà degli anni Venti, sotto l'influenza della letteratura e delle tendenze artistiche giapponesi, i circoli letterari e artistici furono influenzati dalla "torre d'avorio" e dall'"andare al bivio". A metà degli anni Venti, sotto l'influenza della tendenza letteraria giapponese, i circoli letterari discutevano della nuova direzione della letteratura e dell'arte, "fuori dalla torre d'avorio" e "verso il bivio".

Nell'ottobre del 1926, Ye Lingfeng e Pan Hannian, membri della Società della Creazione, fondarono a Shanghai la rivista Mirage Continent e, rifacendosi a una

[60]Liu Xin, *"Cento anni di pittura a olio cinese"*, Nanning,Guangxi Fine Arts Press, 1996, p. 45.
[61]Si riferisce all'atteggiamento popolare verso la vita che riflette la verità in modo diretto.Si tratta di un'arte profondamente realista, con un forte spirito umanitario e una tendenza critica, che si riflette esattamente nei primi dipinti e nella pratica artistica di Lin Fengmian.

raccolta di saggi dello scrittore giapponese Kitagawa Shirakamura, divisero il primo numero in una parte superiore e in una inferiore, chiamandole rispettivamente Torri d'Avorio e Crocevia. Allo stesso tempo, in risposta alla situazione attuale del mondo letterario di allora, hanno proposto la "Filosofia di strada" e il "Nuovo teppismo" e hanno invitato gli artisti letterari a uscire attivamente dalla torre d'avorio della letteratura e dell'arte europeizzate del passato e ad andare verso il popolo e gli incroci, a sentire le voci della gente comune con tutto il cuore e a esprimere ee riflettere la realtà della società cinese.[62]Mentre il mondo letterario si dedicava alle immagini europeizzate, nel mondo dell'arte si chiedeva l'espressione di un'arte "trasversale".

Lin Fengmian tornò in Cina per ricoprire il ruolo di preside del Collegio Nazionale d'Arte di Pechino e organizzò e portò avanti attivamente una serie di attività artistiche con l'obiettivo di realizzare l'ideale di una società artistica.In seguito, sotto l'impegno di Cai Yuanpei, Lin Fengmian e altri, il 1° maggio 1927 si tenne a Pechino l'allora "Conferenza dell'arte". Il suo slogan è: "Abbasso l'arte tradizionale dell'imitazione! Promuovete un'arte creativa che rappresenti i tempi! Abbasso l'arte della minoranza aristocratica! Promuovere l'arte condivisa da tutte le classi del popolo!Abbasso l'arte che non è di questo mondo e che ha abbandonato il popolo! Promuovete l'arte popolare dei crocevia!".[63]L'arte del "crocevia" popolare è esplicitamente menzionata. Inoltre, Lin Fengmian, nel suo discorso "Alla comunità artistica nazionale", ha esposto in modo esauriente le idee e i valori della "Conferenza dell'arte", affermando l'idea di "educazione estetica" proposta per la prima volta da Cai Yuanpei per la salvezza del Paese.

Sebbene il Movimento del Quattro Maggio abbia avuto un profondo impatto sul mondo della cultura, Lin Fengmian ha sempre ritenuto che al Movimento del Quattro Maggio mancasse un movimento artistico nel campo dell'arte. Per questo motivo, ha sottolineato:

---

[62] Pan Hannian, *""Vagando per il crocevia"* e Yaling: "Nuovo teppismo"", Mirage Continent, ottobre 1920 (numero inaugurale).(citato in) Wang Yang, The Choice of the Artistic Era - From Art Revolution to Revolutionary Art, Zhejiang: Zhejiang University Press, 2011, p. 73.

[63] Wang Bomin, ed., *"Storia generale dell'arte cinese*", vol. 7, Jinan, Shandong Fine Arts Publishing House, 1988, p.22.

"Anche le grandi mostre d'arte sono ormai una necessità! A cosa serve nascondere le opere d'arte nell'atelier dell'artista se non c'è la possibilità pubblica per tutti di vedere la verità dell'arte e di baciarla con un dolce bacio?".[64] Chiamata "Compagni delle arti nel paese, dov'è la nostra arte? Alzatevi, unitevi !L'arte ha preso il primo posto nel Rinascimento italiano, dovremmo prendere anche il posto principale nel Rinascimento cinese e darlo all'arte!". [65]

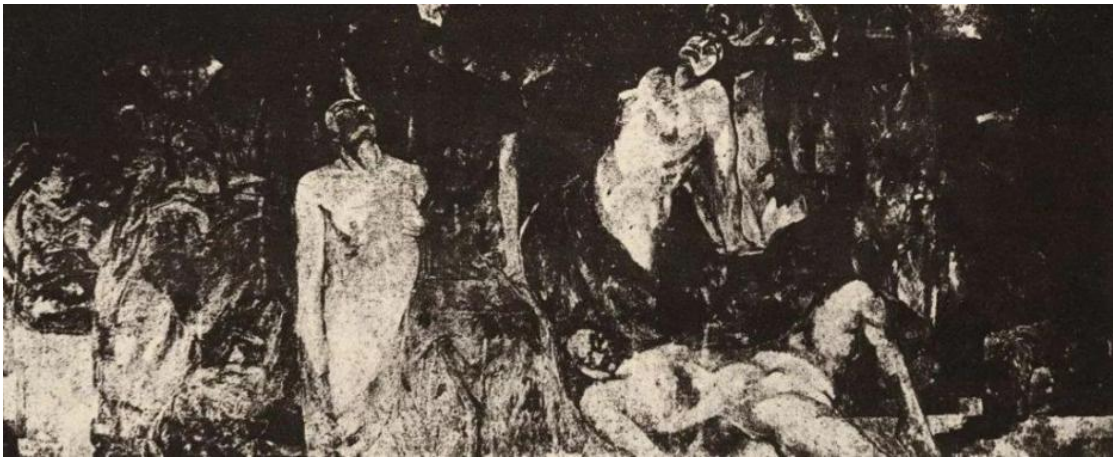


Figura1-11 “La sofferenza umana” ,Lin Fengmian, olio su tela, 1929

Attraverso la propaganda e la divulgazione del "Movimento artistico", Lin Fengmian ha creato un tipo di arte popolare in grado di esprimere e riflettere la realtà dei tempi e di risvegliare il pensiero indipendente e la personalità libera delle masse. Lin Fengmian creò molti dipinti di carattere realista.Nei primi anni, durante il suo soggiorno in Francia, Lin Fengmian creò successivamente “Palpeggiamento” (1924), “Austriaci”(1924), “Dopo la tempesta in un villaggio di pescatori ” (1924), ecc. Dopo il suo ritorno in Cina,

[64] Zhu pu, ed.*“Lin Fengmian sull'arte”*, Shanghai,Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2010, p.41.
[65] Zhu pu, ed.*“Lin Fengmian sull'arte”*, Shanghai,Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2010, p.41.

“Umanità” (1928) e “La sofferenza umana” (1929) (nella Figura1-11).Inoltre, come Lin Fengmian, ci sono stati molti altri pittori che hanno espresso la realtà sociale con l'aiuto dell'arte da una prospettiva umanitaria, come Wang Yuezhi, Chen Huoyi, Yu Ben, Situ Qiao, Tang Yiho, Jiang Zhaohe, ecc.Hanno espresso la loro preoccupazione per la realtà sociale con diversi metodi artistici allo stesso tempo. Tra questi, Wang Yuezhi ha espresso la sua simpatia e la sua critica alla realtà sofferente del popolo con l'aiuto del linguaggio pittorico nazionalizzato, come ad esempio I marciapiedi (1934) e I disertori (1934).

Riassunto del capitolo

All'inizio del XX secolo, il realismo entrò in Cina come tendenza letteraria. Nuove idee e culture provenienti dall'Occidente furono introdotte e diffuse in gran numero, e le moderne idee scientifiche e democratiche dell'Occidente rovesciarono le vecchie idee feudali della Cina. Dal punto di vista della necessità di un cambiamento nell'arte stessa, lo sviluppo dei dipinti letterati tradizionali cinesi fino alla fine della dinastia Qing, si verificò un fenomeno di estrema ristrettezza del soggetto, l'esaurimento della vita, la prevalenza dell'imitazione del formalismo antico, il contenuto del quadro è seriamente distaccato dalla vita reale, lo sviluppo dell'arte cinese nella situazione di declino, alcune persone interessate all'arte cinese cominciarono a cercare un nuovo quadro di riferimento dai dipinti occidentali per compensare la tendenza dei dipinti letterati tradizionali ad essere distaccati dalla realtà del soggetto del contenuto del dipinto. Alcune persone interessate all'arte cinese hanno iniziato a cercare un nuovo quadro di riferimento nella pittura occidentale, in modo da compensare la tendenza della pittura letterata tradizionale a distaccare i suoi soggetti dalla realtà. A quel tempo, l'approccio realistico basato sullo spirito scientifico moderno dell'Occidente e la tendenza del pensiero artistico che si occupava positivamente della realtà rispondevano alle esigenze della società e dei tempi intorno all'Incidente del Quattro Maggio.

"L'idea della "rivoluzione dell'arte" nel periodo del Quattro Maggio è stata avanzata da Chen Duxiu, Lü cheng e altri dal punto di vista della rivoluzione politica e culturale, e

la rivoluzione dell'arte è stata proposta come un ramo importante del Movimento della Nuova Cultura. Nel suo articolo "La rivoluzione delle belle arti", Chen Duxiu sottolineava chiaramente che il primo passo per "migliorare la pittura cinese" era quello di "riformare la vita dei dipinti di Wang", e riteneva che i pittori avessero adottato il metodo espressionista realista e dato il via a una vigorosa rivoluzione delle belle arti dal punto di vista della rivoluzione politica e culturale.

Sotto l'influenza del concetto di realismo, molti studenti d'arte hanno studiato le tecniche realistiche e le teorie artistiche della pittura occidentale, ottenendo risultati fruttuosi .Dopo il ritorno in Cina, la maggior parte di loro è diventata il corpo principale degli insegnanti nelle scuole d'arte e nelle università cinesi, promuovendo la diffusione e lo sviluppo innovativo del concetto di realismo nella pittura occidentale e dei metodi del realismo e del disegno, e ampliando gradualmente il soggetto del disegno dal gesso, alla natura morta, alle figure, e poi al disegno all'aperto, in profondità, per poi proporre lo slogan di andare al "bivio", che richiede un'attenzione attiva, a Fu proposto lo slogan "Verso il bivio", che richiedeva un'attenzione attiva alla realtà della rivoluzione e innalzava i requisiti per i temi e le tecniche, gettando le basi per lo sviluppo dell'arte realista durante la guerra di resistenza contro l'aggressione giapponese.

In una parola, durante lo sviluppo dell'arte realista all'inizio del XX secolo, l'introduzione, la diffusione e la promozione delle tecniche realistiche e dei metodi di disegno della pittura occidentale, ma l'attenzione allo spirito del realismo è stata relativamente scarsa, oppure le tecniche pittoriche realiste non erano ancora ben integrate con la realtà sociale della Cina. Con la graduale trasformazione dell'arte tradizionale cinese e i cambiamenti della realtà sociale cinese, sempre più persone hanno iniziato a rendersi conto che l'arte deve riflettere la realtà della vita del popolo e prestare attenzione ai cambiamenti sociali. Con l'emergere dell'arte di sinistra, in particolare con l'ascesa del movimento di salvezza anti-giapponese, le opere d'arte dovevano intervenire nella realtà sociale e riflettere la crudele guerra anti-giapponese divenne una nuova esigenza storica.

CAPITOLO SECONDO
CONTINUITÀ E INTERRUZIONE NELL'ARTE REALISTA DURANTE LA GUERRA DI RESISTENZA 1931-1945

Capitolo Secondo:Continuità e interruzione nell'arte realista durante la guerra di resistenza, 1931-1945

Durante la guerra anti-giapponese dal 1931 al 1945, l'arte tornò alla sua missione storica e alla sua responsabilità sociale. La sociologia dell'arte evidenziò ancora una volta il significato del "soggetto" della creazione artistica. Dopo che il Comitato centrale del Partito comunista cinese pubblicò il "Messaggio ai compatrioti di tutta la nazione" il 1° agosto 1935, si sviluppò il fronte unito nazionale anti-giapponese. Questo movimento rappresentava la lotta per la sopravvivenza della nazione cinese, per il suo territorio, nonché l'unica via d'uscita per la liberazione nazionale e per la nuova rivoluzione democratica. Tutti i cinesi, indipendentemente dal partito o dal credo, decisero congiuntamente di unirsi. In questa situazione, gli artisti cinesi, in particolare gli artisti rivoluzionari, si precipitarono a partecipare al fronte unito del movimento artistico contro il Giappone per salvare il paese. Affrontarono la guerra a testa alta e rappresentarono la guerra con dipinti, che non solo mostravano il cambiamento o il risveglio della coscienza sociale dei pittori, ma accennavano anche alla trasformazione degli ideali estetici e del sistema di valori dell'arte cinese dopo gli anni '30. L'eroismo e l'idealismo divennero il principale spirito estetico espresso dal tema della guerra anti-giapponese. La guerra è crudele e tragica. Rifiuta la "morbidezza" ed esclude dipinti con finalità "liriche" o esclusivamente "artistiche". L'autostima nazionale suscitata dalla guerra di resistenza fece sì che la maggior parte degli artisti si rendesse conto della necessità di rimodellare lo spirito nazionale attraverso l'arte che deve essere vigorosa, semplice, tragica e maestosa come ideale estetico e orientamento di valore supremo. Il destino storico della Cina cambiato dalla guerra di resistenza contro il Giappone stabilì la direzione del realismo dell'arte cinese in un vero senso, formando così la corrente principale del realismo dell'arte cinese e influenzando il percorso di sviluppo dell'arte cinese per oltre 40 anni nel XX secolo.

Sezione I. L'ambiente artistico del periodo bellico

Sebbene la rivoluzione artistica abbia raggiunto alcuni risultati, il contenuto creativo dell'illuminazione culturale durante il Movimento della Nuova Cultura era lontano dallo status quo sociale della Cina di quel tempo, dalla vita reale del popolo cinese e dalle reali esigenze della politica rivoluzionaria. La scuola d'arte accademica cercò di fare affidamento sull'illuminazione artistica per cambiare la coscienza ideologica del popolo cinese e salvare il futuro del paese, che era seriamente fuori dal contatto con la realtà sociale. Allo stesso tempo, con la vittoria della Rivoluzione d'Ottobre in Unione Sovietica nel 1917, il pensiero marxista iniziò a diffondersi profondamente in Cina. Il mutato ambiente sociale, le idee appena introdotte, le richieste del popolo di cambiare lo status quo e l'attenzione attiva degli artisti fornirono unitamente la forza trainante per l'ulteriore sviluppo dell'arte rivoluzionaria e promossero fortemente il radicamento, la crescita e lo sviluppo dell'arte realistica in Cina.

Il Partito Comunista Cinese fu fondato nel 1921. Il suo compito principale all'inizio era quello di portare avanti ampiamente il movimento operaio, il movimento contadino e la propaganda delle idee comuniste, facendo si che l'arte progressista cinese potesse ottenere un nuovo sviluppo consapevole. Pertanto, insieme ai primi movimenti operai e contadini del Partito Comunista Cinese e al lancio di un movimento operaio e contadino, nacque anche l'arte rivoluzionaria per risvegliare le masse. A metà e fine anni '20, il mondo dell'arte iniziò a svilupparsi gradualmente dall'innovazione artistica all'arte rivoluzionaria. I sostenitori dell'arte rivoluzionaria volevano stabilire una "nuova arte" guidata dal proletariato, sperando di usare le opere d'arte per realizzare l'illuminazione rivoluzionaria, esporre l'oscurità e invocare la salvezza nazionale. La realtà spinse anche i rappresentanti del New Culture Movement, come Chen Duxiu, Li Dazhao e Lu Xun, a rendersi gradualmente conto che era impossibile cambiare la complessa situazione che la Cina stava affrontando semplicemente attraverso attività culturali. Mentre si realizzava la popolarizzazione dell'arte, applicando il punto di vista dell'"analisi di classe" nella teoria letteraria e artistica marxista che combinava l'arte

con la rivoluzione politica, fu possibile salvare la nazione cinese dal pericolo. Pertanto, questi ultimi si rivolsero immediatamente ai movimenti politici, che aggiornarono lo sviluppo iniziale dell'arte rivoluzionaria tramutandolo in arte della salvezza nazionale dopo il Movimento del Quattro Maggio. Tutto ciò gettò le basi per lo sviluppo dell'arte realistica durante la Guerra di Resistenza contro l'Aggressione Giapponese.

1.1*Rivoluzione artistica e realtà rivoluzionaria*

La prima scuola di pittura Lingnan fu la prima a collegare strettamente l'innovazione artistica con la realtà rivoluzionaria. All'inizio del 1908, Gao Jianfu, una figura importante della scuola di pittura Lingnan, tornò dal Giappone. Di fronte alle condizioni sociali e allo sviluppo dell'arte in Cina a quel tempo, assunse coraggiosamente la guida aprendo un nuovo modello di creazione pittorica cinese. Una volta espresse chiaramente le sue idee rivoluzionarie nell'arte:"兄弟追随(孙)总理做政治革命后，就感觉到我国艺术实有革新之必要。"[66]

Egli ha anche ripetutamente sottolineato che la rivoluzione politica è la forza trainante e la fonte di saggezza per la rivoluzione artistica. Si può dire che Gao Jianfu è stata la prima persona a collegare l'innovazione artistica con la realtà rivoluzionaria.[67] La Scuola di pittura Lingnan sosteneva l'introduzione di metodi di pittura occidentali, integrando i punti di forza della pittura cinese e occidentale e trasformando la pittura cinese attraverso uno spirito rivoluzionario e un forte senso di responsabilità per i tempi. E' riuscito a preservare le caratteristiche della pittura tradizionale cinese, nonostante il suo nuovo modello di pittura moderna nelle sue opere innovative.

[66] Huang Xiaogeng and Wu Jin, eds., Records of Guangdong's Modern Painting Circles, Guangzhou: Lingnan Fine Arts Publishing House, 1990, p. 252.

[67] La rivoluzione a quel tempo era principalmente una rivoluzione nazionale e la creazione della Scuola di pittura Lingnan era più per la vecchia rivoluzione democratica. Le sue opere soddisfacevano principalmente le esigenze rivoluzionarie dei vecchi Tre Principi del Popolo.



Figura2-3*"The Flame of the Eastern Battlefield"*,Gao Jianfu,Pittura cinese 166×92 cm,1932

In quanto gruppo artistico che sottolinea la connessione tra creazione artistica e rivoluzione, la Lingnan School of Painting ha anche modificato e adattato le sue proposte artistiche e idee creative. Dopo il 18 settembre 1931, con i gravi cambiamenti nell'ambiente politico interno e nella situazione attuale, la rivoluzione politica sostenuta dalla Lingnan School of Painting si è gradualmente evoluta in una rivoluzione realistica delle contraddizioni nazionali sino-giapponesi. Ad esempio, in "The Flame of the Eastern Battlefield" (Figura2-4) creato nel 1932, Gao Jianfu ha preso la Shanghai Oriental Library trasformata in un cumulo di rovine sotto le fiamme ardenti durante la battaglia di Songhu come tema, ed ha mostrato la distruzione della civiltà moderna e della terra cinese per mezzo della guerra.

La maggior parte dei pittori della successiva scuola di pittura Lingnan furono in grado di sostenere attivamente la bella tradizione di prestare attenzione alla realtà rivoluzionaria e di affrontare la sofferenza. Con l'ascesa del movimento culturale di sinistra, iniziarono a prestare attenzione alle persone lavoratrici della classi inferiori ed esprimevano le loro richieste attraverso l'esposizione delle loro esperienze di vita. Tra loro, Huang Shaoqiang, autore di "il dolore del paese e la sofferenza del popolo", aderì alla convinzione che l'arte è vita. Le sue opere si concentrano sulla società della classi inferiori e spesso prendono le tragedie familiari come una separazione coniugale o la morte di un caro come tema principale. Le sue opere come "Foglie danzanti alla deriva"

del 1927, "La strada desolata dell'ospite, vita e morte" del 1928 e "Lampada solitaria, fioca e frequente richiamo" del 1933 si concentrano tutte sul lutto per i parenti. Le opere sono delicate e toccanti e possono comunicare alle persone un senso di compassione per il mondo e di tristezza per la separazione dalla vita. La combinazione tra una solida capacità di modellazione realistica e una profonda abilità tradizionale con il pennello e l'inchiostro è sorprendente, e realizza il valore estetico realistico dell'arte per la vita.

A metà degli anni '20, alcuni intellettuali affrontarono le estreme difficoltà di sopravvivenza del gruppo nazionale e scoprirono che l'illuminazione individuale del periodo del "Quattro maggio" sembrava vuota e impotente di fronte alla cupa realtà della società. Così iniziarono a rendersi conto dell'importanza della rivoluzione politica e del potere collettivo. Allo stesso tempo, con la vittoria della Rivoluzione d'Ottobre, la fine della Prima guerra mondiale, la convocazione della Conferenza di pace di Parigi e la diffusione del marxismo in Cina, molti eventi importanti si verificarono uno dopo l'altro e alcune persone di intuito iniziarono a mettere in discussione e criticare l'atteggiamento occidentale nei confronti della democrazia e della scienza. Chen Duxiu credeva che il militarismo e il potere dell'oro nel mondo avessero causato un male infinito e dovessero essere abbandonati. Pertanto, molti studiosi iniziarono a rivolgere la loro prospettiva di apprendimento all'Unione Sovietica socialista. La visione marxista della lotta di classe scosse il pensiero "individualistico" dell'Illuminismo del "Quattro maggio" e molti intellettuali iniziarono a riflettere sulla libertà e sulla democrazia del periodo del "Quattro maggio". In termini di pratica artistica, alcuni pionieri hanno profondamente compreso che l'arte dovrebbe riflettere la realtà rivoluzionaria e dovrebbe abbandonare la libertà individuale del periodo del "Quattro maggio", incorporare l'individualità nei requisiti collettivi e utilizzare la visione letteraria e artistica dell'analisi di classe per esaminare la relazione tra attività artistiche e realtà rivoluzionaria. Ad esempio, nell'articolo "Arte e rivoluzione" pubblicato sul Republic Daily il 26 dicembre 1925, l'articolo criticava la visione artistica sostenuta dalla Shanghai Art Student Union secondo cui "la nostra arte è costruita al di fuori dell'universo", sottolineando: "Si ritiene che arte e rivoluzione siano due cose

incompatibili. Non è così. Quando osserviamo dalla prospettiva delle scienze sociali, l'arte ha la funzione di esprimere e regolare le emozioni come la religione. Come la legge, la filosofia, la moralità e i costumi, essa è un edificio costruito su organizzazioni sociali ed economiche, basato sulla vita reale della società umana e non è affatto qualcosa al di là dell'universo". [68] L'articolo sottolineava che l'arte cambia con i cambiamenti nella vita reale della società umana. Confutava anche la visione della Shanghai Art Students' Union secondo cui l'arte era separata dalla realtà rivoluzionaria. Sosteneva l'arte popolare, attribuiva importanza alla relazione tra arte e vita reale delle persone e chiedeva il rovesciamento della classe privilegiata e l'istituzione dell'arte popolare.

Queste prime opere d'arte rivoluzionarie erano principalmente sotto forma di disegni al tratto, ciclostili o litografie e apparivano sulle copertine, illustrazioni, volantini, slogan e illustrazioni di pubblicazioni del movimento operaio e contadino. Dal 1921 al 1926, le illustrazioni che pubblicavano queste opere d'arte rivoluzionarie includevano principalmente Sickle Pictorial, Peasant Pictorial e Worker Pictorial. La maggior parte di queste opere utilizzava fumetti per esporre vividamente l'oppressione e lo sfruttamento di lavoratori e contadini da parte della classe dirigente reazionaria, raffigurando i brutti volti delle classi dirigenti come proprietari terrieri, compradores, burocrati e signori della guerra. Ad esempio, le illustrazioni di "Our Past, Our Present and Our Future" pubblicate nel "Plough Weekly" del Guangdong mostravano vividamente i proprietari terrieri, i compradores, i signori della guerra e l'imperialismo che un tempo opprimevano i poveri lavoratori e contadini sotto forma di fumetti. Ora gli operai e i contadini si sono uniti per iniziare a scuotere il dominio reazionario su questa montagna. Il futuro è il processo di lotta rivoluzionaria e l'obiettivo della lotta rivoluzionaria degli operai e dei contadini che rovesciano il dominio della classe reazionaria e diventano i padroni. Un altro esempio è il volantino dipinto "Happy Banquet" stampato dalla Guangdong Provincial Peasant Association. Utilizza la scena

[68] "*Republic Daily-Awakening Supplement*", 16 dicembre 1925, (citato da) Wang Yang: Art and the Choice of the Times-From Art Revolution to Revolutionary Art, Hangzhou: Zhejiang University Press, 2011, p. 78.

di un banchetto in cui proprietari terrieri, tiranni locali, burocrati e signori della guerra mangiano la carne e il sangue di contadini e operai per rivelare vividamente la relazione di oppressione tra contadini e proprietari terrieri, ispirando così la coscienza dei contadini e invitando le persone oppresse a combattere e resistere. Un altro esempio è il volantino dipinto "Power of the People" stampato dall'Esercito della spedizione del Nord. L'immagine raffigura un gruppo di persone che agitano grandi bastoni, a simboleggiare l'unità di operai, contadini, mercanti, studenti e soldati, che circondano gli imperialisti e i signori della guerra reazionari e li picchiano. Dice in modo vivido all'opinione pubblica che se operai, contadini, commercianti, studenti e soldati si uniranno, saranno in grado di rovesciare la verità rivoluzionaria del dominio reazionario.

Mao Zedong attribuì grande importanza al ruolo della propaganda artistica nei movimenti operai e contadini. Le creazioni artistiche caratterizzate da dipinti su volantini, illustrazioni e fumetti nelle pubblicazioni hanno ricevuto attenzione e sostegno dal Partito. Nel 1926, Huang Fengzhou fu assunto da Mao Zedong come insegnante d'arte di "pitture rivoluzionarie" presso il Peasant Movement Training Institute. Utilizzò dipinti e vignette di propaganda per diffondere idee progressiste. La difesa di Mao Zedong di dipinti rivoluzionari riflette il ruolo illuminante e risvegliante della pittura nella propaganda rivoluzionaria nei primi movimenti contadini e operai. Dopo che il Partito Comunista Cinese stabilì l'area sovietica, i dipinti rivoluzionari furono promossi e resi più popolari. Alla Conferenza di Gutian, Mao Zedong propose: "Il dipartimento d'arte dovrebbe essere arricchito e dovrebbero essere pubblicati dipinti litografati o ciclostilati. Per arricchire il dipartimento d'arte militare, i talenti pittorici dell'intero esercito dovrebbero essere concentrati sul lavoro". Dopo la Conferenza di Gutian, l'arte nell'Armata Rossa e nell'area sovietica si sviluppò rapidamente. Ciò si riflette principalmente nei murales, nei dipinti di propaganda e nelle illustrazioni dei giornali. L'enfasi di Mao Zedong sui dipinti rivoluzionari nel movimento contadino si riflette anche in alcuni documenti. Ad esempio, nell'aprile del 1926, parlando delle carenze del lavoro di propaganda in quel periodo, Mao Zedong sottolineò: "È orientato verso i cittadini e manca di comunicazione con la gente; è orientato verso la scrittura e

manca di pittura". Credeva che "oltre il 90% dei cinesi fosse analfabeta... La propaganda per immagini è particolarmente importante". "I dipartimenti politici di vari eserciti hanno fatto molta propaganda per immagini, il che ha un grande impatto sulla gente". "I congressi dei lavoratori e dei contadini del Guangdong hanno fatto molta propaganda per immagini. È molto entusiasmante per i lavoratori e i contadini". Nell'articolo "La lotta a Jinggangshan", Mao Zedong sottolineò specificamente: "Stiamo anche facendo del nostro meglio nella propaganda scritta, come la scrittura di slogan... ma ci mancano talenti tecnici nella pittura. Chiedete al Comitato centrale e ai due comitati provinciali di inviarne alcuni".

Come portabandiera del New Culture Movement, Lu Xun si rese conto che di fronte a una crisi nazionale, il movimento culturale del Movimento del Quattro Maggio da solo non avrebbe potuto cambiare la situazione attuale della Cina. Alla fine degli anni '20 e all'inizio degli anni '30, quando i pittori accademici erano inebriati dall'argomento dell'"arte per l'arte" e seguivano ciecamente l'arte modernista occidentale, il movimento artistico di sinistra sosteneva "l'arte per la vita". Secondo l'articolo di Lu Hongji "Un po' di dati storici sul signor Lu Xun e il New Art Movement", il 9 marzo 1930, Lu Xun tenne una lezione alla China University of Art e confrontò tre dipinti: uno era una stampa del dipinto a olio sovietico "New Woman" (un ritratto a mezzo busto con la testa sollevata a sinistra e la mano destra sulla vita), uno era una xilografia sovietica e uno era un calendario di Mando. Lu Xun suggerì a tutti di creare più opere di "nuovo realismo" come "New Woman", sottolineando che "il grande pubblico non capirà se non è realistico". Introdusse anche la creazione di xilografie e suggerì che i giovani "imparassero meglio a intagliare le xilografie". Nell'agosto dello stesso anno, la Lega degli artisti di sinistra guidata dal Partito comunista cinese fu fondata a Shanghai. Nell'agosto del 1931, Lu Xun fondò un laboratorio di xilografie a Shanghai. Il movimento emergente di incisione cinese emerse ufficialmente e iniziò a sostenere l'uso della guerra rivoluzionaria per cambiare le condizioni nazionali dell'epoca. Shanghai divenne la culla dell'arte progressista e dell'arte rivoluzionaria.

Ovviamente, con lo sviluppo della situazione rivoluzionaria, l'arte doveva riflettere la realtà rivoluzionaria e la vita reale del popolo, che era diventata una nuova esigenza storica dopo l'illuminismo sociale del "Quattro maggio". Molti intellettuali piccolo-borghesi videro il potere del proletariato e riconobbero gradualmente il futuro della rivoluzione. Indirizzarono anche gradualmente la loro creazione artistica alle masse di operai e contadini. Con il fallimento della Grande Rivoluzione del 1927 e la diffusione delle teorie letterarie e artistiche marxiste in Cina, insieme all'influenza della letteratura di sinistra giapponese e della letteratura proletaria sovietica, nacque così l'arte proletaria cinese che sosteneva e promuoveva vigorosamente il movimento artistico emergente e lanciava un feroce attacco all'arte borghese.

L'arte proletaria guidata dal Partito Comunista Cinese entrò gradualmente sulla scena storica. La razionalità intellettuale sostenuta durante il Movimento del Quattro Maggio iniziò a inclinarsi verso la rivoluzione politica. Emersero arte e realtà rivoluzionaria e iniziò a crescere la tendenza letteraria e artistica secondo cui l'arte avrebbe dovuto servire la lotta rivoluzionaria proletaria.

1.2 *Trasformazione da arte rivoluzionaria ad arte di salvezza nazionale*

Quando l'illuminismo culturale entrò in una situazione difficile e la teoria letteraria marxista si diffuse e si sviluppò in Cina, l'attenzione dei movimenti sociali si spostò gradualmente dall'illuminismo culturale alla rivoluzione politica. Sempre più intellettuali si resero conto che solo combinando l'illuminismo culturale con la rivoluzione politica, avrebbero potuto svolgere un ruolo nel cambiamento della realtà sociale. Molti artisti spostarono anche la loro attenzione dall'illuminismo culturale del Movimento del Quattro Maggio ai veri problemi di sopravvivenza che li circondavano. Nel 1925, Shen Yanbing (vale a dire, lo scrittore Mao Dun) propose il concetto di "arte proletaria". Per quanto riguarda la categoria di arte proletaria, credeva che l'arte proletaria non dovesse solo descrivere la vita del proletariato, ma anche essere incentrata sullo spirito del proletariato, creando così l'arte di un nuovo mondo (un

mondo in cui il proletariato è in una posizione dominante). In tali circostanze, alcuni giovani artisti radicali che erano stati profondamente influenzati dalla Rivoluzione d'Ottobre in Russia iniziarono a vedere l'arte e la società reale dalla prospettiva dell'analisi di classe. Sempre più giovani artisti parteciparono ad attività artistiche rivoluzionarie in modo mirato e organizzato. Nacquero una dopo l'altra società artistiche di sinistra come la Shanghai Cartoon Society, la Chaohua Society, la Times Art Society e la Yiba Art Society.



Figura2- 5*"Big Fist"*,Huang Wennong ,Chinese cartoonist ,1929.

L'8 dicembre 1926, la Shanghai Cartoon Society fu fondata a Shanghai da 11 persone tra cui Ding Song, Ye Qianyu e Zhang Guangyu. Fu il primo gruppo di fumetti popolari nella storia dei fumetti cinesi, la prima società artistica di sinistra e la prima società artistica con una natura politicamente rivoluzionaria. La Cartoon Society avanzò la proposta teorica di "usare la pittura come arma per promuovere attivamente la rivoluzione sociale" e richiedeva che "le opere dei fumettisti andassero in profondità nelle strade e nelle fabbriche per svolgere attività di propaganda e istruzione per il proletariato"[69]. Il suo programma di lavoro è: "Studiare e discutere le funzioni sociali delle vignette,[70] dare risalto al ruolo sociale positivo delle vignette; disegnare vignette satiriche politiche per giornali e periodici, disegnare immagini di istruzione proletaria per le fabbriche e disegnare manifesti politici per le strade; pubblicare libri; stabilire pubblicazioni; e diffondere la conoscenza delle vignette". Secondo la sua posizione principale, la pittura dovrebbe servire la rivoluzione e il proletariato. La vignetta "Big Fist"(Figura2- 6) di Huang Wennong, un membro importante del gruppo, raffigurava l'immagine di Chiang Kai-shek con una forma pittorica e un linguaggio artistico unici. Questa vignetta ha completamente esposto la vera natura di Chiang Kai-shek di detenere il potere e portare avanti la controrivoluzione dopo il colpo di stato controrivoluzionario del "12 aprile".

Nel dicembre 1928, Lu Xun, Rou Shi e altri avviarono la fondazione della Chaohua Society a Shanghai. Lo scopo della fondazione della Chaohua Society era di "introdurre letteratura dall'Europa orientale e settentrionale e importare stampe straniere". Lu Xun compilò personalmente la serie di stampe xilografiche straniere "Yiyuan Chaohua": tra cui "Selected Paintings of Fugu Honger", "Selected Paintings of Beardsley" e "Selected Paintings of New Russia", che introdusse stampe xilografiche di 27 pittori provenienti da Gran Bretagna, Francia, Unione Sovietica, Giappone e altri paesi con diversi metodi e stili di espressione artistica. Ciò ebbe un'influenza importante sullo sviluppo del

[69] Huang Ke, *"Una storia delle attività artistiche nella nuova rivoluzione democratica in Cina"*, Shanghai,Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 2006, p. 222.
[70] Huang Ke,*"Una storia delle attività artistiche nella nuova rivoluzione democratica in Cina"*, Shanghai, Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 2006, p. 222.

movimento emergente della stampa xilografica cinese.[71] Lu Xun sosteneva che: "Bisogna promuovere la letteratura e l'arte supportando le stampe xilografiche che sono in linea con la realtà della lotta rivoluzionaria della Cina. Il processo di creazione di questo tipo di stampe xilografiche è attraverso l'apprendimento dall'Occidente, ed il loro contenuto deve riflettere le lotte del tempo e il loro metodo di creazione è completato dal pittore stesso. Nella piccola introduzione di "Nuova selezione di dipinti russi", Lu Xun ha sottolineato: "Durante la rivoluzione, le stampe sono l'oggetto di propaganda più ampiamente utilizzate. Esse infatti, possono essere fatte in un istante".[72]

Nel febbraio 1930, la dichiarazione fondativa della Times Art Society affermava chiaramente: "Il nostro movimento artistico non è affatto una lotta tra le scuole superiori d'arte, ma un contrattacco di classe contro la classe oppressiva, quindi la nostra arte deve essere un'arma di lotta di classe".[73] All'interno della dichiarazione, veniva inoltre proposto che la proposizione del nuovo movimento artistico dovesse servire il proletariato e si sottolineava che: "L'arte dei tempi dovrebbe essere promossa alle persone dei tempi" e servire le persone dei tempi. Queste proposizioni teoriche coinvolgono tutte la relazione tra arte e sviluppo della realtà sociale. Sempre più giovani studenti hanno realizzato la relazione tra arte e rivoluzione e hanno iniziato ad andare verso la realtà e l'arte rivoluzionaria.

In seguito, vennero fondati altri gruppi artistici rivoluzionari e sempre più lavoratori dell'arte si rivolsero all'arte rivoluzionaria. Nel luglio del 1930, la "Lega degli artisti di sinistra" venne formalmente fondata a Shanghai e Xu Xingzhi venne eletto presidente. Il suo slogan era "Arte proletaria" (che significa "arte proletaria"). Questo fu il primo culmine dello sviluppo dell'arte rivoluzionaria. La fondazione dell'Unione degli artisti di sinistra dimostrò che sempre più artisti si resero conto dell'importanza dell'arte

[71] Huang Ke,*"Una storia delle attività artistiche nella nuova rivoluzione democratica in Cina"*, Shanghai, Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 2006, p. 226.
[72] Zhang Wang, ed., *"Lu Xun sulle belle arti"*, Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1982, p.76
[73] *"Declaration of the Times Art Society to Young Artists Nationwide"*, "Mengya Monthly", Vol. 1, No. 4, 1930, p. 270.

rivoluzionaria, il che fece sì che le attività artistiche rivoluzionarie originariamente sparse avessero una forte di organizzazione e una direzione più chiara, accelerando ulteriormente lo sviluppo dell'arte rivoluzionaria in futuro.

La teoria artistica e la pratica creativa della League of Left-wing Artists furono profondamente influenzate da Lu Xun. Nel 1928, Lu Xun tradusse "Modern Art History Trends" dello storico dell'arte giapponese Itagaki Takaho. Il capitolo "Realismo e gusto popolare" introdusse opere come "Stonebreakers" e "Workplace" del pittore realista occidentale del XIX secolo Courbet, e diede un'introduzione dettagliata alla "Realist Painter Courbet's Works Exhibition". Questo libro ebbe un'importante influenza sulla comprensione da parte dei pittori cinesi delle caratteristiche dei dipinti realisti francesi e sulla diffusione dei concetti di pittura realista occidentale in Cina. Nel 1929, Lu Xun tradusse "Sull'arte" del sovietico Lunacharsky, e nel 1930 tradusse "Sull'arte" di Plekhanov, "Literary Criticism" di Lunacharsky, e "Out of the Ivory Tower" e "The Symbol of Anguish" del giapponese Kuchikawa Shiraki. La traduzione e la pubblicazione di queste opere con posizioni letterarie e artistiche marxiste ebbero una grande influenza sui giovani artisti dell'epoca, facendo loro accettare gradualmente la visione secondo cui l'arte ha la funzione di intervenire e influenzare la realtà sociale.

1.3 *L'istituzione di gruppi d'arte popolare e le rispettive organizzazioni artistiche del Kuomintang e del Partito Comunista*

Per servire meglio la guerra di resistenza, furono istituiti molti gruppi di arte popolare, associazioni, giornali e riviste guidati dal governo per svolgere attivamente attività di propaganda per la guerra di resistenza. Dalle organizzazioni popolari alla difesa ufficiale, alla fondazione di istituzioni artistiche da parte del governo. L'arte del realismo scientifico del periodo del Quattro maggio completò gradualmente il continuo processo di trasformazione nell'arte realistica del periodo della guerra anti-giapponese.

Il movimento artistico durante la guerra anti-giapponese promosse l'organizzazione del mondo dell'arte e nacquero gruppi di arte popolare guidati dal governo. La "National

Art Association for Anti-Japanese War" fu fondata a Wuchang il 6 giugno 1938, con oltre 100 membri. La "National Woodcut Association for Anti-Japanese War" fu fondata a Hankou il 12 giugno dello stesso anno, con oltre 100 membri. In seguito, fu fondata anche la "National Cartoonist Association". Riflettevano la realtà sociale della Cina attraverso mostre d'arte e altre attività. Ad esempio, il 12 novembre 1933, Zhang Daofan, Li Yishi, Pan Yuliang e altri avviarono la fondazione della "China Art Association", che era il più alto gruppo accademico nel mondo dell'arte a quel tempo. Dalla data della sua fondazione all'autunno del 1936, la China Art Association tenne cinque mostre nazionali[74] in tre anni, dando un grande contributo alla propaganda anti-giapponese e ampliando ulteriormente l'influenza dell'arte realistica. La terza mostra tenutasi a Nanchino il 10 ottobre 1935 ebbe il maggiore impatto. Questa mostra espose più di 300 opere, tra cui dipinti occidentali, dipinti cinesi, calligrafia, incisioni di sigilli, ecc. Tra queste, i dipinti a olio includevano "Still Life" di Lu Sibai, "Wood Factory" di Sun Duoci, "Track Trackers" di Wu Zuoren e altre opere realistiche, che ebbero un impatto significativo sul mondo dell'arte in quel periodo. Il 13 ottobre 1935, Xu Beihong pubblicò un articolo sul "Central Daily News" di Nanchino in cui affermava: “此次展览会中，建立一项新纪录，即吴作人之大幅《纤夫》是也。吴君顷由欧洲归来，现任教中央大学，其艺雅健敏利，大幅中两个半纤夫，动作自然，作法老练，色调尤娴雅温和，不故为强烈之趣，.....吕斯百君之静物，乃在巴黎春季沙龙出 过风头，简雅已极，虽夏尔棠何以加焉。孙多慈女士之《木工厂》，明暗适合， 结构和谐，轻重相称。写工人生活，民间生活，已为今日责望美术家一致之口号，奈无人肯尝试。孙多慈以一女子而为之，勇气诚可佩。其《李家应女士》幅，轻描淡写，着笔不多，自然雅洁。张安治君之《黑板》，妙尤在儿童画，活泼天真，如何摹拟，较之拟北苑，仿云林，难十万倍。张倩英女士之《玄武湖舟子》，色调有力。潘玉良女士之《工人》，绝老练精到。”[75]

Sebbene lo scopo della China Artists Association sia quello di "collegare le emozioni

[74] Zong Xian, *"Scelte nell'epoca della grande preoccupazione - Ricerca sull'arte nella zona posteriore durante la guerra anti-giapponese"*, Chongqing,Chongqing Fine Arts Publishing House, 2000, p. 22.
[75] Wang Zhen e Xu Boyang (a cura di), *“Opere artistiche di Xu Beihong”*, Yinchuan, Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 300.

del mondo dell'arte, unire le forze del mondo dell'arte e cercare scambi accademici e lo sviluppo dell'industria artistica"[76], le immagini di lavoratori di classi inferiori come barcaioli e operai che apparivano nelle opere esposte, irruppero nei temi pittorici di corpi umani, nature morte e nei dipinti realistici accademici del periodo del "Quattro maggio". Le immagini di lavoratori comuni iniziarono a essere frequentemente espresse nelle opere d'arte, il che dimostra che le prospettive pittoriche degli artisti iniziarono a cambiare. I pittori accademici iniziarono a utilizzare le tecniche realistiche dei dipinti occidentali per riflettere la realtà sociale della Cina e raffigurare le condizioni e i costumi locali della Cina. Inoltre, con lo sviluppo e i cambiamenti nella società, le opere che riflettevano la realtà sociale della Cina divennero gradualmente la corrente principale della creazione e dell'esposizione.

Il 15 marzo 1936, la Chinese Artists Association fu fondata a Shanghai. Il Shanghai Newspaper pubblicò un supplemento speciale, "Numero speciale sulla fondazione della Chinese Artists Association", che dichiarava il motivo e lo scopo della fondazione dell'associazione all'inizio del volume: "In questo periodo straordinario in cui la crisi nazionale sta diventando sempre più grave e la nazione sta per perire, come salvare la nazione e come sopravvivere? È diventato un problema che la gente di tutto il paese sta affrontando all'unanimità e con urgenza. In questo periodo straordinario in cui l'intero paese è unito nel cercare di salvare il paese e sopravvivere, i nostri compagni nel mondo dell'arte dovrebbero ovviamente adempiere parte della responsabilità con il potere dell'arte. Riteniamo che l'unità non sia sufficiente per aumentare la nostra forza, quindi c'è questa organizzazione della Chinese Artists Association. ... Dallo sviluppo dello spirito nazionale al salvataggio della nazione dal pericolo, questa è la missione che dovremmo assumerci".[77]

La Chinese Art Circles Anti-Japanese Association tenne la sua riunione fondativa presso la Wuchang Youth Association il 6 giugno 1938. Durante la riunione fondativa, l'associazione tenne una mostra d'arte anti-giapponese, esponendo più di 200 opere. I

[76]Lü Peng, ed.,*"Cronaca dell'arte cinese 1900-2010"*, Pechino: China Youth Publishing House, 2012, p. 348.
[77] Lü Peng, ed.,*"Cronaca dell'arte cinese 1900-2010"*, Pechino: China Youth Publishing House, 2012, p. 394.

temi possono essere grossolanamente suddivisi in "sul rafforzamento della fede nella vittoria", "sulla denuncia della brutalità del nemico", "sulla promozione della cooperazione militare-civile" e "sulla promozione dello spirito nazionale anti-giapponese". I materiali possono essere suddivisi in dipinti a olio, acquerelli, schizzi, dipinti cinesi, fumetti, stampe, ecc. Si può dire che sia la più grande e completa mostra d'arte dopo la guerra anti-giapponese. Lo scopo dell'associazione è unire la comunità artistica nazionale e mobilitare le grandi masse di persone per combattere la guerra attraverso l'arte.

Le organizzazioni della "National Woodcut Anti-enemy Association" e della "National Cartoonists Association", in particolare la prima, si svilupparono ulteriormente in termini di lavoro e organizzazione durante la guerra anti-giapponese grazie alle belle tradizioni della "Left-wing Art League". Ad esempio, la "Wuhan Woodcut Association" tenne una mostra di xilografie il "May Day" durante il periodo di Wuhan e ne tenne un'altra quando fu fondata la "Woodcut Association". Compilò e stampò cartoline xilografiche, pubblicò la "National Woodcut Anthology" e fondò una "Woodcut Factory" a Hankou. Dopo il ritiro da Wuhan, la "Woodcut Association" tenne una mostra itinerante delle sue opere a Hengshan, Nanyue, Hengyang, Guilin, ecc. e fondò gradualmente filiali a Chengdu, Kunming, Xi'an, Zhejiang, Hunan e altri luoghi. Questo tipo di organizzazione e spirito di lavoro dovrebbe essere portato avanti e sviluppato, e questo spirito e potere dovrebbero essere ampliati e sviluppati e trasformati in un'organizzazione artistica nazionale. È necessario rompere il concetto di "uniformità" ed essere bravi a partecipare ad ampie organizzazioni di massa per portare avanti il lavoro del movimento artistico del Fronte Unito.

Ovviamente, dallo scopo e dagli obiettivi della fondazione di questi gruppi di arte popolare, così come dalle loro mostre d'arte e altre attività pratiche, si può vedere che alcuni artisti hanno capito che la creazione artistica dovrebbe riflettere la realtà sociale e la situazione nazionale della Cina. Ad esempio, il 1° aprile 1937, il governo nazionale tenne la seconda mostra d'arte nazionale. Questa mostra espose più di 3.000 opere, tra

cui molte eccellenti opere realistiche. I dipinti includevano "Water Drawer" di Lu Sibai, "Out of the Kiln" di Wu Zuoren, "Shooting the Sun" di Zhang Anzhi, "Abandoned People" di Wang Yuezhi e le sculture includevano "Soldier" di Liu Kaiqu, "Beacon Fire during the Salvation" di Wang Shi'e e "Work" di Chen Dewei, tutte riflettenti le esigenze dei tempi e della società in varia misura. Temi realistici come la società di classe inferiore e la guerra anti-giapponese divennero mainstream, e i lavoratori di classe inferiore e i combattenti anti-giapponesi entrarono nel mondo della pittura come nuove immagini artistiche. Vale la pena menzionare che un gruppo di giovani intagliatori e fumettisti crebbe rapidamente in questa mostra. Allo stesso tempo, tra i 220 dipinti occidentali esposti, quelli realistici rappresentavano oltre 80% delle opere esposte. Da ciò si può vedere che la creazione artistica realistica durante la guerra di resistenza contro l'aggressione giapponese è diventata il mainstream della creazione artistica.

Con lo sviluppo della situazione della guerra anti-giapponese, iniziarono a essere costituite associazioni guidate dal governo che sostenevano esplicitamente la resistenza al nemico. Il 27 marzo 1938, fu fondata a Hankou l'Associazione di tutta la Cina per la letteratura e l'arte contro il nemico. La conferenza elesse 45 persone tra cui Guo Moruo come direttori e Zhou Enlai, Sun Ke, Chen Lifu e altri come direttori onorari. Il rappresentante dell'ufficio di Wuhan del Comitato centrale del partito del Kuomintang tenne un discorso: "Gli scrittori letterari in Cina sono sempre stati lontani gli uni dagli altri. Ora, a causa dello scoppio della guerra anti-giapponese, sono uniti. Il motivo per cui tutti possono unirsi è perché è stata stabilita una convinzione comune. Questa "convinzione comune" è che in questo momento tutti vogliono salvare il paese e la nazione"[78]. Zhou Enlai avanzò quattro speranze per gli artisti: primo, affermare l'importanza dell'unità letteraria e artistica; secondo, sperare che gli scrittori traggano più materiale dalle eroiche lotte dei soldati in prima linea, dalla brutalità del nemico e

[78] Ufficio del Comitato per la compilazione delle cronache locali di Wuhan: *"Materiali della guerra anti-giapponese di Wuhan"*, Wuhan: Wuhan Publishing House, 2007, p. 567.

dall'entusiasmo del popolo; terzo, "Abbiamo ancora il compito di costruire il paese"; quarto, la responsabilità per la letteratura e l'arte mondiali.[79]

La Dichiarazione dell'Associazione di letteratura e arte di tutta la Cina contro l'aggressione giapponese affermava chiaramente: "Dobbiamo denunciare la crisi nazionale, annunciare i crimini degli aggressori giapponesi e creare un serio sentimento anti-giapponese nell'intera nazione per ottenere una resistenza duratura e ottenere la vittoria finale. Al mondo, dobbiamo denunciare le ambizioni e le atrocità del Giappone, risvegliare il senso di giustizia di tutta l'umanità e punire congiuntamente gli invasori. Guardando al mondo, la causa più grande oggi è eliminare i banditi invasori, mantenere la pace ed esaminare le condizioni nazionali. La più grande azione oggi è lavorare insieme per resistere al Giappone e ricostruire il paese. In queste grandi cause e azioni, noi lavoratori letterari e artistici dobbiamo naturalmente assumerci le nostre responsabilità e dobbiamo dedicare i nostri sforzi per completare questa sacra missione secondo il principio di divisione del lavoro e cooperazione, e ognuno facendo del suo meglio. Per questo, dobbiamo unirci". [80] Il Kuomintang e il Partito Comunista misero da parte i loro vecchi rancori e unirono le forze per combattere contro il Giappone. Anche i lavoratori della letteratura e dell'arte di tutto il paese si riunirono sullo stesso fronte come mai prima.

Dalla discussione di cui sopra, non è difficile vedere che, sulla base della crisi nazionale senza precedenti, la creazione di gruppi di arte popolare guidati dal governo ha fornito uno spazio di sviluppo senza precedenti per lo sviluppo locale dell'arte realistica. Dal Movimento del Quattro Maggio, i circoli letterari e artistici cinesi hanno formato la combinazione più stretta di arte e realtà sociale. Questo è proprio come ha detto Zhou Enlai: "Gli scrittori letterari di tutto il paese si sono uniti senza precedenti di fronte alla nazione. Questa grande unità è rara non solo al momento, ma anche nella storia della Cina e nella storia del mondo! Questo è degno dell'orgoglio del mondo intero! Voi siete

[79] Ai Siqi (a cura di), "*Cronaca del movimento letterario e artistico di Yan'an*", Pechino: Culture and Art Publishing House, 1987, p. 58.
[80] Ufficio del Comitato per la compilazione delle cronache locali di Wuhan: *"Materiali della guerra anti-giapponese di Wuhan"*, Wuhan: Wuhan Publishing House, 2007, p. 568.

i pionieri della nazione! L'unità senza precedenti dei pionieri indipendentemente da pensieri o credenze, simboleggia che la nostra grande nazione cinese può unirsi e sconfiggere l'imperialismo giapponese". [81] Ovviamente, con l'avvento della guerra di resistenza totale, la formazione del Fronte unito nazionale anti-giapponese ha un'unità nazionale coesa e ha acquisito slancio per la vittoria della rivoluzione nazionale. Allo stesso tempo, sotto la richiesta dei tempi che la creazione artistica dovesse riflettere la realtà della guerra di resistenza e la situazione difficile della nazione, anche l'arte realistica si è sviluppata notevolmente.

Con l'approfondirsi della guerra anti-giapponese, il Kuomintang e il Partito Comunista, pur sostenendo la creazione di associazioni civili anti-nemiche, fondarono anche le loro istituzioni artistiche speciali per facilitare l'organizzazione e la pubblicità complete della guerra anti-giapponese e la coltivazione di talenti artistici al servizio della guerra anti-giapponese. Ciò si rifletteva principalmente nella creazione di due istituzioni artistiche, vale a dire, il 1° aprile 1938, il Terzo Dipartimento del Dipartimento politico della Commissione militare del governo nazionale (abbreviato come "Terzo Dipartimento") fu formalmente istituito a Wuhan; il 10 aprile, l'Accademia delle arti Lu Xun (abbreviata come "Luyi") fu formalmente istituita a Yan'an. Il Kuomintang e il Partito Comunista, sotto forma di agenzie governative, rafforzarono la leadership della letteratura e dell'arte anti-giapponesi, organizzarono e portarono avanti attivamente attività letterarie e artistiche anti-giapponesi e coltivarono talenti letterari e artistici anti-giapponesi. L'arte realistica entrò in un periodo di sviluppo senza precedenti.[82]

[81] Wen Tianxing,*"Cronaca del movimento artistico anti-giapponese nella guerra nelle aree controllate dal Kuomintang"*, Chengdu: Sichuan Academy of Social Sciences Press, 1985, p. 61-62.

[82] Il Terzo Dipartimento fu istituito dopo la seconda cooperazione KMT-PCC per combattere l'invasione giapponese. Il direttore del Terzo Dipartimento era Guo Moruo e Yang Hansheng era il segretario capo. Era costituito dalla Quinta, Sesta e Settima Divisione. La Sesta Divisione era responsabile della propaganda artistica ed era guidata da Tian Han. Era costituita da tre sezioni e Xu Beihong, un rappresentante dell'arte realistica sin dal Movimento del Quattro Maggio, fu nominato capo della Terza Divisione, che era responsabile della pittura e della xilografia.



Figura2-3 Artisti che creano murales contro la guerra giapponese nel sito della Torre della Gru Gialla

Xu Beihong fu nominato capo della Terza Sezione della Sesta Divisione del Terzo Dipartimento. Oltre a fare affidamento sull'influenza di Xu Beihong nel mondo della pittura, la scelta del Governo Nazionale rifletteva anche la scelta della direzione della creazione artistica durante la Guerra anti-giapponese: il realismo. Dopo l'istituzione della Terza Sezione della Sesta Divisione del Terzo Dipartimento del Dipartimento politico (vale a dire il Dipartimento di propaganda artistica), la Terza Sezione, vale a dire la Sezione artistica, organizzò attivamente attività artistiche di propaganda anti-giapponese e rafforzò l'arte realistica anti-giapponese. Tra queste, la seconda fase della Settimana della propaganda contro la guerra giapponese di Wuhan si tenne dal 7 al 13 aprile 1938, e comprendeva: "(i) Mostra di fumetti di strada tenutasi nelle strade delle tre città di Wuhan dal 10 al 12. (ii) Mostra di fumetti contro la guerra giapponese di

Liao Bingxiong tenutasi ad Hankou dal 10 al 13. (iii) Mostra stampata di slogan di fumetti contro la guerra giapponese tenutasi ad Hankou dal 10 al 13. (iv) Mostra di immagini di Zhang Shanzi sul Canto della rettitudine tenutasi ad Hankou dal 10 al 13. (v) Mostra di dipinti su stoffa su larga scala tenutasi nel parco Zhongshan di Hankou dal 10 al 12. (vi) Mostra di fotografie anti-nemiche tenutasi nell'Associazione giovanile di Hu Linyi Road, Wuchang dal 10 al 13. (vii) L'ottavo numero di "Anti-Japanese War Cartoon" (un numero speciale per mobilitare l'intera comunità artistica) è stato pubblicato l'11. (viii) Il settimanale di propaganda espansa "Battlefield Pictorial" è stato pubblicato il 10. (ix) Il 10 sono stati affissi grandi manifesti murali illustrati. (10) La conferenza Art and Singing Torch Parade si è tenuta alle 19:00 del 10 presso la Torre della Gru Gialla a Wuchang. (XI) Sweep, Ta Kung Pao, Xinhua, Shen Bao, ecc., e pubblicano numeri speciali d'arte il 10. (XII) Il 13 saranno distribuiti opuscoli illustrati.[83] " Il 10 aprile dello stesso anno, si è celebrato il Giorno della propaganda artistica. Per celebrare la grande vittoria nello Shandong meridionale, gli artisti hanno tenuto una parata di arte anti-giapponese ed esposto un grande murale "National Anti-Japanese War" (come mostrato nella Figura 2-3) alla Yellow Crane Tower, raffigurante i soldati anti-giapponesi che avanzavano coraggiosamente, i militari e i civili nelle retrovie che collaboravano e condividevano lo stesso odio per il nemico. Altre opere includono "Farewell to Soldiers on the Front Line", "Consolation to Anti-Japanese Soldiers", "Carrying the Wounded", "Delivering Ammunition"[84]e molte altre opere. Questa attività ha utilizzato più categorie artistiche per realizzare la propaganda anti-giapponese, ha denunciato in modo approfondito gli atti brutali dell'invasione giapponese e ha notevolmente promosso e risvegliato il forte spirito combattivo del nostro esercito e dei civili, spingendoli ad unirsi e a combattere contro il nemico.

Il 10 aprile 1938, il Partito Comunista Cinese fondò a Yan'an la prima scuola specializzata per la formazione di talenti artistici anti-giapponesi: l'Accademia di Belle

[83] Zhang Yinwu, "Movimento artistico anti-giapponese di Wuhan", Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House, 2015, p. 22
[84] Zhang Yinwu, "Movimento artistico anti-giapponese di Wuhan", Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House, 2015, p. 18

Arti Lu Xun. La "Dichiarazione di fondazione dell'Accademia delle arti Lu Xun" afferma chiaramente: "In questa grande e sacra guerra di resistenza contro il Giappone, gli artisti di tutto il paese si sono davvero uniti e hanno mantenuto risolutamente i loro posti. Tuttavia, dobbiamo sottolineare che lo sviluppo della guerra di resistenza richiede più e più cose dal mondo dell'arte di quanto il nostro mondo dell'arte abbia attualmente contribuito alla guerra di resistenza; e il nostro mondo dell'arte non può soddisfare pienamente i requisiti oggettivi in termini di manodopera, tecnologia e prestazioni lavorative. L'istituzione dell'Accademia delle arti Lu Xun è per formare quadri nell'arte della Guerra di resistenza, migliorare il livello tecnico dell'arte della Guerra di resistenza, rafforzare il lavoro in quest'area e fare in modo che l'arte, come arma, svolga la sua massima efficacia nella guerra di resistenza. Più il nemico intensifica la sua offensiva, più sentiamo l'urgente necessità di istituire questa accademia, perché crediamo che l'arte possa non solo risvegliare le persone, ma anche organizzare le persone e armare le menti delle persone. L'istituzione di questa accademia, da un lato, è quella di formare un gran numero di quadri d'arte per lavorare in vari dipartimenti ed eserciti della guerra di resistenza contro il Giappone, nelle aree rurali arretrate, nelle città e persino nei distretti e nelle città occupate dal nemico. D'altro canto, seguiamo e invitiamo gli artisti di tutto il paese a lavorare duramente per cercare il percorso artistico più vantaggioso per la guerra di resistenza". [85]La "Dichiarazione" riflette l'urgente necessità di "Luyi" di formare quadri d'arte, arte e la direzione letteraria e artistica dell'arte al servizio della guerra di resistenza.

Il 28 aprile 1938, Mao Zedong tenne un discorso all'Accademia delle arti Lu Xun, sottolineando chiaramente: "L'indipendenza politica nell'arte è ancora necessaria e la posizione politica nell'arte non può essere abbandonata. La nostra accademia d'arte deve avere la sua posizione politica. Siamo marxisti nella teoria dell'arte, non suprematisti dell'arte. Io sostengo il realismo nell'arte". [86] Il contenuto del discorso sostiene metodi

[85] *"Dichiarazione di fondazione dell'Accademia delle arti Lu Xun"*, *"Pubblicazione commemorativa di fondazione dell'Accademia delle arti Lu Xun"*, aprile 1938, (Citato da) Shang Hui: "Arte popolare - Storia dell'arte rivoluzionaria cinese", Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2019, p. 67-68.
[86] "*Raccolta di saggi sulla letteratura e l'arte di Mao Zedong*", Pechino: Central Literature Press, 2002, p. 16.

di creazione letteraria e artistica realistici, sostiene l'adesione al marxismo, la pubblicità attiva e la mobilitazione delle masse per partecipare alla Guerra di resistenza contro il Giappone e si oppone alla "supremazia dell'arte". Dopo la fondazione dell'Accademia delle arti Lu Xun, aprì quattro dipartimenti: teatro, musica, belle arti e letteratura. La politica di insegnamento di Luyi è chiaramente definita come: "Sulla base della teoria e del punto di vista del marxismo-leninismo e della storia del nuovo movimento letterario e artistico in Cina, costruiremo la teoria e la pratica letteraria e artistica della nuova era della nazione cinese, formeremo un gran numero di quadri artistici adatti alle esigenze dell'attuale guerra di resistenza, uniremo e coltiveremo i talenti artistici della nuova era e faremo di Luyi una fortezza e un nucleo per realizzare le politiche letterarie e artistiche del Partito Comunista Cinese".[87] Questa politica di insegnamento chiarisce la teoria ideologica e il punto di vista dell'arte "Luyi" e sostiene la combinazione di teoria e pratica. Riflette pienamente la direzione ideologica della letteratura e dell'arte del Dipartimento di Propaganda del Comitato Centrale del PCC.

Nel 1931, i giapponesi lanciarono l'"Incidente del 18 settembre" e occuparono rapidamente le tre province nordorientali. La nazione cinese fu immersa in un grande disastro e la lotta rivoluzionaria interna si spostò gradualmente da una lotta partigiana con diverse opinioni politiche a una lotta nazionale tra invasione e controinvasione. Sempre più artisti furono coinvolti. La crudele realtà, il vagabondaggio e lo spostamento dell'individuo fecero sì che molti di loro si rendessero gradualmente conto che le belle arti non potevano essere solo pura arte nella torre d'avorio, ma dovevano essere utilizzate come strumento di salvezza e di sopravvivenza, e quindi accettarono gradualmente anche l'arte rivoluzionaria.Naturalmente, la rivoluzione in questo momento non è più la vecchia rivoluzione democratica della Scuola di pittura pre-Lingnan, né la rivoluzione di classe del proletariato nel periodo di sinistra, ma la rivoluzione nazionale della nazione cinese per combattere contro i giapponesi e salvare il Paese, e l'arte realista della guerra di resistenza contro il Giappone, che deve servire

[87] Ai Siqi, a cura di, "Il fiorente movimento letterario e artistico di Yan'an", Pechino: Casa editrice di cultura e arte, 1987, p. 62

per la sopravvivenza della nazione cinese nel suo complesso.

Sezione II Arte realista del periodo della Resistenza

2.1 *Il Realismo contro la guerra*

Durante la guerra anti-giapponese, sotto la realistica necessità di salvezza nazionale, i circoli letterari e artistici hanno ridiscorso il concetto di concetti di creazione letteraria e artistica realistici sin dal Movimento del 4 maggio. Nel campo delle belle arti, il realismo accademico, che si concentra sulla riproduzione oggettiva, è stato messo in discussione e criticato da alcuni artisti, che hanno chiesto che l'arte riflettesse la situazione attuale della Cina. Pertanto, i concetti letterari e artistici realistici e i metodi creativi sono stati ridiscuteti sotto questo specifico contesto storico e hanno raggiunto uno sviluppo senza precedenti. Hanno occupato una posizione dominante nella creazione letteraria e artistica, ma hanno anche ricevuto nuove connotazioni storiche. In particolare, sin dalla Rivoluzione artistica del 4 maggio, l'insegnamento accademico dell'arte realistica ha coltivato un gran numero di talenti artistici con abilità realistiche, ha trasformato lo stile di copia della pittura tradizionale cinese che è stato ereditato per molti anni e ha stabilito un sistema di insegnamento dell'arte realistica, che ha consentito all'istruzione artistica moderna della Cina di ottenere risultati encomiabili nella sua infanzia. Tuttavia, va sottolineato che l'arte realistica accademica adotta principalmente tecniche di pittura realistica oggettiva, concentrandosi sul metodo dello "schizzo" per eseguire la pratica pittorica. Il suo scopo è quello di migliorare la pittura cinese attraverso concetti e tecniche di pittura realistica e stabilire un sistema di insegnamento scientifico dell'arte moderna. Tuttavia, il problema è che mentre la crisi nazionale della Cina continua a intensificarsi, i concetti letterari e artistici del realismo accademico non sono riusciti ad adattarsi alle reali esigenze della salvezza nazionale.

Nei primi anni '30, l'ascesa dell'arte rivoluzionaria evidenziò la natura sociale e di classe dell'arte, richiedendo la creazione artistica al servizio della rivoluzione proletaria. Sebbene ciò abbia riflesso la direzione di sviluppo dell'arte realistica, non è soddisfacente nella pratica specifica. Ad eccezione delle stampe supportate e guidate

da Lu Xun, "l'arte rivoluzionaria" non ha portato un cambiamento radicale nel mondo dell'arte.

A questo proposito, dopo lo scoppio della guerra di resistenza su vasta scala, Sha Yang ha unito le urgenti esigenze della realtà della guerra di resistenza e ha fatto un chiaro appello sul "New China Daily" affinché gli artisti non solo aderissero al metodo di creazione realistica sin dal "Movimento del Quattro Maggio", ma andassero anche oltre la semplice riproduzione oggettiva e dovessero elevarsi allo "stato di nuovo realismo". Anche Hong Yiran ha una visione simile. Crede che l'arte anti-nemica "dovrebbe essere nuovo realismo"[88]. Il concetto di nuovo realismo è strettamente correlato alla realtà della guerra di resistenza, che è anche la chiave del nuovo realismo. In altre parole, il nuovo realismo non è solo una tecnica o uno stile pittorico, ma anche un concetto e un metodo di creazione artistica. Questa visione dell'arte consiste nell'utilizzare tecniche artistiche realistiche per riflettere veramente la realtà della guerra di resistenza e, con l'aiuto del linguaggio pittorico nazionale tradizionale, creare opere d'arte che siano popolari tra il grande pubblico, per mobilitare l'intera nazione nella lotta contro la guerra e impegnarsi per la rapida realizzazione della salvezza nazionale.

Dopo la guerra di resistenza, la crudele realtà della guerra di resistenza richiedeva urgentemente agli artisti di prestare attenzione, raffigurare, pubblicizzare e denunciare le atrocità degli invasori giapponesi, in modo da incoraggiare e ispirare più persone a partecipare al movimento di salvezza anti-giapponese e a contribuire alla liberazione della nazione.Pertanto, la salvezza e la sopravvivenza divennero una nuova questione dei tempi e la necessità di opere letterarie che affrontassero la realtà sociale divenne una nuova esigenza dei tempi. Una giovane pittrice attiva nelle aree posteriori del Paese lanciò l'appello a "combattere con i pennelli" nei primi giorni della guerra di resistenza.Ha detto: "Se l'arte non scende e non si schiera con le masse sul fronte della salvezza ora, sarà abbandonata dalle masse per sempre. Se l'artista non coglie il suo

[88] Hong Yiran, *"Nuovo realismo e romanticismo rivoluzionario"*, "Fighting Art", 1939, p.4-5

compito e non assume il suo posto di salvezza, non avrà mai una via d'uscita".[89] Di fronte alla crudele realtà della guerra, molti artisti cominciarono a riflettere sul rapporto tra le loro opere d'arte e la società reale e cominciarono a rendersi conto che gli artisti non sono solo una classe speciale nella società, ma non possono mai essere completamente distaccati dalla vita reale e che l'arte, come la vita delle persone, deve essere strettamente connessa con la società reale.



Figura2-4 Nel 1938, Wu Zuoren guidò un gruppo di studenti di disegno dell'Università Centrale a disegnare nella provincia di Henan.

[89] Du Feng,*"Combattere con i pennelli", "National Salvation Daily"*, agosto 1937, (citato da) Huang Zongxian: "Scelte in tempi di grandi difficoltà - Ricerca sull'arte nella zona posteriore durante la guerra anti-giapponese", Chongqing: Chongqing Fine Arts Publishing House, 2000, p. 149.

L'istituzione del gruppo di schizzi sul campo di battaglia. Di fronte alla grave situazione della guerra, cercarono di riflettere e registrare la vita reale dei soldati in prima linea attraverso le loro creazioni artistiche, per raggiungere lo scopo di promuovere la guerra e incoraggiare le persone a partecipare alla guerra. Ad esempio, nel 1938, con il supporto di Xu Beihong, il primo gruppo di schizzi sul campo di battaglia organizzato da giovani insegnanti del Dipartimento d'arte della Central University, tra cui Wu Zuoren, Sun Zongwei, Lin Jialu e Sha Jitong, andò alle posizioni del fronte per disegnare. Furono commossi dalla determinazione e dalle azioni dei soldati in prima linea per servire il paese fino alla morte e le registrarono sotto forma di schizzi. L'organizzazione di questo tipo di attività di gruppo di schizzi sul campo di battaglia ebbe una grande influenza sul circolo culturale (come mostrato nella Figura 2-4).

Sebbene lo slogan "la cultura si unisce all'esercito" fosse stato gridato nei circoli letterari e artistici nelle retrovie molto tempo fa, fu Zhang Shenfu a dare una spiegazione chiara di "la cultura si unisce all'esercito". Nel gennaio 1939, disse nel primo numero del secondo volume della rivista mensile "Wartime Culture": "La cosiddetta cultura si unisce all'esercito significa che per adattarsi alla situazione attuale, la cultura dovrebbe essere incentrata sull'esercito, la cultura dovrebbe essere subordinata all'esercito, il lavoro culturale e gli operatori culturali dovrebbero andare nella zona di guerra, in prima linea e nelle trincee il più possibile. Il lavoro culturale e gli operatori culturali dovrebbero essere militarizzati praticamente e seriamente". [90] In questo periodo, "la cultura si unisce all'esercito" ricevette una risposta positiva da tutti i ceti sociali. Tra questi, alcune persone nel mondo dell'arte proposero che "oggi, quando stiamo combattendo per la sopravvivenza della nazione, noi pittori dovremmo anche promuovere lo slogan della pittura in campagna e della pittura nell'esercito, e mettere in pratica questo slogan".[91] Ispirati da questo slogan, un gran numero di giovani artisti si unirono al team di propaganda organizzato dal Dipartimento politico

[90] (Citato da) Huang Zongxian: *"Scelte nell'era della grande preoccupazione - Ricerca sull'arte nelle retrovie durante la guerra di resistenza contro il Giappone"*, Chongqing: Chongqing Publishing House, 2000, p. 126-127
[91] Editore, *"Invio del gruppo di schizzi sul campo di battaglia"*, "Anti-Japanese War Pictorial" Vol. 2, n. 1, 1940, p. 5.

della Commissione militare e collaborarono attivamente al lavoro di propaganda della guerra anti-giapponese. Alcune persone andarono direttamente sul campo di battaglia per disegnare e raccogliere materiali. Nel febbraio 1940, Shen Yiqian e altri crearono di nuovo il "Battlefield Sketching Team" e andarono in prima linea per disegnare e promuovere la guerra anti-giapponese. Partirono da Chengdu, passarono per Xi'an e visitarono Yan'an. Si addentrarono nella guerra anti-giapponese, in prima linea e tra le masse e crearono un gran numero di opere eccellenti come "Grain Transport Map", "Sharpshooter", "Ordos Nomadic Records", "Kazakh Shepherdess", ecc., e incorporarono i costumi etnici del Nord-ovest e gli schizzi delle vite delle classi inferiori nelle opere d'arte realistiche anti-giapponesi. Durante questo periodo, scattò foto per Mao Zedong, Zhou Enlai e altri leader centrali, le schizzò e disegnò ritratti in xilografia. Raccolse anche un gran numero di immagini di soldati e civili sul campo di battaglia e portò avanti attivamente la propaganda per la guerra di resistenza. Nell'ottobre del 1940, Shen Yiqian e altri membri del team di schizzi del campo di battaglia, Huang Zhaochang, Peng Huashi, Jin Lang, ecc., tennero la "Battlefield Sketching Team Sketching Exhibition" presso la Lu Xun Academy of Fine Arts. Zhou Yang, Ai Siqi e altri visitarono. La creazione artistica realistica anti-giapponese nelle aree e nelle basi controllate dal Kuomintang fu ulteriormente scambiata. Inoltre, il gruppo di schizzi del campo di battaglia di Li Hua e il gruppo di schizzi anti-giapponese di Feng Fasi furono successivamente istituiti e inviati in prima linea.Neorealismo: l'intervento della realtà. "In primo luogo, parte dalla realtà, si basa sulla teoria della riflessione; in secondo luogo, osserva la realtà da un punto di vista rivoluzionario, con un metodo di pensiero e una visione del mondo scientifici, osserva la realtà nelle relazioni, nelle complesse contraddizioni e nello sviluppo della società reale, e coglie le leggi di sviluppo della realtà.In terzo luogo, è un realismo di combattimento, che non solo riconosce il mondo, ma, soprattutto, lo migliora".[92] Ovviamente, il nuovo realismo incarna l'attuazione dell'approccio realistico e dello spirito di realtà, e i suoi sostenitori

[92] *"On Realism - On the Road to Scientification of Chinese Literature and Art"*, "New Art" n. 3 e 4, (citato da) Huang Zongxian: "Scelte nell'epoca dei grandi problemi - Ricerca sull'arte nella zona posteriore durante la guerra anti-giapponese", Chongqing: Chongqing Publishing House, 2000, p. 155.

ritengono che per adattarsi alla realtà della guerra di resistenza, l'arte debba seguire la visione scientifica dell'arte e dei metodi creativi, cioè l'artista deve aderire al principio della scientificizzazione nell'ideologia, nei metodi creativi e nelle forme di espressione, e la sua caratteristica essenziale è quella di vedere la realtà dal punto di vista del materialismo; e allo stesso tempo, deve stare nella rivoluzione nazionale.Allo stesso tempo, l'artista deve porsi nella posizione della rivoluzione nazionale e avere la coscienza di combattere e trasformare il mondo, piuttosto che limitarsi a riconoscere il mondo.

Per quanto riguarda il Nuovo realismo: il coinvolgimento della realtà.In primo luogo, egli parti dal realismo e si basa sulla "teoria della riflessione"; in secondo luogo, osserva la realtà dal punto di vista della rivoluzione con metodi di pensiero scientifici e una visione del mondo. Osserva la realtà dalle varie relazioni, contraddizioni complesse e sviluppo della società reale e coglie la legge dello sviluppo reale; in terzo luogo, è un realismo combattivo. Non si tratta solo di comprendere il mondo ma, cosa più importante, di migliorare il mondo". [93] Ovviamente, il Nuovo realismo incarna l'implementazione di tecniche realistiche e spirito realistico. I suoi sostenitori credono che se l'arte deve adattarsi alle reali esigenze della Guerra di Resistenza, deve seguire visioni artistiche scientifiche e metodi creativi. Vale a dire, gli artisti devono aderire a principi scientifici in termini di ideologia, metodi creativi e forme di espressione. La sua caratteristica essenziale è quella di osservare la realtà dal punto di vista del materialismo; allo stesso tempo, deve stare sul punto di vista della rivoluzione nazionale e avere la consapevolezza di combattere e trasformare il mondo, piuttosto che semplicemente conoscere il mondo.

Ci furono molte discussioni sul nuovo realismo nei circoli accademici e artistici a quel tempo, specialmente Lu Hongji, Cai Yi, Hong Yiran, Zhang Anzhi e altri scrissero articoli per esporre le loro opinioni. Queste persone hanno nomi diversi per le opinioni

[93] *"Sul realismo - Sulla strada per la scientificizzazione della letteratura e dell'arte cinese"*, *"Nuova arte"* N. 3 e 4, (citato da) Huang Zongxian: *"Scelte nell'era della grande preoccupazione - Ricerca sull'arte nelle retrovie durante la guerra anti-giapponese"*, Chongqing Publishing House, 2000, p. 155.

artistiche e i metodi creativi sostenuti durante la guerra anti-giapponese. combinare la riproduzione oggettiva con l'espressione spirituale soggettiva, seguire da vicino la realtà della società cinese e le esigenze dello sviluppo dei tempi, approfondire la vita reale della guerra anti-giapponese e realizzare l'evoluzione del realismo cinese: continuità.

Nello specifico, mentre si oppongono all'"arte per l'arte", i nuovi artisti realisti si oppongono anche alle descrizioni rigide delle cose. Sperano di aggiungere le emozioni e gli ideali del soggetto basati sulla rappresentazione della realtà. Ad esempio, nel febbraio 1939, Ni Yide pubblicò un articolo intitolato "Dalla pittura in tempo di guerra al nuovo realismo" sulla rivista "Art World", che definiva chiaramente la nuova arte realista. Credeva che il nuovo realismo fosse diverso dal realismo accademico (o realismo antico) in termini di tecnica. Il realismo antico si concentrava sulla riproduzione oggettiva. Nella pratica pittorica, era spesso troppo oggettivo, risultando ordinario, rigido e privo di forte senso visivo nelle opere artistiche. Il nuovo realismo, d'altra parte, inietta soggettività nell'oggettività, rafforza l'espressione caratteristica delle cose, tende a semplificare in termini di tecnica, persegue colori forti e contrasti chiari e scuri nell'immagine e l'espressività complessiva dell'immagine. Allo stesso tempo, in termini di contenuto, il nuovo realismo non riflette temi fantastici, ideali o esagerati, ma la vita reale oggettiva. [94] Ni Yide distinse il nuovo realismo dal realismo accademico in termini di tecniche e concetti pittorici, spiegò l'importanza dei fattori spirituali soggettivi nel nuovo realismo e sottolineò che questa espressione soggettiva deve basarsi sulla vita reale, riflettendo l'eredità e lo sviluppo dello spirito scientifico sin dal Movimento del Quattro Maggio.

Anche Hua Lin ha una visione simile. Ha pubblicato un articolo intitolato "From Realism to Ideal" nel 24° numero di "Anti-Japanese War Pictorial". Hua Lin ritiene che: il Nuovo Realismo sia "realismo con ideali nobili, che penetra la verità dell'universo e della vita e la integra con passione, utilizzando abilità meticolose per creare opere d'arte... La realtà è diventata una realtà ideale attraverso gli occhi dell'artista e le sue

[94] Nit, *"Dalla pittura di guerra al nuovo realismo"*, Art World, Vol. 1, N. 2, 1939, p. 2-3.

abilità nelle sue opere. Contiene le emozioni della vita dello scrittore e il significato ideologico. Altrimenti, può essere definita solo una scuola fotografica, non realismo"[95]. La nuova arte realista discussa da Hua Lin deve iniettare emozioni e ideali personali nel realismo. La realtà nell'immagine dovrebbe avere un certo colore ideale e dovrebbe assorbire alcuni elementi di romanticismo positivo.

Hong Yiran ha sottolineato: "Il nuovo realismo non è un realismo puramente oggettivo, contiene una notevole quantità di qualità romantiche. I due non sono opposti, ma possono essere reciprocamente inclusivi e persino trasformati".[96] Hong Yiran ritiene che il nuovo realismo sia diverso dal realismo accademico oggettivo. Contiene gli elementi ideali del soggetto della pittura. I due sono in una relazione di opposizione e unità. Pertanto, agli occhi di alcuni artisti della Guerra di resistenza contro il Giappone, il nuovo movimento artistico a partire dal Movimento del 4 maggio ha commesso degli errori. Se osserviamo la pittura realista accademica, si concentrano solo sulla formazione di abilità realistiche di base e sono abituati a rappresentare oggettivamente ragazze statiche, mele, vasi, ritratti, ecc. Sebbene alcuni di loro sostengano di prestare attenzione alla realtà e di sostenere il realismo, la loro pratica pittorica è completamente in perdita per la realtà infuocata della Guerra di resistenza contro il Giappone, per non parlare del riflettere ed esporre la crudele realtà della Guerra di resistenza contro il Giappone. Per questo motivo, per soddisfare le esigenze del movimento di resistenza nazionale, è stato proposto, sostenuto e praticato il concetto di creazione letteraria del nuovo realismo.

Per quanto riguarda il titolo di nuovo realismo, Cai Yi ritiene che il nuovo realismo non solo neghi il simbolismo, il futurismo, l'espressionismo, ecc., ma erediti anche lo spirito fondamentale del vecchio realismo, superi le carenze del vecchio realismo e accetti la tendenza del romanticismo a enfatizzare la soggettività. Ovviamente, secondo Cai Yi, sebbene il nuovo realismo erediti lo spirito del vecchio realismo, non è un ritorno completo, ma assorbe criticamente i vantaggi del romanticismo nell'enfatizzare

[95] Hua Lin: *"From Realism to Ideal"*, "Anti-Japanese War Pictorial", N.24, 1939, p. 7-8.
[96] Hong Yiran,*"Nuovo realismo e romanticismo rivoluzionario",* "Battle Art" numero inaugurale del 1939, p. 4-5.

l'espressione emotiva soggettiva, che ha un profondo impatto sulla tipica formazione delle immagini artistiche da parte di artisti successivi. Nell'articolo "Sul realismo e l'idealismo" pubblicato da Zhang Anzhi, viene innanzitutto sottolineato che il nuovo realismo "deve partire dalla realtà e deve andare in profondità nel nucleo della vita reale per coglierla. Questa è la differenza tra il nuovo realismo e il passato".[97] Nuovo realismo e nuovo realismo hanno somiglianze essenziali, entrambi sottolineano che la creazione artistica deve andare in profondità nella vita reale. Allo stesso tempo, Zhang Anzhi crede anche che il nuovo realismo non escluda gli ideali, ma questo ideale non è un ideale individualistico, bensì l'ideale delle masse e del popolo. Ovviamente, agli occhi dei nuovi artisti realisti, quando la nazione affronta la vita e la morte, la coscienza collettiva è più importante della ricerca personale. Soprattutto in tempo di guerra, gli artisti devono insistere sul fatto che gli interessi personali sono subordinati agli interessi della nazione cinese. Ogni espressione individuale che sia separata dalla realtà della guerra di resistenza, o ogni spirito soggettivo che sia separato dalle masse e abbia una comprensione unilaterale della realtà della guerra di resistenza, non è favorevole alla creazione di arte realistica, danneggiando così la propaganda dell'arte della guerra di resistenza, ed è difficile completare la missione storica di ispirare e mobilitare le masse a partecipare alla salvezza anti-giapponese e nazionale.

Come hanno affermato studiosi del settore: "I requisiti dell'era della guerra anti-giapponese hanno stimolato lo sviluppo dell'arte della propaganda, che a sua volta ha creato un ambiente e un clima per l'arte realistica. Che si tratti di pittura cinese moderna o di pittura cinese occidentale, sono tutte esplorazioni dell'arte nazionalizzata sotto l'ispirazione dello spirito del realismo. Con l'istituzione della febbre di Dunhuang e del Dunhuang Art Research Institute, l'archeologia artistica del Nord-ovest e del Sud-ovest è stata incorporata nel campo dell'arte nella voce della nazionalizzazione, contribuendo con l'antico calore residuo al movimento artistico per salvare il paese".[98] Sotto l'influenza di vari fattori, il realismo è diventato la corrente principale dell'arte durante

[97] Zhang Anzhi,*"Sul realismo e l'idealismo"*, "Musica e belle arti", vol. 2, n. 4, p. 2.

[98] Ruan Rongchun e Hu Guanghua*,"Storia dell'arte cinese moderna"*, Tianjin: Tianjin People's Fine Arts Publishing House, 2005, p. 183.

questo periodo. Mentre la guerra anti-giapponese della nazione cinese si approfondiva, per esporre il nemico e pubblicizzare la guerra anti-giapponese, sempre più artisti hanno portato avanti la pratica artistica. In breve, il nuovo realismo è stato proposto sullo sfondo della realtà della guerra anti-giapponese. Il "nuovo" del nuovo realismo è relativo al realismo accademico del periodo del "Quattro maggio". Il nuovo realismo richiede che l'arte presti attenzione alla vita reale, superando i limiti del vecchio realismo nei temi della pittura grazie alla sua attenzione alla formazione di tecniche realistiche. In termini di cognizione della funzione dell'arte, i nuovi artisti realisti hanno ereditato le visioni letterarie e artistiche dell'arte di sinistra, sostenendo che l'arte dovrebbe intervenire attivamente nella realtà sociale. La differenza tra i due è che l'arte di sinistra si basa sul punto di vista del proletariato, mentre il nuovo realismo si basa sul punto di vista della salvezza nazionale e mobilita l'intero popolo, richiedendo agli artisti di uscire dallo studio, andare in prima linea e andare in profondità nel fondo della società. E adottare concetti scientifici realistici e metodi di schizzo per riflettere la realtà sociale della Cina, in particolare la riflessione e la rivelazione della crudele realtà della Guerra di Resistenza, che è diventata un argomento della nuova era durante la Guerra di Resistenza. Quindi, lasciamo che i concetti realistici e i metodi di schizzo dell'arte realistica siano strettamente combinati con la realtà della Guerra di Resistenza cinese e realizziamo il continuo sviluppo del realismo cinese nei temi della pittura, nel linguaggio e nei paradigmi estetici.

2.2 *Il realismo popolare nazionalizzato*

Il requisito della guerra anti-giapponese per la creazione letteraria e artistica è quello di pubblicizzare e mobilitare le masse nella misura massima in modo che più persone possano partecipare alla lotta anti-giapponese perché il fattore importante per vincere la guerra anti-giapponese è la gente comune. Tuttavia, la realtà in Cina a quel tempo era che il livello culturale della stragrande maggioranza delle persone era relativamente basso, e c'era anche un gran numero di analfabeti, il che ha portato molte persone a non essere completamente mobilitate per partecipare alla guerra anti-giapponese. Di fronte

a una guerra del genere che coinvolge la sopravvivenza della nazione. Pertanto, è diventata una priorità assoluta mobilitare completamente l'entusiasmo della gente comune nella guerra anti-giapponese, dare sfogo ai vantaggi della popolazione del nostro paese e far partecipare l'intera nazione. Pertanto, solo creando opere letterarie e artistiche che siano facili da accettare per la gente comune e siano popolari tra il pubblico può essere utile pubblicizzare, guidare e incoraggiare il pubblico a partecipare alla guerra anti-giapponese. Tali opere letterarie e artistiche possono soddisfare i requisiti estetici del pubblico durante la guerra anti-giapponese.

La questione della popolarizzazione ricevette attenzione durante il Movimento del Quattro Maggio. La difesa della letteratura civile era in realtà volta a illuminare le menti della gente comune, ma la prima a discutere formalmente di questo argomento fu l'ala sinistra. Nel marzo 1930, dopo la fondazione della Lega cinese degli scrittori di sinistra, Pan Hannian e altri sostennero che la "popolarizzazione" fosse lo slogan centrale del movimento letterario e artistico. La proposta ebbe un grande impatto sui circoli letterari e artistici. Lu Xun, Tian Han, Guo Moruo, Pan Hannian, Feng Naichao, Zheng Boqi e altri parteciparono attivamente alla discussione della questione della "popolarizzazione", che coinvolgeva i compiti, il contenuto, la forma, la popolarizzazione e il miglioramento della creazione letteraria e artistica di massa. Questa discussione influenzò anche il mondo dell'arte. In risposta, il gruppo artistico di sinistra richiese che l'arte servisse la nuova società, credendo che la creazione artistica non potesse essere separata dalla vita delle masse e dalla tendenza dei tempi, e richiedendo agli artisti di sinistra di dedicarsi attivamente alla vita dei lavoratori nella realtà sociale, crescere nella lotta rivoluzionaria e creare opere d'arte rivoluzionarie che potessero educare, pubblicizzare e organizzare le masse. Dopo lo scoppio della guerra anti-giapponese, con il cambiamento delle condizioni storiche, lo slogan della "popolarizzazione" avanzato durante il periodo dell'arte di sinistra fu generalmente riconosciuto ed efficacemente messo in pratica nel momento critico della salvezza nazionale. Stabilire la coscienza popolare, pubblicizzare, educare e incoraggiare i lavoratori a partecipare al movimento anti-giapponese e di salvezza nazionale e

sostenere il movimento di salvezza dell'arte popolare divennero la responsabilità storica e il compito pratico degli artisti in quel momento.

Istituti di ricerca scientifica, fabbriche, miniere, imprese e istituzioni culturali si spostarono rapidamente verso sud-ovest, e anche gli artisti furono costretti a essere coinvolti nel grande esilio e nella migrazione. Durante questo periodo, molti artisti ebbero l'opportunità di avere un contatto approfondito con i lavoratori in fondo alla società e di comprendere più a fondo la situazione attuale della Cina. Anche i loro concetti artistici ed estetici originali cambiarono rapidamente. Wu Guanzhong ne parlò nelle sue memorie: "Dopotutto, le onde della vita attaccarono gli insegnanti e gli studenti che erano stati espulsi dal cielo. Caddero nella folla dei disastri e soffrirono il dolore dello sfollamento con la gente. Scoprirono che la "puzza" e la "bruttezza" dei lavoratori contenevano la vera bellezza. Tutti iniziarono a disegnare schizzi di vita, schizzi dal vivo... Il ricco respiro della vita ci circondava e ispirava la nostra nuova estetica". [99] Ovviamente, nella grande migrazione di spostamento, gli artisti iniziarono a disegnare schizzi dal vivo e schizzi di vita. Avevano una nuova comprensione della necessità dell'arte di "andare al bivio", che ispirò i loro nuovi concetti estetici. Sempre più artisti si resero conto che "è necessario trarre i suoi temi dalle vite dell'intero popolo per promuovere la lotta per la libertà e la liberazione dell'intera nazione". [100]Durante il periodo Yan'an, la popolarizzazione delle belle arti fu ulteriormente esplorata e sviluppata. Nell'articolo "Il nuovo movimento culturale della nazione cinese dopo la guerra anti-giapponese e i compiti futuri" di Luo Fu, pubblicato sulla rivista Liberation il 10 aprile 1940, egli elaborò la questione della nuova cultura della nazione cinese e della sua popolarizzazione. Credeva che la nuova cultura dovesse raggiungere le masse e invitò la maggior parte dei giovani intellettuali a diventare nuovi attivisti del movimento culturale. Incoraggiò i giovani intellettuali a esercitarsi in lotte reali. In particolare, sottolineò che solo stando sempre vicini alle masse, comprendendo le masse,

[99] Wu Guanzhong, Li Yu, Li Lincan, et al., *"Art Journey in War"*, Hangzhou, China Academy of Art Press, 1998, p. 3.

[100] Chen Xiaonan, *"Attività artistiche nei quattro anni della guerra anti-giapponese"*, "Mese letterario", agosto 1941, p. 26-44.

afferrando le masse e imparando dalle masse si può veramente migliorare se stessi. Nel 1942, il "Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte" di Mao Zedong spiegò ulteriormente la popolarizzazione della letteratura e dell'arte, richiedendo chiaramente che "la letteratura e l'arte servissero le masse del popolo" e ritenendo che gli artisti dovessero "andare alle masse di operai e contadini per lungo tempo, incondizionatamente e con tutto il cuore". [101]

Durante la guerra anti-giapponese, di fronte alla crisi nazionale di vita e di morte, la coscienza nazionale del popolo cinese fu fortemente risvegliata, la loro autostima nazionale fu fortemente risvegliata, il nichilismo nazionale scomparve e il riconoscimento del valore della cultura e dell'arte nazionale tradizionale divenne uno stile universale dei tempi e della mentalità estetica. Allo stesso tempo, molte figure culturali iniziarono a riflettere e criticare la tendenza all'europeizzazione nel nuovo movimento artistico sin dal Movimento del 4 maggio e cercarono di rivedere i pro e i contro dello sviluppo della nuova arte sin dal Movimento della nuova cultura. Ad esempio, l'articolo di Li Puyuan "Critica dell'educazione artistica cinese nella fase attuale" criticò severamente il fenomeno per cui alcune persone veneravano eccessivamente la cultura occidentale e disprezzavano la propria cultura nazionale sin dal Movimento del 4 maggio. Credeva che in questo momento critico durante la guerra anti-giapponese, questa cieca obbedienza dovesse essere eliminata, l'educazione nazionale dovesse essere portata avanti e il valore contemporaneo della cultura nazionale dovesse essere attribuito all'importanza. Credeva che il popolo cinese dovesse conoscere la storia dell'arte della nazione cinese e il valore dell'arte cinese, e dovesse avere fiducia nella propria cultura nazionale. Una forte autostima nazionale consente agli artisti di vedere più chiaramente il valore dell'arte tradizionale cinese.

Nell'ottobre del 1938, Mao Zedong, nel suo rapporto "La posizione del Partito comunista cinese nella guerra nazionale" [102], propose per la prima volta la visione

[101] *"Opere scelte di Mao Zedong (Volume 3)"*, Pechino: People's Publishing House, 1966, p. 817.
[102] *"Opere scelte di Mao Zedong (Volume 2)"*, Pechino: People's Publishing House, 1966, p. 500.

secondo cui il pensiero marxista deve essere combinato con la pratica sociale cinese e realizzato attraverso determinate forme nazionali, richiedendo agli artisti di creare opere letterarie e artistiche che siano "popolari tra il popolo cinese" e abbiano "stile cinese e stile cinese". L'articolo di Hong Yiran "La via d'uscita per l'attuale movimento artistico" pubblicato sulla rivista "New Art" proponeva la visione di modernizzare l'arte tradizionale e nazionalizzare l'arte occidentale. L'articolo si oppone all'adorazione cieca della cultura straniera e allo stesso tempo si oppone alla quintessenza del nazionalismo che si attiene ai vecchi modi. Sostiene la sinizzazione dell'arte straniera e la modernizzazione dell'arte tradizionale e propone una nuova proposta di integrazione delle "forme nazionali" cinesi e occidentali, che hanno svolto un importante ruolo guida nella creazione letteraria e artistica del mondo dell'arte di quel tempo.

L'articolo di Hong Yiran "La via d'uscita dall'attuale movimento artistico", pubblicato sul periodico New Art, propone l'idea di modernizzare l'arte tradizionale e di nazionalizzare l'arte occidentale. L'articolo si oppone al culto cieco della cultura straniera e allo stesso tempo si oppone ai nazionalisti che non si adattano ai vecchi metodi; sostiene la cinesizzazione dell'arte straniera e la modernizzazione dell'arte tradizionale e propone la nuova idea di sintetizzare le "forme nazionali" cinesi e occidentali. Esso difatti ha avuto un importante effetto di guida sulla creazione letteraria e artistica del mondo dell'arte dell'epoca.

In sintesi, dopo lo scoppio della guerra anti-giapponese, la crudele realtà della guerra richiedeva urgentemente che tutta la letteratura e l'arte servissero la lotta per la liberazione nazionale. Creare opere letterarie e artistiche realistiche, popolari e nazionali divenne un nuovo requisito estetico durante la guerra. Quando "la crisi nazionale stava peggiorando e la nazione stava per perire", gli artisti si resero anche conto che per ottenere la vittoria della salvezza nazionale il prima possibile, dovevano usare la funzione sociale della creazione letteraria e artistica. Proposero il concetto letterario e artistico di "nuovo realismo", richiedendo agli artisti di uscire dallo studio, andare in prima linea, andare sul campo di battaglia, prestare attenzione ed esporre la

crudele realtà della guerra; andare in fondo alla società, comprendere profondamente la vita delle masse e creare opere d'arte che soddisfacessero le esigenze della guerra. Allo stesso tempo, nel movimento di salvezza nazionale, l'autostima nazionale del popolo cinese fu nuovamente risvegliata e andarono in Occidente e andarono in profondità nel popolo. A partire dal Movimento del Quattro Maggio, i fenomeni negativi nel trattamento dell'arte tradizionale cinese sono stati severamente criticati e il percorso di sviluppo della cultura occidentale in Cina è stato chiarito. Combinando le tecniche realistiche della pittura realista occidentale con la realtà della Guerra di Resistenza cinese contro il Giappone e integrandole nelle forme d'arte tradizionali cinesi popolari e nazionali, ha tentato di costruire una nuova pittura realista che fosse scientifica, contemporanea, nazionale e popolare. La proposta di questa visione letteraria e artistica del "nuovo realismo" ha permesso alla teoria dell'arte realistica di raggiungere un nuovo sviluppo durante la Guerra di Resistenza contro il Giappone, che era più evidente nella pratica della creazione artistica realistica durante il periodo.

Sezione III: Le pratiche continue e intermittenti dell'arte realista cinese

Gli artisti iniziarono a tornare alla vita reale dal tempo e dallo spazio artistico virtuale e ad affrontare la crudele realtà della guerra di resistenza. Alcuni artisti espressero sentimenti tragici, credendo che nel momento critico della crisi nazionale, gli artisti avrebbero dovuto dedicarsi alla pratica artistica con entusiasmo patriottico. La salvezza nazionale eliminò le controversie tra scuole nel mondo dell'arte e la propaganda per la salvezza nazionale e anti-giapponese divenne il fulcro del lavoro in tempo di guerra. Questo è proprio come ha detto lo studioso Huang Zongxian: "Lo scoppio della guerra di resistenza ha portato profondi cambiamenti nei concetti artistici e negli atteggiamenti creativi di molti artisti. L'arte dovrebbe diventare un'arma per la salvezza nazionale e anti-giapponese. Gli artisti dovrebbero passare dalla torre d'avorio alla vita reale,

avvicinarsi alla gente e creare opere d'arte che la gente ama vedere e sentire, il che è diventato un richiamo moderno".[103]

La Guerra di Resistenza entrò nel campo visivo artistico. Gli artisti lavoravano in città e paesi: sui muri delle strade, arrampicandosi su alte scale, dipingendo murales anti-giapponesi e distribuendo immagini, volantini e illustrazioni anti-giapponesi nei mercati e nelle case. Manifesti di propaganda anti-giapponese erano affissi ovunque per le strade. Le loro creazioni erano vicine alla gente, riflettendo la realtà della Guerra di Resistenza. Organizzare e incoraggiare la gente a partecipare attivamente alla salvezza nazionale divenne un nuovo requisito storico. In questo periodo, la letteratura e l'arte proletaria sostenevano che "l'arte, come altre culture, cresce e si evolve con la marea dei tempi, quindi l'arte deve diventare un'arma per educare, incoraggiare e organizzare le masse" [104] .Di conseguenza, le funzioni sociali e culturali dell'arte sono state ulteriormente valorizzate. Da allora, sempre più artisti hanno usato i loro pennelli come armi per resistere all'invasione giapponese e salvare la nazione, intervenendo attivamente nella società, esponendo i crimini degli invasori e ispirando l'intera nazione a combattere l'invasione giapponese. Molti artisti hanno iniziato a uscire dai loro studi, sono andati in prima linea e sui campi di battaglia per disegnare e raccogliere materiali creativi; o si sono addentrati nel profondo della società per svolgere attività di propaganda anti-giapponese. Durante questo periodo, non solo fecero progressi e sviluppi nell'oggetto e nella forma dello schizzo, ma apportarono anche nuovi cambiamenti e innovazioni nelle prospettive pittoriche e nei concetti estetici, che a loro volta promossero il continuo sviluppo dell'arte realista di guerra cinese anti-giapponese.

3.1 *Attenzione alla realtà della guerra*

[103] Huang Zongxian, *"Scelte in un'epoca di grandi problemi: A Study of Art in the Rear Areas during the Anti-Japanese War"* , Chongqing: Chongqing Fine Arts Publishing House, 2000, p. 92.
[104] *"La terra della primavera attende la vostra coltivazione"*, "Notizie letterarie e artistiche", 30 febbraio 1932. (Citato da) Huang Zongxian: "Scelte nell'epoca della grande preoccupazione - Ricerca sull'arte nella zona posteriore durante la guerra di resistenza", Chongqing: Chongqing Fine Arts Publishing House, 2000, p. 131.



Figura2-5 “*The Chongqing Bombing ”*,Wu Zuoren, oil painting on canvas, 80×100cm, 1940

Nella primavera del 1938, ispirato dalla buona notizia della vittoria a Taierzhuang, Wu Zuoren formò il primo gruppo di schizzi del campo di battaglia. Nel luglio dello stesso anno, si recò alle posizioni di frontiera in Henan e Hubei per disegnare. Furono contagiati dal duro addestramento e dallo spirito dei soldati sulle posizioni di frontiera che combatterono fino alla morte e sentirono che era loro responsabilità storica e missione registrare questi fatti della Guerra di Resistenza. Così disegnarono un gran numero di schizzi del campo di battaglia, li riportarono a Chongqing e tennero una mostra di schizzi. Tra questi, le opere di Wu Zuoren come "Rifugiati", "Alla vigilia della battaglia" e "Cavalleria" presentavano vividamente le scene della lotta dei soldati di frontiera e le tragiche scene degli invasori giapponesi che calpestavano i loro compatrioti di fronte alle persone nelle retrovie, il che suscitò una forte indignazione

tra la gente e causò anche una forte risposta nel mondo della pittura. Influenzati da questo, molti pittori in seguito andarono in prima linea per disegnare e molti artisti vissero e morirono con i soldati in prima linea. Il 20 agosto 1940, Chongqing subì un massiccio bombardamento da parte dell'esercito giapponese. Wu Zuoren assistette alla tragica scena del bombardamento di Chongqing da parte degli invasori giapponesi. Usò il suo pennello per registrare questa scena disumana. In seguito, creò il dipinto a olio "Il bombardamento di Chongqing" (come mostrato nella Figura 2-5) basato sullo schizzo di quel giorno, che ebbe una grande influenza.

Nell'inverno del 1940, Feng Fasi guidò il team artistico e seguì la compagnia teatrale anti-nemica guidata da Zhou Enlai. Superando molte difficoltà, creò un gran numero di schizzi e disegni a tema bellico lungo il percorso e realizzò molti murales per promuovere la guerra anti-giapponese, così come un gran numero di dipinti a olio realistici della guerra anti-giapponese. Nel 1941, Feng Fasi arrivò a Jingxi, Sichuan con l'esercito. Mirò a una normale vecchia donna in fondo alla società e, sulla base di questo, creò il famoso ritratto a olio "Vecchia donna a Jingxi". Inoltre, Li Hua ha partecipato alla campagna di Nanxun e alla campagna di Changsha dal 1938, ha creato un gran numero di schizzi e ha tenuto mostre di schizzi sul campo di battaglia molte volte, ottenendo grandi risultati e una grande risposta. Tang Yihe, che ha aderito a lungo all'insegnamento del realismo, basato sulla realtà della società cinese e si preoccupa della vita delle persone di base, ha anche creato un gran numero di dipinti che sono vicini alla vita reale dei civili e hanno uno spirito realistico durante la guerra anti-giapponese. Ad esempio, "Il 7 luglio il corno" (come mostrato nella Figura 2-6) raffigura la scena reale di Chongqing bombardata. Inoltre, ci sono opere come "The Poor", "Village Women", "Female Guerrillas" e "Victory and Peace", tutte che mostrano la vita dei civili in fondo alla società e sono strettamente correlate al tema della guerra di resistenza contro l'aggressione giapponese.



Figura2-6 *"Il 7 luglio il corno",*Tang Yihe, oil on canvas, 33.3×61.2cm, 1940

Allo stesso tempo, alcuni pittori si sono addentrati nel profondo della società e tra la gente, alla ricerca di temi da esprimere nel mondo degli sfruttati in fondo alla scala sociale, dai conducenti di risciò e artigiani ai lavoratori disoccupati, mendicanti, rifugiati, prostitute, ecc., come "Vendere un bambino" di Jiang Zhaohe, "Il popolo Ba che disegna acqua" di Xu Beihong, "Scalpellino" di Zhang Anzhi, "Prendere i pidocchi" di Feng Fasi, "Odio" di Sun Duoci, "Canto dell'esilio" di Liu Ruli, "Vendetta per i connazionali morti" di Li Keran, "Gruppo di esuli" di Chen Baoyi, "Bambini rifugiati" di Yang Qiuren, "Campagna di un milione di vestiti freddi" di Ding Zhengxian, "Ospedale da campo" di Li Zongzun, "Ode all'alba" di Ren Zhenhan, "Operaio siderurgico" di Yang Jianhou, ecc., tutti ha rappresentato i lavoratori al fondo della società da diversi punti di vista e con stili diversi, ha trasmesso la voce del popolo, ha esposto l'oscurità e la sofferenza nella vita reale, ha riflesso la vita reale e lo spirito nazionale dell'epoca durante la Guerra di resistenza contro il Giappone e ha costituito il primo culmine della creazione artistica realistica cinese nella prima metà del XX secolo.



Figura2-7 *"Ruggito Cina!"*,Li Hua ,1938

Inoltre, i fumetti e le xilografie, come i generi di pittura più attivi e facili per la propaganda durante la guerra anti-giapponese, riflettevano la vita reale delle persone comuni in fondo alla società con immagini facili da comprendere. La stampa divenne una delle forme d'arte importanti per la salvezza nazionale durante la guerra anti-giapponese. Basate sul moderno movimento della xilografia promosso da Lu Xun, le opere xilografiche durante la guerra anti-giapponese erano distintive nello stile, profonde nella rappresentazione e avevano un forte senso della realtà. "Ruggito

Cina!”(Figura2-7)di Li Hua non solo continuava l'attenzione del realismo sulla realtà sociale, ma era più intenso e conciso nell'espressione artistica, invitando direttamente le persone a resistere. Questo cambiamento di stile è un riflesso completo della continuità e discontinuità artistica. "Go to the Front" di Chen Yanqiao esprimeva la rabbia e la resistenza delle persone attraverso linee ruvide e potenti e un forte contrasto in bianco e nero, trasmettendo direttamente il tema dell'anti-giapponese e della salvezza nazionale. "Rickshaw Driver" di Chen Puzhi, "Poverty" di Liu Xian, la serie di xilografie "Floating Life" di Lin Yue, così come "Beggar", "Unemployed", "Prostitute", "Farmer", ecc., hanno vividamente rivelato la guerra e la politica corrotta che hanno spinto le persone nell'abisso della sofferenza. Altre opere come "The Wounded Soldier" di Shen Fuwen, "The Newspaper Boy" di Wang Jizhou, "The Poor and Sick Writer" di Xie Ziwen, "The Last Belongings" di Dong Xiwen, "Who Asked You to Be a Traitor" di Miao Bolan, ecc., riflettono la vita delle classi inferiori da diverse angolazioni, satireggiano e rivelano le radici sociali dell'ingiustizia.

In sintesi, durante la brutale guerra anti-giapponese, tutta la letteratura e l'arte dovrebbero servire la propaganda anti-giapponese, e la creazione artistica deve prestare attenzione alla realtà sociale, che è diventata una nuova esigenza dei tempi. Molti artisti hanno iniziato a uscire dallo studio, andare in prima linea, andare a ovest e andare dalla gente per svolgere attività di propaganda anti-giapponese e di pratica di schizzi, e hanno fatto nuovi sviluppi e scoperte nei temi della pittura e nelle forme di espressione, promuovendo efficacemente lo sviluppo dell'arte realistica nella direzione delle masse, della nazione e della realtà sin dal Movimento del 4 maggio. Allo stesso tempo, nel processo di promozione dell'arte per servire la propaganda anti-giapponese, è emerso un fenomeno estremo, ovvero alcune persone hanno messo in opposizione propaganda e arte e hanno completamente separato la forma dal contenuto. Affermazioni come "prima la propaganda, poi l'arte" hanno portato direttamente alla concettualizzazione, alla formulazione e alla semplificazione delle opere artistiche, con conseguente significativa diminuzione del livello artistico delle opere anti-giapponesi, con il rischio di volgarizzazione. Questo fenomeno ha attirato l'attenzione della comunità accademica

e ha innescato discussioni al suo interno. C'è stata una grande discussione su "divulgazione" e "miglioramento" nei circoli letterari e artistici. Dato il livello culturale e la situazione effettiva della gente comune in quel periodo, così come il problema della loro capacità di ricevere istruzione, sono stati proposti metodi come "l'utilizzo di vecchie forme". Ciò è più ampiamente dimostrato nella pratica della creazione artistica popolare e nazionale.

3.2 *Popolarizzazione e nazionalizzazione della pratica delle belle arti*

Nell'ottobre del 1938, Mao Zedong propose nel suo articolo "La posizione del Partito Comunista Cinese nella Guerra Nazionale" che avremmo dovuto creare uno stile cinese e uno stile cinese che piacesse e apprezzasse il popolo cinese. Quindi, Zhou Yang spiegò ulteriormente il rapporto di Mao Zedong. Sottolineò che gli elementi eccellenti delle vecchie forme d'arte nazionale e popolare avrebbero dovuto essere assorbiti nella creazione di nuova letteratura e arte, e la forma estetica e il linguaggio nazionali avrebbero dovuto essere iniettati nella nuova letteratura e arte, rendendo la nuova letteratura e arte più nazionali e popolari.[105]

I murales furono ampiamente utilizzati anche nelle aree rurali e nelle basi durante la guerra anti-giapponese, diventando uno strumento efficace per mobilitare le masse. Nelle opere d'arte di questo periodo, l'attrattiva estetica della popolarizzazione e della nazionalizzazione si rifletteva specificamente. Il team di propaganda artistica di massa nell'area di base anti-giapponese dipinse murales di propaganda sui muri del villaggio, tra cui gesta eroiche della guerra anti-giapponese, opere che riflettevano la situazione in prima linea, appelli per l'arruolamento nell'esercito e il sostegno alla guerra anti-giapponese. Alcuni pittori a olio percepirono profondamente lo spirito estetico dell'arte nazionale attraverso indagini sul campo dell'arte di Dunhuang. Combinarono il linguaggio artistico tradizionale con il linguaggio della pittura a olio per creare opere

[105] Zhou Yang,*"Opere raccolte di Zhou Yang (volume 1)"*, Pechino,People's Literature Publishing House, 1984, p. 295.

d'arte con forme nazionali.

Nel 1941, Sun Zongwei seguì Zhang Daqian a Dunhuang per copiare i murales. Durante questo periodo, attraverso lo studio e l'apprendimento dei murales tradizionali, Sun Zongwei ebbe una comprensione più profonda del linguaggio artistico dei murales tradizionali. Applicò le linee e i colori dei murales tradizionali alle sue creazioni di pittura a olio. Ad esempio, l'uso di linee e colori nella sua opera "Songs and Dances of Mongolian and Tibetan People" (1943) ha uno stile artistico di Dunhuang.



Figura2- 8 *"Songs and Dances of the Mongolian and Tibetan People"*,Sun Zongwei, 1943

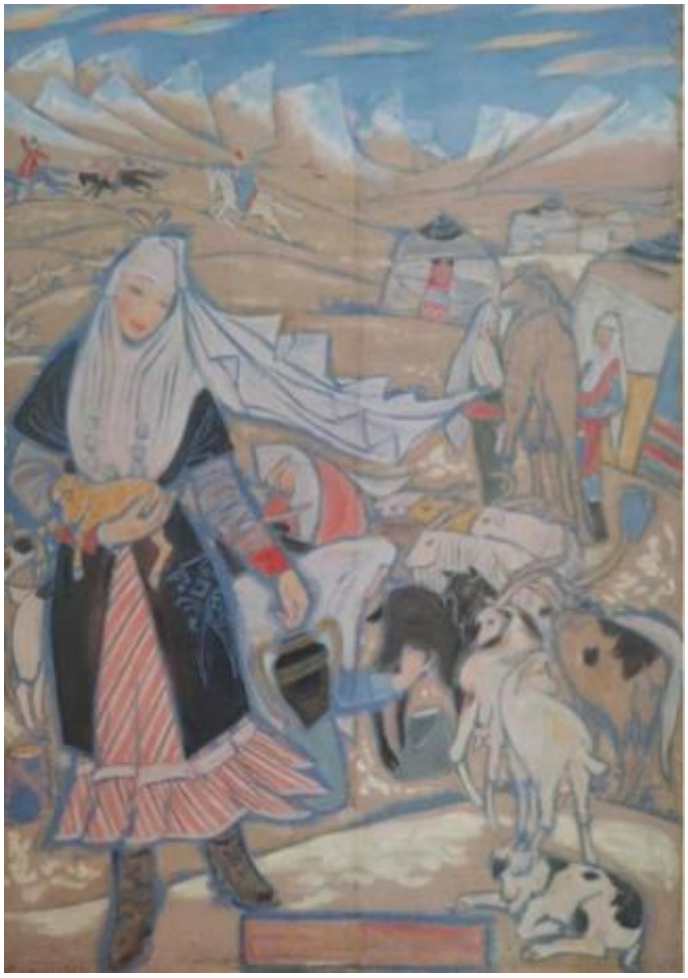


Figura2-9, “Kazakh Shepherdess”, Dong Xiwen, 160*127, oil painting,1948

Dong Xiwen è un pittore che ha una predilezione speciale per la cultura nazionale. La sua prima opera "Miao Girls Going to the Market" (1942), creata a Chongqing, ha inizialmente rivelato la sua comprensione ed esplorazione delle forme nazionali di pittura a olio. Le linee dei personaggi sono fluide, i colori sono eleganti e lo spazio complessivo del dipinto tende a essere piatto. "Ha sia le caratteristiche della pittura moderna occidentale che l'essenza della pittura tradizionale nazionale. È una fusione di stili cinesi e occidentali e ha il suo stile".[106] Inoltre, "Kazakh Shepherdess" di Dong Xiwen (come mostrato nella Figura 2-9) è influenzato dall'arte degli antichi murales di

[106] Gong Chanxing: "Dong Xiwen", Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2001, p. 11

Dunhuang. Il pittore incorpora il disegno lineare della pittura tradizionale cinese nella creazione del dipinto a olio e la modellazione dei personaggi assorbe gli elementi formali dei murales di Dunhuang, che hanno le caratteristiche di piattezza e stile decorativo.

Chang Shuhong è stato attivamente coinvolto nella protezione e nella ricerca dell'arte di Dunhuang sin dal suo arrivo a Dunhuang nel 1943. Durante questo periodo, i suoi dipinti a olio sono stati influenzati dallo stile dei murales di Dunhuang in termini di colore, pennellate ed espressione emotiva. A questo proposito, alcuni studiosi hanno affermato: "Lo stile decorativo dei murales di Dunhuang, la composizione libera e ordinata, i colori eleganti e brillanti e i blocchi di colore lineari piatti e armoniosi costituiscono tutti fattori artistici estremamente importanti nel processo di ulteriore nazionalizzazione dei suoi dipinti a olio". [107] Nel dipinto "L'inizio del lavoro di copia" (1944), Chang Shuhong raffigura lo stato di due membri dello staff che studiano i murales tradizionali. Ha applicato i colori dei murales agli abiti dei personaggi e alla tela del tavolo per formare un'atmosfera cromatica armoniosa e unificata. Applicò abilmente la forma d'arte di Dunhuang all'espressione della pittura a olio, rendendo il quadro piuttosto decorativo e riflettendo l'esplorazione e lo sviluppo della nazionalizzazione della pittura a olio.

[107] Liu Xin: "Un secolo di dipinti a olio cinesi 1989-1949", Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 1996, p. 164.



Figura2-10*"Bere"*,Li Qun, xilografia in bianco e nero, 19.5×14.5cm, 1940

Allo stesso tempo, le stampe xilografiche mostravano anche un'esplorazione dell'indebolimento dell'"europeizzazione" e della nazionalizzazione durante questo periodo. Nella fase iniziale dell'emergere di nuove xilografie, poiché i creatori di xilografie a quel tempo imparavano principalmente dalle stampe europee e sovietiche, vi era inevitabilmente una tendenza all'europeizzazione nell'espressione del loro linguaggio pittorico. Questo stile di europeizzazione si manifesta principalmente nell'enfasi sui toni chiari e scuri, sulla struttura del corpo e sugli effetti di luce, spazio ombra e altri effetti dell'immagine, enfatizzando l'espressività delle tecniche del coltello, ma mancando degli effetti di espressione concisi e luminosi dell'arte incisoria cinese e mancando delle caratteristiche dell'arte nazionale cinese nello stile artistico. Ad esempio, "Richiesta di assassini di guerra anti-giapponesi" di Jiang Feng (1931), "In

memoria di Rou Shi e altri" di Wang Zhanfei (1931), "Lavoratori disoccupati" di Hu Yichuan (1931), "Bere" di Li Qun (come mostrato nellaFigura2-10) e altre opere.

Nell'inverno del 1938, il gruppo di lavoro di xilografie Yan'an "Luyi" tenne la prima mostra di xilografie a Shuangchi Town, la base anti-giapponese nel sud-est dello Shanxi. Attraverso la comprensione dei sentimenti della gente del posto quando visita la mostra, si può apprendere che la gente comune pensa che le opere in questa mostra non siano ricche, profonde e complete nel contenuto, e non abbiano un inizio e una fine; non sono nemmeno belle nella forma, con i capelli sui volti dei personaggi nelle immagini e mancanza di colore e vividezza.[108] Ciò dimostra pienamente che la gente comune non riesce ad apprezzare le immagini con toni chiari e scuri. Il gruppo di lavoro di xilografia "Luyi" accettò rapidamente le opinioni delle masse, assorbì la forma decorativa della carta ritagliata popolare, integrò le tecniche delle stampe xilografiche popolari cinesi e creò diverse opere xilografiche con forme nazionali, come "Cibo e vestiti a sufficienza" (come mostrato nella Figura 2-11) e "Negoziazione dei piani degli agricoltori" (come mostrato nella Figura 2-12).

[108] Li Hua, Li Shusheng e Ma Ke, eds., *"Fifty Years of China's Emerging Printmaking Movement"*, Shenyang Liaoning Fine Arts Publishing House, 1981, p. 302.



Figura2-11"Cibo e vestiti a sufficienza" ,Li Qun, xilografia a colori, 17.4×23cm, 1944



Figura2-12"Negoziazione dei piani degli agricoltori",Jiao Xinhe, xilografia in bianco e nero, 25.4×17.6 cm, 1938

Nella pratica della nazionalizzazione delle xilografie, le opere xilografiche di Gu Yuan sono considerate un esempio fruttuoso di esplorazione della nazionalizzazione delle xilografie. Ha utilizzato uno stile nazionale luminoso e conciso e ha sostituito la relazione tra forme chiare e scure con l'incisione lineare; allo stesso tempo, ha sfruttato appieno l'effetto di contrasto dei toni in bianco e nero nelle xilografie dell'Europa occidentale per migliorare il peso e la stratificazione dell'immagine. Questo trattamento non solo riassume le caratteristiche della personalità dei personaggi, ma conserva anche l'espressione della "bellezza del potere" nell'arte della xilografia; non perde lo stile nazionale, ma riflette anche l'effetto realistico della pittura occidentale, dimostrando pienamente l'esplorazione della nazionalizzazione e lo sviluppo della xilografia Yan'an. Nel complesso, le opere xilografiche durante la guerra anti-giapponese hanno fatto grandi progressi nella nazionalizzazione. In particolare, i creatori di xilografie del gruppo di lavoro "Luyi" di Yan'an riuscirono a mantenere uno stretto contatto con le masse, ad accettare le critiche delle masse e l'istruzione dei leader, ad abbandonare lo

stile europeizzato nella fase iniziale dell'emergere della xilografia emergente e ad assorbire pienamente l'espressione dell'arte popolare cinese.

I manifesti di propaganda e le immagini di Capodanno divennero le principali forme di rafforzamento del morale e di promozione della guerra di resistenza. Trasmettevano principalmente informazioni sulla guerra di resistenza con immagini semplici e luminose e modelli vividi e intuitivi. Opere come "Abbasso l'imperialismo giapponese" di Chang Shuhong e "Il popolo di tutto il paese si solleva per combattere la guerra di resistenza" di Hua Junwu riproducevano vividamente la determinazione e l'appello alla guerra di resistenza. Le immagini di Capodanno hanno svolto un ruolo unico nel promuovere la guerra di resistenza grazie alla loro ampia circolazione e alla facile produzione. Le illustrazioni dei giornali e le strisce a fumetti, come parte importante dell'arte della salvezza nazionale, trasmettevano informazioni sulla guerra di resistenza e sul patriottismo attraverso immagini vivide e testo conciso. L'opera di illustrazioni di Ding Cong "Crescere tra gli spari" descrive la storia della crescita di un ragazzo in guerra, trasmettendo l'indomito spirito nazionale. La striscia a fumetti "Wang Erxiao" racconta la storia della lotta di un giovane eroe dietro le linee nemiche, che ha notevolmente ispirato il morale del popolo nella guerra di resistenza. Fumetti come il fumetto "Tunnel Warfare" raccontano la storia della guerra di resistenza attraverso immagini semplici e luminose. Nella forma, mantengono uno stile narrativo realistico, ma la natura propagandistica e didattica del contenuto è più evidente, riflettendo il rafforzamento della funzione politica dell'arte e la limitazione della diversità dell'espressione artistica.

In sintesi, prima e dopo la guerra anti-giapponese, l'arte realistica ha compiuto esplorazioni efficaci nella popolarizzazione e nella nazionalizzazione e ha anche raggiunto uno sviluppo considerevole. Soprattutto dopo lo scoppio della guerra anti-giapponese su vasta scala, sulla base dell'urgente necessità di propaganda, molti artisti hanno risposto attivamente alla chiamata della "cultura nell'esercito" e della "pittura in campagna", e hanno camminato dalla torre d'avorio al crocevia, alla linea del fronte,

alla campagna remota, alla frontiera occidentale e alla gente, e hanno abbozzato e creato da diverse prospettive con il loro linguaggio artistico unico.

Riassunto del capitolo

Durante la guerra anti-giapponese, mentre la crisi nazionale continuava a peggiorare, resistere al Giappone e salvare la nazione divenne un compito prioritario e urgente. Richiedeva che tutta la letteratura e l'arte servissero la guerra, riflettessero la crudele realtà, denunciassero le atrocità dell'esercito giapponese, pubblicizzassero lo spirito anti-giapponese dell'esercito e dei civili cinesi e mobilitassero tutte le classi e le persone nel paese e i cinesi d'oltremare per partecipare attivamente al movimento di salvezza nazionale. Divenne una priorità assoluta. In questo contesto, la rivoluzione artistica dal Movimento del 4 maggio iniziò a trasformarsi rapidamente in arte di salvezza nazionale, richiedendo a tutti gli artisti di prendere le loro penne e andare in prima linea, andare alle basi, riflettere la crudele realtà della guerra, raccogliere la forza nazionale e rimodellare lo spirito culturale nazionale. Di fronte a questo importante problema dei tempi, l'arte modernista è senza dubbio obsoleta e anche l'arte realistica accademica non può soddisfare le esigenze di sviluppo della realtà sociale. Il concetto letterario e artistico del "nuovo realismo" è stato specificamente proposto. L'arte dovrebbe prestare attenzione alla crudele realtà della guerra di resistenza, prestare attenzione alla realtà sociale e riflettere le esigenze dei tempi.

(i)Continuità dell'arte realistica:

(a) La tradizione del realismo critico. L'arte realistica durante la guerra anti-giapponese ha ereditato la tradizione del realismo critico in Cina sin dall'inizio del XX secolo. Dal Movimento del 4 maggio, gli artisti hanno utilizzato le loro opere per esporre le contraddizioni sociali ed esprimere la sofferenza delle classi inferiori per risvegliare la coscienza pubblica. Durante la guerra anti-giapponese, l'arte realistica ha continuato a concentrarsi sulla vita delle persone comuni, ma il tema era più incentrato sulla sofferenza, il sacrificio e la lotta nella guerra. Ad esempio, l'opera "Roar, China!"

dell'incisore Li Hua ha continuato la critica dell'ingiustizia sociale e ha invitato le persone a sollevarsi e combattere la guerra.

(b) Continuazione dei temi delle persone. L'arte realistica ha sempre prestato attenzione al destino delle persone. Questa tradizione è stata ulteriormente sviluppata durante la guerra anti-giapponese. Gli artisti hanno raffigurato la vita anti-giapponese delle persone comuni e l'eroica lotta dei soldati. Le loro opere erano vicine alle persone e riflettevano la loro tenacia e il loro coraggio nel momento della crisi nazionale. Opere come i dipinti satirici di Hua Junwu e "Sotto la baionetta del nemico" di Gu Yuan esprimevano entrambe la sofferenza e la resistenza del popolo e mantenevano la tradizione del realismo incentrata sulla vita delle persone.

(c) L'autenticità della creazione dell'immagine. L'arte realistica durante la guerra anti-giapponese enfatizzava ancora la rappresentazione realistica di personaggi e trame, mostrando una profonda preoccupazione per la vita reale. Gli artisti crearono un gran numero di immagini reali, toccanti e combattive attraverso xilografie, manifesti di propaganda, fumetti e altre forme. Ad esempio, il fumetto "Wang Erxiao" racconta la storia di un bambino eroe nella guerra anti-giapponese, contagia il pubblico con espressioni realistiche e crea un'immagine di eroe anti-giapponese ordinaria ma grandiosa nel contesto dell'arte realistica.

(ii) La discontinuità dell'arte realistica

(a) Cambiamenti nello stile artistico. Durante la guerra anti-giapponese, a causa dello speciale background della guerra, lo stile artistico cambiò da una critica relativamente statica a una mobilitazione e agitazione più diretta. Gli artisti iniziarono a ricercare espressioni più vivide e concise per trasmettere rapidamente informazioni e stimolare le emozioni del pubblico. Prendendo come esempio le stampe, i primi ritratti divennero più ruvidi e cruenti durante la guerra anti-giapponese e il contrasto cromatico divenne più vivido, per impressionare il pubblico più velocemente e direttamente.

(b) Concentrazione e uniformità dei temi. Durante la guerra anti-giapponese, i temi dell'arte realistica si concentrarono sull'anti-giapponese e sulla salvezza nazionale e il contenuto dell'espressione tendeva a essere unico. Gli artisti crearono un gran numero

di opere che riflettevano scene di guerra, eroi e vita quotidiana anti-giapponese, concentrandosi sulla propaganda e l'istruzione e l'espressione diversificata del realismo era soggetta a determinate restrizioni. Questa uniformità di temi ha portato alla discontinuità della creazione artistica nel contenuto in una certa misura, riducendo l'attenzione ad altre questioni sociali.

(c) Cambiamenti nei mezzi creativi. A causa delle limitazioni delle condizioni di guerra, le forme e i mezzi della creazione degli artisti sono cambiati. Xilografie, manifesti di propaganda, fumetti e altre forme facili da diffondere e a basso costo sono diventate mainstream, mentre metodi creativi più complessi come dipinti a olio e sculture sono stati influenzati. Questi cambiamenti riflettono la particolarità dell'ambiente di creazione artistica durante la guerra anti-giapponese che ha causato una certa discontinuità nei metodi di espressione e nei media dell'arte realistica.

(d) Rafforzamento della propaganda politica. Durante la guerra anti-giapponese, la funzione di propaganda politica dell'arte è stata notevolmente rafforzata. L'arte non è più solo una registrazione della realtà o una rivelazione di problemi sociali, ma serve direttamente la guerra come strumento di mobilitazione. Questa trasformazione ha portato da un lato alla strumentalizzazione dell'arte realistica in una certa misura e dall'altro all'indipendenza di essa così che la natura critica dell'arte è stata soppressa e il contenuto delle opere ha teso a soddisfare le esigenze della propaganda politica, con conseguente discontinuità nello sviluppo dell'arte.

L'arte realistica durante la guerra anti-giapponese ha mostrato le caratteristiche di continuità e discontinuità. Durante questo periodo, la creazione artistica nelle aree controllate dal Kuomintang e nelle aree occupate dal nemico era principalmente volta a esporre le atrocità del nemico e a lodare gli eroi anti-giapponesi. Grandi successi furono ottenuti nella pittura a olio, nella scultura, nei cartoni animati, ecc., e maestri dell'arte realistica come Wu Zuoren, Tang Yihe, Liu Kaiqu, Feng Zikai, Li Hua e Feng Fasi emersero, accumulando una ricca esperienza nella pittura a olio realistica, nella scultura e in altre creazioni artistiche; la creazione artistica nell'area di base rivoluzionaria di Yan'an era principalmente volta a lodare la nuova vita e a dare forma

alla nuova immagine, e grandi successi furono ottenuti nei dipinti e nelle stampe di Capodanno. Emersero numerosi nuovi artisti, come Jiang Feng, Luo Gongliu, Yan Han, ecc. Allo stesso tempo, la pubblicazione del "Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte" di Mao Zedong chiarì i principi della creazione letteraria e artistica realistica e fornì un'importante base teorica per la costruzione dell'arte realistica socialista dopo la fondazione della Nuova Cina. Sulla base dell'eredità del realismo di prestare attenzione alla realtà sociale ed esprimere la lotta del popolo, gli artisti adattarono l'espressione artistica e i metodi di diffusione a causa delle esigenze della guerra. Sebbene il contenuto e la forma fossero semplificati, l'arte realistica mantenne sempre una percezione acuta della realtà e svolse un ruolo insostituibile nella mobilitazione sociale durante la guerra. La creazione artistica di questo periodo gettò un'importante base per il successivo sviluppo dell'arte rivoluzionaria cinese.

3

CAPITOLO TERZO
LO SVILUPPO DELL'ARTE DEL REALISMO SOCIALISTA ALL'INIZIO DELLA NUOVA CINA

Capitolo Terzo: Lo sviluppo dell'arte del realismo socialista all'inizio della Nuova Cina

Con la fondazione della Repubblica Popolare Cinese il 1° ottobre 1949, l'arte realista socialista si prese carico dell'intera creazione artistica nazionale. Il contenuto e la forma della creazione artistica erano strettamente influenzati dall'ambiente politico. Il nuovo regime popolare guidato dal Partito Comunista Cinese aprì una nuova era nella storia cinese, ma allo stesso tempo affrontò nuove difficoltà e sfide. Di fronte a contesti nazionali e internazionali estremamente complessi, come consolidare il nuovo regime nazionale, dare forma ed esprimere l'immagine della nuova Cina， l' impegnarsi per il riconoscimento e il sostegno della comunità internazionale divenne una questione prioritaria che doveva essere affrontata e risolta nei primi giorni della fondazione della Repubblica. In particolare, proprio in quei giorni, fu implementata una politica estera inclinata verso l'Unione Sovietica. Quest'ultima difatti, divenne oggetto di apprendimento completo per la nuova Cina e il suo metodo artistico rappresentò la principale direzione di apprendimento per il mondo dell'arte della nuova Cina. Una serie di dipinti a olio, manifesti di propaganda, stampe furono illustrate agli artisti della nuova Cina durante mostre tenute dall'Unione Sovietica in Cina per far far apprendere loro l'arte del realismo socialista. L'arte di questo periodo enfatizzò l'espressione del grande progetto di costruzione socialista, la creazione di eroi e la promozione dello spirito socialista, e promosse la creazione artistica con un alto grado di politicità.

Sebbene l'arte realistica fosse l'oggetto principale di scambio nelle mostre di scambio d'arte straniere durante il periodo della Nuova Cina, le mostre provenienti invece da paesi terzi erano ricche di contenuti e presentavano aspetti diversificati. Così vediamo che le mostre d'arte tenute in Cina dalla Corea del Nord, dalla Mongolia, dal Vietnam e da alcuni paesi socialisti dell'Europa orientale erano per lo più incentrate sulla storia rivoluzionaria e sulla costruzione socialista, come la mostra di pittura laccata vietnamita e la mostra di manifesti di propaganda polacca. D'altro respiro invece erano le mostre d'arte tenute in alcuni paesi in via di sviluppo in Asia, Africa e America Latina che

mostravano agli artisti della Nuova Cina uno stile esotico che combinava elementi estetici tradizionali con lo spirito dell'arte moderna, come la mostra murale di Ajanta in India e la mostra murale messicana. Quando invece conduceva scambi di mostre d'arte con paesi capitalisti come il Giappone o i paesi dell'Europa occidentale, la comunità artistica della Nuova Cina selezionava attentamente le opere da mostrare e introduceva i lavori di esposizione con contenuti più “democratici” e "realistici" che si intrecciavano meno con l'ideologia politica nazionale.

Sezione I. L'ambiente artistico socialista all'inizio della fondazione della Nuova Cina

1.1 Politica domestica ed estera all'inizio della fondazione della nuova Cina

All'inizio della fondazione della Nuova Cina, c'erano molte difficoltà e il paese affrontava una situazione interna ed estera estremamente complessa. Da un lato, traumi di guerra e difficoltà economiche. Quando fu fondata la Nuova Cina, il paese aveva appena concluso una lunga guerra, tra cui la guerra anti-giapponese e la guerra civile tra il Kuomintang e il Partito comunista. L'economia era in grave recessione, la produzione era quasi stagnante, le fondamenta industriali erano deboli, la produzione agricola era gravemente danneggiata, l'inflazione era grave e la vita delle persone era difficile. La ripresa economica e la ricostruzione divennero la massima priorità del nuovo governo, ed era anche necessario rispondere alla minaccia del contrattacco del Kuomintang in qualsiasi momento; d'altro canto, la ricostruzione e la stabilità dell'ordine sociale, le guerre e i disordini a lungo termine portarono a disordini sociali, sicurezza pubblica instabile e enormi differenze nelle condizioni economiche in vari luoghi. Il Partito Comunista Cinese aveva bisogno di ripristinare l'ordine sociale in un breve periodo di tempo, ricostruire le agenzie governative a tutti i livelli e riprendere la produzione e la vita. Allo stesso tempo, ha portato avanti la riforma agraria, sradicato le vecchie forze e consolidato il nuovo regime. Il partito e il governo hanno promosso la riforma agraria nelle aree rurali, abolito la proprietà terriera feudale e distribuito la terra ai contadini poveri. Ciò non solo ha risolto il problema dell'entusiasmo produttivo

dei contadini, ma ha anche consolidato le fondamenta sociali del regime. Allo stesso tempo, è stata portata avanti la trasformazione industriale e commerciale in città e l'industria e il commercio capitalisti sono stati trasformati in senso socialista, gettando le basi per l'economia socialista. In termini di trasformazione ideologica, al fine di consolidare il regime, il governo ha promosso attivamente il movimento di trasformazione ideologica, ha represso la corruzione, ha punito le vecchie forze e ha mobilitato le masse per partecipare alla costruzione nazionale. Questi movimenti hanno unificato i pensieri in una certa misura e hanno rafforzato la coesione del governo, ma a volte sono stati anche troppo radicali, provocando notevoli shock sociali. Anche l'ambiente internazionale è pieno di sfide. Dopo la fine della seconda guerra mondiale, la situazione internazionale ha subito enormi cambiamenti, formando un campo capitalista e un campo socialista guidati dagli Stati Uniti e dall'Unione Sovietica. I paesi capitalisti occidentali guidati dagli Stati Uniti hanno negato lo status legittimo della Cina nella comunità internazionale e hanno imposto pesanti blocchi alla Nuova Cina. La Cina ha dovuto affrontare l'isolamento diplomatico e il blocco. I paesi occidentali hanno adottato una politica di non riconoscimento e blocco contro la Nuova Cina. Gli Stati Uniti e i suoi alleati hanno imposto un blocco alla Cina in termini economici, militari e diplomatici, cercando di frenare lo sviluppo del nuovo regime. La Cina affronta il dilemma dell'isolamento diplomatico sulla scena internazionale, incapace di partecipare normalmente agli affari internazionali, e il suo sviluppo economico è anche influenzato da blocchi tecnologici e restrizioni commerciali. Di fronte al boicottaggio e al blocco da parte degli Stati Uniti e di altri paesi occidentali, i leader della nuova Cina, rappresentati da Mao Zedong, avanzarono le proposte diplomatiche di "pulire la casa prima di invitare gli ospiti" e di "inclinarsi da una parte"[109] e scelse una politica diplomatica di alleanza con l'Unione Sovietica. Stando saldamente dalla parte del campo sovietico, Mao Zedong ha anche chiaramente proposto la politica diplomatica

[109] per commemorare il 28° anniversario della fondazione del Partito Comunista Cinese, Mao Zedong pubblicò l'articolo "Sulla dittatura democratica popolare" il 30 giugno 1949. Mao Zedong avanzò chiaramente la politica di "inclinarsi da una parte" nella diplomazia della nuova Cina. La proposta della politica di "inclinarsi da una parte" fu determinata dalle condizioni storiche di quel momento. La politica diplomatica di "inclinarsi da una parte" attuata dopo la fondazione della nuova Cina significa che la nuova Repubblica Popolare Cinese si schiererà fermamente dalla parte del campo socialista guidato dall'Unione Sovietica nella lotta internazionale

di "indipendenza e autosufficienza" per evitare la completa dipendenza dall'Unione Sovietica. Questa strategia diplomatica ha fatto guadagnare alla Cina un certo grado di autonomia e ha gettato le basi per adeguare la sua politica diplomatica ed espandere la sua influenza internazionale in seguito. Quando la nuova Cina è stata fondata, erano i primi giorni della Guerra Fredda e il confronto tra i due principali campi degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica si è intensificato. La Cina ha scelto di stare dalla parte del campo socialista guidato dall'Unione Sovietica e ha formato un rapporto antagonistico con gli Stati Uniti e i suoi alleati nel campo capitalista. L'Unione Sovietica divenne l'alleato più importante della Cina. Nel 1950, la Cina e l'Unione Sovietica firmarono il Trattato sino-sovietico di amicizia, alleanza e mutua assistenza. L'Unione Sovietica fornì alla Cina una grande quantità di assistenza economica, militare e tecnica per aiutarla a realizzare l'industrializzazione e la modernizzazione della difesa nazionale. L'assistenza dell'Unione Sovietica ebbe un ruolo chiave nella ricostruzione economica e nella costruzione delle infrastrutture industriali della Nuova Cina. Negli anni '50, la Cina firmò accordi di cooperazione culturale intergovernativi separati con Polonia, Ungheria, Germania dell'Est, Romania, Bulgaria, Cecoslovacchia, Albania e altri paesi, e stabilì relazioni amichevoli con i paesi socialisti dell'Europa orientale, comprese relazioni culturali e artistiche. Il contenuto di questo accordo di cooperazione culturale include generalmente scambi e cooperazione in cultura, arte, cinema e altri aspetti, che hanno permesso alle relazioni culturali del mio paese con i paesi socialisti dell'Europa orientale di svilupparsi in modo completo. Nei più di dieci anni dalla metà degli anni '50 alla metà degli anni '60, dopo l'instaurazione di relazioni diplomatiche con paesi socialisti asiatici come Corea del Nord, Mongolia e Vietnam, la Nuova Cina avviò anche una serie di attività di scambio culturale e artistico sulla base della firma di una serie di accordi di cooperazione culturale, e gli scambi furono frequenti. Durante questo periodo, i paesi socialisti guidati dall'Unione Sovietica tennero anche due grandi mostre interne. Nel dicembre 1957, la "Prima mostra di arti plastiche dei paesi socialisti" si tenne in grande stile a Mosca, Unione Sovietica, e nel maggio 1963, la "Seconda mostra di arti plastiche dei paesi socialisti" si tenne a Praga, capitale della Cecoslovacchia. Anche la Nuova Cina vi partecipò attivamente. Dopo la fondazione della Nuova Cina,

al fine di ottenere un maggiore sostegno internazionale, attribuì grande importanza allo sviluppo di relazioni amichevoli e cooperative con paesi in via di sviluppo come Asia, Africa e America Latina. Dal 18 al 24 aprile 1955, la "Conferenza asiatico-africana" si tenne con successo a Bandung, Indonesia. La conferenza ha approvato risoluzioni sulla promozione della pace nel mondo, dello sviluppo economico e della cooperazione culturale. Il premier Zhou Enlai ha proposto creativamente la politica di "cercare un terreno comune pur riservando le differenze" alla conferenza e ha chiarito la posizione ferma del governo cinese e la politica di sviluppo sulla cooperazione con i paesi asiatici e africani. La convocazione della "Conferenza asiatico-africana" ha segnato l'inizio ufficiale degli scambi culturali tra la Nuova Cina e i paesi africani.

Tabella 2:Breve elenco delle relazioni diplomatiche tra la Nuova Cina e i paesi europei (1949-1966)[110]

Tempi	Paesi asiatici	Tempi	Paesi europei
06/10/1949	Corea del nord	02/10/1949	Unione Sovietica,
16/10/1949	Mongolia	04/10/1949	Bulgaria
18/101/1950	Vietnam	05/10/1949	Romania
01/04/1950	India	06/10/1949	Repubblica di Cecoslovacchia
13/04/1950	Indonesia	06/10/1949	Ungheria
08/06/1951	Myanmar	07/10/1949	Polacco
21/05/1955	Pakistan	27/10/1949	Tedesco
01/20/1955	Afghanistan	23/11/1949	Albania
01/08/1955	Nepali	09/05/1950	Svezia
01/08/1956	Siria	11/05/1950	Danimarca
24/09/156	Yemenita	14/09/1950	Liechtenstein
07/02/1957	(ex) Ceylon	14/09/1950	Svizzera
19/07/1958	Cambogiano	28/10/1950	Finlandia
25/08/1958	iracheno	05/10/1954	Norvegia
25/04/1961	Laos	02/01/1955	Jugoslavia
		27/01/1964	Francia

[110] Hu Qingqing, *Mostra di scambio di arte straniera della Nuova Cina*, Istituto d'arte di Nanchino, 2016 ,p.10-11

Dal punto di vista della nuova Cina stessa, durante gli anni rivoluzionari, l'Unione Sovietica ha avuto un'enorme influenza sulla rivoluzione cinese. La Rivoluzione d'Ottobre in Russia è stata la realizzazione della teoria comunista marxista, che ha dato speranza alla classe operaia in tutto il mondo. Il movimento operaio guidato dal Partito Comunista Cinese è stato incoraggiato dalla Rivoluzione d'Ottobre e ha ricevuto sostegno e aiuto dall'Unione Sovietica. Sebbene la rivoluzione cinese abbia subito fallimenti a causa dell'eccessivo dogmatismo nel processo di apprendimento dall'esperienza sovietica, tuttavia, però, è innegabile che la rivoluzione sovietica ha avuto un impatto enorme sulla rivoluzione cinese, che si è pienamente riflesso nei pensieri letterari e artistici di Mao Zedong. Allo stesso tempo, la Cina e l'Unione Sovietica avevano un'ideologia comune e i partiti al potere di entrambi i paesi miravano alla strada del socialismo reale. Dal punto di vista delle esigenze di sviluppo della nuova Cina, mancava ancora una ricca esperienza nello spirito socialista e nella costruzione nazionale all'inizio della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, mentre in quel tempo l'Unione Sovietica aveva già ottenuto risultati notevoli nell'economia e nell'esercito, il che fece sì che la nuova Cina vedesse una prospettiva ideale per lo sviluppo futuro. "Tutto è allineato con il grande fratello sovietico" divenne un obiettivo importante per lo sviluppo della politica, dell'economia e della cultura nei primi giorni della costruzione della nuova Cina imparando dall'Unione Sovietica in modo completo. Per migliorare il livello creativo dei lavoratori letterari e artistici della Nuova Cina, furono adottati nuovi metodi di visto passaporto per far si che gli studenti cinesi potessero andare a studiare arte in Unione Sovietica. Dal 1953 al 1961, più di 30 persone furono inviate in Unione Sovietica per studiare pittura a olio, scultura, incisione, arte teatrale e cinematografica, storia e teoria dell'arte. La maggior parte di loro studiò all'Accademia di Belle Arti Repin. Tra questi, 19 persone si laureaerono al dipartimento di pittura, tra cui Luo Gongliu, Quan Shanshi, Li Tianxiang, Li Jun, Lin Gang, Xiao Feng, Deng Shu, ecc.; 5 persone si laurearono al dipartimento di storia e teoria dell'arte,

tra cui Shao Dazhen, Xi Jingzhi, Li Yulan, ecc.; 5 persone si laurearono al dipartimento di scultura, tra cui Qian Shaowu, Situ Zhaoguang, ecc.; Chen Zunsan e Wu Biduan si laurearono al dipartimento di incisione. Dopo aver ricevuto una solida formazione artistica di base, questi studenti hanno seguito insegnanti famosi per studiare secondo il loro stile personale e hanno ricevuto un'istruzione accademica formale. Condussero uno studio completo e approfondito della teoria e delle tecniche dell'arte del realismo socialista sovietico e abbiamo integrarono la forma linguistica della pittura tradizionale cinese nel processo di apprendimento, esplorando la continuità e la discontinuità dell'arte del realismo socialista a metà del XX secolo. La politica diplomatica di "inclinazione da una parte" (quella Sovietica) scelta dai leader della Nuova Cina rappresentati da Mao Zedong era in linea con le reali esigenze del paese in quel momento. Non solo consolidò il regime, ma ricevette anche aiuto e sostegno dall'Unione Sovietica in molti aspetti, consentendo alla Nuova Cina di entrare rapidamente nei lavori di ricostruzione in un periodo di tempo molto breve. Per quanto riguarda la costruzione dell'arte all'inizio della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, essa affrontò problemi come la riorganizzazione del personale docente, la trasformazione ideologica e il miglioramento delle capacità professionali. Migliorare il livello professionale e tecnico degli operai artistici, esprimere e modellare l'immagine della Nuova Cina e ricostruire il sistema di istruzione artistica della Nuova Cina diventarono i problemi pratici che il Partito e il paese avevano urgente bisogno di risolvere.

1.2 *La situazione fondamentale dell'arte cinese all'inizio della Repubblica Popolare Cinese*

Dalle fonti della creazione artistica nei primi giorni della Repubblica Popolare Cinese, non è difficile scoprire che l'arte all'inizio della fondazione della Repubblica Popolare Cinese derivava principalmente dall'arte realistica prima della fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Ricerche pertinenti hanno analizzato la situazione della creazione artistica in quel momento e hanno ritenuto che la creazione artistica di quei

giorni avesse tre fonti principali: la prima era l'esperimento di integrazione cinese e occidentale basato sul realismo del periodo del "Quattro Maggio"; la seconda era il modello artistico rivoluzionario Yan'an sviluppato nelle aree di confine durante la guerra anti-giapponese; la terza era il "modello sovietico" della creazione artistica realista socialista[111] Ovviamente, il punto d'appoggio comune di questi tre aspetti è il realismo.

A giudicare dal livello effettivo della creazione complessiva di arte realistica nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, è difficile soddisfare le esigenze pratiche di base per esprimere e dare forma all'immagine della Nuova Cina. Dalla prima mostra d'arte nazionale della Nuova Cina tenutasi durante il primo congresso nazionale dei lavoratori della letteratura e dell'arte, si può vedere che, sebbene le 604 opere d'arte esposte coprano più categorie come pittura a olio, pittura cinese, xilografia, pittura di Capodanno, ritaglio di carta, scultura, ecc., molte delle opere esposte provenivano principalmente dalle aree liberate. La maggior parte dei dipinti a olio proveniva dalle aree controllate dal Kuomintang. Sebbene le opere d'arte provenienti dalle aree liberate ricevessero ampia attenzione e lodi all'epoca, il loro livello artistico complessivo era ancora insoddisfacente e le carenze dei dipinti a olio che elogiavano il grande corso della rivoluzione cinese e commemoravano i martiri rivoluzionari erano particolarmente gravi.

Nel 1951, per commemorare i martiri e dare forma ai successi storici del Partito Comunista Cinese, il primo lotto di dipinti a olio con la storia rivoluzionaria come tema fu tenuto sotto la guida del Museo della Rivoluzione Cinese. Questi creatori includono artisti delle aree liberate e pittori realisti guidati da Xu Beihong dalle aree controllate dal Kuomintang. In questa mostra, le opere relativamente riuscite che esprimono temi storici rivoluzionari provengono tutte da opere di artisti delle aree liberate. Sebbene gli artisti delle aree controllate dal Kuomintang abbiano una forte forza nella pittura a olio, mancano dell'accumulo di esperienza pratica rivoluzionaria. Non è facile completare

[111] Zheng Gong: "*Evolution and Movement-Modernization of Chinese Art"*, Nanning, Guangxi Fine Arts Publishing House, 2002, p. 238.

rapidamente la transizione da una prospettiva umanitaria a una prospettiva realistica rivoluzionaria in un breve periodo. Allo stesso tempo, non possono controllare l'esperienza di creare temi storici rivoluzionari su larga scala e anche le loro opere hanno delle carenze. Gli artisti delle aree liberate hanno mostrato i loro vantaggi nel creare dipinti su temi storici rivoluzionari perché hanno sperimentato l'esperienza della lotta rivoluzionaria. Ad esempio, Luo Gongliu ha affermato, parlando della creazione di "Tunnel Warfare", "Innanzitutto, è l'accumulo di una vita a lungo termine e, in secondo luogo, l'accumulo di un'attività a lungo termine". [112] Alcuni hanno persino vissuto personalmente gli eventi descritti nelle loro opere, come "Unchained" di Hu Yichuan, "L'ideazione di quest'opera ha avuto origine nei primi anni dell'artista, quando fu imprigionato dal Kuomintang e guidò uno sciopero della fame in prigione e fu ammanettato per 40 giorni dai reazionari" [113] È proprio perché i creatori avevano esperienze e sentimenti personali sulla realtà rivoluzionaria durante il periodo Yan'an che i soggetti delle loro opere sono importanti e il contenuto delle loro opere presenta un potere molto toccante.

Tuttavia, bisogna notare che poiché molti artisti nelle aree liberate sono da tempo impegnati principalmente nella creazione di xilografie e raramente hanno le condizioni per creare dipinti a olio, le loro capacità e i loro livelli di pittura a olio erano ancora piuttosto deboli. A questo proposito, Luo Gongliu una volta ha ricordato che quando il Museo della Rivoluzione organizzò la creazione di dipinti storici per la prima volta nel 1951, Yan Han, che era responsabile dell'organizzazione della creazione, lo designò per usare la pittura a olio per creare il "Rapporto di rettifica", ma disse che dipingeva principalmente stampe e non aveva familiarità con la pittura a olio. [114]

Sebbene il compito di creare opere storiche rivoluzionarie nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese fosse molto urgente, il livello creativo dei pittori a olio a quel tempo era ancora molto limitato. Il racconto di Luo Gongliu

[112] Liu Chun: *"History of Chinese Oil Painting"*, Pechino, China Youth Publishing House, 2005, p. 162.
[113] Liu Chun: *"History of Chinese Oil Painting"*, Pechino, China Youth Publishing House, 2005, p. 162.
[114] Liu Xiaochun ha compilato: *"Luo Gongliu Art Dialogue"*, Taiyuan: Shanxi Education Press, 1999, pp. 32-33.

riflette anche in modo oggettivo e veritiero la mancanza di capacità di creazione di dipinti a olio da parte dei lavoratori letterari e artistici delle aree liberate a quel tempo. Allo stesso tempo, si può anche vedere che alcuni artisti non si sono adattati ai nuovi concetti creativi.

Allo stesso tempo, la pittura cinese era ancora in fase di trasformazione e sviluppo innovativo all'inizio della fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Non era espressiva come la pittura a olio realistica nel riflettere la vita reale, ed era difficile assumersi la responsabilità di dare forma ed esprimere l'immagine della Nuova Cina. Questo è proprio come ha detto Cai Ruohong: "Dopo la liberazione di Pechino, a causa dell'influenza di un enorme cambiamento sociale e dell'ispirazione di molte cose nuove, molti pittori impegnati nella creazione di pittura cinese hanno sentito profondamente che la pittura cinese aveva bisogno di essere riformata urgentemente, in modo che essa, come altre arti, potesse adattarsi alle esigenze delle grandi masse di persone e raggiungere lo scopo di servire il popolo". [115] La pittura cinese ha evidenti carenze nel riflettere la vita dei lavoratori. Gli artisti devono ancora comprendere correttamente la relazione tra vita reale e arte, apprendere teorie rivoluzionarie e migliorare la loro pratica di schizzi. Allo stesso tempo, sebbene i tradizionali dipinti di Capodanno e le strisce a fumetti fossero popolari tra le grandi masse di persone in quel periodo, erano insufficienti rispetto ai dipinti a olio nel dare forma all'immagine di un grande paese ed esprimere e riflettere i contenuti dei temi storici rivoluzionari.

Per riassumere, all'inizio della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, il paese aveva urgente bisogno di usare immagini artistiche per dare forma ed esprimere l'immagine della Nuova Cina e mostrare il glorioso corso della Rivoluzione Cinese. Aveva urgente bisogno di un team di creativi artistici di alto livello. Tuttavia, il livello di creazione artistica era davvero insoddisfacente. Molti lavoratori dell'arte non avevano esperienza pratica rivoluzionaria o i loro livelli professionali e tecnici non erano sufficientemente maturi. Nel complesso, c'era spazio per un ulteriore

[115] Cai Ruohong, *"Sforzandosi di creare l'arte più recente e più bella"*, "People's Daily", 28 settembre 1960, p.7.

miglioramento nella loro comprensione ideologica della creazione letteraria e artistica e nelle loro capacità imprenditoriali. In questa circostanza, con la proposta della politica di "inclinazione da una parte" e l'ulteriore sviluppo delle relazioni sino-sovietiche, il 15 dicembre 1952, un editoriale intitolato "Imparare dagli artisti sovietici" fu pubblicato sul People's Daily, rendendo l'arte realistica sovietica un modello da cui i lavoratori letterari e artistici nei primi giorni della Nuova Cina potevano imparare.

Sezione II. Lo sviluppo dall'arte del realismo rivoluzionario all'arte del realismo socialista

Nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, i compiti della letteratura e dell'arte iniziarono a cambiare. Nel 1942, prima della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, il "Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte" di Mao Zedong fu principalmente presentato nel contesto della Guerra di Resistenza contro il Giappone, e il suo scopo principale era quello di servire la Guerra di Resistenza contro il Giappone. Dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, la letteratura e l'arte si rivolsero al servizio delle masse e alla causa della costruzione socialista. In una lettera al Conservatorio Centrale di Musica del 27 settembre 1964, Mao Zedong istruì: "Fai uso del passato per il presente e fai uso delle cose straniere per la Cina"（古为今用，洋为中用。）.[116] "Fare uso del passato per il presente e fare uso delle cose straniere per la Cina" era il principio di base e la politica proposti da Mao Zedong in quel periodo per trattare correttamente l'antico patrimonio culturale e la cultura straniera. "Fare uso del passato per il presente" significa assorbire l'essenza dell'eccellente patrimonio culturale dei tempi antichi e, attraverso innovazione e trasformazione, farla servire alla causa culturale di costruire e sviluppare la società. "Fare uso delle cose straniere per la Cina" significa imparare attivamente e assorbire i punti di forza delle culture straniere, digerirli e combinarli con le tradizioni culturali della nostra nazione per promuovere lo sviluppo della cultura nazionale. "Per quanto riguarda la cultura

[116] *"Mao Zedong sulla letteratura e l'arte"*, People's Literature Publishing House, edizione 1992, p.119. Pubblicati anche: Mao Zedong: *"Talks with Music Workers"* (24 agosto 1956), *"Selected Works of Mao Zedong"* , Beijing People's Publishing House, edizione 1979, p. 8-11.

straniera, la politica della xenofobia è sbagliata. Dovremmo assorbire quanta più cultura straniera progressista possibile per imparare da essa come specchio per lo sviluppo della nuova cultura cinese; la politica della copia cieca è sbagliata. Dovremmo assorbire la cultura straniera in modo critico in base alle reali esigenze del popolo cinese". [117]

L'orientamento di valore della letteratura e dell'arte è passato dal risveglio del popolo e dalla promozione della guerra alla lode e all'espressione dell'immagine della Nuova Cina. Il cambiamento nelle esigenze artistiche richiederà inevitabilmente un cambiamento nel pensiero artistico e nella creazione artistica. Questo cambiamento è stato pienamente riflesso nel rapporto del Primo Congresso Nazionale dei Lavoratori della Letteratura e dell'Arte della Cina.

2.1 *La continuazione e lo sviluppo dei pensieri di Mao Zedong nel "Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte" (Continuità)*

Per soddisfare le esigenze di costruzione e sviluppo nazionale nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, il Primo Congresso Nazionale degli Operai della Letteratura e dell'Arte della Cina si tenne a Pechino il 2 luglio 1949. Questa conferenza fu la continuazione e uno sviluppo del sistema di pensiero letterario e artistico del "Discorso al Forum di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte", con il realismo rivoluzionario stabilito nel periodo di Yan'an come principio creativo di base. In particolare, a giudicare dalla distribuzione dei seggi della conferenza, si notava che gli operai dell'arte della vecchia base rivoluzionaria di Yan'an occupavano la maggioranza. [118] Allo stesso tempo, a giudicare dal contenuto dei resoconti dei partecipanti, si sottolineò principalmente che l'arte serve il popolo, gli operai e i contadini, e aderisce ancora al principio della creazione letteraria e artistica realistica. Ad esempio, Zhou Enlai propose, durante la conferenza, la direzione di sviluppo della nuova letteratura e arte cinese nel "Rapporto politico": "L'arte deve Servire il popolo", "Trasformare la vecchia letteratura e arte", "Prima la propaganda", "I circoli letterari e artistici

[117] Mao Zedong: *"Sul governo di coalizione"* (1945), *"Opere scelte di Mao Zedong"* Volume 3, Beijing People's Publishing House, edizione 1966, p. 1032.
[118] Zou Yuejin,*"Storia dell'Arte nella Nuova Cina*", Changsha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 3.

dovrebbero avere un concetto olistico" e altre questioni di direzione letteraria e artistica. Sperava che i lavoratori letterari e artistici potessero andare in profondità nelle radici della società rurale, "avere familiarità con le vite dei lavoratori, dei contadini e dei soldati e integrare i loro pensieri e sentimenti con loro". [119] Ciò riguarda la questione della trasformazione ideologica e della riforma dei lavoratori letterari e artistici. Nel suo discorso alla conferenza "Lotta per la costruzione della letteratura e dell'arte popolare nella Nuova Cina", Guo Moruo ha sottolineato che i lavoratori letterari e artistici nella Nuova Cina devono "andare in profondità nella realtà" ed "esprimere e lodare il duro lavoro e il coraggio delle masse" attraverso le loro opere artistiche e creare opere letterarie e artistiche che siano amate dalle grandi masse del popolo e abbiano determinati valori ideologici e qualità morali. [120] Nel suo rapporto alla conferenza, Zhou Yang ha chiaramente sottolineato che le disposizioni del "Discorso" di Mao Zedong erano la direzione dello sviluppo della letteratura e dell'arte nella Nuova Cina. I lavoratori letterari e artistici dell'area di liberazione avevano praticato consapevolmente questa direzione e dimostrato che era completamente corretta. "Crediamo fermamente che non ci sia altra direzione. Se c'è, è nella direzione sbagliata." [121] Questa conferenza ha chiarito la posizione di leadership del pensiero letterario e artistico di Mao Zedong nello sviluppo della letteratura e dell'arte nella Nuova Cina.

Dopo il Primo Congresso, venne formalmente istituita la Federazione di tutta la Cina dei circoli letterari e artistici (abbreviata come "Federazione Cinese dei circoli letterari e artistici"). L'Articolo 4, Punto 1 della sua Costituzione stabiliva requisiti, obiettivi e direzioni chiari per lo sviluppo della letteratura e dell'arte nella Nuova Cina: "Partecipare attivamente alla lotta di liberazione del popolo e alla costruzione del nuovo stato democratico, riflettere la crescita della Nuova Cina attraverso varie forme

[119] Zhang Jiong, ed., *"Theoretical Historical Materials Collection of China's New Literature and Art Series (1949-1966)"*, Pechino,China Federation of Literary and Art Circles Press, 1994, p. 22.
[120] Zhang Jiong, ed.: *The Great Series of Chinese New Literature and Art·Collection of Theoretical Historical Materials (1949-1966)*, Pechino, China Federation of Literary and Art Press, 1994, p. 91.
[121] Zhang Jiong, ed.: *The Great Series of Chinese New Literature and Art·Collection of Theoretical Historical Materials (1949-1966),* Pechino, China Federation of Literary and Art Press, 1994, p. 93-94

letterarie e artistiche, esprimere e lodare i grandi successi delle masse nella lotta rivoluzionaria, nella produzione e nella costruzione, creare letteratura e arte con un ricco contenuto ideologico e valore artistico, ed essere popolari tra le masse, per esercitare la loro grande efficacia nell'educazione del popolo"[122] Questa Costituzione stabiliva nuovi requisiti per tutti i lavoratori letterari e artistici. Il focus dell'espressione letteraria e artistica cominciò a spostarsi dalla promozione della guerra rivoluzionaria all'espressione della costruzione della Nuova Cina, e anche il tema della creazione artistica passò dalla promozione della rivoluzione, dalla critica del nemico e dal risveglio del popolo alla lode e all'elogio dell'immagine della Nuova Cina. Rafforzò la leadership del Partito Comunista Cinese nel lavoro letterario e artistico nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese e chiarì la direzione di base dello sviluppo letterario e artistico dopo la fondazione della Nuova Cina.

Il 21 luglio 1949, l'All-China Artists Association (di seguito denominata "National Artists Association") fu formalmente fondata a Pechino (nel 1953, fu cambiata in China Artists Association). La conferenza elesse Xu Beihong presidente della National Federation of Literary and Art Circles, Jiang Feng e Ye Qianyu rispettivamente vicepresidenti, e inoltre elesse 41 membri del National Committee e 12 membri supplenti. [123] La National Artists Association è sotto la guida diretta della Federation of Literary and Art Circles. Il suo compito principale fu quello di organizzare e guidare artisti e lavoratori dell'arte popolare da tutto il paese per preparare mostre d'arte. È una parte importante della costruzione del nuovo sistema artistico che riflette il fatto che il Partito Comunista Cinese ha rafforzato la sua leadership sugli operatori artistici in tutto il paese da una prospettiva organizzativa. Possiamo dire quindi che gli operatori artistici si sono dunque gradualmente mossi verso il percorso della gestione governativa formale. La China Artists Association non solo organizzava regolarmente mostre nazionali su larga scala come la National Art Exhibition, ma organizzava e pianificava anche alcune mostre d'arte straniere in Cina che soddisfacevano la politica diplomatica

[122] *"Raccolta di saggi commemorativi del Primo Congresso dei lavoratori letterari e artistici di tutta la Cina"*, Pechino, China Federation of Literary and Art Circles Press, 2009, p. 572-573.
[123] Lu Peng, ed., *"Chronicle of Chinese Art 1900-2010"*, Pechino, China Youth Publishing House, 2012, p. 544

del mio paese e promuovono gli scambi culturali; attraverso la pubblicazione di riviste come "Fine Arts" e "Chinese Fine Arts", introdusse importanti eventi artistici e rassegne d'arte in patria e all'estero; gestiva i membri per svolgere attività creative, esplorazioni artistiche e ricerche teoriche e svolgeva scambi internazionali e altre attività, unendo ampiamente gli artisti in patria e all'estero e sforzandosi di sviluppare l'arte con caratteristiche nazionali e lo spirito dei tempi. La China Artists Association ha svolto un ruolo importante nell'organizzazione e nella pianificazione di molte mostre straniere tenute in Cina durante il periodo della Nuova Cina.

Successivamente, nel primo numero di People's Fine Arts del 1950, fu pubblicato un articolo intitolato "Strive to Express New China". Nell'articolo, i colleghi del mondo dell'arte ritenevano che nei primi giorni della fondazione della Repubblica, il compito più importante per gli operatori dell'arte fosse la propaganda. "Uno dei compiti principali che gli operatori dell'arte devono affrontare al momento è quello di pubblicizzare il programma comune della Conferenza consultiva politica del popolo". Questa propaganda deve evidenziare che "la lotta rivoluzionaria guidata dal Partito comunista cinese è entrata in un nuovo grande compito: costruire un nuovo paese indipendente, prospero, pacifico e democratico". [124] L'articolo proponeva nuovi requisiti per gli stessi lavoratori letterari e artistici: "Gli scrittori stessi dovrebbero appartenere dalla nuova era", pubblicizzare attivamente le politiche del partito, servire gli operai, i contadini e i soldati, servire la costruzione della Nuova Cina, aderire alla proposta teorica secondo cui la letteratura e l'arte "servono il popolo e servono il socialismo", e usare metodi realistici per lodare e riflettere la grande costruzione della Nuova Cina.

L'11 dicembre 1949, il People's Daily riportò: "Undici professori tra cui Feng Fasi, Ai Zhongxin e Li Hua della National Academy of Fine Arts (ex Beijing Art College) e più di 100 studenti hanno chiesto di partecipare al lavoro di riforma agraria nei sobborghi di Pechino. Per comprendere le politiche di riforma agraria e i metodi di divisione in

[124] Editoriale: *"Sforzatevi di esprimere la Nuova Cina"*, People's Fine Arts, n. 1, 1950, p. 15.

classi prima della riforma agraria, gli insegnanti e gli studenti della scuola hanno invitato Chai Zemin, segretario del Comitato suburbano di Pechino del Partito comunista cinese, a partecipare ad un meeting accademico che sfociò in una discussione accesa. “Gli studenti hanno deciso di andare in campagna il gioro 13". [125] Gli insegnanti e gli studenti che parteciparono alla riforma agraria in quel periodo attribuirono grande importanza a questo lavoro ed erano particolarmente disposti a dedicarvisi, formandosi e aggiornandosi alla riforma agraria.

Molti artisti iniziarono a svolgere attivamente l'auto-riforma. Ad esempio, il pittore Dong Xiwen studiò seriamente il marxismo-leninismo e il pensiero di Mao Zedong. Disse che aveva ancora molti problemi derivanti dalla vecchia società e che aveva bisogno di essere riformato ideologicamente. Solo riformando seriamente e facendo progressi continui possiamo essere all'avanguardia dei tempi e servire meglio le persone. Nel 1957, Ai Zhongxin pubblicò un articolo intitolato "Rivedere il passato per imparare il nuovo" sulla rivista "Fine Arts" per commemorare il 15° anniversario della pubblicazione del "Discorso al forum di Yan'an su letteratura e arte". Nell'articolo, ricordò che la sua sensazione dopo aver visitato la mostra d'arte nelle aree liberate l'11 marzo 1949 era "molto emozionante" e decise di "rileggere il discorso del presidente Mao al forum su letteratura e arte stasera". [126] Lui e Li Hua andarono all'unità di artiglieria suburbana per 3 giorni per sperimentare la vita locale. Nel suo diario successivo, scrisse: "Sebbene abbia disegnato solo alcuni schizzi, ha ampliato i miei orizzonti e, grazie a lui, ho acquisito molte idee". [127]

I lavoratori letterari e artistici della Nuova Cina, per esprimere e dare forma correttamente alla costruzione e allo sviluppo nazionale della Nuova Cina e lodare i personaggi e gli eventi della nuova era, devono avere il corretto punto di vista di classe e metodi creativi. Pertanto, per gli artisti delle aree controllate dal Kuomintang nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, la prima cosa che hanno

[125] Liu Shuyong, a cura di, *New China Art Documents Museum*, Harbin, Heilongjiang Education Press, 2001, p. 8.
[126] Ai Zhongxin: *"Rivedere il passato per imparare il nuovo"*, "Fine Arts", n. 5, 1957, pp. 16-17.
[127] Zou Yuejin, *"Storia dell'arte della Nuova Cina"*, Changsha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 5.

dovuto affrontare è stato il problema della trasformazione ideologica e della riforma. Pertanto, dal 1949 al 1952, seguendo le linee guida ideologiche letterarie e artistiche di Mao Zedong, tutti gli intellettuali erano politicamente rivoluzionari nei loro pensieri, il che ebbe un grande impatto sugli artisti delle aree controllate dal Kuomintang. Come intellettuali, i lavoratori dell'arte, con un desiderio per la nuova Cina nei loro cuori, parteciparono attivamente alle attività di riforma e studiarono attivamente il marxismo-leninismo e il pensiero di Mao Zedong. Nel processo di andare nelle fabbriche, nelle campagne e nell'esercito per sperimentare la vita, i loro pensieri, sentimenti e punti di vista cambiarono gradualmente e radicalmente, il che permise loro di avere una profonda comprensione e un'esperienza personale del grande processo rivoluzionario guidato dal Partito Comunista Cinese e delle grandi conquiste della costruzione della Nuova Cina.

In breve, il primo Congresso nazionale di letteratura e arte fu essenzialmente una continuazione e uno sviluppo del "discorso" di Mao Zedong, sottolineando la questione della letteratura e dell'arte al servizio del popolo e degli operai, dei contadini e dei soldati. Tuttavia, durante la guerra anti-giapponese, il "discorso" di Mao Zedong servì il movimento di salvezza nazionale e il tema della letteratura e dell'arte era quello di risvegliare il popolo, pubblicizzare la guerra rivoluzionaria e denunciare l'oppressione di classe; mentre, invece, nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, l'orientamento di valore dominante della letteratura e dell'arte si era rivolto all'espressione e alla lode della nuova Cina. In sostanza, enfatizzò ancora la posizione del proletariato e delle masse, cioè continuò lo spirito del realismo rivoluzionario del periodo Yan'an. Come hanno affermato alcuni studiosi, lo sviluppo dell'arte dalle aree liberate alla nuova Cina è un processo continuo. "Da una prospettiva macro, lo sviluppo dell'arte rivoluzionaria alla formazione del socialismo è inestricabilmente legato alla rivoluzione e alla costruzione del popolo cinese e ha la sua coerenza essenziale". [128] Questa visione sostiene che l'arte rivoluzionaria e l'arte socialista sono nomi diversi in

[128] Li Shusheng: *"Dallo sviluppo dell'arte rivoluzionaria alla formazione dell'arte socialista"*, "Art Research",Vol.2, 1992, p. 13.

fasi storiche diverse, e che esiste un'inevitabile connessione tra loro. In questo processo di sviluppo, il "Discorso" di Mao Zedong è sempre stata l'ideologia guida di base.

2.2 La proposta e lo sviluppo del realismo socialista cinese (discontinuità)

Sebbene il Primo Congresso Nazionale di Letteratura e Arte abbia formulato chiare linee guida ideologiche per lo sviluppo della letteratura e dell'arte nella Nuova Cina e abbia stabilito la posizione di leadership del pensiero letterario e artistico di Mao Zedong, la Nuova Cina era ancora in fase esplorativa in termini di costruzione culturale socialista. A quel tempo, l'Unione Sovietica aveva raggiunto risultati notevoli nella costruzione economica, politica e culturale, e l'apprendimento delle teorie letterarie e artistiche sovietiche e dei metodi creativi divenne una parte importante della costruzione culturale della Nuova Cina. Pertanto, nel contesto dell'apprendimento completo dall'Unione Sovietica, nel 1953, il metodo di creazione letteraria e artistica del "realismo socialista" dell'Unione Sovietica fu determinato come il principio più alto della creazione letteraria e artistica cinese, iniettando nuovi contenuti nel pensiero letterario e artistico della Nuova Cina, standardizzando così il pensiero creativo degli artisti e chiarendo ulteriormente la direzione della creazione e dello sviluppo letterario e artistico socialista nella Nuova Cina.

Il concetto di "realismo socialista" fu proposto per la prima volta dal Comitato Centrale dell'Unione Sovietica nel 1932 e fu determinato come metodo di base della creazione letteraria. [129]Nel 1934, con la pratica del programma letterario del realismo socialista, il realismo socialista fu scritto nelle "Regole dell'Associazione degli scrittori sovietici". "Il realismo socialista, come metodo di base della letteratura sovietica e della critica letteraria sovietica, richiede agli artisti di descrivere la realtà in modo veritiero, storico e concreto a partire dallo sviluppo rivoluzionario della realtà. Allo stesso tempo, l'autenticità e la concretezza storica della descrizione artistica devono essere combinate con il compito di trasformare ideologicamente ed educare i lavoratori con lo spirito

[129] Il concetto di "realismo socialista" fu proposto nella decisione del Comitato Centrale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica sulla riorganizzazione dei gruppi letterari e artistici nell'aprile 1932 e fu considerato come il "metodo di base della letteratura sovietica"

socialista". [130] Da allora, il realismo socialista è diventato un metodo importante di creazione e critica letteraria sovietica. Ciò richiede fondamentalmente che gli artisti partano dall'effettivo sviluppo rivoluzionario nella loro pratica creativa e che esprimano oggettivamente, storicamente e veridicamente la realtà sociale del tempo. In particolare, lo spirito socialista deve riflettersi nelle loro opere. Questo concetto letterario e artistico di usare lo spirito socialista per educare e trasformare i pensieri delle persone coincide con le reali esigenze della costruzione e dello sviluppo socialista della Nuova Cina.Allo stesso tempo, con lo sviluppo della costruzione socialista della nuova Cina, cominciarono a emergere problemi come la mancanza di unità nel pensiero creativo dei lavoratori letterari e artistici e il livello relativamente debole delle loro competenze professionali, in particolare, c'era l'urgente necessità di risolvere il problema dell'unità nel pensiero creativo. Così, nel settembre 1953, al Secondo Congresso Nazionale di Letteratura, il "realismo socialista" divenne un importante argomento di discussione. Zhou Yang ha chiaramente indicato che l'Associazione degli artisti cinesi dovrebbe organizzare attivamente gli artisti per studiare il marxismo-leninismo e le teorie artistiche del realismo socialista e utilizzarle come guide ideologiche per la creazione artistica, studiare costantemente le politiche del Partito e del governo e prendere l'iniziativa di studiare la società e la vita reale nella critica e nell'autocritica, in modo da migliorarsi continuamente nel pensiero e nell'arte. [131]. Da allora, il "realismo socialista" è stato riconosciuto come lo standard più elevato per la creazione e la critica letteraria e artistica in Cina.

Nel gennaio 1953, il People's Daily pubblicò un editoriale in cui si chiedeva di imparare dall'Unione Sovietica. Nell'articolo "Socialist Realism - The Road Ahead for Chinese Literature", Zhou Yang sottolineò che il realismo socialista, uno spirito letterario e artistico avanzato utilizzato dagli scrittori progressisti, era diventato la bandiera della letteratura cinese e che tutti i lavoratori letterari e artistici avrebbero dovuto usare questa

[130] Lo "Statuto dell'Associazione degli scrittori sovietici" fu adottato dal Primo congresso degli scrittori sovietici il 1° settembre 1934 e approvato dal Consiglio sovietico dei commissari del popolo il 17 novembre 1935. Vedere *"Problemi della letteratura e dell'arte sovietica"*, Pechino, Casa editrice letteraria popolare, 1953, p. 33.

[131] *Costituzione dell'Associazione degli Artisti Cinesi,* Belle Arti, 1954, n. 2 , 1954, n. 2, p. 10

nuova esperienza creativa e le competenze artistiche basate su uno studio attento. [132] Da allora, i circoli letterari e artistici cinesi hanno svolto un gran numero di attività di pratica letteraria e artistica per il realismo socialista e la creazione e la critica della nuova letteratura e d'arte cinese ed hanno iniziato a essere incluse nel sistema di valutazione della letteratura e dell'arte del realismo socialista sovietico.

Allo stesso tempo, con lo sviluppo della costruzione socialista della Nuova Cina, i problemi del pensiero creativo incoerente e dei livelli professionali e tecnici relativamente deboli dei lavoratori letterari e artistici iniziarono a essere esposti; in particolare il problema del pensiero creativo unificato dei lavoratori letterari e artistici aveva urgente bisogno di essere risolto. Pertanto, nel settembre 1953, al Secondo Congresso Nazionale di Letteratura e Arte, il "Realismo Socialista" divenne un importante argomento di discussione. Zhou Yang ordinò chiaramente che la China Artists Association avrebbe dovuto organizzare attivamente gli artisti per studiare il marxismo-leninismo e la teoria dell'arte del realismo socialista e usarli come guide ideologiche per la creazione artistica, apprendere costantemente le politiche del Partito e del governo e studiare attivamente la società e la vita reale nella critica e nell'autocritica e migliorare costantemente il loro livello di pensiero e arte[133] Da allora, il "Realismo Socialista" è stato determinato come il criterio più elevato per la creazione e la critica letteraria e artistica nel mio paese.

Nella Costituzione dell'Associazione degli artisti cinesi pubblicata dalla rivista Fine Arts nel 1954, si stabiliva che l'arte è al servizio del popolo e che tutti gli artisti avrebbero dovuto prendere le linee guida letterarie e artistiche marxiste-leniniste come guida per la loro creazione. A tal fine, gli artisti avrebbero dovuto anche prendere l'iniziativa di entrare in contatto con le masse, addentrarsi nella vita, apprendere attivamente e seguire i metodi creativi del realismo socialista e lasciare che i fiori dell'arte sbocciassero per le esigenze del popolo. [134] Con questo come simbolo, il

[132] Zhou Yang, *Zhou Yang's Collected Works* (Volume 2), Pechino, People's Literature Publishing House, 1985, p. 182-186.
[133] "*Costituzione della China Artists Association"*, "Arte", 1954, n. 2, p. 10.
[134] "*Costituzione dell'Associazione degli artisti cinesi",* Belle arti, 1954, n. 2, p. 10.

metodo creativo del "realismo socialista" divenne un principio artistico di base e una base importante per gli artisti della Nuova Cina per realizzare la creazione artistica e la pratica dell'insegnamento.

È di grande importanza pratica stabilire il metodo creativo del "realismo socialista" come criterio più elevato per la creazione di letteratura e arte nella Nuova Cina. Da un lato, all'inizio della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, è stata formata una politica letteraria e artistica con il realismo rivoluzionario come corpo principale. Dal periodo rivoluzionario al periodo di costruzione della Nuova Cina, c'è ancora bisogno di un processo di trasformazione nel pensiero letterario e artistico. Il realismo socialista sovietico ha accumulato una ricca esperienza in questo senso, che può essere utilizzata per l'apprendimento e il riferimento da parte dei creatori letterari e artistici nella Nuova Cina; d'altro canto, usare lo "spirito socialista" per educare e trasformare i lavoratori soddisfa solo le esigenze pratiche del paese per rettificare i pensieri degli intellettuali all'inizio della fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Allo stesso tempo, lo spirito ottimista e positivo mostrato dallo spirito socialista è la forza ideologica più necessaria per la costruzione della Nuova Cina. Pertanto, introdurre e apprendere il metodo creativo del "realismo socialista" nell'Unione Sovietica ha il suo valore storico specifico. Non solo inietta nuova linfa nel pensiero letterario e artistico della Nuova Cina, ma sviluppa anche il "discorso" di Mao Zedong e costruisce il pensiero letterario e artistico di Mao Zedong del Partito Comunista Cinese. Allo stesso tempo, ha contribuito a migliorare il livello professionale e tecnico degli artisti nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, in modo che potessero esprimere e modellare meglio l'immagine della Nuova Cina, riprodurre eventi storici rivoluzionari classici e rappresentare lo spirito vivace dei costruttori socialisti. Tuttavia, in sostanza, non c'è molta differenza tra realismo rivoluzionario e realismo socialista perché il realismo rivoluzionario del periodo Yan'an è stato influenzato dal pensiero letterario e artistico sovietico. Come hanno sottolineato alcuni studiosi: "Non c'è una differenza essenziale tra il cosiddetto realismo rivoluzionario e il realismo socialista. Il realismo rivoluzionario si è formato nel periodo Yan'an, principalmente sotto la guida del

pensiero letterario e artistico di Mao Zedong, combinato assieme alla pratica rivoluzionaria. La formazione del pensiero letterario e artistico di Mao Zedong è stata profondamente influenzata dal pensiero letterario e artistico sovietico". [135]

Sezione III. La costruzione della nuova arte realista socialista cinese

La costruzione e lo sviluppo iniziali dell'arte del realismo socialista nella Nuova Cina si sono verificati principalmente dalla fondazione della Nuova Cina alla convocazione del XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica. Dal punto di vista del suo processo di sviluppo, può essere suddiviso in due fasi. Al primo Congresso Nazionale di Letteratura e Arte, Zhou Yang ha sottolineato che lo spirito del "Discorso" di Mao Zedong era completamente corretto sotto la prova pratica dei lavoratori letterari e artistici nelle aree liberate, e tutti i lavoratori letterari e artistici dovrebbero aderire incrollabilmente a questa direzione letteraria e artistica della Nuova Cina. [136] Allo stesso tempo, Guo Moruo credeva anche che le istruzioni di principio nel "Discorso" di Mao Zedong fossero verità sia universali che appropriate. Dobbiamo accettare le istruzioni del presidente Mao e considerarle come l'obiettivo generale del futuro movimento letterario e artistico della Cina. [137] Lo spirito del "Discorso" è stato continuato al Primo Congresso nazionale degli operai letterari e artistici ed è stato stabilito come principio guida per lo sviluppo della letteratura e dell'arte nella Nuova Cina. È stato quindi implementato in modo efficace, illuminando la strada da seguire per lo sviluppo della letteratura e dell'arte nella Nuova Cina. Allo stesso tempo, dopo la rettifica nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese e l'ulteriore rafforzamento degli scambi sino-sovietici, la letteratura e l'arte della Nuova Cina iniziarono a seguire il percorso di "regolarizzazione" in stile sovietico e integrarono ulteriormente il "realismo socialista" in termini di idee e metodi di creazione letteraria

[135] Zhu Sha: *"Arte sovietica e pittura a olio della Nuova Cina"*, Nanchino，Southeast University Press, 2013, p. 109.
[136] Zhang Jiong, ed., *"Theoretical Historical Materials Collection of China's New Literature and Art Series (1949-1966)"*, Pechino，China Federation of Literary and Art Press, 1994, p. 93.
[137] "*Discorso di apertura del signor Guo Moruo*", People's Daily, 3 luglio 1949, citato dall'Antologia di saggi commemorativi del Primo Congresso nazionale degli operai letterari e artistici della Cina, Pechino: China Federation of Literary and Art Circles, 2009, p. 35-44.

e artistica, e furono determinati come il criterio più elevato per la creazione e la critica letteraria e artistica nella Nuova Cina. In termini di arte, la Cina iniziò a entrare pienamente nella fase di apprendimento dall'Unione Sovietica e ottenne risultati fruttuosi. In particolare, fu appreso lo studio della teoria artistica e del sistema di insegnamento del realismo socialista dell'Unione Sovietica, che pose solide basi teoriche e tecniche per la costruzione dell'arte nella Nuova Cina e lo combinò con i pensieri letterari e artistici di Mao Zedong, diventando una parte importante della costruzione dell'arte del realismo socialista nella Nuova Cina.

3.1 *Il pensiero letterario e l'arte realistica di Mao Zedong*

Come già accennato, il Primo Congresso Nazionale di Letteratura e Arte fu essenzialmente una continuazione del "Discorso al Forum di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte" di Mao Zedong, che chiarì che i pensieri letterari e artistici di Mao Zedong erano linee guida importanti per la creazione di letteratura e arte nella Nuova Cina e ampliò i pensieri letterari e artistici di Mao Zedong dalle aree liberate originali all'intero paese. Fu proposto in risposta ad alcuni problemi pratici esistenti nei circoli letterari e artistici durante la Guerra Rivoluzionaria Cinese e fondamentalmente chiarì i problemi pratici di "per chi" servono letteratura e arte e "come servire". Allo stesso tempo, il "Discorso" richiede ai lavoratori letterari e artistici di stare dal punto di vista del proletariato, di andare in profondità nella vita e di sperimentare la vita e di assicurarsi di essere ideologicamente integrati con i pensieri e le emozioni delle masse di lavoratori, contadini e soldati e di sottolineare la proposta di "letteratura e arte al servizio della politica", posizionando letteratura e arte come un'arma per servire la realtà rivoluzionaria. Tuttavia, queste idee hanno ancora un certo significato guida nella fase iniziale della costruzione della letteratura e dell'arte del realismo socialista nella Nuova Cina. Ciò può essere compreso dai seguenti aspetti:

(i) la letteratura e l'arte devono essere al servizio del popolo

In risposta ai problemi delle opere nei circoli letterari e artistici di quel tempo che

disprezzavano i lavoratori, i contadini e i soldati, erano fuori dal contatto con le masse e gli oggetti di servizio poco chiari della letteratura e dell'arte, Mao Zedong sottolineò nel suo "Discorso" che gli oggetti di servizio della letteratura e dell'arte sono le masse e definì l'ambito delle masse come "la stragrande maggioranza delle persone, che rappresenta oltre il 90% della popolazione totale del paese", ovvero "lavoratori, contadini, soldati e piccola borghesia urbana". Pertanto, il "Discorso" chiarì che le masse sono anche una parte importante del processo di produzione artistica e il corpo principale di apprezzamento delle opere dei lavoratori letterari e artistici sono i lavoratori, i contadini e i soldati. In questo caso, se gli artisti vogliono creare opere d'arte che siano facili da accettare e apprezzare per i lavoratori, i contadini e i soldati, devono tendere ai gusti estetici di questo gruppo. In che modo la letteratura e l'arte possono servire il popolo? Mao Zedong credeva che la divulgazione e il miglioramento fossero la chiave. Quindi la popolarizzazione dovrebbe venire prima o il miglioramento? A questo proposito, Mao Zedong credeva che la popolarizzazione dovesse venire prima e il miglioramento dopo, e sia la popolarizzazione che il miglioramento dovrebbero essere basati sulle masse, il miglioramento dovrebbe essere basato sulla popolarizzazione e il miglioramento dovrebbe fornire una guida per la popolarizzazione. [138] La popolarizzazione e il miglioramento sono i modi fondamentali in cui la letteratura e l'arte possono servire le masse e i passaggi fondamentali della creazione letteraria e artistica. Allo stesso tempo, ciò significa anche che l'espressione artistica deve prestare attenzione alla realtà rivoluzionaria e deve obbedire alla leadership del proletariato.

(ii) I lavoratori letterari e artistici devono stare dalla parte del proletariato

Poiché l'arte deve servire il popolo, è necessario che gli operatori artistici vedano le cose dal punto di vista del proletariato e creino arte dal punto di vista del popolo; solo un'arte di questo tipo è necessaria al popolo e auspicata dalla nuova politica culturale della nuova Cina. [139] In risposta alla mancanza di chiarezza nella posizione di molti

[138] *"Opere scelte di Mao Zedong"* (Vol. 3), Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 819
[139] *"Opere scelte di Mao Zedong"* (Vol. 3)*),* Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 805

compagni, Mao Zedong chiese esplicitamente che gli artisti si schierassero dalla parte del proletariato e del popolo, cioè che rifiutassero risolutamente i sentimenti feudali, borghesi e piccolo-borghesi, così come quelli liberali, nichilisti e aristocratici della creatività.

Allo stesso tempo, con la chiarificazione della posizione, è anche richiesto che i lavoratori letterari e artistici abbiano un atteggiamento chiaro verso varie cose specifiche, vale a dire, cosa lodare e cosa esporre nella loro creazione deve riflettere una chiara posizione di classe e un pensiero corretto. In generale, "verso il nemico... significa esporre la loro brutalità e inganno, e indicare la loro inevitabile tendenza al fallimento", "verso i vari alleati nel fronte unito, il nostro atteggiamento dovrebbe essere quello di unirci e criticare, di avere vari tipi di unità e vari tipi di critica", "verso le masse del popolo, verso il lavoro e la lotta del popolo, verso l'esercito popolare e il partito popolare, dovremmo, naturalmente, lodarli".[140]

(iii) La vita delle persone è l'unica fonte di creazione artistica.

Il "Discorso" di Mao Zedong ha sottolineato che le opere letterarie e artistiche sono il risultato del riflesso soggettivo degli esseri umani sulla realtà oggettiva. Le materie prime più basilari per la creazione letteraria e artistica esistono nella vita delle persone, che è anche l'unica fonte inesauribile di tutta la letteratura e l'arte. [141] Questa affermazione chiarisce il materialismo della creazione letteraria e artistica. Per quanto riguarda le belle arti, la loro creazione dovrebbe essere un riflesso della vita reale. Per i lavoratori letterari e artistici, come possono riflettere veramente e meglio la vita reale? Mao Zedong ha sottolineato in particolare che gli artisti dovrebbero approfondire la pratica sociale e connettersi strettamente con le masse. Solo in questo modo possono comprendere tutto e accumulare materiali originali per la creazione artistica. I lavoratori letterari e artistici devono prima entrare nella vita reale con tutto il cuore e comprendere profondamente le condizioni di vita reale di tutte le classi e della gente comune. Solo

[140] *"Opere scelte di Mao Zedong"* (Vol. 3)), Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 806.
[141] *"Opere scelte di Mao Zedong"* (Vol. 3), Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 816.

allora potranno creare opere artistiche che siano familiari agli operai, ai contadini e ai soldati e che riflettano profondamente la vita reale.

La vita sociale menzionata nel "Discorso" non si riferisce alla vita quotidiana di operai, contadini e soldati, ma alla loro pratica di lotta per la produzione. Il riflesso della vita nelle opere letterarie e artistiche non è una riproduzione oggettiva della realtà, ma un'espressione idealizzata della vita reale. Nelle parole di Mao Zedong, dovremmo creare "una vita pratica più elevata, più forte, più concentrata, più tipica, più ideale e quindi più ordinaria della vita pratica ordinaria" [142] Ciò richiede che la creazione letteraria e artistica realistica cinese sottolinei l'intervento e l'espressione della coscienza soggettiva, che è anche un'importante differenza tra la creazione letteraria e artistica realista rivoluzionaria cinese e la creazione realista occidentale.

(iv) La subordinazione della letteratura e dell'arte alla politica

La gestione della letteratura e dell'arte da parte del Partito Comunista è un principio importante nella politica letteraria e artistica della Nuova Cina. L'arte che serve le masse dovrebbe anche essere subordinata alla politica. A questo proposito, Mao Zedong ha specificamente sottolineato che, sebbene la letteratura e l'arte siano subordinate alla politica, le due si influenzano a vicenda; allo stesso tempo, l'arte è basata sulla classe e "la letteratura e l'arte proletaria sono parte dell'intera causa rivoluzionaria del proletariato". [143] Ovviamente, secondo Mao Zedong, non esiste un'arte di superclasse e ogni arte serve una classe specifica. In questo modo, la letteratura e l'arte sono naturalmente incorporate nella causa rivoluzionaria del partito.

Questo pensiero creativo secondo cui letteratura e arte sono subordinate alla politica è implementato anche negli standard della critica letteraria e artistica. Mao Zedong credeva che la critica letteraria e artistica avesse due standard: politico e artistico. In qualsiasi società di classe, lo standard dell'arte è sempre dietro lo standard politico.[144]

---

142 *"Opere scelte di Mao Zedong"* (Vol. 3), Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 818.
143 *"Opere scelte di Mao Zedong"* (Vol. 3), Pechino: People's Publishing House, 1966, p. 826.
144 *"Opere scelte di Mao Zedong"* (Vol. 3), Pechino: People's Publishing House, 1966, p. 826.

Naturalmente, questo non significa che non attribuiamo importanza agli standard artistici. Al contrario, l'arte è ancora molto importante. Sia la politica che l'arte sono indispensabili. Solo quando "politica e arte sono unificate, contenuto e forma sono unificati, il contenuto politico rivoluzionario e la forma artistica più perfetta possono essere unificati".[145] Pertanto, questa idea della politica prima e dell'arte dopo gettò le basi ideologiche per l'attuazione del controllo del partito sulla letteratura e sull'arte e per la trasformazione ideologica degli intellettuali nei primi giorni della fondazione della Nuova Cina.

In sintesi, Per riassumere, sebbene il "Discorso" di Mao Zedong non implicasse metodi specifici di creazione letteraria e artistica, ha chiarito una serie di questioni come gli oggetti del servizio letterario e artistico e come servire, la relazione tra letteratura, arte e vita e gli standard della critica d'arte. Tuttavia, possiamo vedere dai gruppi target dei servizi letterari e artistici che se vogliamo creare opere d'arte facili da accettare, facili da capire e popolari tra operai, contadini e soldati, il metodo di creazione realistico è il più adatto. È solo che gli oggetti dell'arte realistica sono cambiati. Nel periodo Yan'an, il ruolo della letteratura e dell'arte era principalmente quello di risvegliare le persone, pubblicizzare la guerra rivoluzionaria e smascherare e criticare il nemico. Nel periodo della Nuova Cina, la letteratura e l'arte erano principalmente utilizzate per esprimere e lodare la costruzione e lo sviluppo della nuova Cina. Il sistema di teoria e tecnica dell'arte del realismo socialista sovietico ci fornisce un buon riferimento, per esprimere e lodare meglio la nuova Cina. In effetti, nella pratica creativa specifica, a causa delle deboli fondamenta, del livello limitato, della composizione complessa e della mancanza di sistema nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare del mio paese, manca l'arte mainstream che possa soddisfare le esigenze politiche del nuovo regime. Inoltre, c'era un urgente bisogno di arte nella propaganda culturale nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese e, infine, è stato introdotto il sistema di creazione artistica del realismo socialista sovietico..

[145] *"Opere scelte di Mao Zedong"* (Vol. 3), Pechino: People's Publishing House, 1966, p. 826.

3.2 *La costruzione del nuovo sistema artistico del realismo socialista cinese*

Nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, il Partito e il governo crearono un buon ambiente per la creazione e lo sviluppo dell'arte realistica nella Nuova Cina formulando nuove politiche letterarie e artistiche. Allo stesso tempo, dopo tre anni di rettifica e trasformazione ideologica, fu creato un buon ambiente per la creazione e lo sviluppo dell'arte realistica nella Nuova Cina. Oggettivamente parlando, la capacità di creazione artistica dei lavoratori letterari e artistici nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese era ancora piuttosto debole, specialmente nella pittura a olio. Questo era un problema pratico che doveva essere risolto urgentemente per la questione contemporanea dell'uso di tecniche di creazione artistica realistica per dare forma all'immagine della Nuova Cina. Con la continua introduzione di teorie letterarie e artistiche sovietiche, opere estetiche, mostre d'arte e idee letterarie e artistiche, i metodi di creazione del realismo socialista sovietico e le tecniche di pittura furono rapidamente introdotti nella Nuova Cina. Attraverso lo studio e la pratica dell'arte sovietica, la costruzione del sistema artistico del realismo socialista della Nuova Cina fu ulteriormente realizzata.

(i) La connotazione e le caratteristiche del "realismo socialista"

Se consideriamo il concetto accademico di "realismo" dalla prospettiva del suo significato e delle sue caratteristiche, può essere interpretato da molte angolazioni e la sua connotazione è relativamente ampia. Tuttavia, la direzione del "realismo socialista" è molto più chiara. È diverso dall'esposizione spietata della realtà da parte del realismo critico, ed è anche diverso dalla nuda realtà oggettiva evidenziata dal realismo francese. La realtà della vita reale riflessa dal realismo socialista si manifesta sulla base di una certa coscienza ideologica. Il nome stesso "realismo socialista" è composto da due parti: "In primo luogo, è realismo, cioè è un'arte che si sforza sempre di riflettere e comprendere veramente la vita. In secondo luogo, il realismo socialista è un'arte con spirito di partito comunista, cioè la sua anima viva è la lotta mirata per la vittoria del

comunismo, e valuta la vita dall'alto degli ideali comunisti". [146]Ovviamente, il metodo creativo del "realismo socialista" è orientato al partito, ed è un principio e un metodo di creazione letteraria e artistica basato sul marxismo-leninismo e sul pensiero del Partito Comunista, che attribuisce importanza alla missione assegnata all'arte dalla società. "Per descrivere la realtà in modo veritiero e storicamente concreto a partire dallo sviluppo rivoluzionario della realtà", [147] Si tratta di usare la visione del mondo rivoluzionaria per comprendere, afferrare e riflettere sulla vita reale e di combinarla con lo "spirito socialista", che consiste nel vedere la vita reale dall'alto dell'ideale comunista, che dovrebbe essere ottimista, positivo, pieno di ideali e desideroso di un futuro migliore. Nelle opere letterarie e artistiche, si riflette nell'elogio della costruzione socialista, nell'elogio della nuova vita e nell'elogio della storia rivoluzionaria del proletariato.

Nel settembre 1953, al Secondo Congresso Nazionale di Letteratura e Arte, il "realismo socialista" fu determinato come il criterio più elevato per la creazione e la critica letteraria nella Nuova Cina, che ha un importante significato teorico guida per la creazione dell'arte del realismo socialista nella Nuova Cina. Alcuni studiosi riassumono le caratteristiche del metodo creativo del "realismo socialista" in quattro punti: autenticità, tipicità, spirito socialista e romanticismo. [148]Lo spirito socialista si basa principalmente sul tema della lode e dell'ammirazione, e la sua essenza è uno spirito ideale. Lo spirito socialista è guidato dal marxismo-leninismo e dall'ideologia del Partito Comunista ed è uno spirito idealistico orientato al futuro, ottimista, progressista e positivo. Nei primi giorni della fondazione della Nuova Cina, ciò di cui il paese aveva più bisogno per la sua costruzione e il suo sviluppo era l'affermazione e la lode della nuova vita, la lode della storia rivoluzionaria della Cina e la visione e l'espressione di

[146] Lu Meilin et al., tradotto: *"Estetica marxista-leninista"* , Pechino: Libreria Sanlian, 1961, p. 699.
[147] "Regole dell'Unione degli scrittori sovietici" adottate dal Primo congresso degli scrittori sovietici il 1° settembre 1934 e approvate dal Consiglio sovietico dei commissari del popolo il 17 novembre 1935, vedi *"Problemi della letteratura e dell'arte sovietica"*, Pechino: Casa editrice letteraria popolare, 1953, p. 33.

[148]Cui Zhiyuan: *"Il destino del realismo nella Cina contemporanea"*, Pechino: People's Literature Publishing House, 2005, p. 89-92.

una vita migliore nel futuro. È per questo motivo che il "realismo socialista" è stato determinato come lo standard più elevato per la creazione e la critica della letteratura e dell'arte nella Nuova Cina. Lo spirito socialista è diventato il pilastro spirituale della creazione della letteratura e dell'arte nella Nuova Cina e ha un importante ruolo guida nell'aiutare gli artisti a osservare, riconoscere e comprendere la vita reale, in modo che gli artisti possano riflettere ed esprimere meglio la nuova vita, cantare lodi e lodare la Nuova Cina. Allo stesso tempo, vale la pena notare che se si riflette solo il lato positivo della vita, ignorando quello oscuro, lo stile delle opere artistiche diventerà inevitabilmente monotono.

La tipicità è un modo di esprimere metodi creativi realistici, che avviene principalmente attraverso l'estrazione e la sintesi di alcune caratteristiche essenziali comuni da un certo gruppo. Ad esempio, Engels ha riassunto il tipico modo di pensare del realismo come "riproduzione di personaggi tipici in ambienti tipici". La tipicità del realismo socialista sovietico si riferisce principalmente alla sintesi della coscienza collettiva o delle caratteristiche essenziali comuni in immagini individuali, rendendole più rappresentative. Ad esempio, Gorky una volta ha parlato della creazione tipica: "Questa creazione si basa sul principio di astrazione. Astrae le caratteristiche essenziali di questo o di un altro gruppo sociale, e poi concretizza e generalizza queste caratteristiche a un personaggio in questo gruppo sociale".[149] Ovviamente, nell'Unione Sovietica a quel tempo, lo Stato era il gruppo sociale più grande e la loro ideologia era una caratteristica essenziale comune, ovvero il cosiddetto spirito di partito. Pertanto, la tipicità del realismo socialista sovietico è strettamente correlata allo spirito di partito. La creazione di tipicità qui non è solo un modo di pensare, ma anche un processo creativo. Questo modo di pensare e il processo creativo richiedono che gli artisti abbiano un colore di classe distinto, cioè devono stare sul punto di vista proletario e richiedono che la creazione letteraria e artistica esprima e rifletta contenuti che siano favorevoli alla costruzione e allo sviluppo socialisti. Questo "per la pittura, è "essere in grado e deve

[149] (Citato da) Cui Zhiyuan: *"Il destino del realismo nella Cina contemporanea"*, Pechino, People's Literature Publishing House, 2005, p. 90.

esplorare ed esprimere nobili qualità spirituali e caratteristiche positive tipiche e creare chiare immagini artistiche di persone comuni che sono degne di essere modelli ed emulate da altri". [150] Creando immagini tipiche, lo scopo della trasformazione ideologica e dell'educazione dei lavoratori può essere raggiunto e le esigenze dei tempi per la costruzione della creazione letteraria e artistica del realismo socialista nella Nuova Cina possono essere soddisfatte.

Come discusso in precedenza, sia lo "spirito socialista" che la "tipicità" hanno avuto un impatto importante sulla creazione letteraria realistica della Nuova Cina. Lo spirito socialista è un atteggiamento mentale orientato al futuro, ottimista, progressista e positivo, che è esattamente in linea con le esigenze dei tempi per la creazione letteraria della Nuova Cina. Zhou Yang ha sottolineato in particolare l'importanza dello spirito socialista nella creazione letteraria della Nuova Cina. Ha sottolineato che usare punti di vista e posizioni socialiste per esprimere la realtà della vita nello sviluppo della rivoluzione è un criterio importante per giudicare se un'opera ha realismo socialista. [151] La creazione di immagini tipiche socialiste è ciò di cui c'era più bisogno nei primi giorni della Nuova Cina, e lo scopo era quello di educare e trasformare le persone creando immagini tipiche ideali. Infatti, durante gli anni della Guerra d'Indipendenza, Mao Zedong sottolineò nel suo "Discorso": "La vita riflessa nelle opere letterarie e artistiche può e deve essere più elevata, più forte, più tipica e più ideale della vita reale ordinaria, e quindi più universale". [152] Quando discuteva della relazione tra creazione letteraria e artistica e realtà, Mao Zedong aveva già prestato attenzione alla questione della tipicità. L'introduzione della teoria della tipicità socialista sovietica sviluppò ulteriormente i pensieri letterari e artistici di Mao Zedong e allo stesso tempo contribuì alla creazione e allo sviluppo dell'arte del realismo socialista nella Nuova Cina. Naturalmente, per gli artisti, avere determinate capacità pittoriche è la condizione di base per dare forma ed esprimere immagini tipiche.

---

[150] [Soviet] Netuo Xiwen: *"Sul problema del processo tipico nella pittura"*, "Belle arti", n. 1, 1954, p. 41-50.
[151] Zhou Yang: *"Socialist Realism - The Road Ahead for Chinese Literature"*, People's Daily, 11 gennaio 1953, p. 3.
[152] *"Opere scelte di Mao Zedong"* (Vol. 3), Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 818.

(ii) Studio sul sistema dell'Accademia d'arte del realismo socialista sovietico e sulla formazione del team degli insegnanti.

La priorità era quindi istituire un sistema scolastico d'arte realistico simile a quello dell'Unione Sovietica. Per coltivare un team di arte realistica socialista, dal 1949 al 1953, lo Stato ha adattato alla politica i dipartimenti delle scuole d'arte superiori in tutto il paese. Gli oggetti principali dell'adattamento includono college d'arte nazionali e privati prima della fondazione della Repubblica Popolare Cinese e i dipartimenti d'arte delle scuole d'arte pertinenti nelle aree liberate. Il principio di base dell'adattamento è quello di unire i primi due con le scuole d'arte pertinenti nelle aree liberate come corpo principale e gestirli uniformemente dal dipartimento dell'istruzione governativo. Attraverso questo adattamento, le risorse delle scuole d'arte in tutto il paese sono state coordinate e standardizzate, anche il corpo principale dei dipartimenti d'arte nelle scuole d'arte nelle aree liberate è stato rafforzato e le idee di educazione artistica del partito sono state implementate per garantire la leadership assoluta del partito sulle scuole d'arte.

Riorganizzazione del corpo docente dell'arte realista. Prendiamo come esempio l'Hangzhou National Art College: nel 1950, la scuola si impegnò in un'importante discussione su "formalismo e nazionalismo", seguita dall'allontanamento automatico di alcuni insegnanti che si opponevano alla visione realista dell'arte. In queste circostanze, le affermazioni non realiste di coloro che non erano conformi all'ideologia del Partito in materia di letteratura e arte furono criticate e costrette a lasciare la professione dell'istruzione artistica superiore, mentre l'arte realista, conforme all'ideologia del Partito in materia di letteratura e arte, fu promossa. Ad esempio, nell'agosto 1950, all'età di 82 anni, Li Tiefu fu riportato da Hong Kong al South China College of Arts and Letters di Guangzhou[153]. La leadership del Partito Comunista nelle nuove accademie d'arte cinesi a tutti i livelli fu ulteriormente consolidata attraverso la ridistribuzione della dirigenza e del corpo docente delle accademie d'arte, l'esclusione degli artisti che

[153] *Hong Kong Wen Wei Po,* 31 agosto 1950. (citato in) Zheng Gong, *Evolution and Movement - Modernization of Chinese Art*, Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2002, p. 259

non avevano una posizione artistica realistica e la riconferma e promozione selettiva dei progressisti democratici che avevano avuto stretti contatti con il Partito Comunista, come mezzo per assorbire più talenti accademici di spicco.

Prima del 1957, quando l'insegnamento nelle istituzioni artistiche superiori cinesi era quasi completamente "sovietizzato", l'arte realista socialista sovietica veniva studiata attraverso l'introduzione di mostre d'arte, l'invito di esperti sovietici in Cina e l'invio di studenti stranieri all'estero per studiare. Ciò permise all'arte sovietica di essere ampiamente diffusa e sviluppata in Cina, fornendo un'esperienza teorica e tecnica completa per la costruzione della nuova arte realista socialista cinese. Allo stesso tempo, ci fu anche un grande sforzo per tradurre le teorie artistiche e i materiali didattici sovietici; ad esempio, Vita ed estetica di Chernyshevsky, tradotto da Zhou Yang e pubblicato dalla Casa editrice del popolo nel 1957, divenne la teoria della creazione letteraria e artistica più diffusa all'epoca.

(iii) Studio sul modello didattico del realismo socialista sovietico

L'Unione Sovietica introdusse il modello di insegnamento dell'arte con il realismo socialista come nucleo. Dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, i metodi di insegnamento e i contenuti didattici di varie accademie d'arte continuarono per lo più l'esperienza originale più fattibile e il modello di insegnamento dell'arte formalizzato non fu formato. Il livello di insegnamento dell'arte era effettivamente relativamente debole. Le idee estetiche dell'Unione Sovietica e i metodi di creazione del realismo socialista divennero anche oggetto di studio per il mondo dell'arte della Nuova Cina. "Lo studio delle idee estetiche russe del XIX secolo è diventato il campo più importante della ricerca estetica straniera in Cina dalla metà del XX secolo". [154]

[154] Liu Yuedi e Li Xiujian: *"Contemporary Chinese Aesthetics Research (1949-2009)"*, China Social Sciences Press, 2011, p.247.

Nel 1952, quando Jiang Feng era responsabile delle opere d'arte, sottolineò che l'adeguamento delle scuole superiori e dei dipartimenti d'arte in tutto il paese richiedeva inevitabilmente la formalizzazione dell'istruzione artistica. Solo aderendo al principio didattico di coerenza tra apprendimento e applicazione e insegnando sistematicamente la conoscenza professionale dell'arte si può raggiungere la formalizzazione. Allo stesso tempo, può anche consentire agli studenti di padroneggiare gradualmente i metodi e i concetti artistici pertinenti e coltivare talenti artistici di alta qualità per il paese.[155] Ciò dimostra che dopo la fondazione della Nuova Cina, mentre tutte le opere entravano nella fase formale, anche il mondo dell'arte entrava gradualmente nella costruzione della "formalizzazione". Nel contesto dell'apprendimento completo dall'Unione Sovietica, il modello di insegnamento dell'arte realistica dell'Unione Sovietica iniziò a essere ampiamente diffuso, appreso e praticato.

A quel tempo, l'Unione Sovietica aveva formato un sistema di istruzione artistica rigoroso, sistematico e maturo. La sua arte attribuiva importanza al realismo evidenziando la natura ideologica delle opere, enfatizzando la formazione realistica degli studenti e ottenendo grandi risultati nei dipinti tematici che esprimevano temi storici rivoluzionari. Tutto ciò era in linea con le esigenze dello sviluppo formale dell'istruzione artistica nella Nuova Cina a quel tempo ed era altamente riconosciuto da Xu Beihong, Jiang Feng e altri. All'inizio del 1953, fu chiaramente affermato al primo simposio nazionale sull'istruzione artistica che oltre a ereditare e portare avanti le tradizioni nazionali, l'insegnamento dell'arte deve anche imparare attivamente dall'esperienza dell'istruzione artistica sovietica. In tali circostanze, il concetto di istruzione artistica sovietica fu gradualmente reso popolare nel mio paese sotto la guida ufficiale. Questa mossa ebbe un grande impatto sull'istruzione artistica in Cina.

[155] Hong Bo, Li Shusheng, ecc., ed.: *"Jiang Feng's Art Collection" (Volume 1)*, Pechino,People's Fine Arts Publishing House, 1983, p. 55.

(iv) Studio e applicazione delle tecniche pittoriche del realismo socialista sovietico.

Introduzione al contenuto didattico del realismo socialista sovietico. "Nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, la prima monografia di estetica in Cina fu "Gorky's Aesthetics" di Xiao San (New Literature and Art Publishing House, edizione del 1953). L'estetica sovietica ha sempre considerato "l'estetica democratica rivoluzionaria russa" come la fonte di base e la componente dei suoi pensieri, quindi questi pensieri e le relative interpretazioni furono tradotti e introdotti in grandi quantità attraverso il "Ponte Sovietico".[156] A quel tempo, le più importanti opere estetiche straniere che influenzarono la creazione artistica nella Nuova Cina furono i pensieri estetici di Chernyshevsky e Belinsky della Russia.

Con la fondazione della Sino-Soviet Friendship Alliance, nel settembre 1956, si tenne presso l'Accademia centrale di belle arti la National Oil Painting Teaching Conference, ospitata dal Ministero della cultura. Alla conferenza parteciparono più di 40 insegnanti di pittura a olio provenienti da diversi tipi di scuole d'arte del paese. Questa conferenza era legata alla situazione attuale dell'istruzione artistica cinese e condusse discussioni approfondite sull'insegnamento di base, sulla pratica dello schizzo e su altre questioni. Entrambe le conferenze furono mobilitazioni ufficiali per un apprendimento completo dall'Unione Sovietica in termini di ideologia e pratica. L'arte sovietica iniziò a diffondersi ampiamente in Cina, in particolare il sistema di insegnamento dello schizzo di Chistyakov e l'introduzione e l'apprendimento del metodo di schizzo a colori chiari all'aperto della pittura a olio, che ebbe un grande impatto sul precedente sistema di insegnamento realistico accademico dell'Europa occidentale, e arrivò persino vicino a sostituirlo. Questa influenza può essere percepita ancora oggi. Nel luglio 1955, si tenne a Pechino il National Sketching Teaching Symposium. Questo simposio ha condotto ampi scambi e discussioni sull'esperienza dell'insegnamento del disegno a matita in tutto il paese in quel periodo, ha proposto di apprendere e promuovere il sistema di

[156] Liu Yuedi, Li Xiujian, *"Contemporary Chinese Aesthetics Research (1949-2009)"*, China Social Sciences Press, 2011, p. 247.

insegnamento del disegno a matita sovietico di Chistyakov e ha rivisto il programma didattico.[157]

Questo sistema è stato creato dal pittore Chistyakov basandosi su schizzi accademici russi, incorporando i suoi principi di insegnamento "realistici". Il sistema Chistyakov richiede agli studenti di osservare gli oggetti, esplorare a fondo la relazione tra forma e struttura degli oggetti, sostenere l'abbandono dei dettagli non essenziali e noiosi delle cose e sforzarsi di catturare le caratteristiche più tipiche e i sentimenti vividi degli oggetti. Allo stesso tempo, nell'insegnamento degli schizzi, viene promosso il metodo di combinazione di schizzi e creazione e si presta attenzione al collegamento organico della creazione artistica con la vita reale, stabilendo veramente il principio di insegnamento del realismo. Basandosi sull'eredità degli schizzi classici europei, rafforza le sue caratteristiche, in particolare:

Innanzitutto, sottolinea il principio di raffigurare oggetti in tre dimensioni. Il sistema di schizzi di Chistyakov si oppone alle linee per il gusto delle linee. Quando si ha a che fare con la relazione tra linee e forme, "non si tratta di disegnare le curve e le svolte delle linee, ma di disegnare le forme composte da curve".[158] Sottolineando che osservare la forma in tre dimensioni è la chiave per lo schizzo e la creazione. Solo partendo dalla grande struttura della forma dell'oggetto possiamo controllare accuratamente l'oggetto complessivo. Sottolinea inoltre la determinazione delle dinamiche di base dell'oggetto artistico e della corrispondente linea centrale. Solo in questo modo gli studenti possono sviluppare l'abitudine di osservare l'oggetto reale in tre dimensioni e raffigurare l'oggetto di studio in tre dimensioni.[159] L'osservazione tridimensionale e l'espressione della forma sono caratteristiche importanti enfatizzate dal sistema di insegnamento dello schizzo di Chistyakov.

---

[157] Yu Ding e Zhao Li, *Five Hundred Years of Chinese Oil Painting*, Volume 3, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2015, p. 88.
[158] [Soviet] Soloviev, Smirlov e Alexeeva, a cura di: *Sketching Teaching*, Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1958, p. 13.
[159] [Soviet] Soloviev, Smirlov e Alexeeva, a cura di: *Sketching Teaching*, Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1958, p. 13.

Il secondo è la comprensione della struttura e la modellazione dei piani. Il sistema di schizzi di Chistyakov presta particolare attenzione alla comprensione e al controllo della struttura interna dell'oggetto raffigurato. Maksimov ha ereditato e sviluppato questo nel suo insegnamento e nella sua pratica dopo essere arrivato in Cina. Maksimov ha paragonato la "struttura" nello schizzo alle travi e ai pilastri nel processo di costruzione di una casa per illustrare l'importanza della struttura nello schizzo. Solo partendo dalla struttura dell'oggetto raffigurato possiamo combinare più accuratamente i cambiamenti di luce e ombra esterni dell'oggetto con la relazione strutturale interna, rimuovere il fenomeno sparso dei cambiamenti di luce e ombra superficiali e modellare un'immagine solida e complessivamente unificata. Il sistema di schizzi di Chistyakov si concentra sulla modellazione della superficie, ovvero l'immagine esterna dell'oggetto raffigurato è considerata composta da piani tridimensionali di diverse dimensioni. Nel processo di schizzo, l'oggetto raffigurato dovrebbe prima essere considerato composto da blocchi di diverse dimensioni e prospettive, quindi i blocchi vengono tagliati da grandi a piccoli nel processo di approfondimento. Questa induzione e generalizzazione complessiva della coscienza che dà forma ai blocchi è una caratteristica importante del sistema di schizzi di Chistyakov.

L'introduzione del sistema di schizzi di Chistyakov ha cambiato il concetto di pittura realistica cinese e ha svolto un ruolo importante nel promuovere lo sviluppo della capacità realistica della pittura a olio cinese. Dall'introduzione dei concetti di pittura realistica cinese durante il Movimento del Quattro Maggio, il sistema di pittura accademica rappresentato da Xu Beihong ha ereditato le tecniche pittoriche del classicismo accademico europeo. Tuttavia, vale la pena notare che Xu Beihong ha anche incorporato il metodo di modellazione della linea nella pittura tradizionale cinese, perseguendo un'espressione corporea concisa e generalizzata. Questo è diverso dal sistema di schizzi di Chistyakov, che parte dalla "struttura" dell'oggetto e si sforza di ottenere una modellazione tridimensionale dell'immagine attraverso un forte contrasto tra luce e oscurità, virtuale e reale. Come ha detto Jin Shangyi, il suo studio al college d'arte è stato influenzato dal sistema di schizzi francese, che spesso enfatizzava il senso

del colore, della luce, del volume e della consistenza, in modo che gli elementi chiari e scuri nell'immagine fossero presenti, ma la struttura interna fosse relativamente libera. Tuttavia, il metodo di Maximov per studiare la modellazione umana dal punto di vista della struttura non è solo accurato, ma rende anche gli elementi dell'immagine interconnessi, in modo che la modellazione chiara e scura sia contenuta nella struttura.[160] Il sistema di schizzi di Chistyakov parte dalla "struttura" dell'oggetto per dare forma al corpo, che è esattamente ciò di cui manca al sistema di insegnamento di Xu Beihong. Rispetto ai due, il sistema di schizzi di Chistyakov è più sistematico e rigoroso. Si può dire che l'introduzione del sistema di schizzi di Chistyakov è un supplemento e un miglioramento delle carenze del sistema di insegnamento di Xu Beihong. Ciò non solo migliora la capacità realistica degli artisti cinesi, ma ha anche un profondo impatto sull'istruzione artistica contemporanea della Cina e sullo sviluppo dell'arte realistica cinese.

Tuttavia, c'è sempre stata controversia sul sistema di schizzi di Chistyakov. Wu Zuoren una volta ne ha fatto una valutazione relativamente obiettiva: "Poiché questo metodo di insegnamento ha il suo ambiente e le sue condizioni storiche, e abbiamo alcuni problemi nel promuoverlo e applicarlo, e la ricerca sui materiali non è abbastanza approfondita, ha prodotto una certa unilateralità, che ha influenzato l'effetto dell'insegnamento. Il metodo di insegnamento di Chistyakov è anche un fiore. Tuttavia, se c'è un solo fiore, o tutti i fiori sono uguali, non è buono". [161] Anche così, non possiamo negare il ruolo e il valore del sistema di schizzi di Chistyakov nella formazione alla modellazione realistica. In particolare, l'enfasi sulla comprensione e l'applicazione della "struttura" nell'insegnamento degli schizzi "porta un nuovo inizio all'insegnamento degli schizzi nel nostro paese".[162]

In secondo luogo, lo studio del metodo di schizzo a colori sotto la luce esterna dell'Unione Sovietica. Nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare

[160] Jin Shangyi, *"The Introduction and Development of Chinese Oil Painting"*, "Art Research", n.2, 2000, p. 18-30.
[161] Wu Zuoren, *"Sketch and Painting Chat"*, "Art Research", n. 10, 1979, p. 8-15.
[162] Jin Shangyi, *"Uno sguardo allo schizzo e all'insegnamento dello schizzo a partire dallo sviluppo - Il preside Jin Shangyi risponde alle domande"*, "Art Research", n. 11, 1994, p. 3-6.

Cinese, la corrente principale della pittura a olio nella Nuova Cina era quella di ereditare la pittura a olio realista classica della scuola accademica dell'Europa occidentale introdotta durante il Movimento del Quattro Maggio e di concentrarsi sull'applicazione di colori intrinseci nel colore. A quel tempo, i più influenti Xu Beihong, Wu Zuoren, Yan Wenliang e altri adottarono tutti il metodo del colore della scuola accademica dell'Europa occidentale. Utilizzarono principalmente colori intrinseci e si concentrarono sui cambiamenti di luce e ombra del colore basati sulla modellazione dello schizzo, ma mancavano dell'esplorazione e dell'espressione diretta della luce e del colore delle cose sotto la luce naturale. Sebbene alcuni studenti d'arte che studiavano in Giappone a quel tempo fossero stati influenzati dall'impressionismo popolare giapponese e molti pittori che studiavano in Francia fossero stati anch'essi influenzati dall'impressionismo europeo, ad esempio le opere di pittori come Chen Baoyi, Wei Tianlin e Zhou Bichu presentavano tutte le caratteristiche della pittura impressionista, ma nel complesso la loro influenza a quel tempo non fu molto grande.

Anche i dipinti a olio nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese presentavano problemi come la debole espressione del colore. Ad esempio, "Tunnel Warfare" di Luo Gongliu e altri dipinti a olio riflettono la storia della rivoluzione cinese, sebbene queste opere descrivano storie storiche vere e toccanti e siano facili da impressionare il pubblico, dal punto di vista delle tecniche pittoriche, sono deboli nell'espressione di luce e colore, mancando di un forte contrasto di colori freddi e caldi. Questi problemi furono scoperti e sottolineati dall'artista sovietico in visita Yami Gerasimov. Egli sottolineò che i pittori avrebbero dovuto cercare di uscire dallo studio e dipingere all'aria aperta, e prestare particolare attenzione all'espressione dello spazio e della natura. [163] Yami Gerasimov credeva che i dipinti a olio cinesi mancassero di espressione del colore sotto la luce naturale. Alla seconda riunione plenaria del Consiglio nazionale dell'Associazione degli artisti cinesi, Maximov ha sottolineato che i pittori a olio cinesi dovrebbero prestare maggiore attenzione all'espressione della "luce esterna". I colori dei dipinti all'aperto dovrebbero essere più

[163] [Soviet] Yami Gerasimov: *"Friendship Message to Chinese Artists"*, "Fine Arts" n. 12, 1954, p. 37.

brillanti e vividi e non dovrebbero esserci colori sporchi e torbidi nel dipinto.[164] Agli occhi dei pittori a olio sovietici, ci sono almeno due problemi in un dipinto a olio cinese: uno è che i pittori a olio cinesi non sono bravi a esprimere la luce solare e non hanno padroneggiato la legge dei cambiamenti di colore in condizioni di luce naturale; l'altro è che i pittori a olio cinesi non sono abili nel controllo dei colori e l'espressione del colore dei dipinti a olio è relativamente scura e compaiono persino colori sporchi e torbidi. Questi due punti sono questioni tecniche che devono essere migliorate e migliorate urgentemente nell'espressione del colore dei nuovi dipinti a olio cinesi.

In sintesi, nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, i pensieri letterari e artistici di Mao Zedong hanno svolto un importante ruolo guida nella creazione e nello sviluppo della letteratura e dell'arte socialiste. Allo stesso tempo, l'introduzione e lo studio dei metodi di creazione socialista sovietici e delle tecniche pittoriche non solo hanno iniettato vitalità nei pensieri letterari e artistici di Mao Zedong, ma hanno anche compensato i deboli legami nella creazione artistica, nella teoria e nell'istruzione nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, hanno soddisfatto le esigenze dei tempi per la prima creazione letteraria e artistica della Nuova Cina e hanno promosso efficacemente la creazione e la costruzione del realismo socialista nell'arte nella Nuova Cina.

Sezione IV. La pratica della pittura realista socialista nella Nuova Cina

All'inizio di luglio del 1949, si tenne a Pechino il primo Congresso nazionale di letteratura e arte. Questo incontro ebbe grande importanza per lo sviluppo dell'arte realistica in Cina a quel tempo. L'incontro sottolineò che lo spirito del "Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte" di Mao Zedong avrebbe dovuto essere usato come base ideologica e che il percorso di sviluppo dell'arte realistica rivoluzionaria con il modello di Yan'an come corpo principale fu stabilito. Allo stesso tempo, a causa dei cambiamenti nell'ambiente sociale e storico, il realismo rivoluzionario aveva bisogno

[164] *"Discorso del pittore sovietico Maximov alla seconda riunione plenaria del Consiglio nazionale dell'Associazione degli artisti cinesi*, "Belle arti", n. 7, 1955, p. 19-24.2

di passare al realismo socialista, ma la creazione artistica all'inizio della fondazione della Nuova Cina non era sufficiente a soddisfare le esigenze di costruzione e sviluppo della società a quel tempo. Pertanto, sotto la forte promozione del governo, le idee letterarie e artistiche del realismo socialista dell'Unione Sovietica furono vigorosamente promosse nell'educazione e nella creazione artistica del mio paese. Fino alla convocazione del XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica nel 1956, la creazione artistica del realismo socialista nella Nuova Cina si affermò e si sviluppò gradualmente, ottenendo grandi risultati.

4.1 *Il modello Yan'an nei primi anni della fondazione del Paese*

Nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, le politiche letterarie e artistiche e i metodi creativi della Nuova Cina ereditarono il modello Yan'an, ovvero si svilupparono lungo il percorso dell'arte del realismo rivoluzionario. Il realismo rivoluzionario ha le sue caratteristiche di base: aderisce sempre alla posizione proletaria in termini di classe e si basa sul "Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte" di Mao Zedong. Sostiene che la letteratura e l'arte servono gli operai, i contadini e i soldati, servono la realtà rivoluzionaria e principalmente lodano e lodano. Le opere letterarie e artistiche hanno una forte natura politica. Questo pensiero creativo di combinare descrizioni artistiche reali con fatti storici basati sulla realtà rivoluzionaria e sulle esigenze dei tempi, e attraverso tecniche artistiche oggettive e realistiche, può creare storie storiche vere e toccanti, per commemorare i martiri ed educare il popolo. Si riflette pienamente nelle opere d'arte nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese.

Nella prima creazione artistica della Nuova Cina, la pittura a olio, grazie alla sua forte espressione oggettiva e realistica, si assunse l'importante compito di rivedere il processo rivoluzionario, registrare le gesta dei martiri rivoluzionari ed ereditare lo spirito rosso. Dal maggio 1950, quando il Revolutionary Museum lanciò per la prima volta un appello per dipinti storici rivoluzionari, fino alla metà degli anni '50, apparvero molti dipinti storici rivoluzionari (come mostrato nella Tabella 3).

Tabella 3 Temi storici rivoluzionari nei primi anni '50

Titolo del art	autore	Anni
"The People's Condolences to the Red Army	XU BEIHONG	1950
Crossing the Kagoshima Mountains	FENG FASI	1950
Nanchang Uprising	XIA TONGGUANG	1950
Open Shackles	HU YICHUAN	1950
Rush across the Dadu River	DONG XIWEN	1950
The Enlisted Man	WANG SHIKUO	1951
Luding Bridge	LI ZONGJIN	1951
Over the Snowy Mountains	WU ZUOREN	1951
The Tunnel War	LUO GONGLIU	1951
The Founding Ceremony	DONG XIWEN	1953
The Eastern Crossing of the Yellow River	AI ZHONGXIN	1955

Una breve analisi dei dipinti a olio soprastanti mostra che un gruppo di artisti rivoluzionari aveva pensieri ed espressioni profonde nella creazione di temi storici rivoluzionari. Ad esempio, "Tunnel Warfare" di Luo Gongliu (come mostrato nella Figura 3. 1) raffigura il momento della preparazione alla battaglia, facendo sì che la scena tranquilla mostri un'atmosfera tesa. La composizione dei personaggi in questo dipinto è relativamente compatta. Attraverso la disposizione e la modellazione intelligenti del giovane che trasferisce le armi, della donna che guarda fuori, del

pistolero e di altri personaggi, lo spazio limitato dell'immagine è stato ampliato, il tema artistico è stato sublimato e la vigilanza delle guerriglie prima della guerra è stata espressa in modo molto appropriato e intelligente. A questo proposito, alcuni studiosi ritengono che sia proprio perché il creatore stesso ha un'esperienza personale della storia che la creazione di "Tunnel Warfare" è come il pittore che racconta la propria esperienza, unita al suo linguaggio pittorico unico, che conferisce a quest'opera un forte senso di realtà storica. Per il pittore personalmente, quest'opera non è solo una fusione della sua esperienza personale e dell'esperienza storica con significato universale, ma anche per questo ha ottenuto un grande successo. [165]

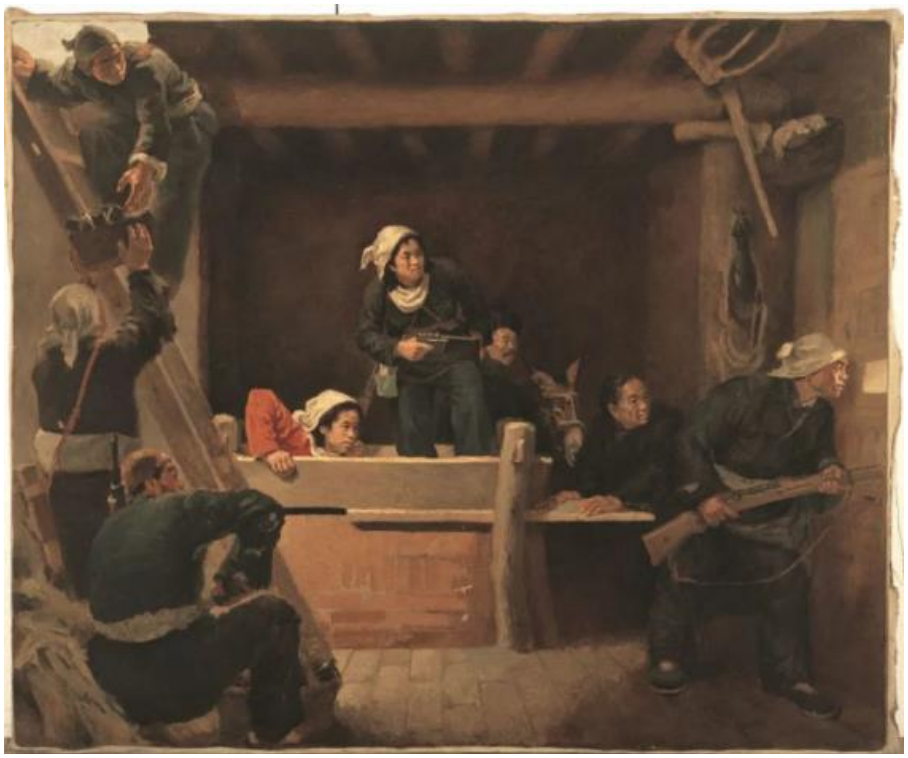


Figura 3- 2*"Tunnel Warfare"* ,Luo Gongliu, olio su tela, 140×196cm, 1951

[165] Citato da Lu Hong, ed., *60 Years of New China's Fine Arts (1949-1979)*, Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2009, p. 9.

Dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, le sculture hanno anche raggiunto risultati significativi nei temi storici rivoluzionari, il più rappresentativo dei quali è l'istituzione del Monumento agli Eroi del Popolo. Come il più importante monumento su larga scala nel mio paese moderno, questo monumento prende le gesta eroiche del popolo in diversi periodi e fronti dal 1840 come tema, riflettendo ed esprimendo l'epica storia anti-imperialista e anti-feudale del popolo cinese per cento anni. È di grande importanza e ha richiesto quasi 6 anni per essere completato. La progettazione e la creazione dei rilievi a quattro lati del Monumento agli Eroi del Popolo è stata presieduta dallo scultore Liu Kaiqu. Ci sono in totale 8 rilievi, che sono disposti nella direzione est-sud-ovest-nord: "Distruzione dell'oppio a Humen" di Zeng Zhushao - "Rivolta di Jintian" di Wang Bingzhao - "Rivolta di Wuchang della rivoluzione del 1911" di Fu Tianchou - "Movimento del 4 maggio" di Hua Tianyou - "Movimento del 30 maggio" di Wang Linyi - "Rivolta di Nanchang del 12 agosto" di Xiao Chuanjiu - "Guerriglia anti-giapponese" di Zhang Songhe - "Vittoria che attraversa il fiume Yangtze" di Liu Kaiqu. La maggior parte degli artisti coinvolti nella creazione erano tornati dagli studi in Europa, quindi lo stile generale era basato sui metodi di modellazione dell'arte scultorea occidentale, ma ci furono anche alcuni tentativi di nazionalizzazione in alcune aree locali. Wang Chaowen ha elogiato il rilievo del monumento definendolo "l'unità degli opposti tra monumentalità e creatività, l'unità degli opposti tra la vividezza dell'immagine della scultura e la generalizzazione, l'unità degli opposti tra l'assorbimento dell'eccellente esperienza straniera e lo stile artistico della nazione cinese, e l'unità degli opposti tra patriottismo e opposizione al conservatorismo".[166]Inoltre, nella creazione di temi storici rivoluzionari, anche i dipinti e le stampe di Capodanno hanno ottenuto risultati fruttuosi. La creazione di un gran numero di dipinti di Capodanno nella Nuova Cina può rispondere attivamente alla

[166] Citato da Lu Hong, a cura di, *"60 Years of New China's Art (1949-1979)"*, Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2009, p. 60.

chiamata del paese, pubblicizzare vigorosamente i principi e le politiche del partito, riflettere e registrare tempestivamente i principali eventi nazionali e i processi di crescita, esprimere lo spirito e l'alto morale del popolo cinese nella nuova era, lodare e cantare la felice nuova vita e promuovere la costruzione della cultura socialista. Secondo statistiche incomplete, solo nel 1950, più di 200 persone hanno partecipato alla creazione di 420 dipinti di Capodanno, con una tiratura di oltre 7 milioni di copie. In termini di stampe, nei primi giorni della fondazione della Nuova Cina, le opere di stampa hanno continuato l'atmosfera semplice e forte della vita nelle aree liberate. Opere importanti includono "Reasoning" (1950) di Shi Lu e "March to Hainan" (1950) di Yang Newei.

In generale, nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, la politica della letteratura e dell'arte nella Nuova Cina continuò a essere guidata dal "Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte" di Mao Zedong, e aderirono sempre alla direzione della letteratura e dell'arte al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati e al servizio della costruzione socialista. Allo stesso tempo, la natura politica della letteratura e dell'arte fu anche particolarmente enfatizzata. Ciò richiede anche che gli operai letterari e artistici partano dal punto di vista del proletariato e cantino e lodino la nuova atmosfera della costruzione della Nuova Cina e la vita delle persone. Nella creazione artistica, attraverso la rappresentazione di temi storici rivoluzionari, non solo i martiri vengono ricordati e le persone vengono istruite, ma viene anche dimostrata l'importante posizione di leadership del Partito Comunista Cinese nella guerra rivoluzionaria e viene rafforzata la posizione di leadership assoluta del Partito Comunista nella costruzione della Nuova Cina. Oggettivamente, pose le basi ideologiche per l'istituzione e lo sviluppo dell'arte del realismo socialista nella Nuova Cina e presentò una tendenza di transizione al realismo socialista. Ciò è ovviamente strettamente correlato alla graduale "regolarizzazione" del sistema socialista nella Nuova Cina, al continuo sviluppo della costruzione socialista e all'esposizione del debole livello tecnico della creazione artistica nella Nuova Cina. Inoltre, l'ulteriore approfondimento degli scambi culturali e artistici sino-sovietici, così come la diffusione

e l'influenza delle idee letterarie e artistiche sovietiche e delle mostre d'arte in Cina, in definitiva, l'apprendimento della teoria e delle tecniche dell'arte del realismo socialista sovietico divenne una scelta realistica per la costruzione e lo sviluppo dell'arte della Nuova Cina.

4.2 *La continuità e la discontinuità dell'arte del realismo socialista cinese (influenzata dall'arte del realismo socialista sovietico)*

L'insegnamento accademico dell'arte sovietica è rigoroso e ha requisiti molto severi per gli studenti. Questo è proprio come ha detto Quan Shanshi: "Il loro insegnamento accademico è molto rigoroso e ha un sistema completo, quindi si dice che 'il metodo di insegnamento di Chesyakov può trasformare uno sciocco in un pittore'".[167] Per quanto riguarda il livello professionale degli insegnanti, Zhang Huaqing una volta ha detto che gli insegnanti nell'Unione Sovietica erano molto bravi a quel tempo, e gli insegnanti che insegnavano agli studenti internazionali erano spesso famosi pittori e studiosi sovietici. Secondo il ricordo di Xiao Feng, gli insegnanti che insegnavano i corsi di base per i gradi da uno a tre avevano tutti una solida base professionale ed esperienza creativa, e c'erano persino insegnanti famosi. Anche l'organizzazione del corso era molto rigida. Gli studenti dovevano seguire lezioni di disegno e colore ogni giorno, e il resto del tempo dovevano apprendere conoscenze teoriche professionali; inoltre, la copia e lo schizzo venivano eseguiti simultaneamente, passo dopo passo, e approfonditi strato dopo strato.[168] Il rigoroso sistema di insegnamento dell'accademia ha migliorato significativamente il livello professionale degli studenti che studiano nell'Unione Sovietica. L'attenzione del loro studio si riflette principalmente nei seguenti aspetti:

In primo luogo, si concentrano sulla standardizzazione della modellazione. La scuola accademica sovietica si concentra sulla formazione degli studenti nella modellazione, coltivando la loro abilità di modellazione accurata e la capacità di analizzare scientificamente la relazione strutturale degli oggetti. Come ha ricordato Zhang

[167] Chen Yongyi,*"Memorie di Quan Shanshi"*, Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House, 2009, p. 19.
[168] Zhang Huaqing,*"La mania di studiare nell'Unione Sovietica e l'arte della Nuova Cina"*, Art Newspaper, 9 marzo 2013, p. 10.

Huaqing, il suo insegnante Mihaynov ha detto quando stava rivedendo il suo schizzo, "La forma interna del cranio del ritratto è la più importante. A prima vista, il ritratto che hai disegnato sembra un po' come il ritratto in superficie, ma se guardi attentamente, scoprirai che l'osso frontale, l'osso nasale e l'osso del mento non sono posizionati correttamente l'uno rispetto all'altro e la base del contorno non è ben posata. Come puoi continuare a disegnare?" [169] Questa esperienza non è esclusiva di Zhang Huaqing. Xiao Feng ha anche detto, parlando degli schizzi di Chistyakov: "Chesky sperava di allenare la capacità di modellazione degli studenti enfatizzando la regolarità e l'accuratezza nell'educazione pittorica di base. ... Enfatizzare il rigore della modellazione del corpo, dell'anatomia e della prospettiva". [170] Gli studenti che studiavano nell'Unione Sovietica si sottoponevano a una rigorosa formazione di base e avevano una comprensione più profonda della relazione tra struttura corporea ed espressione pittorica.

Il secondo è fare schizzi all'aperto. Xiao Feng una volta ha sottolineato che la pratica al di fuori dell'educazione artistica sovietica vale la pena di essere appresa. "La tradizione di disegnare all'aperto eredita la tradizione della Russian Itinerant Exhibition School. È di grande aiuto per studenti cinesi come noi che hanno visto solo "dipinti a olio di terra" in Cina."[171] Questo metodo di insegnamento di disegnare all'aperto ha una grande influenza sull'educazione artistica nazionale. L'insegnamento e la pratica di disegnare nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese sono stati principalmente influenzati dalla pittura realistica della scuola accademica europea, concentrandosi sulla formazione della modellazione di schizzi, mentre la formazione del colore sotto la luce esterna era relativamente insufficiente. Dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, grazie all'apprendimento degli schizzi di pittura a olio sovietici, il senso del colore della pittura a olio della Nuova Cina è stato notevolmente migliorato, rendendo più espressivo il senso del colore delle fotografie dipinte a olio.

---

[169] Zhang Huaqing: *"Memoirs of Zhang Huaqing"*, Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House, 2011, p. 53.
[170] Chen Yongyi: *"Memoirs of Xiao Feng"*, Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House, 2009, p. 15-16.
[171] Chen Yongyi: *"Memoirs of Xiao Feng"*, Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House, 2009, p. 26-27.

Il terzo è concentrarsi sull'esplorazione della combinazione di cultura nazionale e realtà sociale. Xiao Feng una volta disse che la Repin Academy of Fine Arts enfatizza in modo particolare l'integrazione della cultura storica nazionale, della realtà sociale e di altri elementi nella creazione artistica nell'istruzione. Quando guidò la composizione creativa di Xiao Feng, il suo mentore Melnikoff sottolineò in modo particolare che avrebbe dovuto trarre nutrimento dalla cultura tradizionale cinese. Anche quando Xiao Feng stava lavorando al suo lavoro di laurea "Leaving Jiangnan" (come mostrato nella Figura 3- 3), il suo mentore sottolineò l'importanza di apprendere la cultura nazionale e popolare tradizionale cinese. Melnikoff sottolineò ripetutamente a Xiao Feng che le sue opere non devono seguire lo stile artistico russo, ma lo stile cinese. Questo metodo di insegnamento che si concentra sulla combinazione di cultura nazionale e realtà sociale enfatizza l'atteggiamento di "personalità artistica e spirito nazionale".



Figura 3- 2 *Leaving Jiangnan*,Xiao Feng, oil on canvas, 114×210cm, 1959

Il Quarto, composizione e creazione. La scuola accademica sovietica attribuisce grande importanza al collegamento tra composizione e creazione. La composizione è il collegamento di base della creazione. Attraverso una formazione rigorosa in composizione, gli studenti possono capire come osservare la vita e riassumere e gestire abilmente le complesse relazioni tra loro. Sottolinea che quando si compone, si dovrebbero evidenziare le proprie idee soggettive, fare scelte audaci ed evidenziare la propria concezione artistica.

In termini di insegnamento creativo, l'arte sovietica è guidata dalla creazione realistica, sottolineando che gli studenti dovrebbero andare in profondità nella vita, avere una visione dei dettagli della vita e comprendere le caratteristiche essenziali della vita da una prospettiva ideologica. Gli elementi del realismo sono stati introdotti nel sistema di schizzi di Chistyakov per insegnare agli studenti come osservare la vita reale. La sua caratteristica è quella di rappresentare la realtà idealizzata con concetti e tecniche classiche. Questa rappresentazione idealizzata della realtà e lo stile di dare forma a personaggi tipici in ambienti tipici sono stati ampiamente dimostrati anche nella creazione realistica della pittura a olio nel periodo della Nuova Cina. Attraverso schizzi, creazione e copia, questo gruppo di studenti che studiavano nell'Unione Sovietica ha completato diverse opere eccellenti, come "Donna con collana" di Guo Shaogang, "Addio a Jiangnan" di Xiao Feng, l'imitazione di "Ritratto di una signora" di Luo Gongliu, l'imitazione di "Confessione di Maria Maddalena" di Quan Shanshi, ecc., tutte le quali hanno fornito modelli per la copia e riferimento per i successivi pittori a olio cinesi per imparare la pittura a olio occidentale.

Nello stesso periodo, quando l'insegnamento delle scuole d'arte superiori in Cina era quasi completamente "sovietizzato", pittori e scultori sovietici a olio furono invitati a insegnare in Cina. Ad esempio, il pittore sovietico Konstantin Maximov e lo scultore Nikolayevich Klindukhov furono invitati ad aprire corsi di formazione presso l'Accademia centrale di belle arti. In particolare, nel corso di formazione sulla pittura a olio ospitato da Maximov in Cina, oltre ad apprendere le tecniche di pittura sopra

menzionate, gli studenti impararono e presero in prestito anche le forme creative della pittura sovietica, come lo studio e l'applicazione della "pittura a trama" sovietica.

Nel suo insegnamento e nella sua pratica in Cina, Maximov prestò particolare attenzione alla spiegazione delle tecniche di trama. Ad esempio, al Consiglio nazionale dell'Associazione degli artisti cinesi del 1955, parlando del ruolo della pittura di trama, disse: "Quando ci troviamo di fronte a un dipinto, è come leggere un romanzo o una storia intrigante, che descrive cose interessanti ed emozionanti: le lotte delle persone, il dolore delle persone, la gioia e la tristezza, l'amore e l'odio, le nobili gesta eroiche, la vita e la morte"[172] Crede che per un dipinto, la progettazione della trama sia molto importante e che il soggetto e la trama debbano riflettere l'intenzione del pittore in una forma chiara e di facile comprensione. Maximov ha anche sottolineato che "un singolo dipinto dovrebbe essere in grado di riassumere l'intero processo di sviluppo di un evento. Sebbene un singolo dipinto prenda anche una scena 'momentanea' e una relazione 'istantanea' tra le persone, in base alla relazione tra le cose in questo momento, possiamo dedurre lo sviluppo passato dell'evento e prevedere i risultati futuri".[173] Ma come può il modello dell'immagine essere in grado di presentare l'intero processo dell'intero evento? È impossibile esprimerlo attraverso alcune cose estremamente ingombranti nella vita, simili ad alcune cose accidentali scattate da una macchina fotografica. Per fare in modo che l'immagine abbia una storia chiara, il pittore deve selezionare il contenuto specifico della trama del momento ed elaborarlo attraverso l'arte del pittore, per implicare il processo dell'intera storia e avviare il tema attraverso l'espressione della trama.

L'uso di tecniche di trama si riflette pienamente nella creazione. Molte opere esprimono il tema attraverso trame istantanee, come "Il martirio di Liu Hulan"(Figura3-3) di Feng Fasi, "Il giovane lavoratore sotterraneo" di Hou Yimin, "La lettera" di Wang Chengyi, "La casa" di Qin Zheng, "Le sorelle eroiche" di Wang Dewei, ecc. Queste opere hanno

---

172 *"Discorso del pittore sovietico Maximov alla seconda sessione plenaria del Consiglio nazionale dell'Associazione degli artisti"*, "Belle arti", n. 7, 1955, p. 19.

173 Feng Fasi: *"Learning from the Advanced Experience of Soviet Experts in Teaching Creative Courses"*, "Fine Arts", N.2, 1956, p. 21-24.

le caratteristiche significative della pittura di trama in termini di composizione, selezione dei dettagli e rappresentazione delle immagini. "Il martirio di Liu Hulan" seleziona il conflitto più drammatico, ovvero la scena di Liu Hulan che dice addio agli abitanti del villaggio prima del suo martirio. La combinazione della folla nel dipinto è consapevolmente selezionata e organizzata dal pittore, posizionando il personaggio principale al centro dell'immagine, mentre le reazioni dei soldati, delle masse e degli eroi rivoluzionari accanto a lui sono più complicate. I soldati che sono scortati a testa bassa evidenziano ulteriormente l'immagine eroica di rettitudine di Liu Hulan. Alcune persone tra la folla mostravano occhi eccitati e arrabbiati, il che aumentava l'atmosfera tesa del quadro. L'intera storia si svolgeva nel ghiaccio e nella neve e l'aria era piena di segnali minacciosi. Questi trattamenti deliberati evidenziano la brutalità del nemico, la rabbia delle masse e lo spirito eroico di coraggio e indomito di Liu Hulan. "Giovani lavoratori sotterranei" (come mostrato nelle Figura3-4) mostra l'atmosfera tesa dei lavoratori sotterranei sotto il terrore bianco attraverso l'esibizione momentanea del giovane che tiene una lampada per fare domande e la descrizione dettagliata della compagna che mette la lettera tra le sue braccia. "Lettera", quest'opera riproduce oggettivamente la vita reale e toccante della prima generazione di giovani pionieri nella Nuova Cina attraverso la trama di un giovane che legge una lettera. Le emozioni e le espressioni dei personaggi nel quadro sono tutte incentrate sulla "lettera", in particolare la ragazza in primo piano a destra che sta leggendo la lettera. Sembra essere immersa nel contenuto della lettera. La semplice tenda dietro di lei e la terra desolata in lontananza mostrano la difficoltà delle loro condizioni di vita, ma tutto questo sembra non essere così importante per la bambina che legge la lettera. Lo spirito ottimista di questa generazione di giovani può essere visto in questa bambina.



Figura 3-3 Partial*"Il martirio di Liu Hulan"*Feng Fasi,oil on canvas 230×426cm, 1957



Figura3-4*"Giovani lavoratori sotterranei"* ,Hou Yimin, oil on canvas 210×176cm, 1957

L'introduzione e lo studio di questa forma di pittura basata sulla trama implicano il processo di sviluppo dell'intera storia e mettono in risalto il tema dell'opera. Ha un impatto importante sulla creazione della pittura a olio della Nuova Cina. Le tecniche basate sulla trama nei dipinti sovietici hanno una forte narrazione e sono facili da comprendere per il pubblico. Sono molto rispettate in Cina perché sono coerenti con i requisiti dell'arte della Nuova Cina che enfatizza il pubblico. Ma allo stesso tempo, a causa della cieca ricerca dell'espressione della trama e della negligenza dell'attrattiva dell'immagine artistica stessa, la vera arte potrebbe andare perduta. Inoltre, lo stile della pittura monumentale sovietica ha anche una grande influenza sulla pittura cinese.[174] La

[174] Sotto lo speciale sfondo dei tempi e le esigenze della rivoluzione, al fine di esprimere importanti temi storici come la Grande Guerra Patriottica, i dipinti monumentali sovietici spesso utilizzano stili concisi, generali, solenni e maestosi per creare una sorta di grandezza che riflette lo spirito dei tempi. Le sue immagini artistiche in

pittura monumentale ha tecniche simboliche e generali, che fanno sì che il dipinto presenti un solenne e nobile senso della forma. I dipinti a olio influenzati dalla pittura monumentale sovietica, come "Seguitevi uno dopo l'altro" di Luo Gongliu, "Cinque guerrieri del monte Langya" di Zhan Jianjun, "Non arrendetevi mai alla morte" di Quan Shanshi, ecc., hanno oggettivamente spezzato le catene della pittura di trama attraverso lo studio degli stili della pittura monumentale sovietica e, in una certa misura, hanno ampliato lo spazio espressivo delle forme pittoriche.

In sintesi, la costruzione e lo sviluppo dell'arte realista socialista nella Nuova Cina è un processo graduale di pratica. Nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, l'arte realista rivoluzionaria era principalmente guidata dallo spirito del "Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte" di Mao Zedong. Allo stesso tempo, in base alle effettive esigenze della Nuova Cina, le tecniche di pittura realistica sovietica e il linguaggio formale furono introdotti e appresi, e l'arte sovietica fu studiata sistematicamente. Attraverso lo studio dell'arte realistica sovietica, il livello di creazione di pittura a olio e scultura nella Nuova Cina è stato notevolmente migliorato, specialmente nella creazione di pittura a olio, che ha completamente cambiato il precedente aspetto di "pittura a olio locale". Vale la pena sottolineare in particolare che alcuni pittori hanno integrato le loro cose nazionali nel processo di apprendimento della pittura sovietica e hanno formato il loro linguaggio pittorico. La loro esplorazione nazionale della pittura a olio ha raggiunto la continuità e l'innovazione dell'arte realistica cinese. Ma allo stesso tempo, va notato che questo stile di educazione delle persone con l'aiuto del tema ha avuto anche alcuni effetti negativi sullo sviluppo dell'arte cinese. Alcune esplorazioni e sviluppi, molto lontani dall'essenza dell'arte, meritano di essere oggetto di riflessione da parte delle generazioni future.

movimento e un forte senso della forma possono toccare notevolmente le persone, innescando così la risonanza emotiva del pubblico. A quel tempo, questo metodo di espressione pittorica monumentale fu provato per essere utilizzato nella creazione di dipinti su cavalletto, svolse un ruolo positivo nell'espressione di importanti temi storici con significato commemorativo e formò effetti artistici inaspettati.

4.3 *Grandi mostre internazionali e riconoscimenti internazionali a cui ha partecipato la Nuova Cina nei suoi primi anni.*

（i）Partecipazione e significato del “Festival mondiale della pace e dell’amicizia tra giovani e studenti”

Il World Youth and Student Peace and Friendship Festival è stato avviato dalla World Democratic League al suo Consiglio di Parigi nel luglio 1947 dopo la seconda guerra mondiale. Il suo scopo è "pace, unità e amicizia". Il primo festival si è tenuto nel 1947 e si è tenuto ogni due anni. Tutti i festival precedenti sono stati organizzati dalla World Democratic Youth League e ospitati da diversi paesi ospitanti. Lo scopo del festival è promuovere amicizia, cooperazione e scambi culturali tra giovani di tutti i paesi e mobilitare i giovani a lottare per allentare le tensioni internazionali e impegnarsi per una pace duratura. Il World Youth Festival ha influenzato migliaia di giovani e studenti da tutto il mondo e la sua influenza è ampia e di vasta portata. Grazie alla partecipazione alla mostra, gli artisti cinesi hanno potuto comunicare faccia a faccia con alcuni artisti degli Stati Uniti, della Gran Bretagna, della Francia e di altri paesi durante la mostra, aiutandoli a comprendere la nuova Cina e il popolo cinese. Ciò non solo ampliò la portata degli scambi culturali e artistici della Nuova Cina con l'estero, ma espanse anche l'influenza della Nuova Cina sulla scena internazionale e giocò un ruolo di vasta portata.

Il World Youth and Student Peace and Friendship Festival è stato avviato dalla World Democratic League al suo Consiglio di Parigi nel luglio 1947 dopo la seconda guerra mondiale. Il suo scopo è "pace, unità e amicizia". Il primo festival si è tenuto nel 1947 e si è tenuto ogni due anni. Tutti i festival precedenti sono stati organizzati dalla World Democratic Youth League e ospitati da diversi paesi ospitanti. Lo scopo del festival è promuovere amicizia, cooperazione e scambi culturali tra giovani di tutti i paesi e mobilitare i giovani a lottare per allentare le tensioni internazionali e impegnarsi per una pace duratura. Il World Youth Festival ha influenzato migliaia di giovani e studenti da tutto il mondo e la sua influenza è ampia e di vasta portata. Grazie alla partecipazione

alla mostra, gli artisti cinesi hanno potuto comunicare faccia a faccia con alcuni artisti degli Stati Uniti, della Gran Bretagna, della Francia e di altri paesi durante la mostra, aiutandoli a comprendere la nuova Cina e il popolo cinese. Ciò non solo ampliò la portata degli scambi culturali e artistici della Nuova Cina con l'estero, ma espanse anche l'influenza della Nuova Cina sulla scena internazionale e giocò un ruolo di vasta portata.

Tabella 4 Panoramica del Quinto Gala Mondiale per la Pace e l'Amicizia tra Giovani e Studenti[175]

Tempi	Oora della sessione	Paese ospitante	Numero di paesi partecipanti
1947	1	Repubblica Cecoslovacca	71
1949	2	Ungheria	82
1951	3	Germania	104
1953	4	Romania	111
1955	5	Polonia	114
1957	6	Unione Sovietica	131
1959	7	Austria	120
1962	8	Finlandia	120

[175] Parte delle informazioni e dei dati provengono dall'Ufficio di Collegamento Internazionale del Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese: Panoramica degli Scambi Culturali Esteri della Cina (1949-1991), Guangming Daily Press, edizione del 1993.

Il quinto Festival Mondiale della Gioventù del 1955 fu un grande evento e fu l'Olimpiade dei circoli letterari e artistici del mondo di quel tempo. Vi si radunarono più di 30.000 giovani da 114 paesi. Oltre all'Unione Sovietica e ai paesi democratici popolari, c'erano anche India, Iran, Svizzera, Finlandia, Canada, Gran Bretagna, Stati Uniti, Francia e altri paesi. Al quinto Festival Mondiale della Gioventù, più di 2.000 opere d'arte da più di 40 paesi parteciparono al concorso d'arte. Tra queste, le opere che vinsero il primo premio (medaglia d'oro) furono: il dipinto a olio "Un contadino disabile" del pittore italiano Ugo Atardi, il dipinto a olio "Bruciatore di caldaia" dell'Unione Sovietica Trunov e il dipinto a inchiostro colorato "Due agnelli" del cinese Zhou Changgu. Il fumetto a inchiostro colorato "Wu Song combatte la tigre" del pittore cinese Liu Jilu e la lacca "Piatto di pesce rosso" di Cha Wensheng vinsero il terzo premio. L'opera "Bomba atomica" del pittore giapponese Kanno ha vinto il Premio per la pace; la collezione di dipinti "La lotta contro le forze reazionarie nella Ruhr" della Repubblica Democratica Tedesca Weber ha vinto il Premio della solidarietà. Le opere d'arte esposte dal mio Paese hanno vinto molti premi, il che ha notevolmente incoraggiato la creazione artistica nazionale. Al 6° Festival Mondiale della Gioventù, il dipinto tradizionale cinese di Huang Zhou "La Grande Tempesta di Neve"(Figura 3- 5) vinse la medaglia d'oro, e il dipinto tradizionale cinese di Zhou Sicong "Un Angolo di Montagna della Longevità" vinse la medaglia d'argento"[176]; il dipinto a olio di Zhan Jianjun "Partire da Zero" vinse la medaglia di bronzo. Il 1° agosto 1959 furono annunciati i premi per le opere d'arte della 7° Mostra Internazionale del Festival Mondiale della Gioventù. Il dipinto cinese di Yang Zhiguang "Consegnare Pasti in una Notte di Neve" vinse la medaglia d'oro. In termini di stampa: "La Città Nuova" di Jiang Zhenghong (Figura3-4) vinse la medaglia d'oro. La xilografia con filigrana a colori di Wu Fan "Tarassaco" vinse il secondo premio, la xilografia con filigrana a colori di Wu Guanghua "Primavera" e "Ricostruzione della patria" di Xiu Jun hanno vinto il terzo premio."[177] La maggior parte di queste opere premiate sono dipinti e opere di stampa

[176] *"Elenco dei Premi della Cina per Concorsi Internazionali (1957-1991)"*, "Panoramica degli Scambi Culturali Esteri della Cina" compilato dal Bureau of Foreign Cultural Relations, Guangming Daily Press, edizione 1993, p. 1332

[177] *"Scambi di stampe sino-straniere nel periodo di sviluppo"*, Li Yunjing: "Storia della stampa cinese moderna" edizione 1996.

cinesi, che riflettono i risultati della trasformazione della pittura cinese e dell'innovazione nella stampa del mio paese dopo la fondazione della Nuova Cina. I pochi dipinti a olio premiati riflettono il miglioramento del livello di realismo nella pittura a olio della Nuova Cina sotto la guida del realismo socialista sovietico, così come i risultati iniziali dell'esplorazione della nazionalizzazione della pittura a olio. Tuttavia, rispetto al livello generale della pittura a olio nel mondo, il livello di creazione della pittura a olio del mio paese ha ancora un certo divario.



Figura 3- 5"La Grande Tempesta di Neve" Huang Han, 60x130cm, colore su carta, 1955, nella collezione del Museo Nazionale d'Arte della Cina



Figura3-6 "La Città Nuova" Jiang Zhenghong, 340m×278m,su tavola,1959

（ii）"Leipzig International Book Art Exhibition" Leipziger Buchmesse /Lesefest Leipzig liest and the new Chinese prints going global

La Leipzig International Book Art Exhibition è stata fondata nel 1914. È nota come "Galleria mondiale dell'arte del libro". La mostra è stata ripresa nel 1959, con la partecipazione di 34 paesi. Da allora si è tenuta ogni sei anni. Organizzata dall'Associazione dei librai tedeschi e dal governo della città di Lipsia, il suo scopo si basa sul famoso detto del poeta francese Hugo: "Il futuro appartiene ai libri, non alle bombe; alla pace, non alla guerra". Il suo scopo è quello di mostrare i più alti risultati dell'arte del libro internazionale, incoraggiare tradizione e innovazione, confrontarsi, scambiare esperienze, svolgere dibattiti su diverse visioni dell'arte del libro moderna e presentare i progressi della rilegatura, dell'illustrazione, del design del layout, del design dei caratteri, del lavoro editoriale e della tecnologia di stampa. Inoltre, durante la mostra si svolgono attività accademiche.[178] In quanto mostra d'arte completa, la Leipzig Book Art Exhibition non si limita alla mostra di arte della legatoria. Anche la mostra di stampe (in tedesco "Grafick") strettamente correlate all'arte dell'illustrazione di libri ne è una parte importante. Nel 1959, la Nuova Cina partecipò per la prima volta alla Fiera del libro di Lipsia e vi partecipò solo per la seconda volta nel 1989 dopo una pausa di 30 anni. Nel 1959, per celebrare il decimo anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, molte grandi case editrici della nuova Cina raccomandarono libri pregiati per la mostra. "Le illustrazioni di Cheng Shifa di The Scholars vinsero la medaglia d'argento di questa mostra." [179] Nel Concorso Internazionale di Stampa tenutosi a Lipsia, in Germania, nel 1959, gli incisori cinesi ottennero risultati eccellenti. "Dandelion" di Wu Fan vinse la medaglia d'oro e il dipinto vinse anche il secondo premio al 7° Festival Mondiale della Pace e dell'Amicizia dei Giovani in Polonia nel 1959. "Vogliamo la pace"(Figura3-8) di Li Pingfan vinse la medaglia d'argento. La concezione artistica dell'opera di Li Hua "Conquista del Fiume

[178] Luo Zhaohong e Wang Huaining, ed., *"The Great Dictionary of Capitalism"*: People's Publishing House, maggio 1995: p. 967

[179] *"Publishing Industry in Shanghai"*, citato da Xu Liyi, ed., "Encyclopedia of Chinese Publishing", Shuhai Publishing House, edizione 1997, p. 31.

Giallo"(Figura3-9) deriva dagli schizzi nel cantiere di Sanmenxia nel 1959, che mostrano uno stile che combina realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario, riflettendo lo spirito e la passione costanti nella stampa di Li Hua.



Figura3-7 *"Dandelion"*,Wu Fan,Filigrana xilografia,54,7×32,5cm,1958



Figura3-8*"Vogliamo la pace"* Li Pingfan, xilografia in sovrimpressione 60,5 cm×50 cm, 1959

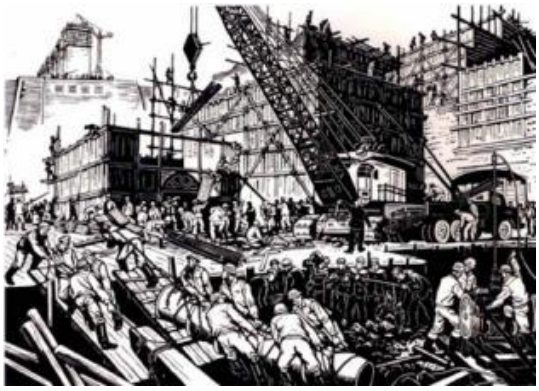


Figura3-9 *"Conquista del Fiume Giallo",* Li Hua xilografia 426m×560m 1958

Durante i 17 anni della nuova Cina, il mio paese ha scambiato frequentemente stampe con altri paesi. Secondo le statistiche, nel mio paese si tengono circa 40 mostre di stampe straniere provenienti da circa 20 paesi. Tra queste non ci sono solo mostre di opere dei maestri della stampa classica europea Dürer e Rembrandt, ma anche mostre d'arte di maestri della stampa moderna come Kollwitz, Maserele e Kravchenko, che hanno profondamente influenzato l'aspetto della creazione di stampe cinesi. La gente della Nuova Cina ha mostrato grande interesse per queste arti della stampa e gli incisori hanno tenuto seminari con un atteggiamento serio o scritto articoli per introdurre e valutare lo stile di stampa complessivo di questi paesi che tengono mostre in Cina e lo stile artistico degli incisori partecipanti. Ad esempio, le riviste "Fine Arts" e "Printmaking" a quel tempo commentavano spesso lo stile realistico delle stampe sovietiche, le tecniche di colore della filigrana e le caratteristiche decorative delle

stampe giapponesi e lo stile e l'interesse delle stampe europee, e ne hanno tratto illuminazione artistica. Queste mostre di stampe in Cina hanno svolto un ruolo positivo nel promuovere lo sviluppo dell'arte della stampa cinese. Ma dovremmo anche vedere i limiti di questa mostra di scambio di stampe incompleta. Durante questo periodo, la maggior parte dei paesi che tenevano mostre di scambio di stampe con il mio paese erano politicamente selezionati e l'arte della stampa dei paesi dell'Europa occidentale era per lo più esclusa. Lo scopo era quello di impedire l'infiltrazione dell'ideologia capitalista, ma questo limitava anche lo scambio completo e l'ampio riferimento tra stampe cinesi e arte della stampa mondiale. Poiché i due principali campi del mondo erano in uno stato di guerra fredda a quel tempo, la Nuova Cina si unì al campo socialista. Gli oggetti dello scambio di stampe del mio paese a quel tempo erano principalmente paesi socialisti guidati dall'Unione Sovietica, seguiti da alcuni paesi capitalisti come Giappone e Finlandia che mantenevano relazioni diplomatiche con il mio paese. Questo tipo di scambio era per lo più concentrato nella metà o nella fine degli anni '50. Nei primi anni '60, a causa delle crescenti differenze tra i paesi socialisti, anche gli scambi di stampe si raffreddarono gradualmente.

Tabella 5 Stampe cinesi esposte all'estero nel periodo 1949-1966[180]

Stato	**Luogo Espositivo**	**Nome della Mostra**	**Data**
URSS	Mosca	Mostra d'arte cinese	1950.10
	Leningrado, Mosca	Mostra di stampe moderne cinesi	1957.10
	Mosca	Mostra degli incisori di Pechino e Mosca	1958.10
Polonia	Varsavia	Mostra di xilografie cinesi	1955.8
	Varsavia	Mostra di stampe cinesi	1962.12
Vietnam	Krakow	Mostra di stampe moderne cinesi	1957.10
	Krakow	Mostra di stampa dell'area di bonifica del nord-est della Cina	1962.2
Corea del Nord	Pyongyang	Mostra di stampa dell'area di bonifica del nord-est della Cina	1963.9
Mongolia	Ulan Bator	Mostra di stampe moderni cinesi	1957
Albania	Tirana	Mostra di stampe cinesi	1962.12
Ungheria	Budapest	Mostra di stampe dello Sichuan	1963.10
Germania	Berlino	Mostra di xilografie e manifesti cinesi	1959.4
Giappone	Kobe	Kobe Expo, Japan	1950.3
	Kobe	Modern Chinese Art Exhibition	1954.12

[180] Fifty Years of China's Emerging Printmaking Movement, Liaoning Fine Arts Publishing House, 1982

	Tokyo	La seconda mostra di xilografie cinesi moderne	1962.2
	Tokyo	Japan Publishing Association 30th Anniversary Exhibition	1962.3
	Fuji	Mostra fotografica di incisione cinese	1962.5
	Tokyo	Mostra fotografica di incisione cinese	1964.5
Indonesia	Jakarta	Mostra di stampa moderna cinese	1957.11
Serbia	Belgrado	Mostra di stampa moderna cinese	1957.8
Afghanistan	Gobel	Mostra di stampa moderna cinese	1962.10

Riassunto del capitolo

All'inizio della fondazione della Nuova Cina, lo spirito del "Discorso" di Mao Zedong fu ereditato nel pensiero letterario e artistico che fu poi successivamente colonna portante per la creazione e lo sviluppo della letteratura e dell'arte nella Nuova Cina. Fu selezionato il metodo di creazione realistica, fu creato un nuovo meccanismo artistico e i principi di base della gestione della letteratura e dell'arte da parte del Partito Comunista furono ulteriormente sviluppati. Allo stesso tempo, il team di creazione artistica fu attivamente organizzato per costituire lo sviluppo socialista della Nuova Cina attraverso la creazione artistica, lodando lo spirito vivace dei lavoratori della Nuova Cina e tracciando le gesta eroiche del partito nel corso della rivoluzione. Fu così confermata ulteriormente la correttezza del popolo guidato dal Partito Comunista Cinese a intraprendere la strada socialista.

Allo stesso tempo, al fine di risolvere alcuni problemi nella creazione artistica, nella teoria e nell'istruzione nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, furono introdotti metodi di creazione realistica e tecniche di pittura dall'Unione Sovietica. Gli artisti cinesi erano invitati in Unione Sovietica con speciali visti di passaporto per apprendere il sistema di pittura realistica sovietica. Imparando i metodi creativi del realismo socialista sovietico, gli artisti della Nuova Cina unificarono le loro idee e i loro metodi creativi, il che consentì alla prima creazione artistica della Nuova Cina di realizzare senza problemi la trasformazione dal realismo rivoluzionario al realismo socialista e di raggiungere uno sviluppo storico nella creazione di temi storici rivoluzionari. Gli stili di pittura di trama e scultura dell'Unione Sovietica ebbero una grande influenza sulla creazione artistica della Nuova Cina. Di particolare influenza fu la forma narrativa della pittura di trama che era facile da comprendere e adatta alla politica letteraria e artistica al servizio del popolo nonché sostenuta dalla letteratura e dall'arte della Nuova Cina perché era in continuità con lo sviluppo dell'arte realistica cinese.

L'arte sovietica, allo stesso tempo, ebbe anche un certo impatto negativo sullo sviluppo dell'arte cinese. I maggiori punti critici erano la tendenza all'unicità e il continuo intervento amministrativo che rallentarono lo sviluppo diversificato dell'arte della Nuova Cina. In particolare, la pittura di trama sovietica, che utilizzava storie o temi per la creazione di opere artistiche, ha fatto si che l'arte cinese si discostasse dall'esplorazione della forma di espressione dell'ontologia della creazione, con conseguenti limitazioni e interruzioni dell'arte realistica. Resta il fatto che l'introduzione e lo studio dell'arte realistica sovietica abbia notevolmente migliorato la modellazione e la capacità realistica dei pittori a olio nella Nuova Cina, soprattutto, la loro cognizione e comprensione dell'espressione del colore della pittura a olio e quindi migliorato l'aspetto monocromatico della pittura a olio.

Nel complesso, il passaggio di apprendimento e di ispirazione completa all'arte realistica sovietica non è solo correlato alle politiche letterarie e artistiche dei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, ma ha anche un'inevitabile connessione con le esigenze dei tempi per la costruzione socialista del paese. Imparando il sistema di insegnamento e creazione dell'arte del realismo socialista sovietico, non solo è stato migliorato il livello creativo degli operai artistici nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, ma è stato istituito un sistema di insegnamento dell'arte realistica simile a quello dell'Unione Sovietica, che fu di grande importanza per la costruzione e lo sviluppo dell'arte del realismo socialista nella Nuova Cina.

CAPITOLO QUARTO
UN'ESPLORAZIONE DELLA CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ DEL REALISMO SOCIALISTA NELLA NUOVA CINA

Capitolo Quarto: Un'esplorazione della continuità e discontinuità del realismo socialista nella Nuova Cina

Nel 1956, con il completamento di base delle "tre grandi riforme", il sistema socialista fu completamente stabilito nella Nuova Cina. All'inizio della fondazione della Repubblica Popolare, anche l'economia nazionale fu in grado di riprendersi e svilupparsi rapidamente, e fu realizzata la transizione di base dalla nuova democrazia al socialismo. In questo periodo, i problemi di stereotipo, unicità e dogmatismo nel processo di costruzione socialista nella Nuova Cina, che erano stati mostrati dal modello sovietico scelto all'inizio della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, divennero gradualmente evidenti. Anche il Partito e il governo avevano inizialmente realizzato la gravità di questi problemi ed erano pronti a rompere il modello sovietico ed esplorare un percorso di costruzione e sviluppo adatto alle condizioni nazionali del paese. Per mobilitare tutti i fattori positivi possibili e soddisfare il più possibile le reali esigenze della causa della costruzione socialista, Mao Zedong propose una nuova politica letteraria e artistica e un nuovo metodo creativo, in combinazione con le reali esigenze dello sviluppo della letteratura e dell'arte cinese dell'epoca.

Sezione I. La proposta di una nuova politica letteraria e artistica

Nel 1956, le tre principali riforme furono completate e il sistema socialista fu istituito in Cina, il che gettò le basi politiche per la proposta delle nuove linee guida letterarie e artistiche. Nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese ,il modello adottato imparando dall′ Unione Sovietica avevo molti problemi. Enfatizzava unilateralmente il contenuto della creazione e disprezzava la forma, enfatizzava la comunanza e ignorava la via dell'individualità artistica. Si perse il valore indipendente dell'entità artistica, portando così alla semplificazione dello stile artistico e alla rigidità della creazione letteraria e artistica. Inoltre, al "20° Congresso" del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, Krusciov rivelò tutti i gravi errori commessi da Stalin durante la sua vita nel suo rapporto segreto. Questa mossa non solo espose le carenze e gli errori

dell'Unione Sovietica nel processo di costruzione socialista, ma causò anche uno shock globale e inferse un duro colpo ai paesi nel campo socialista. Si può dire che la convocazione del "20° Congresso" del Partito Comunista dell'Unione Sovietica sia stato un fattore importante nella svolta delle relazioni sino-sovietiche. In questa specifica condizione storica, il Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese ha iniziato a riflettere profondamente sulla fattibilità del modello di costruzione sovietica "inclinata da un lato" in Cina e ha pensato a come esplorare le leggi essenziali della costruzione economica e dello sviluppo sociale sulla base della situazione effettiva della società cinese ed esplorare un percorso di sviluppo conforme alle condizioni nazionali della Nuova Cina.

A quel tempo, Mao Zedong sottolineò nella discussione dell'articolo "Sull'esperienza storica della dittatura proletaria" che la costruzione sociale ed economica della Cina non poteva copiare il modello di sviluppo sovietico, ma avrebbe dovuto imparare a pensare in modo indipendente, applicare in modo flessibile il marxismo-leninismo e considerare i problemi in combinazione con la situazione reale della Cina e doveva scoprire la realtà della Cina nel processo di rivoluzione e costruzione socialista, basandosi sulle condizioni nazionali cinesi, così da formulare un percorso, principi e politiche adatti allo sviluppo socialista del paese Cina[181]. Il 28 aprile 1956, Mao Zedong sottolineò nel suo discorso di sintesi sulla discussione del rapporto "Sulle dieci relazioni principali" che nell'affrontare questioni artistiche e accademiche, dovremmo aderire al principio di far sbocciare cento fiori e cento scuole di pensiero e farle competere. Questa proposta, di seguito denominata "politica del doppio cento", indicò la direzione per lo sviluppo della letteratura e dell'arte cinese e, allo stesso tempo, divenne la politica di base per affrontare questioni letterarie e artistiche. Dopo il completamento delle "tre grandi riforme" nei campi sociale ed economico, la Nuova Cina iniziò a cercare un percorso adatto allo sviluppo della sua letteratura e arte in termini di politiche letterarie e artistiche. Ciò si manifestò a livello accademico consentendo l'esistenza e lo sviluppo

[181] Wu Lengxi: *"Ricordando il presidente Mao - Diversi importanti eventi storici che ho sperimentato personalmente"*, Pechino: Xinhua Publishing House, 1995, p. 9-10

di voci e stili diversi, il che era oggettivamente favorevole alla rottura del precedente modello sovietico "unilaterale" e favoriva anche l'arricchimento e la diversificazione della creazione letteraria e artistica.

La proposta della politica del "Doppio Cento" ricevette una risposta positiva nei circoli letterari e artistici. La manifestazione più importante fu che la questione della "forma nazionale" divenne rapidamente un argomento caldo di discussione nella comunità accademica. Il 24 agosto 1956, mentre discuteva di espressione artistica con i lavoratori della musica, Mao Zedong sottolineò che l'arte ha caratteristiche nazionali. Gli artisti cinesi possono comprendere le cose straniere, ma non possono copiarle nelle loro creazioni. Devono partire dalla realtà della Cina, imparare dai punti di forza stranieri e combinare organicamente le due cose.[182] Si può vedere che Mao Zedong non era completamente esclusivo nella sua visione dell'arte straniera, né stava copiando ciecamente. Invece, sottolineò che le caratteristiche nazionali della Cina avrebbero dovuto essere l'obiettivo principale. Partendo da questa premessa, gli elementi stranieri dovrebbero essere assorbiti selettivamente e, allo stesso tempo, migliorati.

Sezione II. Esplorazione della continuità dell'arte realistica cinese: la proposta dello stile nazionale e il metodo creativo "due in uno".

Dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, lo spirito del "discorso" di Mao Zedong è stato continuato nel pensiero della creazione letteraria e artistica, ed è stato scelto il percorso della creazione realistica. Per la pittura a oilo,apprese anche i metodi creativi e le tecniche pittoriche del realismo socialista.Pertanto, dopo che è stata proposta la politica del "Doppio Cento", la comunità artistica ha tenuto due incontri per discutere la "forma nazionale" della pittura a olio realistica, ha condotto un'esplorazione nazionale nella pratica dell'insegnamento della pittura a olio e ha iniziato a esplorare attivamente il percorso di sviluppo nazionale della pittura a olio realistica. Con la graduale espansione della lotta "Anti-Destra" nel 1957 e la critica del nichilismo

[182] Zhang Jiong, ed., *"Theoretical Historical Materials Collection of China's New Literature and Art Series (1949-1966)"*, Pechino: China Federation of Literary and Art Publishing Company, 1994, p. 9-12.

nazionale, le persone hanno iniziato a mettere in discussione e riflettere sul modello artistico del realismo socialista sovietico sin dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese, mostrando così l'importanza della pittura tradizionale cinese e l'esplorazione della nazionalizzazione della pittura a olio. In questo momento, la posizione culturale complessiva del paese ha iniziato a cambiare; in base alla propria cultura nazionale, ci fu una trasformazione della cultura straniera e un'esplorazione della continuità dell'arte realistica cinese.

Il metodo di creazione di "due combinazioni" ha un importante background storico. Esso si riferisce alla combinazione di realismo rivoluzionario e romanticismo. Nel 1956, con il continuo sviluppo della costruzione socialista della Nuova Cina, il graduale deterioramento delle relazioni sino-sovietiche e la proposta della politica del "Doppio Cento", l'idea di tornare alle tradizioni nazionali divenne gradualmente mainstream. Nel 1957 iniziarono il movimento del "Grande Balzo in Avanti" e la Lotta Anti-Destra, e i circoli letterari e artistici criticarono il nichilismo nazionale e il conservatorismo. In questo periodo, la situazione interna ed esterna della Nuova Cina era cambiata notevolmente. La nuova situazione ha urgente bisogno della politica letteraria e artistica per completare i nuovi compiti storici con un nuovo atteggiamento. Pertanto, il partito e il governo si sono prefissati di adattare e trasformare il metodo di creazione del "realismo socialista".

In "Sulla Nuova Democrazia", Mao Zedong definì la cultura futura come "cultura nazionale, scientifica e popolare", sottolineando la natura nazionale anti-imperialista. In "Discorso", Mao Zedong credeva che la bellezza artistica fosse superiore alla bellezza della vita, che è la premessa del pensiero "due in uno". Dopo la liberazione, studiò l'Unione Sovietica, ma era insoddisfatto della tendenza al nichilismo nazionale. In "Discorsi con i lavoratori della musica", espose le sue opinioni:

说中国民族的东西没有规律，这是否定中国的东西，是不对的。中国的语言、音乐、绘画、都有它自己的规律。过去说中国画不好，无非是没有把自己的东西研究透，以为必须用西洋的画法。当然可以先学外国的东西再来搞中国的东西，但是中国的东西有它自己的规律.....艺术上“全盘西化”被接受的可能性很少，还是以中国艺术为基础吸收一些 外国的东西进行自己的创作为好。[183]

Nel 1958, Mao Zedong credeva che la via d'uscita per la poesia cinese dovesse essere l'unità del romanticismo rivoluzionario e del realismo rivoluzionario.[184]Zhou Yang disse nel suo discorso: Il metodo della combinazione di realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario è un altro importante contributo del compagno Mao Zedong alla teoria letteraria marxista. Lo spirito di base del romanticismo rivoluzionario di cui stiamo parlando è l'idealismo rivoluzionario, che è l'espressione dell'idealismo rivoluzionario nei metodi artistici.[185] Allo stesso tempo, ha sottolineato nel suo articolo "Nuove canzoni popolari aprono una nuova strada alla poesia": "La combinazione di realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario è un riassunto scientifico dell'esperienza dell'intera storia letteraria, ed è una proposta molto corretta avanzata in base alle caratteristiche e alle esigenze dell'era attuale".[186] Ha anche formalmente proposto che il metodo creativo di "combinare realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario" dovrebbe diventare la direzione della lotta comune di tutti i lavoratori letterari e artistici. Oggettivamente parlando, la proposta di "due combinazioni" soddisfa la richiesta ideale della Cina di "raggiungere la Gran Bretagna e gli Stati Uniti" e costruire un paese socialista più velocemente dopo la scissione tra Cina e Unione Sovietica.

Al Terzo Congresso Nazionale di Letteratura e Arte, Zhou Yang ha sottolineato nel suo rapporto "Il cammino della letteratura e dell'arte socialista nel mio paese" che solo attraverso la combinazione di realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario

[183] *Colloqui con i lavoratori della musica* (24 agosto 1956), Documenti importanti selezionati dalla fondazione della RPC (volume IX), Casa editrice della letteratura centrale, edizione agosto 1994, p.2
[184] (Citato da) National Mao Zedong Literary and Art Research Association: *Mao Zedong Literary and Art Research (Volume 1),* Changsha: Hunan People's Publishing House, 1982, p. 254.
[185] *"La strada della letteratura e dell'arte socialista nel mio paese"*, Zhou Yang, "Literary Gazette", n. 13, 1960.
[186] Zhou Yang,*Nuove canzoni popolari aprono una nuova strada alla poesia*, "Bandiera rossa", n. 1, 1958, p. 35.

può riflettere meglio i tempi e servire meglio il popolo ed arrivare prima al socialismo e poi al comunismo. Il metodo creativo "due in uno" ha sostituito completamente il metodo creativo del "realismo socialista" stabilito al Secondo Congresso Nazionale di Letteratura e Arte.

Dopo il Terzo Congresso Nazionale di Letteratura e Arte del 1960, anche i metodi creativi della letteratura e dell'arte furono trasformati e adattati, ovvero, dal precedente realismo socialista, si passò al metodo creativo di combinare il realismo rivoluzionario con il romanticismo rivoluzionario (indicato come "due combinazioni"). Il metodo creativo delle "due combinazioni" sostituì gradualmente il metodo creativo del realismo socialista.

Sezione III. Realismo rivoluzionario e Romanticismo rivoluzionario insieme nelle Belle Arti

Sullo sfondo storico del Grande Balzo in Avanti e dei grandi cambiamenti nelle relazioni sino-sovietiche, il Comitato Centrale del Partito guidato da Mao Zedong considerò pienamente le reali esigenze della costruzione e dello sviluppo della Nuova Cina in quel momento e si rese conto che il sentimento romantico rivoluzionario era di grande importanza in uno specifico periodo di sviluppo storico. Pertanto, fu formalmente proposto il metodo creativo di combinare il realismo rivoluzionario con il romanticismo rivoluzionario. Come hanno affermato alcuni studiosi, il metodo creativo di "combinare i due" ha elevato il romanticismo rivoluzionario a una posizione di pari importanza con il realismo rivoluzionario.[187]Mao Zedong ha riadattato e interpretato il metodo di creazione letteraria e artistica realistica copiato dall'Unione Sovietica nei primi giorni della Nuova Cina combinando il realismo rivoluzionario con il romanticismo rivoluzionario, e quindi ha rotto i vincoli del modello sovietico sullo sviluppo della letteratura e dell'arte della Nuova Cina, e si è sforzato di esplorare un metodo di creazione artistica adatto alle esigenze di sviluppo della Cina. Si può vedere

[187] Chen Shunxin,*"The Acceptance and Transformation of Socialist Realism in China"*, Hefei: Anhui Education Press, 2000, p. 321.

che il metodo creativo di "combinare i due" ha le sue ovvie caratteristiche dei tempi e della cultura nazionale, ed è la continuità e lo sviluppo dell'arte realistica cinese.

3.1 *Visione dell'ideale rivoluzionario*

Il metodo creativo "due in uno" ha una caratteristica significativa, che è la prospettiva di ideali rivoluzionari. Quando Zhou Yang espose il "romanticismo rivoluzionario" nel "due in uno", disse che lo spirito di base del romanticismo rivoluzionario è l'idealismo rivoluzionario, che è l'espressione dell'idealismo rivoluzionario nei metodi artistici.[188] Sottolineò anche che nella creazione letteraria e artistica sotto l'ambiente storico specifico di quel momento, quei nuovi personaggi che potevano incarnare al meglio gli ideali rivoluzionari proletari avrebbero dovuto essere espressi. Non è difficile vedere che Zhou Yang enfatizzò in modo particolare il grande significato di esprimere ideali rivoluzionari e di guardare avanti a un futuro migliore nella storia della lotta rivoluzionaria proletaria. Sperava di usare il linguaggio pieno di spirito romantico per lodare ed esprimere l'era eroica specifica e gli eroi dell'epoca. Pertanto, credeva: "Dobbiamo usare un linguaggio eroico, toni maestosi e colori vivaci per cantare lodi e descrivere la nostra era. Il romanticismo rivoluzionario nella letteratura e nell'arte è la cristallizzazione del romanticismo rivoluzionario nella vita delle persone. Il metodo artistico di combinare realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario può aiutare i nostri scrittori e artisti a esprimere questa era eroica e gli eroi di questa era nel modo più autentico e profondo.[189]Allo stesso tempo, questo modo di espressione "più autentico e profondo" è inevitabilmente soggettivo, con uno spirito ideale romantico rivoluzionario di trasformazione e trascendenza della realtà.

Alla seconda conferenza dei rappresentanti dei membri della China Artists Association, Cai Ruhong ha riassunto i fruttuosi risultati dell'arte della Nuova Cina nel suo rapporto sin dal Grande balzo in avanti del 1958 "Lotta per la creazione dell'arte più nuova e più

---

[188] Zhang Jiong, ed., *"Theoretical Historical Materials Collection of China's New Literature and Art Series (1949-1966)"*, Pechino: China Federation of Literary and Art Publishing Company, 1994, p. 148.
[189] Zhang Jiong, ed.: *"Theoretical Historical Materials Collection of China's New Literature and Art Series (1949-1966)"*, Pechino: China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, 1994, p. 152

bella". Credeva che durante questo periodo, l'arte fosse stata strettamente integrata con le masse di operai, contadini e soldati, e ha sottolineato in particolare: "L'arte di massa esprimeva semplicemente gli alti ideali e l'entusiasmo rivoluzionario del comunismo, e aveva un forte spirito di combinazione del realismo rivoluzionario con il romanticismo rivoluzionario". [190] Le caratteristiche di "alti ideali ed entusiasmo rivoluzionario" dell'arte di massa sono l'incarnazione dello spirito di creazione artistica di "due combinazioni".

Si può dire che la caratteristica più importante del metodo creativo "due in uno" è la ricerca e la prospettiva dell'"ideale elevato" del comunismo, che mostra un forte entusiasmo rivoluzionario. Questa è anche la differenza principale tra il metodo creativo "due in uno" e il realismo rivoluzionario e il realismo socialista. Il realismo rivoluzionario prende lo spirito del "Discorso" di Mao Zedong come sua ideologia guida e aderisce al punto di vista proletario. Nella rivoluzione socialista prima della fondazione della Nuova Cina, si manifestava principalmente nella lotta contro il nemico usando la critica e l'esposizione; nel periodo di costruzione socialista dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, cantava e lodava principalmente la Nuova Cina dal lato positivo e non sosteneva la critica. "Realismo socialista" [191] In effetti, è principalmente un modello introdotto dall'Unione Sovietica. Insiste nell'affrontare la realtà della vita, creando personaggi tipici attraverso tecniche realistiche e temi distinti, e principalmente lodandoli positivamente. Vale la pena notare che, sebbene la creazione di immagini tipiche nel metodo di creazione del realismo socialista abbia mostrato la raffinatezza della vita e la ricerca dell'idealizzazione, essa però non è ancora così ideale e romantica come le "due combinazioni". Perché, nel metodo di creazione delle "due combinazioni", il romanticismo rivoluzionario è stato promosso a una posizione di importanza senza precedenti, e il romanticismo

[190] Zou Yuejin,*Storia dell'arte nella Nuova Cina*, Changsha,Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 53.

[191] Nel 1934, con la pratica del programma letterario e artistico del realismo socialista, il realismo socialista fu scritto nella "Costituzione dell'Associazione degli scrittori russi", "Il realismo socialista, come metodo di base della letteratura sovietica e della critica letteraria sovietica, richiede agli artisti di descrivere la realtà in modo veritiero, storico e concreto a partire dallo sviluppo rivoluzionario della realtà. Allo stesso tempo, l'autenticità e la concretezza storica della descrizione artistica devono essere combinate con il compito di trasformare ideologicamente ed educare i lavoratori con lo spirito socialista". (Citato da) *"Problemi della letteratura e dell'arte sovietica"*, Pechino: People's Literature Publishing House, 1953, p. 13.

rivoluzionario è il desiderio del futuro ideale della rivoluzione espresso in base alla realtà. Pertanto, il metodo di creazione delle "due combinazioni" enfatizza la prospettiva di un futuro migliore nella pratica rivoluzionaria, attribuisce maggiore importanza alla guida degli ideali estetici, ha un sentimento romantico rivoluzionario ottimista , e senza paura e, rafforza il desiderio e la prospettiva di un futuro socialista migliore basato sulla realtà rivoluzionaria.

Allo stesso tempo, il romanticismo rivoluzionario nel metodo creativo "due in uno" è anche naturalmente in linea con il complesso romantico e gli elementi poetici nella cultura tradizionale cinese. Mostrare una realtà positiva, poetica e persino abbellita nelle opere d'arte può portare a un'arte e un'estetica vuote, ma è in linea con l'entusiasmo dei lavoratori cinesi per la costruzione socialista durante il periodo del Grande Balzo in Avanti in una certa misura, ed è anche in linea con il desiderio del popolo cinese per il comunismo in quel momento. A questo proposito, alcuni studiosi ritengono che il romanticismo non sia affatto esclusivo degli stranieri e che lo spirito libero e il romanticismo nell'arte cinese si completino a vicenda. Non c'è mancanza di romanticismo nella poesia antica, nei dipinti e nelle arti e nei mestieri, e persino il romanticismo occupa una posizione importante nell'arte popolare.[192]È sotto l'influenza di questo spirito romantico che la cultura tradizionale nazionale e le forme di espressione sono sempre più apprezzate.

3.2 *Enfasi sulla cultura nazionale*

Il metodo creativo delle "due combinazioni" è la trasformazione e lo sviluppo del metodo creativo del "realismo socialista" in Cina, e ha un complesso romantico nella cultura nazionale tradizionale cinese. Alcuni studiosi hanno sottolineato: "'Due combinazioni' come metodo creativo non ha continuato ad approfondirsi in teoria, ma era una volta "romantico" nella pratica (come i murales, i manifesti di propaganda e alcune creazioni tematiche del Grande balzo in avanti nel 1958), e poi ha fatto rivivere

[192] Zheng Gong, *"Evoluzione e movimento-modernizzazione dell'arte cinese"*, Nanning, Guangxi Fine Arts Publishing House, 2002, p. 282.

la pittura tradizionale cinese e ha continuato il tema della "nazionalizzazione" della pittura a olio".[193]Ovviamente, l'enfasi sulla pittura tradizionale cinese e l'esplorazione della nazionalizzazione della pittura a olio sono molto coerenti con il metodo creativo delle "due combinazioni" in larga misura.

In primo luogo, la rinascita e lo sviluppo della pittura cinese. Dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, la coscienza nazionale aumentò gradualmente e l'arte pittorica tradizionale cinese ricevette una certa attenzione. Nella prima metà degli anni '50, la pittura cinese nel suo complesso era ancora nel mezzo dell'ondata di riforme e lo sviluppo fu relativamente lento. Anche la dirigenza del Partito e del Paese si resero gradualmente conto del problema. Dopo la metà degli anni '50, con l'introduzione della politica del "Doppio Cento" e il moderato rilassamento delle politiche culturali, il Ministero della Cultura propose di istituire accademie di pittura cinese a Pechino e Shanghai. Allo stesso tempo, scuole come l'Accademia Centrale di Belle Arti portarono avanti in successione riforme dell'insegnamento della pittura cinese e la pittura cinese iniziò gradualmente a intraprendere la strada della rinascita.

La rinascita e lo sviluppo della pittura cinese si riflettono principalmente nella trasformazione del soggetto e della forma del dipinto. Dopo le "tre grandi riforme", con lo spostamento del focus del lavoro del paese, la costruzione del socialismo si sviluppò rapidamente, in particolare i grandi cambiamenti nella vasta società rurale, che furono riconosciuti e apprezzati dalla maggior parte degli artisti. Pertanto, artisti con una spiccata sensibilità artistica presero i loro pennelli per esprimere la nuova vita e il nuovo paesaggio sotto la costruzione socialista. Dopo la metà degli anni '50, molti artisti impegnati nella pittura paesaggistica cambiarono la loro rappresentazione di oggetti, dal raffigurare le vere montagne e le acque della Nuova Cina nei primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese alla raffigurazione di un oggetto specifico come la costruzione di nuove aree rurali socialiste, il che fece sì che la pittura paesaggistica si liberasse completamente del paradigma estetico della tradizionale

[193] Zheng Gong, *"Evoluzione e movimento - Modernizzazione dell'arte cinese"*, Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2002, p. 283

pittura paesaggistica cinese e formasse un nuovo stile di pittura paesaggistica che esprime la costruzione socialista della Nuova Cina. A questo proposito, il pittore più rappresentativo è Qian Songyan. Partendo dalla struttura culturale, ha riflesso la nuova e vibrante atmosfera della Nuova Cina nel dipinto. La sua opera "Changshu Field" (come mostrato nella Figura 4-1) riflette con successo la scena paesaggistica della nuova area rurale socialista, che è diversa dalla concezione artistica trascendente perseguita dai dipinti letterari tradizionali. L'emergere di questo soggetto pittorico ha un importante significato storico e un valore contemporaneo per l'innovazione e lo sviluppo della pittura paesaggistica nella Nuova Cina.

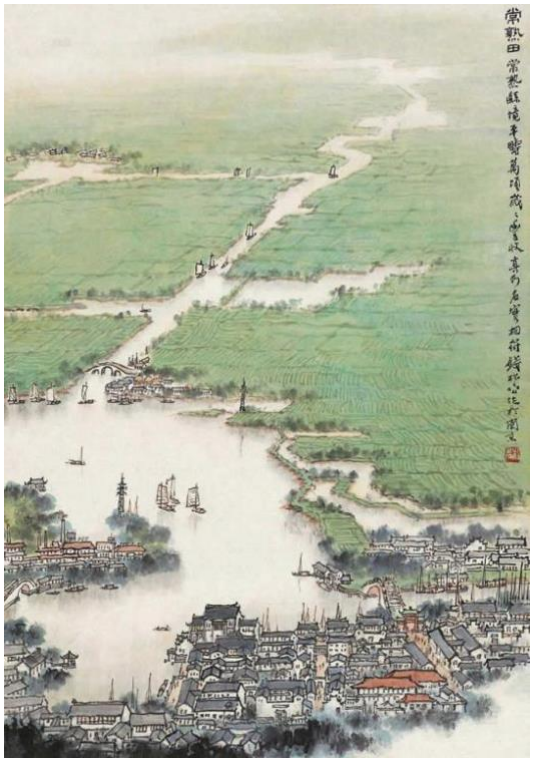


Figura 4- 2 *"Changshu Field"* ,Qian Songyan, Chinese painting, 52.8×35.7cm, 1963

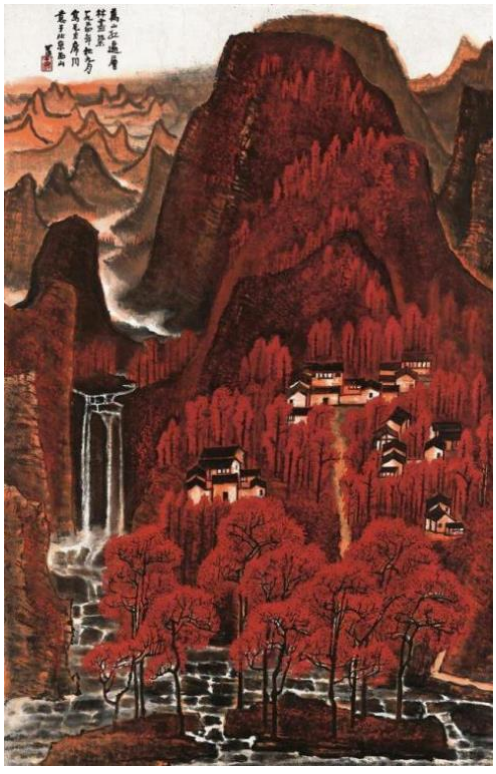


Figura4-2 *"Le montagne sono rosse su tutte le foreste"* ,Li Keran, Chinese painting, 69.5×45.5cm, 1963

Naturalmente, l'esplorazione della pittura paesaggistica nella Nuova Cina è multiforme. È stata ispirata dalle poesie di Mao Zedong e da altre opere letterarie per esplorare nuovi percorsi per la pittura paesaggistica nella Nuova Cina. Questo è esattamente ciò che Zou Yuejin crede. Mao Zedong ha espresso il romanticismo e l'eroismo di un rivoluzionario nelle sue poesie, e questo sentimento è stato spesso inserito nell'immagine del paesaggio. Ha affermato: "Se il tema della 'nuova campagna socialista' nella pittura paesaggistica della Nuova Cina enfatizza il tema socialista e il metodo di creazione realistico, allora la combinazione di romanticismo rivoluzionario e realismo rivoluzionario tipica di Mao Zedong, attraverso le sue poesie, può essere d'ispirazione per la creazione della pittura paesaggistica". [194] Dopo che fu proposto il metodo di creazione "a due combinazioni", l'immagine del paesaggio nelle poesie di Mao Zedong attirò l'attenzione di sempre più artisti, entrò nella visione dei creatori e divenne un tema di creazione della pittura paesaggistica molto importante sin dalla fondazione della Nuova Cina. A questo proposito, i pittori e le opere più rappresentativi includono "Il fiume e le montagne sono così belli" di Fu Baoshi e Guan Shanyue e "Le montagne sono rosse su tutte le foreste" di Li Keran (come mostrato nella Figura 4-2). Tra questi, Fu Baoshi è un pioniere nella creazione dei dipinti paesaggistici poetici di Mao Zedong. Ha creato un look completamente nuovo in termini di soggetto e metodi di espressione e ha aperto un nuovo stile di paesaggio. Il paradigma di creazione artistica che rappresenta non è solo l'eredità e lo sviluppo della combinazione di poesia e pittura paesaggistica tradizionale cinese, ma anche l'applicazione del metodo di creazione "a due combinazioni" proposto nella nuova era. Li Keran è il perfezionatore di questo stile. Fu pioniere nell'uso di immagini rosse per elogiare l'immagine del nuovo paesaggio cinese e integrò completamente la poesia di Mao Zedong con la pittura paesaggistica in modo che avesse sia le caratteristiche della cultura nazionale tradizionale che un chiaro colore contemporaneo. Pertanto, è anche chiamato "paesaggio rosso" ed esso occupa una posizione estremamente importante nella storia dell'arte nella Nuova Cina. Allo stesso tempo, i luoghi in cui il Partito Comunista un

[194] Zou Yuejin, *"Storia dell'arte della Nuova Cina"*, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 55.

tempo guidò la rivoluzione sono diventati anche temi importanti per i pittori paesaggisti per creare nuovi dipinti paesaggistici, come Jinggangshan, Liupanshan, Yan'an, Zunyi e altri luoghi. Pertanto, in questo periodo, la pittura cinese, in particolare la pittura paesaggistica, sotto la guida della politica del "Doppio Cento" e del metodo creativo "due in uno", ha sperimentato una rinascita e uno sviluppo innovativo, esprimendo attivamente temi rivoluzionari ed ha aperto senza precedenti nuove aree per la pittura cinese.

Dopo che fu proposta la politica del "Doppio Cento", l'esplorazione della nazionalizzazione della pittura a olio negli anni '50 fu diversa dal semplice riferimento alle forme nazionali negli anni '40. Cercò principalmente nuove scoperte e punti di accesso per la nazionalizzazione della pittura a olio cinese dalle idee estetiche della pittura tradizionale, dal linguaggio pittorico tradizionale nazionale e dall'arte popolare.

A metà e fine anni '50, le discussioni sulla nazionalizzazione della pittura a olio si erano già concentrate sulla questione dell'assorbimento e dell'applicazione dei concetti estetici della pittura tradizionale nazionale. Ad esempio, in un incontro di discussione sullo "stile nazionale" della pittura a olio tenutosi presso l'Accademia di Belle Arti di Zhejiang nel 1958, Ni Yide sottolineò che la creazione della pittura a olio deve assorbire attivamente gli effetti artistici sia della forma che dello spirito nella pittura cinese basata sul realismo e allo stesso modo devono convergere l'espressione della concezione artistica e della concezione poetica in modo che la realtà della vita e la realtà dell'arte possano essere altamente unificate. [195]Ovviamente, secondo Ni Yide, la creazione della pittura a olio dovrebbe assorbire la bellezza artistica "sia della forma che dello spirito" della pittura tradizionale cinese, così come i concetti estetici di "concezione artistica" e "concezione poetica", e sottolineare l'espressione dell'unità della realtà della vita e della realtà dell'arte. L'articolo di Wu Zuoren "Diverse opinioni sullo sviluppo della pittura a olio" proponeva anche che gli artisti dovessero studiare la teoria della pittura nazionale,

[195] *Verbale del simposio degli insegnanti dell'Accademia di Belle Arti di Zhejiang: "Sulla questione dello stile nazionale della pittura a olio"*, "Ricerca artistica", n.3, 1958, p. 44-49.

innovare costantemente e integrare l'ideale del "significato" nella pittura cinese con la realtà dello "scenario" per guidare la loro pratica artistica. [196]Non è difficile vedere che Wu Zuoren intendeva assorbire la "concezione artistica" enfatizzata nella pittura paesaggistica cinese nella creazione di dipinti a olio. Credeva che la "concezione artistica" nella teoria della pittura tradizionale cinese.[197]persegue la combinazione di ideale e realtà, che ha senza dubbio un significato teorico estremamente importante e un valore pratico per lo sviluppo della nazionalizzazione della pittura a olio.

Negli anni '60, Luo Gongliu enfatizzò "l'espressione dello spirito" e la "concezione artistica" nel suo insegnamento, e attribuì grande importanza all'espressione "poetica" nella pittura tradizionale cinese. Nel rivedere il suo insegnamento, Luo Gongliu disse che gli studenti devono combinare l'espressione pittorica della terra natia della Cina con la pittura tradizionale europea, e combinare la pennellata a mano libera della pittura cinese con lo schizzo della pittura paesaggistica europea, in modo che sia possibile integrare l'espressione poetica nei loro dipinti. [198]A questo proposito, anche lo studente di Luo Gongliu, Wen Lipeng, ricordò: "Egli sottolineò che non dobbiamo copiare o imitare l'oggetto freddamente, ma dobbiamo sentirlo nei nostri cuori e dipingerlo con emozione. La mente è pronta e l'intenzione è sulla punta della penna".[199] A giudicare dal contenuto della discussione delle due conferenze sulla nazionalizzazione della pittura a olio e sulla pratica di insegnamento della pittura a olio in quel periodo, fu proposta l'idea di introdurre l'estetica della pittura tradizionale cinese nella creazione della pittura a olio.

Dal punto di vista della pennellata a mano libera, Luo Gongliu una volta ha sottolineato

---

[196] Wu Zuoren, *"Diverse opinioni sullo sviluppo della pittura a olio"*, "Arte", n. 8, 1960, p. 26.

[197] La concezione artistica è una categoria importante dell'estetica classica cinese, che è la combinazione di "emozione" e "paesaggio". Si ritiene generalmente che la concezione artistica sia il risultato della fusione di emozione e scena. È un'immagine nella mente formata dall'artista basata sull'osservazione e l'esperienza dell'immagine di cose oggettive, e poi si materializza in un regno artistico contenente emozioni soggettive.

[198] Luo Gongliu,*"Recensione dell'insegnamento"*, "Ricerca artistica", n. 1, 1985, p. 40.

[199] Wen Lipeng, *"Ispirazione dal corso di ricerca sulla pittura a olio",* "Art Research", n. 10, 1985, p. 51.

che le pennellate hanno una grande importanza nella pittura cinese. Se il ruolo delle pennellate può essere ulteriormente enfatizzato nella pittura a olio, ci sarà un grande potenziale. Nel suo dipinto



Figure4-3 *"Pioggia"* ,Luo Gongliu, oil on cardboard, 13×18cm, 1956

Paesaggistico "Pioggia" (vedi Figura 4-3), egli si è concentrato sull'integrazione della pennellata calligrafica in esso. In termini di colori decorativi, Dong Xiwen ritiene che sebbene i colori nei tradizionali murales cinesi siano dipinti in modo piatto vicino ai colori primari, gli antichi erano in grado di mostrare un certo senso del ritmo nella semplice pittura piatta, in modo che la relazione tra pigmenti semplici e cromaticità potesse essere efficacemente armonizzata. Questa espressione decorativa del colore apparentemente obsoleta è molto degna di eredità e sviluppo nella creazione della pittura a olio.[200] A questo proposito, Ai Zhongxin, nella sua valutazione della "Cerimonia di fondazione" di Dong Xiwen, riteneva che quest'opera usasse appropriatamente l'effetto decorativo del colore per dare il via all'atmosfera della celebrazione di quel periodo.[201] Si può ritenere che Dong Xiwen abbia assorbito l'effetto decorativo del colore nei murales tradizionali nella sua creazione di dipinti a olio. Altri pittori che hanno esplorato lo stile decorativo dei colori dei dipinti a olio includono Li Tianxiang e Zhao Youping.

Da quando è stata proposta la politica del "Doppio Cento", soprattutto dopo che è stato proposto il metodo creativo "a due combinazioni", l'arte realistica si è ulteriormente spostata verso la direzione della nazionalizzazione, l'arte pittorica cinese è rinata creativamente e la pittura a olio ha esplorato la nazionalizzazione. In particolare, l'arte della pittura a olio, sotto l'influenza congiunta dell'ideologia culturale nazionale e della coscienza culturale personale, ha assorbito criticamente le tecniche creative della pittura a olio accademica classica europea o sovietica e ha iniziato a esplorare nuovi percorsi per lo sviluppo della pittura a olio cinese. La nazionalizzazione della pittura a olio ha ottenuto risultati fruttuosi nella teoria, nella creazione e nella pratica dell'insegnamento. Questa è anche una fase importante nell'evoluzione dell'arte realistica nella nuova Cina.

Sezione IV. Pratiche artistiche nazionalizzate basate su "due combinazioni"

---

[200] Zhao Li, Yu Ding, *"Cinquecento anni di pittura a olio cinese"*, Volume 3, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2015, p. 154.

[201] Ai Zhongxin: *"Il successo e la sofferenza della "Cerimonia di fondazione" del dipinto a olio,* (citato da) Li Yuchang e Xie Shanxiao: *"Endless Memories - Raccolta di saggi in memoria dell'80° anniversario della nascita del signor Dong Xiwen 1914-1994"*, Pechino: International Culture Publishing Company, 1994, p. 34.

Gli artisti sovietici hanno ben implementato l'obiettivo di "forma nazionale, contenuto socialista" attraverso anni di duro lavoro, esplorazione e pratica artistica, e hanno raggiunto grandi risultati artistici, fornendo un nuovo impulso per l'ulteriore sviluppo dell'arte socialista. [202] Come gli artisti sovietici, anche gli artisti cinesi stanno affrontando gli stessi compiti. La pratica artistica degli artisti sovietici nel creare un nuovo tipo di arte nazionale socialista è molto degna di essere appresa dagli artisti cinesi.[203]

Per quanto riguarda la questione di come esplorare la nazionalizzazione, Dong Xiwen una volta ha sottolineato che lo stile nazionale nella pittura non può essere compreso solo dalla forma o dal contenuto. Pensieri, emozioni, cultura, vita, ecc. comuni sono la base dello stile nazionale.[204] Crede anche che la nazionalizzazione non sia solo una questione tecnica, ma anche una questione di cognizione oggettiva dell'artista dell'estetica di una nazione e della comprensione delle caratteristiche dei tempi.

[202] Wang Qi, *"Creazione di un modello di nuova arte nazionale del socialismo"*, "Ricerca artistica", n. 3, 1958, p. 40.

[203] Wang Qi, *"Creazione di un modello di nuova arte nazionale del socialismo"*, "Ricerca artistica", n. 3, 1958, p. 40

[204] Dong Xiwen, *"Dal metodo di espressione della pittura cinese allo stile cinese della pittura a olio"*, "Belle arti", n. 1, 1957, p. 6-9

4.1 *Il Romanticismo basato sulla "realtà rivoluzionaria".*

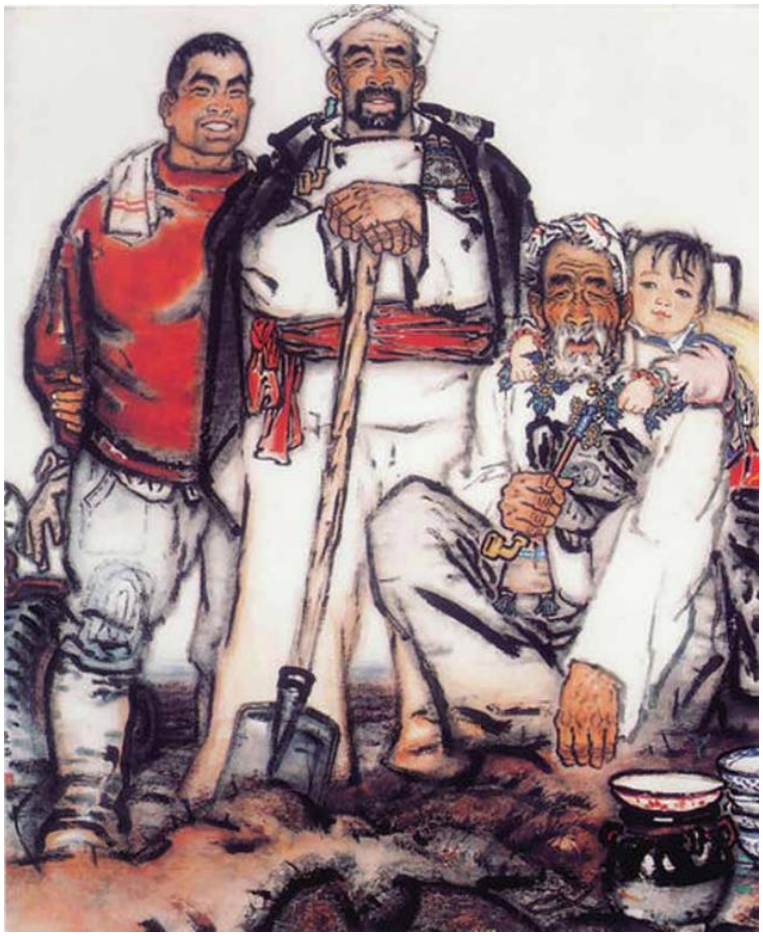


Figure 4-4 *"Quattro generazioni di nonni e nipoti"* ,Liu Wenxi, Chinese painting, 119×96.6cm, 1962

Dopo la metà degli anni '50, con il cambiamento nelle politiche letterarie e artistiche della Nuova Cina e la rinascita della cultura nazionale, nacque il metodo creativo "due in uno" basato sull'eredità del metodo creativo "realismo nel socialismo". La caratteristica ovvia del metodo creativo "realismo nel socialismo" è che consente solo alla realtà sociale del paese di essere riflessa positivamente. Il suo scopo essenziale è quello di modellare l'immagine nazionale della Nuova Cina utilizzando tecniche

realistiche per "riprodurre personaggi tipici in ambienti tipici" per raggiungere il ruolo di educare le persone. Allo stesso tempo, il metodo creativo "due in uno" è più incline a esprimere il desiderio di ideali rivoluzionari basati sulla realtà rivoluzionaria, sostenendo temi romantici che abbelliscono la realtà, il che è abbastanza coerente con l'entusiasmo delle persone per la costruzione socialista durante il periodo del "Grande balzo in avanti". Sotto l'ispirazione e la promozione del modello creativo "due in uno", intorno agli anni '60, l'arte realistica della Nuova Cina, pur concentrandosi sulla lode del progresso della costruzione socialista, esprimeva pienamente l'anelito al futuro luminoso del comunismo rivoluzionario. Nello stesso anno sono stati dipinti “Quattro generazioni di nonni e nipoti” (1962)(Figure 4-4) di Liu Wenxi, “Changshu Tian” (1963) di Qian Songyan e “Improvvisamente mi dicono che una tigre è stata catturata a terra” (1964) di Zhang Ping. “Quattro generazioni di nonni e nipoti” di Liu Wenxi sono un gruppo monumentale di figure in una composizione piramidale; si può vedere che ognuna delle quattro generazioni di nipoti è un tipico contadino del periodo socialista della nuova Cina: il primo è un vecchio contadino accovacciato, semplice e dignitoso, con il volto pieno di rughe, testimonianza della sua esperienza nella vecchia società; il secondo è un uomo di mezza età con le mani su una pala, il corpo solido e forte, tutto il corpo pieno di un senso di determinazione, un senso di forza, un senso di scopo e un senso di responsabilità, che è il più importante di tutti. La seconda generazione è un uomo di mezza età, un po’ più giovane, anch’egli con entrambe le mani su una pala, il suo corpo è solido e robusto ed è pieno di una sorta di spirito eroico; egli è il rappresentante dei vecchi membri della Guardia Rossa che hanno attraversato la prova della brutale lotta di classe ed ora è la spina dorsale della Comune popolare; la terza generazione invece è un giovane trattorista della nuova Cina, che indossa una camicia rossa brillante, emana vitalità giovanile ed è un costruttore per la meccanizzazione dell'industria della nuova Cina; sempre della quarta generazione, è una giovane ragazza innocente con un fiore in mano, il bocciolo di un futuro luminoso per la nuova Cina, la futura successore della causa comunista della nuova Cina. Le quattro generazioni di nonni e nipoti riflettono realmente i cambiamenti nella vita dei contadini nella nuova Cina. Hanno corpi forti, sono pieni di vigore sotto la guida del Partito Comunista e sono

pieni di aspettative per una vita migliore in futuro.



Figure4-5*"Five Heroes of Langya Mountain"*,Zhan Jianjun, oil on canvas, 185×203cm, 1959

Nel campo della pittura a olio, i temi della tragedia, del sacrificio, dell'eroismo e della sofferenza della guerra che erano stati precedentemente enfatizzati nella creazione di dipinti storici cambiarono gradualmente intorno al 1963, e i temi che tendevano a esprimere la vita reale furono sostituiti, e il tono dei dipinti iniziò a virare all'ottimismo. Questo cambiamento dalla forma al contenuto è senza dubbio di grande importanza per la pittura a olio della Nuova Cina. [205]Dipinti a olio: "Tunnel Warfare" di Luo Gongliu, "Yan'an Fire Matrix" di Cai Liang, "Five Heroes of Langya Mountain" (Figure4-5) di

[205] Zou Yuejin, *"Storia dell'arte della Nuova Cina"*, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, pp. 76-77.

Zhan Jianjun, "Chairman Mao at the December Meeting" di Jin Shangyi, "Presso il fiume Yan" di Zhong Han, "Three Thousand Miles of Rivers and Mountains" di Liu Qing, "Song of Ramming" di Wang Wenbin, "Four Girls" di Wen Bao e "Alla vigilia della battaglia decisiva" di Gao Hong. Tra questi, "Tunnel Warfare" di Luo Gongliu mostra che "sebbene il nemico fosse forte e noi deboli in quel momento, e la lotta si spostasse dalla terra al sottosuolo, le persone eroiche ritratte dall'autore sopraffecero il nemico nello spirito; il tunnel era umido e buio, ma l'autore non mostrò l'aspetto stanco dei combattenti, ma li descrisse come energici; nell'ambiente di una lotta ardua, le persone potrebbero essere vestite in modo trasandato, ma l'autore non solo descrisse ordinatamente i vestiti dei personaggi, ma descrisse accuratamente anche le due giovani donne che erano vestite in modo molto bello".[206] "Five Heroes of Langya Mountain" di Zhan Jianjun è basato sugli eventi reali dei "Five Heroes of Langya Mountain"durante la guerra anti-giapponese. Nel processo di creazione di quest'opera, il problema principale che il pittore ha dovuto risolvere è stato come esprimere al meglio l'immagine eroica dei cinque guerrieri. Parlando della sua esperienza creativa, Zhan Jianjun ha affermato che per creare un'immagine monumentale del personaggio, l'autore intendeva originariamente utilizzare un ritratto di gruppo per costruire un quadro e, attraverso l'esecuzione del momento in cui gli eroi saltano giù dalla scogliera, evidenziare l'atmosfera tragica delle caratteristiche eroiche, evidenziando così lo spirito inflessibile dei cinque eroi e il loro spirito impressionante. In questo quadro, "Langya Mountain" e "Five Warriors" hanno uno spirito interiore unificato, quindi ritiene che se la "montagna" e le "persone" vengono combinate nella modellazione per distinguersi a vicenda, saranno maggiormente in grado di evidenziare il loro maestoso e forte grande spirito. [207] Pertanto, Zhan Jianjun decise di abbandonare l'idea originale di usare le trame per esprimere i personaggi e di usare invece la creazione di personaggi eroici per esprimere lo spirito dell'eroismo rivoluzionario. Usò un'angolazione verso l'alto per creare i personaggi e un metodo di composizione triangolare per fondere le forme dei

[206] Ge Lu,*"My Understanding of Revolutionary Realism and Revolutionary Romanticism"*, "Fine Arts", n. 2, 1959.
[207] (Citato da) Lu Hong, ed., *60 Years of New China's Art (1949-1979)*, Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2009, p. 84.

cinque soldati con la "montagna". Il trattamento della montagna dai toni freddi aggiunge un'atmosfera tragica alla storia e lo sfondo bianco brillante prefigura l'alba della vittoria per la rivoluzione. Si può dire che sebbene "I cinque eroi del monte Langya" non riproducesse veramente la storia, dimostrava comunque perfettamente l'eroismo dei soldati dell'Ottava armata durante il periodo rivoluzionario attraverso la creazione di personaggi monumentali. Esso è un modello della combinazione di realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario.



Figure4-6*"Hard Times"* ,Pan He, sculpture, 46×45×37cm, 1957

Le opere scultoree includono "Celebrating the Harvest" del Dipartimento di scultura della Lu Xun Academy of Fine Arts, "Rent Collection Courtyard" del Dipartimento di scultura del Sichuan Fine Arts Institute e "Hard Times" di Pan He. Prendiamo come esempio "Hard Times" di Pan He (come mostrato nelle Figure 4-6). Questa opera è un'opera creata da Pan He basata sulla storia della lotta delle guerriglie di Hainan a Qiongya. L'autore ritiene che lo spirito dell'Armata Rossa sia pieno di splendidi ideali rivoluzionari, convinzioni ferme e volontà di combattere per gli ideali. Alla fine ha deciso di prendere lo spirito di ottimismo rivoluzionario e di non temere le difficoltà come tema della sua creazione. In termini di tecnica, l'opera si concentra sulla frustrazione delle tracce di modellazione del fango e sulla concezione artistica di "amarezza" e "gioia", "debolezza" e "forza interiore". Pertanto, "Hard Times" è considerato un esempio riuscito del metodo creativo "due in uno".

Si può scoprire che dalla metà alla fine degli anni '50, nel processo di nazionalizzazione dell'arte realistica nella Nuova Cina, è emersa una nuova tendenza nell'argomento, ovvero, basata sull'espressione della realtà rivoluzionaria e della costruzione socialista. E' stato infatti espresso uno "spirito di ottimismo rivoluzionario". Le immagini artistiche in queste opere sono piene di uno stato d'animo positivo e ideale o di uno slancio elevato e ampio basato sul realismo, che riflette il valore del metodo creativo "due in uno".

4.2 *Esplorazione delle forme etniche dell'arte realista*

Intorno agli anni '60, l'esplorazione e la pratica nazionalizzatrice dell'arte realistica nella Nuova Cina non si riflettevano solo nel tema, ma venivano anche implementate nello specifico linguaggio formale. Questo è proprio come hanno detto alcuni studiosi: "Sotto il principio del nazionalismo socialista, il mondo dell'arte cinese ha implementato una sorta di movimento di integrazione quasi politica per varie categorie e stili. Attraverso varie discussioni organizzate e altri accordi, ha prima corretto l'ideologia e poi l'ha spinta a metterla in pratica. Oltre a "ereditare e portare avanti l'eccellente arte tradizionale della nazione", ha anche proposto lo slogan della costruzione della

modernizzazione di "modernizzazione delle forme nazionali e nazionalizzazione delle forme straniere". [208]Ovviamente, nel processo di esplorazione della nazionalizzazione del realismo, gli artisti non devono solo combinare le loro idee creative con le reali esigenze di un'epoca specifica, ma anche esplorare la nazionalizzazione delle forme di espressione artistica. Ciò si riflette nel continuo approfondimento del "movimento di trasformazione del realismo" nella pittura cinese.

In termini di pittura cinese, come accennato sopra, nel continuo approfondimento del "Movimento di riforma realistica", il principale risultato è l'ascesa di un nuovo paesaggio rurale rappresentato da Qian Songyan. La sua opera "Changshu Field" riflette con successo il paesaggio della nuova campagna socialista, quest'ultima in netto contrasto con i tradizionali pittori paesaggisti che si concentrano solo sulla raffigurazione di montagne e acque reali. Partendo dalla struttura culturale, riflette la nuova atmosfera della nuova Cina nel dipinto. Questa innovazione ha un importante significato storico per l'innovazione e lo sviluppo della nuova pittura paesaggistica cinese. Un altro importante risultato dell'esplorazione della pittura paesaggistica nella nuova Cina è quello di esplorare un nuovo percorso per la nuova pittura paesaggistica cinese dalle poesie di Mao Zedong.

Dopo che fu proposto il metodo creativo "due in uno", l'immagine del paesaggio nelle poesie di Mao Zedong entrò nel campo visivo dei pittori e divenne un contenuto importante dell'esplorazione della nuova pittura cinese. Ciò creò un nuovo stile paesaggistico chiamato "paesaggio poetico di Mao Zedong" o "paesaggio rosso". I pittori e le opere più rappresentative a questo proposito sono "Il fiume e le montagne sono così belle" di Fu Baoshi e Guan Shanyue e "Le montagne sono rosse in tutte le foreste" di Li Keran. Tra questi, "Il fiume e le montagne sono così belle" fa buon uso del metodo di creazione artistica di combinazione di realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario e forma anche un nuovo stile di pittura paesaggistica con un impatto significativo. Fu Baoshi introdusse con successo la pittura paesaggistica

[208] Zheng Gong, *"Evoluzione e movimento - Modernizzazione dell'arte cinese"*, Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2002, p. 343.

poetica di Mao Zedong nella visione estetica del pubblico attraverso la sua continua esplorazione e ricerca e un gran numero di pratiche artistiche, quindi la pittura paesaggistica poetica di Mao Zedong ha ottenuto uno status speciale nella nuova pittura paesaggistica. [209] Questa non è solo l'eredità e lo sviluppo della combinazione di poesia e pittura paesaggistica tradizionale cinese, ma anche l'applicazione del metodo creativo "due in uno". Se Fu Baoshi è il pioniere della pittura "paesaggistica poetica di Mao Zedong", allora Li Keran è senza dubbio il perfezionatore di questo stile. "Le montagne sono rosse dappertutto, le foreste sono tinte" di Li Keran è l'opera più matura e rappresentativa del "paesaggio poetico di Mao Zedong". L'intero quadro è dominato dal rosso per elogiare l'immagine del paesaggio della Nuova Cina, e la poesia e la pittura paesaggistica di Mao Zedong sono completamente integrate. Ha sia le caratteristiche della cultura nazionale tradizionale che un colore decisamente contemporaneo. Per questo motivo, è anche chiamato "paesaggio rosso" e occupa una posizione estremamente importante nella storia dell'arte della Nuova Cina. Allo stesso tempo, Jinggangshan, Liupanshan, la Lunga Marcia, Yan'an, Zunyi e altri luoghi in cui il Partito Comunista un tempo guidò la rivoluzione sono diventati temi importanti per l'esplorazione della creazione paesaggistica nella Nuova Cina a causa del loro significato rivoluzionario. Pittori e opere rappresentative della pittura paesaggistica rivoluzionaria includono "Roccia rossa" di Qian Songyan (Figura 4-7), "Mattina a Yan'an" di He Haixia, "Montagna Liupan" di Li Keran, ecc. Queste opere esprimono l'immagine della Nuova Cina e il contesto dei tempi in un nuovo linguaggio artistico.

[209] *Raccolta di documenti dal Simposio accademico internazionale sulla pittura cinese del XX secolo: la continuazione e l'evoluzione della tradizione*, Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 1997, p. 293.

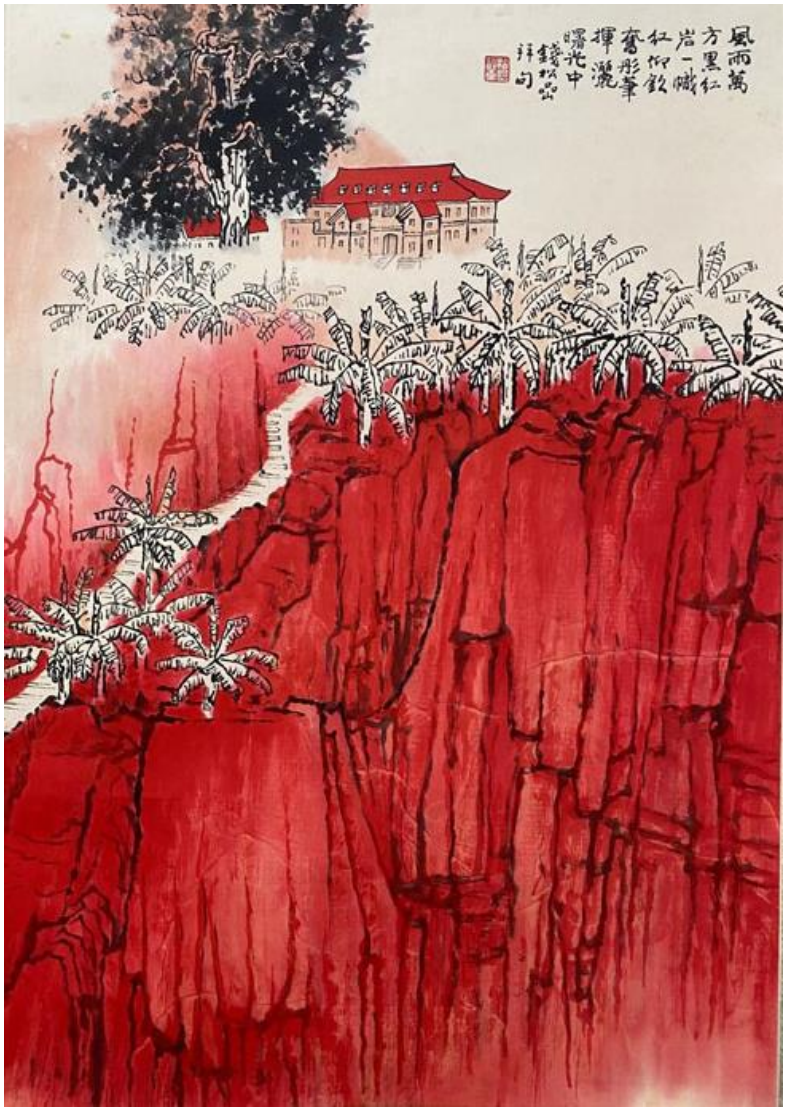


Figure4-7"Roccia rossa" Qian Songyan, Chinese painting, 103.8×81.2cm, 1960

In termini di nazionalizzazione della pittura a olio, gli artisti di pittura a olio iniziarono a svolgere ricche attività pratiche in risposta alle discussioni teoriche negli anni '50. Assorbendo e integrando le forme di espressione del linguaggio artistico nazionale

tradizionale, creare dipinti a olio con lo spirito della nazione divenne un compito urgente e un requisito dei tempi affrontati dai pittori a olio cinesi intorno agli anni '60. I pittori a olio iniziarono a cercare forme di pittura che fossero in linea con la loro nazione da aspetti come la modellazione delle linee, i colori decorativi e la pennellata a mano libera. La figura rappresentativa era Luo Gongliu. Nella sua opera "Il presidente Mao a Jinggangshan" (come mostrato nelle figure 4-8), Luo Gongliu usò uno stile flessibile e rilassato per esprimere opere vivaci. Sullo sfondo del dipinto, il pittore usò in modo flessibile la pennellata della pittura paesaggistica cinese per dare forma all'immagine artistica e il dipinto aveva un forte senso di scrittura. Allo stesso tempo, in termini di modellazione delle linee, i pittori e le opere rappresentative includono "Song of Ramming" (1957-1962) di Wang Wenbin, "Women Committee Members at the Representative Conference" (1962) di Zhao Youping e "Chairman Mao and the People of Asia, Africa and Latin America Together" (1961) di Wu Biduan e Jin Shangyi. I pittori e le opere rappresentative in termini di espressione decorativa del colore includono "Zhashilunbu Monastery" (1961) di Wu Guanzhong, "Princess Wencheng" (1963) di Li Huaji, ecc. Ci sono anche opere che tendono a esprimere lirismo, come "Song of Ramming" di Wang Wenbin, "We Are Walking on the Road" di Pan Shixun e "Golden Season" di Zhu Naizheng. In breve, l'esplorazione nazionale durante questo periodo è stata significativamente più approfondita rispetto a quella degli anni '40. Gli artisti cominciarono a passare dall'apprendimento delle forme nazionali all'assorbimento e alla pratica di dipinti tradizionali cinesi, murales e spiriti estetici. Allo stesso tempo, combinati con il metodo creativo "due in uno", esprimevano la visione e la prospettiva dei lavoratori socialisti per un futuro migliore.

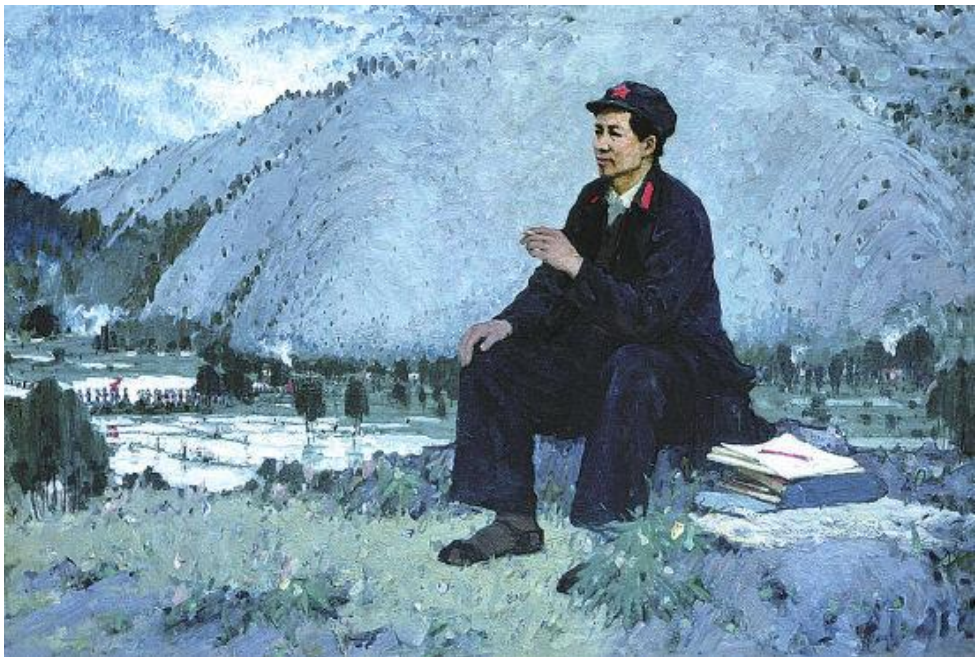


Figura 4-8 *"Il presidente Mao a Jinggangshan"* ,Luo Gongliu, oil on canvas, 150×220cm, 1961

In termini di scultura, abbiamo esplorato attivamente antiche grotte e cultura dell'intaglio, tecniche di scultura popolare in argilla integrate, nonché modellazione di personaggi dell'opera e spazio. Un'opera rappresentativa è la scultura pubblica su larga scala "Celebrating the Harvest" creata da insegnanti e studenti del Dipartimento di scultura dell'Accademia di belle arti Lu Xun negli anni '50. Per quanto riguarda il processo di creazione di quest'opera, gli studi hanno dimostrato che per far sì che l'oggetto dell'opera esprimesse in modo più concentrato il significato popolare e lo stile cinese, gli artisti si sono recati alle Grotte di Longmen per studiare e ricercare le caratteristiche di creazione, la struttura e i metodi delle sculture antiche.[210] Negli anni

[210] Zou Yuejin, *"History of New China's Art"*, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 114.

'60, le opere di scultura nazionale includevano "Rent Collection Courtyard" creato da scultori del Sichuan. Il vantaggio degli artisti in questo senso è che hanno studiato l'arte tradizionale nazionale in vari modi negli anni '50. Sono state condotte molte esplorazioni sulla strada della nazionalizzazione. A quel tempo, gli scultori avevano già condotto ricerche sistematiche sui 500 Arhat e sulle incisioni rupestri di Dazu nella provincia dello Yunnan, e avevano persino organizzato attività per copiare e riprodurre queste sculture in preparazione all'esplorazione della nazionalizzazione della scultura. [211] Si può dire che gli scultori del Sichuan avevano già condotto studi e ricerche approfondite sulle sculture tradizionali prima di creare il "Rent Collection Courtyard". Nel processo di creazione del "Rent Collection Courtyard", gli scultori hanno anche assorbito indirettamente le tecniche di modellazione ed espressione dell'opera tradizionale cinese, che hanno conferito a questo gruppo di sculture una caratteristica basata sulla trama. Poiché l'opera è una parte importante dell'arte popolare cinese, ha una vasta gamma di gruppi di apprezzamento ed è una forma d'arte che gli agricoltori "amano vedere e sentire". Pertanto, la scultura "Rent Collection Courtyard" è anche ampiamente amata dagli agricoltori. Ovviamente, "Rent Collection Courtyard" non è solo un gruppo di sculture, ma anche una fedele riproduzione della vita reale e della cultura nazionale dei contadini di un'epoca specifica.

Per riassumere, l'esplorazione continua dell'arte realistica è la nazionalizzazione, che è un adattamento e una trasformazione del modello sovietico copiato nella prima metà degli anni '50. È anche una manifestazione del fatto che dopo che il regime della Nuova Cina fu consolidato e furono raggiunti i primi risultati della costruzione nazionale, la politica letteraria e artistica apprese dall'esperienza e dalle lezioni del "XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica" ed era pronta a intraprendere un percorso adatto allo sviluppo della nazione in termini di costruzione artistica e culturale. I suoi metodi di creazione letteraria e artistica sono gradualmente cambiati e il metodo di creazione "a due combinazioni" è gradualmente diventato il mainstream. Il metodo di creazione del "realismo socialista" richiede elogi positivi come metodo principale e non

[211] Zou Yuejin, *"History of New China's Art"*, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 125.

consente l'esposizione del lato oscuro della società. Il metodo di creazione "a due combinazioni" è un ulteriore sviluppo del metodo di creazione del "realismo socialista". Questa modalità di creazione che può essere solo elogiata ma non esposta si è sviluppata all'estremo, il che ha portato naturalmente all'emergere dell'arte modello della "Rivoluzione Culturale". Pertanto, in un certo senso, le opere letterarie e artistiche che elogiano la vita reale socialista basandosi su stili lirici, elogiativi, luminosi, allegri e gioiosi hanno prefigurato l'emergere del modello artistico della "Rivoluzione Culturale".

Sezione V. Esplorazione intermittente dell'arte realistica cinese: la pratica dell'arte storica rivoluzionaria durante il periodo del grande balzo in avanti dal 1958 al 1960

5.1 *Lo sfondo sociale del "Grande balzo in avanti"*

Dal 1958 al 1960, il Partito Comunista Cinese lanciò un movimento di costruzione socialista a livello nazionale con una linea estremamente "di sinistra", vale a dire il Grande Balzo in Avanti. Dopo il successo della ricostruzione economica del mio paese nei primi anni '50, la leadership del paese credeva che l'ambiente economico e il contesto politico fossero maturati e che fosse possibile realizzare un Grande Balzo in Avanti economico all'inizio del 1958. Pertanto, durante questo periodo, il paese invitò la popolazione a fare tutto il possibile per passare dal socialismo al comunismo entro 15 anni e superare la Gran Bretagna e l'Unione Sovietica. Mao Zedong chiarì finalmente la connotazione specifica della nuova cultura”民族的科学的大众的文化，就是人民大众反帝反封建的文化，就是新民主主义的文化，也就是中华民族的新文化。”[212]Durante il Grande Balzo in Avanti, il mio Paese ha avanzato la linea generale di "lavorare sodo, impegnarsi per l'eccellenza e costruire il socialismo più velocemente, meglio e più economicamente" e la richiesta di costruire comuni popolari su larga scala nelle aree rurali. Questa idea è stata trasmessa anche al mondo dell'arte cinese per la

[212] Mao Zedong, *Sulla nuova democrazia*, *Opere scelte di Mao Zedong*, vol. 2 [G] Pechino, Casa editrice del popolo, 1991 (6),P. 708-709.

prima volta. Il 22 marzo 1959, la National Artists Association ha emesso una lettera di appello, invitando le sezioni locali dell'Artists Association e gli artisti a lavorare sodo e ad accelerare lo sviluppo del Grande Balzo in Avanti delle opere d'arte. Per un po', il Grande Balzo in Avanti del Movimento dell'Arte è stato lanciato con gli slogan di "Grande Balzo in Avanti nell'Educazione Artistica" e "Grande Balzo in Avanti nella Produzione Artistica". C'era solo un tema di opere d'arte durante il Grande Balzo in Avanti, che era quello di elogiare il miracolo della produzione e della costruzione durante il Movimento del "Grande Balzo in Avanti". Le opere d'arte di questo periodo hanno anche servito completamente le esigenze della causa della costruzione socialista, mostrando il quadro storico della costruzione socialista ed esprimendo i buoni auspici delle persone per la costruzione del socialismo. "La letteratura e l'arte servono il popolo e servono innanzitutto gli operai, i contadini e i soldati" fu stabilita come politica di base, e la direzione della letteratura e dell'arte da parte degli operai, dei contadini e dei soldati fu istituzionalizzata, perché la letteratura e l'arte "dovrebbero servire più del 90% degli operai, dei contadini e dei lavoratori dell'intera nazione, e gradualmente diventare la loro cultura".[213]

5.2 *La pratica della pittura d'arte durante"Grande balzo in avanti"*

L'esagerazione è una delle caratteristiche più importanti delle opere d'arte durante il periodo del Grande Balzo in Avanti. In un periodo storico così speciale, l'esagerazione delle opere d'arte risuonava con l'"esagerazione" dei movimenti politici nella realtà. Attraverso l'analisi delle opere d'arte durante il periodo del Grande Balzo in Avanti, questo articolo studia la discontinuità dell'arte realistica cinese. Attraverso questa speciale esagerazione, attraverso un forte intervento nella realtà, la forma "falsa" è legittima nei principi della creazione artistica del realismo socialista.

---

[213] Mao Zedong, *Sulla nuova democrazia, Opere scelte di Mao Zedong*, vol. 2 [G] Pechino, Casa editrice del popolo, 1991 (6),P. 708-709.

La tecnica di esagerazione delle opere d'arte durante il periodo del Grande Balzo in Avanti - l'esagerazione del realismo, questa esagerazione ha quasi raggiunto l'apice rispetto all'esagerazione delle opere in altri periodi della storia. Nelle opere letterarie e artistiche, l'esagerazione come espediente retorico appare spesso. Tuttavia, anche l'uso di questo metodo è limitato. In genere, nelle opere con una forte atmosfera romantica, le più tipiche sono temi religiosi e storie soprannaturali. Tali opere letterarie e artistiche hanno un forte intervento sulla realtà. Possiamo vedere dalla propaganda di vari giornali e riviste di quel tempo che era un'epoca in cui arte e vita erano strettamente integrate. L'artisticizzazione dell'ambiente di vita delle persone e la vita dell'arte venivano eseguite simultaneamente. L'intera epoca e le opere di quell'epoca erano piene di romanticismo - immaginazione utopica. Nelle opere d'arte sul tema del Grande Balzo in Avanti e della Comune Popolare, possiamo vedere alcune di queste opere: produzione di acciaio, mense comunali, costruzione di comuni, raccolto agricolo, produzione ad alta tecnologia, superfrutti e produzione agricola e secondaria. Le opere più rappresentative di queste opere sono per lo più concentrate sul contenuto di materiali di base per la vita come cibo e vestiti. Da questo punto di vista, l'immaginazione effettiva del futuro è fortemente limitata dagli standard di vita effettivi.

(i) Arte popolare tradizionale cinese: immagini di Capodanno

I dipinti di Capodanno hanno avuto un ruolo importante durante questo periodo. I dipinti di Capodanno sono stati elencati come corsi creativi, principalmente per coltivare quadri di arte popolare come dipinti di Capodanno, fumetti e dipinti di propaganda basati sulle esigenze della rivoluzione. "Dipinti di Capodanno, fumetti e dipinti di propaganda" possono riflettere le esigenze della letteratura e dell'arte per le masse. "Tutto ciò che piace ai lavoratori deve essere apprezzato" [214] Fu sotto la guida di tale idea che i dipinti di Capodanno furono spinti sulla scena storica come un tipo di

[214] Citato da Cai Ruhong. Working Conscientously under the Leadership of the Party, *Cai Ruhong's Collected Works (Volume 2)* [M] Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1993,P.675

pittura vicino ai lavoratori. Poiché i dipinti di Capodanno hanno una certa praticità, questo punto fu assorbito e utilizzato all'estremo dalle opere d'arte durante il periodo del Grande Balzo in Avanti. Come strumento per pubblicizzare i grandi successi del Partito, i dipinti di Capodanno hanno avuto un ruolo nel trasformare vecchie forme e dare forma a nuove immagini. Jin Meisheng ha detto al simposio sui dipinti di Capodanno del calendario tenutosi nel marzo 1958:

“解放以后，才知道画画为人民服务，要为工农兵服务、要推进社会主义建设、要对社会生产有积极作用。共产党来了，使我们懂得了很多道理。”[215]



Figura4-9 "Cavalcando il vento e infrangendo le onde, ognuno mostrando i propri poteri magici" (New Year picture, 1950) Wang Liuying, Xin Liliang, Wu Wenshao, Jin Zhaofang, Yu Wei Bo, Xu Jiping, Chen Zezhi, Zhang Biwu, Meng Muyi

[215] Comitato editoriale della rivista. *Parole dell'autore dell'Annuario mensile*[J]. Belle Arti, 1958(4), P.22-23.

Il dipinto di Capodanno "Cavalcando il vento e infrangendo le onde, ognuno mostrando i propri poteri magici" (Figura4-9) è stato creato da 9 artisti tra cui Wang Liuying, Xin Liliang, Wu Wenshao, Jin Zhaofang, Yu Weibo, Xu Jiping, Chen Zezhi, Zhang Biwu e Meng Muyi. Quest'opera incarna una nuova comprensione della "modernizzazione" socialista: sebbene l'opera continui a usare il titolo e la composizione mitologici, operai che pedalano grandi ingranaggi, contadine che guidano trattori, ricercatori scientifici che guidano razzi, tecnici che trasportano strumenti di misurazione, soldati che guidano motociclette, ecc., il dipinto riunisce "operai, contadini, soldati, studenti, uomini d'affari" e intellettuali, ricercatori scientifici e altri uomini, donne, giovani e anziani.

Durante il Grande Balzo in Avanti, l'immaginazione e il desiderio di modernizzazione del pubblico furono tradotti in azioni concrete. Il governo si prefisse anche l'obiettivo di "superare la Gran Bretagna e raggiungere gli Stati Uniti". Ma in realtà, questa era solo "modernizzazione" in termini di numeri e velocità. "Durante questa fase, la coscienza moderna nell'arte era più singolare. La modernizzazione era industrializzazione". [216]Ad esempio, nelle opere d'arte di questo periodo, possiamo vedere che venivano raffigurati impianti di conservazione delle acque su larga scala, officine, acciaierie, cantieri navali, miniere, ecc. Questi erano progetti chiave nella costruzione socialista e riflettevano al meglio i risultati della Nuova Cina.

[216] Gu Chengfeng. *The Expression of Modernization in Chinese Art during the Third Modernization Period*. Rong Bao Zhai, 2010(6),P.64-71.



Figura 4- 10 *"Follow the example of Mao Zedong"*, Huang Jun, New Year picture, 1950



Figura 4- 11 "Paesaggio rurale", Xin Liliang, 1953.



Figura 4-12, autista donna,Gu Qun, 1950

(ii) Fumetti

Influenzata dall'ideologia "di più, più veloce, migliore, più economico" e dal pensiero "di sinistra" del movimento del Grande Balzo in Avanti, la creazione di nuove strisce a fumetti nella Cina nord-orientale ha posto troppa enfasi sul coordinamento con le lotte della vita reale, il che ha portato a un alto livello di produttività nella creazione di nuove strisce a fumetti nella Cina nord-orientale nel 1958. Le strisce a fumetti nella Cina nord-orientale sono entrate in un periodo d'oro di sviluppo tra la metà e la fine degli anni '50.

Nel 1958, il Mass Art Handbook[217] fu disegnato dalla Lu Xun Academy of Fine Arts; nel 1959, Chicken Raising Experience[218]e Prevention and Treatment of Measles[219]

[217] *Mass Art Handbook* [M] Lu Xun Academy of Fine Arts Draft. 1958
[218] *Chicken Raising Experience* [M] Liaoning Agricultural Exhibition Hall Draft. 1959
[219] Prevention and Treatment of Measles [M] Liaoning Agricultural Exhibition Hall Draft. 1959

erano fumetti che esprimevano conoscenze scientifiche e illustravano politiche sotto forma di fumetti[220]. Sebbene questo tipo di fumetto non abbia alcun valore artistico, ha svolto un ruolo nella divulgazione della conoscenza in una certa misura. Nelle aree rurali con libri e immagini scadenti, è persino diventato una lettura illuminante per gli appassionati di pittura.

Durante il periodo del Grande Balzo in Avanti, le nuove strisce a fumetti subirono nuovi cambiamenti nel contenuto e nella forma. Ad esempio, furono aggiunte opere e serie in lungometraggi, racconti e memorie. Tra queste c'erano strisce a fumetti che raffiguravano storie storiche rivoluzionarie che elogiavano guerre ed eroi, come "The Bloody Battle of Yaoshan"[221] disegnata da Song Jie nel 1958 [222], "Meng Liang Moves Troops" compilata e illustrata da Yin Yuanhong[223] nel 1958, "Fighting Friendship" disegnata da Guan Mansheng nel 1958 e "The Battle of Pennsylvania" disegnata da Mao Zhenyao nel 1958; fumetti che descrivono storie di innovazione tecnologica, come "The Little Hammer" compilato e illustrato da Liaoning Pictorial Press nel 1958[224], e "The Little Hammer" compilato e illustrato da Liaoning Pictorial Press nel 1958. "Universal Clothes" è stato disegnato da Nian Guanchao e "The Melons in the Commune" è stato disegnato da Xu Derun nel 1958[225] , "The Skinned Master" compilato e illustrato da Liaoning Pictorial Press nel 1958 e "Strive to Become the Best" compilato e illustrato da Qunzhun et al. nel 1958[226]; fumetti che descrivono le storie di giovani lavoratori, come "La stella rossa dell'amicizia" disegnata da Shen Shen nel 1958[227] , e "Che cos'è la felicità" compilato e illustrato da Liaoning Pictorial Press nel 1958; fumetti che descrivono il movimento di mutuo soccorso e cooperazione rurale e le comuni popolari, come "Il nuovo direttore contabile" disegnato da Feng Guolin nel

[220] *Prevenzione e controllo del morbillo* [M] Liaoning Agricultural Exhibition Hall manuscript. 1959.
[221] Curato e illustrato da Song Jie.*La sanguinosa battaglia di Yoshan* [M] Liaoning Painting Press. 1958(02)
[222] Song Jie compilata e illustrata. *The Bloody Battle of Yaoshan* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(02)
[223] Yin Yuanhong compilata e illustrata. Meng Liang Moves Troops [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(02)
[224] Liaoning Pictorial Press compilato e illustrato. *The Little Hammer* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(02)
[225] Xu Runde. *Melons in the Commune* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(02)
[226] Qunzhun et al. *Sforzati di diventare il migliore* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(12)
[227]Shen Shen. *La stella rossa dell'amicizia* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(12)

1958 [228]ecc. Fumetti che raffigurano la produzione del Grande Balzo in Avanti, come "Trial Sailing" di Hao Boyi [229] , ecc.

In generale, sin dall'inizio del Movimento del Grande Balzo in Avanti, la creazione artistica si è strettamente coordinata con i movimenti politici e la costruzione economica, ha tempestivamente riflesso la vera lotta, ha soddisfatto la ricerca e l'adorazione delle cose da parte delle persone e si è coordinata con gli obiettivi di sviluppo e costruzione stabiliti dal Movimento del Grande Balzo in Avanti del mio Paese. "L'immaginazione della modernizzazione" è un'espressione concentrata della volontà dello Stato e delle aspettative dei pittori e del pubblico per la vita futura. Tuttavia, la costruzione della "modernizzazione" della Nuova Cina è piena di "immaginazione" collettiva e persino equipara la "modernizzazione" all'industrializzazione. "Poiché le esigenze politiche hanno oscurato la connotazione, risultando nella monotonia e nella pallidezza del tema, le opere d'arte hanno formato un tale stato: lode simbolica e monotona dell'industrializzazione + estetica formale". [230] Il netto contrasto tra le immagini presentate in queste opere d'arte durante il Movimento del Grande Balzo in Avanti e la realtà è ovvio. L'espressione esagerata dei prodotti di produzione nei dipinti è un'espressione concentrata dell'arte al servizio della politica, rendendo le opere d'arte durante il Movimento del Grande Balzo in Avanti uno stile artistico estremo sviluppato sotto la pressione della politica nazionale, causando una discontinuità nell'evoluzione del realismo cinese.

Sezione VI. Esplorazione intermittente dell'arte realistica cinese: pratica artistica storica rivoluzionaria durante la Rivoluzione Culturale dal 1966 al 1976

6.1 *"Il contesto sociale della Rivoluzione Culturale*

[228]Liu Sheng e Zimin adattati, Feng Guolin disegnato *Il nuovo direttore contabile* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958 (07)
[229]Xia De adattato, Hao Boyi disegnato *Trial Sailing* [M] Liaoning Fine Arts Publishing House. 1959 (12)
[230]Gu Chengfeng. *Modernizzazione e un secolo di arte cinese* [M]. Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2008,P.94.

Nel dicembre 1963, Mao Zedong scrisse una direttiva in cui riteneva che la trasformazione socialista del settore dell'arte avesse avuto scarsi effetti e che gran parte dell'arte da essa sostenuta fosse feudale e capitalista. In una direttiva del giugno 1964, riteneva che l'Art Association e altre organizzazioni sarebbero diventate gruppi come l'Hungarian Petofi Club[231]. La sua idea fondamentale era che nella letteratura e nell'arte esistessero anche tendenze verso il feudalesimo, il capitalismo e il revisionismo e che dovessero essere criticate e trasformate attraverso l'avvio di movimenti. Nel febbraio 1966, Jiang Qing, incaricato da Lin Biao, convocò un simposio sulla letteratura e l'arte nell'esercito e propose la "teoria della linea nera della letteratura e dell'arte" per i "diciassette anni". Il 16 maggio, il Comitato centrale del PCC emanò la "Notifica del 16 maggio". Il 1° agosto si è tenuta a Pechino l'undicesima sessione plenaria dell'ottavo comitato centrale. Durante la riunione è stata adottata la "Decisione del comitato centrale del Partito comunista cinese sulla grande rivoluzione culturale proletaria" (vale a dire i 16 articoli) e la rivoluzione culturale, durata dieci anni, è ufficialmente iniziata. Dice: Il compagno Mao Zedong ha detto alla decima sessione plenaria dell'ottavo comitato centrale del partito che se si vuole rovesciare un regime, bisogna prima creare l'opinione pubblica e fare un lavoro ideologico. Ciò è vero sia per la classe rivoluzionaria che per quella controrivoluzionaria. La pratica ha dimostrato che la conclusione del compagno Mao Zedong è completamente corretta.

“毛泽东同志在党的八届十中全会上说过，凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论， 总要先做意识形态的工作，革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样，实践证明，毛泽东同志的这个论断是完全正确的。

资产阶级虽然已经被推翻，但是，他们企图 用剥削阶级的旧思想，旧文化，旧风俗，旧习惯，来腐蚀群众，征服人，力求达到他们复辟的目的。无产阶级恰恰相反，必须迎头痛击资产阶级在意识形态领域里的一切挑战，用无产阶级自己的新思想，新文化，新风俗，新习惯，来改变整个社会的精神面貌”。[232]

[231] “*Due direttive su letteratura e arte*,” Mao Zedong, Red Flag, n. 9, 1967.
[232] *Decisione del Comitato centrale del Partito comunista cinese sulla Grande rivoluzione*

Il 7 maggio 1966, Mao Zedong scrisse a Lin Biao che "gli studenti dovrebbero concentrarsi sull'apprendimento, ma anche imparare altre cose. Non dovrebbero solo imparare la letteratura, ma anche imparare l'industria, l'agricoltura e l'esercito. Dovrebbero anche criticare la borghesia. Il sistema scolastico dovrebbe essere abbreviato, l'istruzione dovrebbe essere rivoluzionata e il fenomeno degli intellettuali borghesi che governano le nostre scuole non può più continuare". [233]Questa è la famosa "Direttiva del 7 maggio". Il 16 maggio 1966, alla riunione allargata dell'Ufficio politico del Comitato centrale del PCC, fu approvata la "Notifica del Comitato professionale del Partito comunista cinese" redatta da Mao Zedong. L'emissione di questo documento programmatico della Rivoluzione Culturale (vale a dire, la "Notifica del 16 maggio") segnò l'inizio ufficiale della "Grande Rivoluzione Culturale Proletaria". Dopo di ciò, nell'agosto del 1966, il Comitato Centrale del PCC emanò la "Decisione del Comitato Centrale del PCC sulla Grande Rivoluzione Culturale Proletaria" (vale a dire, i "Sedici Articoli"). Ben presto, le organizzazioni della Guardia Rossa furono istituite in vari luoghi e l'intero paese entrò nello stato della "Rivoluzione Culturale".

6.2 *Le pratiche pittoriche nell'arte del periodo della "Rivoluzione Culturale".*

La caratteristica dell'arte della Rivoluzione Culturale è che le immagini sono sempre utilizzate come simboli politici e culturali. Durante la Rivoluzione Culturale, si è raggiunto il culmine nella rappresentazione del leader Mao Zedong. In tutto il paese, vari spazi pubblici e privati hanno iniziato ad appendere e collocare ritratti o statue di Mao Zedong. Sono apparse opere su larga scala con il tema "Il presidente Mao è il sole rosso più rosso nei nostri cuori". I pittori devono raffinare i loro materiali creativi in base alle politiche del partito.“首先是按特定的政治主题去构思情节，然后再将其置于真实的环境中，就好像它的确发生过似的，标准是勿须解释，画面能够让人

culturale proletaria", Bandiera rossa, 10, 1966.

[233] Liu Yong e Gao Huamin*: Records of Important Debates Since the Founding of the People's Republic of China*, Volume 2, Zhuhai: Zhuhai Publishing House, 2001, p. 403.

理解事件的前因后果与主题思想。.....很多作者把百分之八、九十的精力放在了用画面编故事上，而画正稿却没有花多少时间。”[234]Tra questi, il dipinto modello "Il presidente Mao va ad Anyuan" scritto da Liu Chunhua è l'opera d'arte più influente sui temi storici rivoluzionari durante il periodo della "Rivoluzione culturale". Mostra l'immagine del giovane leader Mao Zedong che non temeva difficoltà e andò ad Anyuan per organizzare il movimento.

La bozza del dipinto a olio del 1972 è diversa dalla bozza precedente. La bozza del dipinto a olio è inferiore alla bozza. Ciò potrebbe essere correlato all'ambiente sociale della Rivoluzione Culturale. Il modello rosso e luminoso durante la Rivoluzione Culturale richiedeva al pittore di adattare l'atmosfera miserabile nel dipinto. L'arte della Rivoluzione Culturale è divisa in due fasi. La prima fase è chiamata Arte della Guardia Rossa, che apparve sotto forma di manifesti a caratteri cubitali e grandi critiche. È caratterizzata da feroci critiche e lotte. L'arte è anche orientata alla propaganda come la lotta per la riforma agraria prima della liberazione e ha una caratteristica di breve durata. La seconda fase è chiamata Arte dell'operaio, del contadino e del soldato, che è stata contrassegnata dalla Mostra d'arte nazionale nel 1972 per commemorare il 30° anniversario del "Discorso", seguita da diverse mostre d'arte nazionali consecutive e mostre di pittura degli operai e dei contadini. [235] Operai, contadini e soldati sono da un lato oggetti di espressione e dall'altro soggetti della creazione artistica.

Dal 1972, ogni anno si tengono mostre d'arte nazionali. Alcuni artisti professionisti hanno iniziato a creare e partecipare attivamente a mostre o a creare dipinti storici per importanti istituzioni. Opere come "Io sono Haiyan"(Figura 4-13), "Take Copper from the Tiger's Mouth", "The Conch Horn Sounded", "Before Going to College" e "Never Truce" sono apparse alla National Art Exhibition. Il contenuto di "The Conch Horn Sounded" mostra la lotta cosciente del popolo contro le forze reazionarie degli Stati

[234] Zhao Li and Yu Ding, *“The Problematic Situation Faced by Artists",* Lu Hong, Century Online Chinese Art Network, Chinese Oil Painting Literature, , Hunan Fine Arts Publishing House, 2002 , p.1116

[235] Zou Yuejin, *"L'arte nell'era di Mao Zedong"* , Hunan Fine Arts Publishing House, edizione 2005, pagina 12.

Uniti e di Chiang Kai-shek per difendere i risultati della rivoluzione e proteggere le loro vite felici. Dall'immagine, si può vedere che quando il corno suonava, tutti agivano, mostrando la situazione di "tutti sono soldati". L'opera "Io sono Haiyan" raffigura una scena toccante di una soldatessa dell'Esercito Popolare di Liberazione che ripara le linee telefoniche sotto la pioggia. Nell'immagine, c'è vento, pioggia e pioggia battente. L'ambiente duro creato dal maltempo forma un netto contrasto con l'espressione e la postura calma, coraggiosa e ottimista del personaggio. Il titolo dell'opera "I am a "Sea Swallow" è il punto forte di quest'opera: non è solo il codice di contatto dell'operatore telefonico, ma anche l'implicazione che la soldatessa sia una rondine di mare nella tempesta. L'immagine contrappone l'ambiente naturale duro con l'ottimismo rivoluzionario delle soldatesse, incarnando lo spirito rivoluzionario di "non aver paura delle difficoltà e non aver paura della morte".



9Figura 4-13 *"Io sono Haiyan,"* Pan Jiajun, 1972, olio su tela, Guangdong Museum of Art.

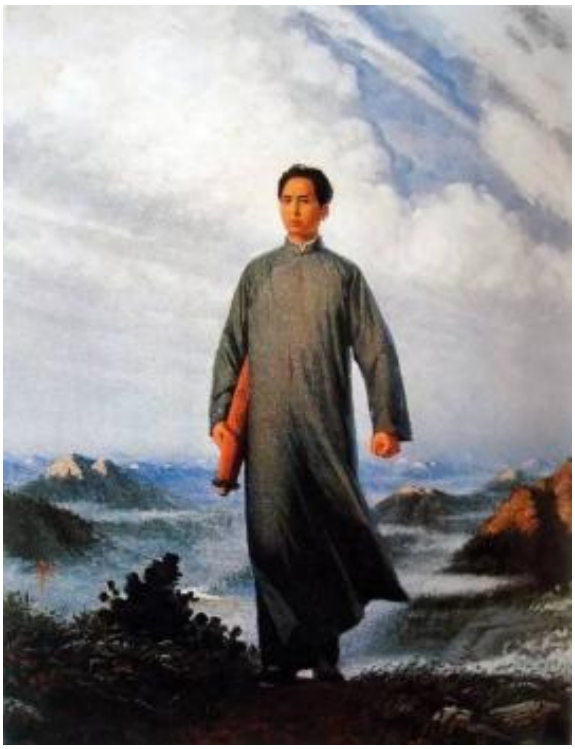


Figura 4-14 *"Il presidente Mao va ad Anyuan"*, Liu Chunhua, olio su tela, 220×180cm,1966

L'arte della Rivoluzione Culturale prestò grande attenzione al significato simbolico della trama. Ad esempio, Liu Chunhua descrisse il dipinto "Il presidente Mao va ad Anyuan" (Figura 4-14) come segue:

在构图上我们把毛主席的形象安排在最突出的地位。毛主席高大的形象迎着我们，向着我们走来了，像一轮光彩夺目的朝阳从我们面前升起，给人带来了无限的希望。毛主席的一举一动，都体现着伟大的毛泽东思想，在动态处理上，要让毛主席的每一微小的动作都有一定的含义:用稍稍扬起的头和稍稍扭转的颈部表情，说明毛主席不畏艰险，不畏强暴、敢于斗争、敢于胜利的大无畏的革命精神;紧握的左手表现毛主席具有坚决、彻底、下定决心、不怕牺牲、排除万难、为争取解放全中国全人类的雄心壮志和必胜的信念;右手扶着一把旧雨伞，说明毛

主席风里来，雨里去，为革命不辞辛苦、跋山涉水，到处奔波的艰苦的工作作风;迈着稳健的步伐，踏在不平的路上，表明毛主席为我们披荆斩棘，踏平了我们前进的道路，引导我们胜利前进;秋风吹起了由于工作紧张而没有时间修整的长发;衣衫被风吹的飘起来，表明这是一个不平常的时刻，是革命风暴即将到来的时刻，我们看到，随着红太阳的升起，安源山区看到了红色的曙光。[236]

La funzione dell'arte durante la Rivoluzione Culturale si rifletteva principalmente nel suo ruolo di arma da combattimento, come scritto nella raccolta di opere dell'Esposizione nazionale d'arte in commemorazione del 30° anniversario del discorso di Yan'an: "La stragrande maggioranza degli artisti professionisti e amatoriali ha cercato di raggiungere lo scopo di servire la politica proletaria, di servire gli operai, i contadini e i soldati e di servire il socialismo creando opere di temi, contenuti e forme artistiche diversi e di dare pieno gioco al ruolo di combattimento della letteratura e dell'arte rivoluzionarie nell'"unire il popolo, educare il popolo, attaccare il nemico e distruggere il nemico".[237]

L'orientamento della creazione artistica durante la "Rivoluzione Culturale" aderiva ancora al realismo in superficie. Tuttavia, la creazione artistica di quel tempo, che si trattasse di pittura a olio, pittura cinese, incisione o scultura, perseguiva tutte un romanticismo rivoluzionario estremo. Il realismo rivoluzionario ricevette un'estrema idealizzazione e non rifletteva veramente la realtà sociale di quel tempo. Pertanto, divenne essenzialmente una creazione pseudo-realistica. La creazione artistica durante la "Rivoluzione Culturale" formò un modello con le caratteristiche dei tempi, come i "tre punti salienti" della combinazione di caratteri, l'immagine eroica "alta, grande e completa" e il trattamento del colore "rosso e luminoso". Il linguaggio artistico stereotipato della "Rivoluzione Culturale" fu ampiamente utilizzato per esprimere temi come la storia rivoluzionaria, la costruzione della Nuova Cina e gli eroi della

---

236 Liu Chunhua,*"Cantare le lodi del Grande Leader Presidente Mao è la nostra più grande felicità"*, Quotidiano del Popolo, 7 luglio 1968.

237 "*Opere d'arte selezionate in commemorazione del 30° anniversario della pubblicazione del <Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte> del presidente Mao*", Casa editrice di belle arti del popolo, edizione del 1973, prefazione.

rivoluzione e della costruzione. Questo metodo creativo, in una certa misura, riflette la continuità della cultura nazionale cinese tradizionale. In generale, il modello creativo durante la Rivoluzione Culturale fu guidato dal metodo creativo "due in uno". Tuttavia, nel processo di pratica specifico, con i cambiamenti nella situazione interna, il romanticismo rivoluzionario fu estremamente esteso e alla fine alienato, mentre il realismo fu quasi eliminato, con conseguente grande deviazione nello sviluppo della riflessione dell'autenticità della vita reale e la discontinuità dell'arte realistica cinese. Questi problemi furono profondamente riflessi e aggiustati dopo la Terza sessione plenaria dell'Undicesimo comitato centrale del partito.

Riassunto del capitolo

Nel 1956, con il completamento di base delle "tre grandi riforme" del socialismo nella Nuova Cina, il sistema socialista fu completamente stabilito nella Nuova Cina e la costruzione socialista della Nuova Cina entrò in una fase di rapido sviluppo. Allo stesso tempo, con la convocazione del "20° Congresso" del Partito Comunista Sovietico, le relazioni sino-sovietiche subirono grandi cambiamenti. I leader del partito e dello stato rappresentati da Mao Zedong condussero riflessioni approfondite sul modello sovietico "unilaterale" che era stato rispettato sin dai primi giorni della fondazione della Repubblica Popolare Cinese e proposero la politica del "Doppio Cento", il cui scopo era quello di combinare le reali esigenze dello sviluppo sociale della Cina ed esplorare un percorso di creazione letteraria e artistica realistico adatto alle condizioni nazionali del paese.

Nel campo delle belle arti, con la proposta della politica del "Doppio Cento", è stata valorizzata la cultura nazionale tradizionale della Cina, che si riflette principalmente nella rinascita e nello sviluppo della pittura cinese e nell'esplorazione della nazionalizzazione della pittura a olio. Negli anni '50, la discussione e la pratica della nazionalizzazione della pittura a olio, rispetto alla discussione delle forme nazionali durante la guerra anti-giapponese, prestarono maggiore attenzione all'assorbimento e

all'applicazione del linguaggio della pittura tradizionale nazionale cinese e dei concetti estetici così che la comprensione e il riconoscimento della nazionalizzazione della pittura a olio furono più approfondite. Inoltre, la creazione di sculture assorbì e integrò le tecniche di scultura popolare cinese in argilla e il linguaggio di modellazione dei personaggi dell'opera, e condusse l'esplorazione e lo sviluppo nazionale. Dopo che fu proposta la politica del "Doppio Centinaio", l'arte realistica cinese entrò in una fase continua di esplorazione e sviluppo nazionale. Ciò avvenne anche dopo i cambiamenti nelle relazioni sino-sovietiche, i leader del partito e dello stato combinarono i cambiamenti nelle loro condizioni nazionali e nelle esigenze di sviluppo per rompere il modello sovietico e apportare importanti modifiche allo sviluppo della creazione letteraria e artistica. Ciò comportò anche l'adeguamento e la trasformazione del modello di creazione letteraria e artistica sovietica. Per questo motivo, Mao Zedong propose il metodo di creazione "a due combinazioni" nel 1958, che oggettivamente soddisfaceva le esigenze del paese di mobilitare tutti i fattori positivi fattibili in base alle sue condizioni nazionali e massimizzare le effettive esigenze di costruzione socialista dopo il deterioramento delle relazioni sino-sovietiche in quel momento. Tuttavia, nella pratica specifica del metodo di creazione "a due combinazioni", il romanticismo rivoluzionario occupa una posizione dominante, mentre il realismo rivoluzionario occupa solo una posizione secondaria. Durante la "Rivoluzione culturale", fu sviluppato il modello di creazione artistica di "rosso e luminoso", "tre punti salienti" e "alto, grande e completo". Il romanticismo rivoluzionario fu così esteso che fu alienato, mentre il realismo fu quasi eliminato. Questo cosiddetto principio creativo di "prendere il realismo rivoluzionario come base e il romanticismo rivoluzionario come principio guida" [238]e il modello creativo standardizzato e dogmatico furono ampiamente diffusi durante il periodo della "Rivoluzione culturale" e divennero un'arte pseudo-realistica, causando la discontinuità del realismo cinese in Cina nel XX secolo.

[238] curato e stampato dal Comitato dell'Università di Nanchino del Congresso dell'Armata Rossa: *"Manuale di lettura del giornale"*, aprile 1968, p. 697-698.

5

CAPITOLO QUINTO

CONTINUITÀ E DIVERSITÀ NELL'ARTE REALISTA DEL TARDO XX SECOLO

Capitolo Quinto: Continuità e diversità nell'arte realista del tardo XX secolo

Sezione I . L'ambiente nei primi anni di riforma e apertura

Nel dicembre 1978 si tenne la terza sessione plenaria dell'undicesimo Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese (PCC), durante la quale si decise di spostare l'attenzione del lavoro dell'intero Partito sulla costruzione della modernizzazione socialista. Si può riassumere come“对内改革，对外开放”[239]Deng Xiaoping e altri hanno proposto le idee e le teorie della "riforma interna e dell'apertura esterna" e dell'"emancipazione della mente e ricerca della verità dai fatti".[240]allo stesso tempo“实践是检验直理的唯一标准问题.”[241]La discussione è stata molto apprezzata, invitando tutto il partito ad aprire la mente, a cercare la verità dai fatti e a stabilire la decisione strategica della riforma e dell'apertura, mentre anche la situazione internazionale è cambiata molto a lungo. Questo è diventato lo sfondo culturale per la generazione dell'arte realista nel nuovo periodo.

1.1 *Il contesto dell'arte nel primo periodo della riforma e dell'apertura*

Dopo la Terza Sessione Plenaria dell'Undicesimo Comitato Centrale, con l'istituzione della politica di riforma e apertura, e lo sviluppo del movimento di emancipazione ideologica, il mondo dell'arte cinese si è emancipato e ha iniziato a muoversi verso la rinascita e la prosperità. L'abolizione del divieto dell’ arte corporea (nudo), l'emergere di opere d'arte sfregiate, l'introduzione di dipinti della nuova ondata e l'esposizione di opere d'arte moderna, attirarono l'attenzione di tutto il Paese. I circoli letterari e artistici cominciarono a riflettere profondamente sul realismo socialista della Nuova Cina e sul metodo di creazione delle "due combinazioni", e cominciarono a discutere nuovamente su alcune delle percezioni delle leggi della creazione artistica e della natura dell'arte.

---

[239] *Zhang Shujun*，Deng Xiaoping e la terza sessione plenaria dell'undicesimo Comitato centrale del Partito comunista cinese*. La marea dei cento anni. No.12. 2018.*

[240] Google Privacy Policy.*Il pensiero riformatore di Deng Xiaoping e la sua rilevanza.* People's Net. Guang'an Daily. 2018-09-13.*http://cpc.people.com.cn/n1/2018/0913/c69113-30290431.html*

[241] L'11 maggio 1978, il Guangming Daily pubblicò un articolo speciale del commentatore, intitolato *La pratica è l'unico standard per testare la verità,* che fu ristampato dal Quotidiano del Popolo il giorno successivo.Sotto la guida e il sostegno di Deng Xiaoping e Hu Yaobang, la discussione sulla questione dello standard di verità iniziò a livello nazionale.

Nel 1977, ad esempio, nel secondo e nel quarto numero di Fine Arts sono stati pubblicati due articoli, "I gloriosi e difficili compiti storici degli operatori artistici" e "Sforzarsi di plasmare l'immagine eroica del proletariato", in cui si discuteva di come plasmare le immagini dei leader proletari, dei rivoluzionari e degli eroi, e di come esprimere il loro rapporto con le masse con la premessa del rispetto della storia. Gli articoli sostenevano che nel ritrarre le figure eroiche non bisognava distaccarsi dalla vita reale, né distorcerla né inventarne una nuova .Ciò riflette il forte desiderio degli artisti dell'epoca di staccarsi dalle modalità di creazione "tre spiccate", "alte e potenti" e "rosse e luminose" del periodo della "Rivoluzione culturale", per tornare alla verità storica ed esprimere la vera natura della vita reale; allo stesso tempo, essi iniziarono ad avere un pensiero nuovo sulla questione della "verità" e così via. Come hanno sostenuto alcuni studiosi, i colori idealizzati nell'arte realista del nuovo periodo furono indeboliti e raffigurarono in modo più intuitivo vari aspetti della vita reale.[242]

Dopo la riforma e l'apertura della Cina, le opere e le mostre d'arte occidentali sono tornate alla vista della gente, spingendo ancora una volta gli operatori artistici a riflettere sul contenuto e sulla forma dell'arte realista dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Dopo la Rivoluzione culturale, la tradizione del realismo occidentale portata dai pittori che avevano studiato in Europa negli anni Trenta è andata completamente perduta e la Cina non ha più inviato studenti stranieri in Europa per studiare arte dai tempi di Wu Guanzhong . Dal settembre 1977 al marzo 1978, il Museo nazionale d'arte della Cina (NAMOC) ha ospitato la mostra di dipinti a olio del XIX secolo in Romania e la mostra di paesaggi rurali del XIX secolo in Francia. La mostra di paesaggi rurali francesi tenutasi al Museo Nazionale d'Arte della Cina a Pechino è stata la prima esposizione di dipinti a olio originali provenienti da Paesi occidentali non socialisti dopo la creazione della Nuova Cina nel 1949 e ha avuto un grande impatto sul mondo dell'arte nazionale dell'epoca. In totale furono esposti 85 dipinti a olio originali di famosi artisti francesi come Rousseau, Courbet, Miller, Corot, Sisley,

[242] Shao Dazhen, *"Contemporary Chinese Oil Painting and the Problem of Realism",* (citato in) Essays on the 2006 Chinese Hundred Jinling Painting Exhibition (Oil Painting), Nanjing, Jiangsu Fine Arts Press, 2006, p.4.

Pissarro, Dubigny, ecc. Nel maggio 1978 la mostra fu trasferita a Shanghai, un evento senza precedenti. In quell'anno Wu Zuoren pubblicò un articolo intitolato "Amicizia profonda, sapore meraviglioso", in cui elogiava l'arte del realismo francese.Egli riteneva che i paesaggisti francesi del XIX secolo mostrassero l'atmosfera rustica e che il pubblico cinese avesse una risonanza, che, in un Paese straniero, rivelava pienamente i grandi risultati dell'arte francese del XIX secolo e la sua forte forza di contagio artistico. Allo stesso tempo, Wu Zuoren affermò positivamente anche l'impressionismo e il post-impressionismo e il 15 giugno 1979 Shao Dazhen pubblicò "An Introduction to the Genres of Modern Western Art" nel numero inaugurale di World Art promosso dall'Accademia Centrale di Belle Arti, introducendo il post-impressionismo, il fauvismo, l'espressionismo e altri generi dell'arte moderna occidentale, che ampliarono ulteriormente gli orizzonti dell'artista ed esercitarono una maggiore influenza sul mondo dell'arte dell'epoca. Questo ampliò ulteriormente gli orizzonti degli artisti ed ebbe un maggiore impatto sul mondo dell'arte dell'epoca.



Figura 5- 2*"L'individualità del linguaggio artistico della pittura a olio",*Chen Danqing,, Pensieri d'arte, n. 6, 1985.

Chen Danqing ha criticato lo status quo della pittura a olio cinese in quel periodo, dopo essersi recato all'estero per un viaggio di studio nel 1985, i "problemi pratici" e i "problemi tecnici" a livello di "linguaggio della pittura a olio", erano già diventati problematici..Il collo di bottiglia di una generazione di pittori,[243] stile personale, coltivazione artistica ..... e altre questioni di livello superiore saranno all'ordine del giorno solo in un secondo momento. Come ha affermato Ai Zhongxin, l'autentico linguaggio artistico è la caratteristica fondamentale dell'esistenza di un dipinto.[244] In questo periodo, i classici della cultura e dell'arte occidentale entrarono in Cina su larga scala, come la filosofia moderna occidentale, la letteratura moderna e l'arte moderna. Alcuni artisti cominciarono ad andare in giro per il mondo per sperimentare la cultura occidentale e assorbire e trapiantare l'arte occidentale. Anche alcuni artisti di Hong Kong e Taiwan, così come quelli che vivevano in Europa e negli Stati Uniti, sono tornati nella Cina continentale e i loro concetti artistici hanno influenzato l'arte realista cinese. Sullo sfondo dei grandi cambiamenti dell'ambiente sociale in patria e all'estero, molti artisti hanno mostrato un forte interesse per la cultura occidentale moderna, e hanno riflettuto attivamente sulla cultura e sulle arti occidentali moderne, cogliendole alla radice. L'introduzione completa delle idee letterarie ed estetiche occidentali, in particolare l'ingresso delle tendenze letterarie e artistiche occidentali contemporanee, ha avuto un grande impatto sul modello letterario e artistico della Rivoluzione culturale e ha spinto i lavoratori letterari e artistici della nuova era ad analizzare il modello sovietico e le "due combinazioni" di metodi creativi utilizzati fin dall'inizio dell'era della Nuova Cina, oltre a spingere gli artisti letterari della nuova era a riflettere profondamente sul modello sovietico e sul metodo creativo delle "due combinazioni" fin dalla Nuova Cina.

---

[243] Chen Danqing, *"L'individualità del linguaggio artistico della pittura a olio",* Pensieri d'arte, n. 6, 1985.

[244] Ai Zhongxin, *"Riflessioni sull'insegnamento della pittura a olio"*, Art Research, n. 1, 1985.

1.2 *convocazione del quarto congresso*

Il 30 ottobre 1979 si tenne a Pechino il Quarto Congresso dei lavoratori letterari e artistici cinesi. Deng Xiaoping consegnò un "Messaggio al quarto congresso dei lavoratori letterari e artistici cinesi" (il "Messaggio") durante l'incontro. Il Messaggio è considerato anche un documento programmatico che guida la creazione e lo sviluppo della letteratura e dell'arte nel nuovo periodo.

Il "Messaggio" continuava la maggior parte delle politiche letterarie e artistiche del "Discorso al Simposio letterario e artistico di Yan'an", sostenendo la direzione di una letteratura e di un'arte al servizio di un numero più ampio possibile di persone, in primo luogo gli operai, i contadini e i soldati, le politiche letterarie e artistiche realiste del periodo dei "Diciassette anni": "Aderire alla politica di far sbocciare cento fiori, scacciare il vecchio, usare lo straniero per il cinese e usare il vecchio per il moderno". Allo stesso tempo, il tema principale del "Messaggio" era l'emancipazione della mente, basata sulle reali esigenze della costruzione nazionale e sulle leggi della creazione e dello sviluppo letterario nel nuovo periodo, e l'adeguamento corrispondente alla politica letteraria di ultra-sinistra che aveva causato il confinamento del pensiero letterario in quel periodo. L'impatto del Congresso sulla creazione delle arti e della cultura nella nuova era, comprese le belle arti, è stato estremamente significativo e si riflette in particolare nei seguenti aspetti.

In primo luogo, mette in evidenza l'importanza del lavoro letterario e artistico, sottolineando che l'opera letteraria e artistica non è solo in grado di soddisfare le esigenze della vita spirituale del popolo, ma ha chiarito il ruolo insostituibile e unico della creazione letteraria e artistica nella costruzione della nazione in termini di vita delle persone e di coltivazione dei talenti. In secondo luogo, ha adeguato lo stile di intervento e di comando amministrativo della gestione letteraria e artistica durante il periodo dell'ultra-sinistra, non richiedendo più alla letteratura e all'arte di servire direttamente la politica, ma piuttosto di creare grandi opere d'arte in accordo con le caratteristiche e le leggi di sviluppo della letteratura e dell'arte stesse, e in linea con la

tendenza dei tempi. In terzo luogo, il contenuto dell'espressione letteraria dovrebbe essere arricchito. La letteratura e le arti dovrebbero creare immagini artistiche vivide e toccanti, riflettere realmente la vita sociale del popolo, educare il popolo con le opere d'arte e dargli l'ispirazione spirituale di cui ha bisogno per andare avanti e lottare per la forza. In quarto luogo, rispettare la libertà della creazione letteraria e artistica. Opporsi all'interferenza nella libertà creativa degli artisti e rispettare l'espressione dell'individualità e dello spirito del corpo principale degli artisti letterari. Incoraggiare il libero sviluppo di diverse forme e stili d'arte e sostenere la libera discussione sulla teoria artistica. In quinto luogo, sostiene l'innovazione dei metodi e la diversità degli stili nella creazione letteraria e artistica. Questo ha fornito un ambiente politico estremamente liberale per lo sviluppo della letteratura e dell'arte nel nuovo periodo. In sesto luogo, ha riorientato i metodi di apprendimento e di scambio dei lavoratori letterari e artistici. Il documento sostiene che gli operatori letterari e artistici devono arricchire e migliorare costantemente la loro espressione artistica, che devono essere abili nell'assorbire, fondere e sviluppare tutti i buoni spiriti letterari e artistici del passato, del presente e del futuro, che devono creare opere d'arte con un carattere nazionale e le caratteristiche del tempo e che devono sostenere la libera discussione. “Sono ammesse le critiche e le controcritiche; la verità va sostenuta e gli errori vanno corretti.”[245]

Sezione II. Ricostruzione dell'arte realista nel nuovo periodo

La costruzione dell'arte realista nel nuovo periodo è iniziata dopo la fine della Rivoluzione Culturale, con la convocazione della Terza Sessione Plenaria dell'Undicesimo Comitato Centrale, sulla base di una riflessione positiva sulla Rivoluzione Culturale e della piena attuazione della strategia di riforma e apertura, nonché del rapido sviluppo dell'economia socialista di mercato e dell'introduzione degli scritti estetici occidentali e dell'arte moderna. Allo stesso tempo, la pubblicazione di documenti teorici come i "Desideri" di Deng Xiaoping ha avuto un ruolo più importante

[245] Deng Xiaoping,"*在中国文学艺术工作者第四代表大会上的祝辞*", Studi letterari e artistici, n. 4, 1979, p. 6-9.

nel guidare la costruzione teorica e la pratica creativa della letteratura e dell'arte nel nuovo periodo. Ad esempio, è necessario "rispettare la libertà dell'individualità nella creazione letteraria e artistica", "la diversità degli stili creativi" e "percorsi sempre più ampi di letteratura e arte"[246]ecc. Il pensiero artistico è di grande importanza per lo sviluppo e lo studio dell'arte realista nel nuovo periodo.

2.1 *Il ritorno dell'arte realista*

Negli anni '80 e '90, con la riflessione sul realismo socialista della Rivoluzione culturale, la diffusione dell'arte e del pensiero modernista occidentale e lo sviluppo dell'economia di mercato, il dominio del realismo dalla fondazione della Nuova Cina è stato spezzato. Come hanno affermato alcuni studiosi, dalla metà degli anni Ottanta, con l'introduzione delle tendenze filosofiche, culturali e artistiche occidentali in Cina, i metodi dell'arte moderna occidentale, così come la pop art e l'arte comportamentale nell'arte postmoderna, sono diventati importanti riferimenti per i giovani artisti per creare le proprie opere, e il dominio del realismo dagli anni Cinquanta è stato spezzato.[247]Alcuni studiosi hanno inoltre osservato che." Con l'approfondimento del movimento di liberazione ideologica negli anni '80, il realismo è stato messo in discussione dagli artisti come mai prima d'ora, e da questo periodo ha perso il suo precedente status di mainstream, e per la maggior parte degli artisti il realismo è solo una scelta localizzata e personalizzata di superficie". [248]Con l'ingresso della storia in un nuovo periodo, il dominio esclusivo che il realismo aveva un tempo è stato completamente spezzato e ha cominciato a tornare a occupare il posto che gli spetta." L'arte realista negli anni '80, dopo l'emergere di alcuni problemi, come il carattere e lo spirito di alcuni dipinti si è gradualmente indebolito, e anche una parte considerevole del troppo ruffiano e volgare, solo abilità realistiche senza lo spirito del realismo, non prestare attenzione alla realtà, non prestare attenzione alla vita".[249]Soprattutto dopo la metà degli anni Ottanta, con

---

[246] Deng Xiaoping, *"在中国文学艺术工作者第四代表大会上的祝辞"*, Studi letterari e artistici, n. 4, 1979, p. 6-9.
[247] Chen Chiyu, *"The Fate of Realism in China"*, Journal of Nanjing Arts Institute (Art and Design Edition), 2012, n. 6, p. 67.
[248] Gu Chengfeng, *"Realist Art Reconsidered"*, Literature and Art Research, No. 6, 2007, p. 105.
[249] Shao Dazhen, *"Realismo e spirito del realismo nell'arte cinese contemporanea"*, Fine Arts, n. 12, 2006, p. 15.

l'inizio del movimento artistico della Nouvelle Vague, l'arte realista è stata quasi emarginata e, secondo l'opinione di alcuni, è diventata obsoleta.

Tuttavia, con l'ulteriore sviluppo del movimento artistico della Nouvelle Vague, l'apertura del sipario della Grande Mostra d'Arte Moderna Cinese del 1989 e il boom del realismo ludico e dell'arte sgargiante favorito dal sistema economico di mercato, l'emergere di questa serie di fenomeni ha suscitato la forte insoddisfazione di gran parte dei teorici e degli artisti del mondo dell'arte, che hanno chiesto con forza che l'arte presti attenzione alla società, ai tempi e alle condizioni di vita della gente, e la voce che invoca il ritorno del realismo nell'arte è diventata sempre più intensa.

Nel novembre 1994 si è tenuto a Guangzhou un simposio teorico sulla creazione artistica cinese negli anni Novanta, sponsorizzato dalla rivista Fine Arts, che ha sottolineato l'importanza di "portare avanti il tema principale e insistere sulla diversificazione" e ha criticato i fenomeni di "copiatura dell'Occidente, venerazione del mondo straniero" e "imitazione rigida" negli anni Novanta. La conferenza ha sottolineato l'importanza di "portare avanti il tema principale e insistere sulla diversificazione" e ha criticato i fenomeni di "copiatura dell'Occidente e venerazione del mondo straniero" e di "rigida imitazione" degli anni '90. È stato inoltre sottolineato che la vita è la fonte della creazione artistica e si è ritenuto che l'unico modo per creare arte sia quello di esprimere seriamente la colorata vita reale, sostenendo che gli artisti dovrebbero penetrare nella vita reale, realizzare lo spirito del tempo e creare opere d'arte che siano vicine alla vita delle persone e le ispirino ad essere positive.[250]La conferenza ha invitato i creatori e i teorici dell'arte a basarsi sulla realtà e a guidare attivamente lo sviluppo dell'arte realista.

L'8 e il 9 gennaio 1995 si è tenuto a Pechino il Simposio d'arte sino-giapponese sul tema "L'arte orientale verso il XXI secolo" e il realismo è diventato l'argomento principale del simposio. Lo studioso giapponese Ichiro Tsuneo ha tenuto una conferenza dal titolo

[250] Chushui, *"Ispirare le persone con eccellenti opere d'arte"*, Fine Arts, n. 3, 1995, p. 4-8.

"Il realismo, un tema comune in Asia".Il pittore ad olio Jin Shangyi ha tenuto una conferenza dal titolo "Il realismo e la corrente principale della pittura a olio cinese".[251]

Specializzato nel discutere il realismo come scelta della pittura a olio cinese, il carattere estetico della pittura a olio realista e l'approfondimento e il pionierismo del realismo, il discorso di Jin Shangyi, passando in rassegna il passato e analizzando il presente, ha chiarito il valore e il significato dell'esistenza del realismo nella storia dell'arte cinese del XX secolo.

Nel 2000, la rivista Fine Arts ha guidato attivamente lo sviluppo dell'arte di quel periodo pubblicando articoli pertinenti, chiarendo ulteriormente lo status di mainstream del realismo nello sviluppo dell'arte cinese del XX secolo. Nel luglio 2001, in risposta ad alcuni dei problemi negativi che esistevano nella diffusione e nello sviluppo del modernismo e del postmodernismo occidentali in Cina a partire dalla New Wave dell'arte, la rivista Fine Arts ha pubblicato il seguente articolo: "Il realismo del modernismo e del postmodernismo cinese nel XX secolo": Nel luglio 2001, in risposta ad alcuni aspetti negativi della diffusione e dello sviluppo del modernismo e del postmodernismo occidentali in Cina a partire dalla Nouvelle Vague dell'85, la rivista Fine Arts ha inaugurato una rubrica sul tema "Ideali estetici dell'arte contemporanea cinese e modernismo e postmodernismo occidentali" e ha portato avanti anni di discussioni teoriche, gettando le basi teoriche per la rivitalizzazione dell'arte realista nel XXI secolo.

2.2 *Sviluppo delle espressioni artistiche realiste*

Alcuni ritengono che sia difficile espandere ulteriormente l'approccio realistico nell'epoca contemporanea e hanno quindi iniziato a cercare nuovi modi per svilupparsi all'interno del modernismo. Questi pittori hanno riconosciuto l'importanza dell'espressione emotiva interiore. In realtà, questa idea è stata avanzata già alla fine degli anni Cinquanta, Ni Yide ha detto una volta: "La promozione della diversità

[251] Jin Shangyi, *"Il realismo e la corrente principale della pittura a olio cinese",* Fine Arts, n. 4, 1995, p. 12.

stilistica, se alcune persone temono che il formalismo risorga, è anche inutile, e proporre una serie di norme e regolamenti per limitare lo sviluppo dello stile è anche dannoso". Allo stesso tempo, ha sottolineato: "Non si può dire che un dipinto sia formalista quando si vedono esagerazioni, distorsioni, colori forti e tratti sciatti. Anche molte scuole di pittura dell'Europa occidentale dovrebbero essere trattate separatamente".[252]A quanto pare, Ni Yide si era resa conto molto presto dei limiti dell'approccio realista sovietico e aveva proposto l'idea di imparare dall'Europa occidentale, ma per varie ragioni non ha avuto una vera risposta fino agli anni '90. La questione dell'espressione realista è sempre stata uno degli argomenti più importanti nella discussione della teoria e della creazione artistica realista. All'inizio degli anni '80, con lo sviluppo della campagna Seek Truth from Facts, Emancipate Thought e l'approfondimento della discussione su "La pratica è l'unico standard per testare la verità", anche il mondo dell'arte ha iniziato ad analizzare il periodo della "Rivoluzione culturale". Nei primi giorni della Rivoluzione Culturale, con il lancio del Movimento per il Realismo e l'Emancipazione e l'approfondimento della discussione su "La pratica è l'unico standard per testare la verità", anche il mondo dell'arte ha iniziato a riflettere sul principio creativo del "Realismo Socialista" durante la Rivoluzione Culturale nel suo complesso.

Nel gennaio 1980, la rivista Fine Arts ha organizzato un simposio in cui si suggeriva che "non dovremmo limitarci a mantenere il 'realismo socialista'" e che "quando parliamo di liberazione ideologica oggi, non dovremmo tornare agli anni '50 e '60, ma dovremmo accogliere gli anni '80". Ciò ha innescato una riflessione e una discussione sul "realismo socialista". L'articolo di Shao Dazhen "Lo spirito del realismo e l'arte modernista", pubblicato in Fine Arts, n. 11, 1980, sostiene che "il realismo è sia un metodo di creazione che un mezzo di espressione: come metodo di creazione, il suo requisito fondamentale è quello di riflettere la vita e dare alle persone ispirazione spirituale e godimento della bellezza con immagini artistiche distinte e vivide; come metodo di espressione, è lo stesso concetto di realismo, solo un tipo di realismo artistico, che non esclude l'esagerazione in virtù dei fenomeni, e il requisito fondamentale è

[252] Reporter: *"Sull'insegnamento della pittura ad olio, tecniche e stili"*, Belle Arti, n. 12, 1956, p. 8.

quello di essere comprensibile".[253]L'articolo fa una chiara distinzione tra metodi realisti di creazione e metodi di espressione e sostiene che i metodi realisti di creazione si basano sull'atteggiamento del soggetto creativo nei confronti della vita reale e delle persone. Sottolineando l'importanza del metodo di comprensione del mondo da parte del soggetto creativo nella creazione letteraria e artistica realista, si afferma che "gli artisti che aderiscono al metodo di creazione realista non useranno mai l'arte solo come mezzo e strumento per compiacere l'occhio e per l'auto-intrattenimento, e non si accontenteranno mai di avere solo un piccolo numero di seguaci consapevoli per le loro opere, trascurando le esigenze, la ricettività e il livello di apprezzamento del pubblico generale". Al contrario, questi artisti insistono nel partire dalla vita reale, esprimendo sinceramente ciò che vedono, sentono e provano nella complessa vita sociale, esprimendo i loro sentimenti interiori e intervenendo nella vita reale con le loro creazioni. Questi artisti possono far galoppare la loro ricca immaginazione sulla tela e nell'argilla ad olio, e possono utilizzare un'ampia varietà di tecniche come il realismo, l'allegoria, il simbolismo e l'astrazione".[254]Ovviamente, secondo Shao Dazhen, gli artisti che aderiscono al realismo possono anche usare il simbolismo, l'allegoria, l'astrazione e altre tecniche nella loro espressione, piuttosto che limitarsi alle tecniche realistiche.

Li Xianting, nel suo articolo "Il realismo non è l'unico modo corretto", ritiene che, per la creazione realista, purché sia in grado di riflettere lo spirito del tempo e la realtà sociale, si possa utilizzare una varietà di mezzi espressivi, e che le tecniche realistiche non siano l'unico mezzo di espressione realista; in altre parole, sia le tecniche realistiche che quelle esagerate e distorte appartengono a un metodo creativo per riflettere la vita reale. Al contrario, "un'opera può essere completamente realistica, ma non necessariamente realista".[255] Questo tocca indubbiamente anche la questione della diversificazione dello sviluppo dell'espressione artistica realista.

[253] Shao Dazhen, *"Lo spirito del realismo e l'arte modernista"*, Fine Arts, n. 11, 1980, p. 3.
[254] Shao Dazhen, *"Lo spirito del realismo e l'arte modernista"*, Fine Arts, n. 11, 1980, p. 3.
[255] Li Xianting, *"Il realismo non è l'unica via corretta"*, Belle Arti, n. 2, 1981, p. 46.

Secondo Qian Haiyuan, il realismo nell'arte non è mai una semplice imitazione della vita in termini di tecniche artistiche; non è in contraddizione con l'immaginazione, l'associazione e l'esagerazione artistica dell'artista, né è un soffocamento della sua personalità creativa. Qian sostiene che "l'idea che l'unica 'arte realistica' sia quella 'creata' con l'uso di tecniche foto realistiche rigide e imbecilli sia 'arte realistica' è un malizioso travisamento del realismo". Secondo Qian Haiyuan, l'arte realista dovrebbe superare l'approccio foto-realistico e sostenere il gioco della personalità creativa degli artisti e l'esplorazione di stili diversi.

A quanto pare, all'inizio degli anni Ottanta, durante la riflessione e la discussione sul realismo e sul "realismo socialista", la maggior parte delle persone era d'accordo nel ritenere che la pittura realista avrebbe dovuto abbandonare l'unico metodo realistico ed esplorare forme diversificate di espressione artistica. In particolare, la diffusione dell'espressionismo, del cubismo, del surrealismo e di altri metodi espressivi dell'arte moderna occidentale sono diventati importanti riferimenti per le creazioni dei giovani artisti realisti della nuova era. Di conseguenza, l'arte realista del nuovo periodo ha gradualmente diversificato i suoi metodi espressivi, che si sono riflessi pienamente nei dipinti realisti del nuovo periodo.

Sezione III. Esplorazione e pratica della continuità nell'arte realista del nuovo periodo

All'inizio del periodo di riforma e apertura, con lo spostamento del centro di gravità del partito e del paese e i profondi cambiamenti ideologici e culturali, il mondo dell'arte ha iniziato a riflettere e a regolare le "due combinazioni" di principi creativi e il problema dell'arte e della verità nella creazione artistica della "Rivoluzione culturale". I giovani pittori di questa generazione non volevano usare la pittura realista per migliorare la pittura cinese, né volevano usare la pittura realista per propagandare la politica, ma piuttosto erano desiderosi di usare il fascino della pittura a olio per commuovere il pubblico e di tornare alla natura dell'arte della pittura a olio. Di conseguenza, le caratteristiche essenziali dell'arte realista sono gradualmente tornate, e il riflesso oggettivo dell'esperienza personale dell'artista nella vita reale è diventato il nuovo

requisito dei tempi. Allo stesso tempo, in termini di espressione formale, ha anche superato il modo di creazione della Rivoluzione Culturale.

3.1 *Arte delle cicatrici e arte vernacolare*

L'arte delle cicatrici[256]La "Rivoluzione culturale" è il tema principale della sua opera，La storia sociale del periodo della "Rivoluzione culturale" è riprodotta in modo oggettivo e realistico. Negli anni Ottanta, i dipinti a olio realistici sono apparsi formalmente sul palcoscenico della storia dall'inizio dell'arte della cicatrice.[257]Le opere hanno iniziato a spostare l'attenzione dalla rappresentazione dell'immagine gloriosa degli eroi al riflesso reale della sopravvivenza della gente comune nel mondo ordinario, superando i colori ideali e i tratti romantici di "alto e grandioso" e "rosso e luminoso" del periodo della Rivoluzione culturale, e utilizzando toni grigi freddi e tratti delicati per esprimere i veri sentimenti dell'artista nei confronti della Rivoluzione culturale. "Durante la Rivoluzione Culturale, il tono del realismo, che consentiva solo gli ideali di glorificazione e di lode, è cambiato e l'Arte delle Cicatrici è passata a una riproduzione oggettiva della vita reale, con un evidente spirito di riflessione sulla realtà, realizzando l'esplorazione e lo sviluppo della continuità dell'arte realista cinese.

Il dipinto seriale "Cicatrici" creato da Liu Yulian, Chen Yiming e Li Bin è stato pubblicato nel numero di marzo 1979 del giornale Lianhuanhua e ha avuto un grande impatto sulla società e l'arte delle cicatrici è entrata ufficialmente nella visione della gente. L'opera riproduce realisticamente una figura tragica sotto forma di schizzo a inchiostro, integrando profondamente nella memoria della gente sia la tristezza che la tragedia di un'epoca. Nel 1979, il dipinto seriale "Acero" (Figura 5- 2)creato da Liu

---

[256] Dopo la Rivoluzione culturale, il concetto di arte della "cicatrice" è apparso per la prima volta nella scrittura di romanzi, segnata dalla pubblicazione del romanzo di Lu Xinhua "Cicatrici" in Wen Wei Po l'11 agosto 1978, che lamentava le ferite mentali e fisiche portate al popolo cinese dai dieci anni di tumulti.Il desiderio e il comportamento di denuncia sembrarono diventare da un giorno all'altro l'unica tendenza dell'arte cinese.

[257] Sembra che parlare di "arte della cicatrice" porti inevitabilmente alla "Scuola di pittura di Sichuan", e anche la cosiddetta "Scuola di pittura di Sichuan" è iniziata con l'"arte della cicatrice" per poi culminare nella "pittura realistica vernacolare" e infine formarsi.Anche la cosiddetta "Scuola di pittura del Sichuan" ha avuto inizio con l'"arte della cicatrice" e poi è culminata nella "pittura realistica vernacolare".Si veda Gao Xiaohua, *"Scar Painting in Modern Chinese Art History"*, in Memories and Statements on Chinese Art and Art History after 1949, a cura di Lv Peng e altri, Hunan Fine Arts Press, Changsha, 2007.

Yulian, Chen Yiming e Li Bin fu pubblicato nuovamente nell'ottavo numero del "Giornale della pittura seriale", suscitando una forte reazione in tutto il paese. Nel settembre 1979, in occasione del 30° anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, l'Esposizione Nazionale di Belle Arti, le opere che ricevettero il primo premio furono: Zhou Sicong, "Il popolo e il premier" (pittura cinese) ， e quelle che hanno ricevuto il secondo premio sono state: Cheng conglin "Neve del giorno X del mese X del 1968 (pittura a olio), Wang Youzheng Whispering (pittura cinese), Zhang Hongxiang, Wang Duzheng e Zhao Yuzhuo Fighting Bully (pittura a olio), Gao Xiaohua “Perché” (pittura a olio) (Figura5-3), Guo Quanzhong Mille parole (pittura cinese), Gao Xiaohua I Love Oilfield (pittura a olio), Terzo premio: Cai Dian e Li Zonghai Going South (pittura a olio), Shao Zenghu The Death of an Expert in Agricultural Techniques (pittura a olio), Yin Guoliang e Zhang Zonghai The Death of an Expert in Agricultural Techniques (pittura a olio).Tongyun, Yin Guoliang e Zhang Tongyun, "Mille anni di peccati" (pittura a olio)[258]. L'emergere di queste opere segnò l'inizio di nuove prospettive pittoriche e forme estetiche che gradualmente vennero alla ribalta, lo stile estetico dell'arte realista durante la Rivoluzione Culturale venne rotto e cominciarono ad apparire nuovi dipinti che riflettevano sulle realtà sociali del periodo della Rivoluzione Culturale.

[258] Per i dettagli, si veda l'Elenco dei vincitori dell'Esposizione Nazionale d'Arte in Celebrazione del Trentesimo Anniversario della Fondazione della Repubblica Popolare Cinese, Fine Arts, 1980, n. 5



Figura 5- 2 *"Acero"*,Chen Yiming, Liu Yulian e Li Bin, fumetto, 27,6 × 17,8 cm, 1978



Figura5-3 *"Perché"*， Gao Xiaohua, olio su tela, 106×136 cm, 1978

Nel 1978 Gao Xiaohua crea“Perché”, che viene pubblicato nel sesto numero della rivista Art nel 1979. La creazione di "Why" attinge alle tecniche creative del realismo critico sovietico e segue il modello sovietico di pittura tematica nella sua espressione a olio. La composizione dell'opera è ovviamente influenzata dal lavoro dell'ex pittore sovietico Korozhuyev "For Faith", l'angolazione della vista dall'alto e lo stato d'animo del quadro sono quasi gli stessi, ma questo prestito è riuscito, "Why" presenta pienamente la confusione e l'ansia dei giovani durante la Rivoluzione Culturale. Gao Xiaohua ha detto: "Sono anch'io un testimone, un partecipante e una vittima di questa tragedia; quella cicatrice lasciata profondamente sui nostri corpi, cuori e menti è la testimonianza della storia. La nostra generazione ha il diritto e l'obbligo di parlare e documentare questo fatto".[259]Secondo lui, ha attraversato tre periodi.

去年九月草图刚完，就有人对我说，你画这样的画可是暴露“黑暗面”，是“禁区”。 所以这第一“时期”《为什么》被叫做“凶险”作品;第二时期是去年天安门事件平反 前后，当时文学、戏剧和电影都出了一批以揭露林彪“四人帮”为题材的作品。这时又 有人说，这下《为什么》可吃香了，于是它又成了“时髦”作品;可是刚刚进入今年， 听说国内工作转向表现“四化”的题材了，当然《为什么》就跟不上形势的发展，变成 “过时”作品了。[260]

[259] Gao Xiaohua, *"Perché dipingere <perché>"*, Fine Arts, 7, 1979.
[260] Gao Xiaohua, *"Perché dipingere <perché>"*, Fine Arts, 7, 1979.



Figura5-4*"Neve il giorno x del mese x del 1968 ",* Cheng conglin*,* olio su tela ，202*300 cm ,1979

Cheng conglin è un altro rappresentante della Scar Art degli anni Ottanta, e la sua opera del 1979 "Neve il giorno x del mese x del 1968 " (Figura5-4)è un importante lavoro di Scar Art，Il dipinto riproduce la scena della lotta armata e dello scontro tra due gruppi di Guardie Rosse durante la Rivoluzione Culturale. Il dipinto utilizza intenzionalmente una tavolozza di colori simile a quella di "Il mattino dell'esecuzione della guardia di Konrad" di Surikov, e il quadro ha una forte narrazione, con il pittore come testimone oculare e partecipante all'evento, e il quadro mostra la parte sconfitta che viene scortata fuori dalla parte vittoriosa. Il quadro mostra la parte sconfitta che viene scortata fuori dalla parte vittoriosa, e un intellettuale che spazza la toilette assiste a questa scena assurda ma realistica. L'immagine è un realismo critico, che mostra una scena narrativa reale, più ricca del contenuto delle fotografie, ed esprime la tristezza per i giovani

vittime delle lotte politiche della "Rivoluzione culturale". Nella tecnica di pittura ad olio è utilizzato anche nel metodo di pittura usa e getta, si può dire che ci sono ancora molti ostacoli tecnici nella tecnica non è stato superato, come la figura ritratto dello stesso approccio, la consistenza dell'oggetto non ha tirato via, Cheng conglin stesso sarà riassunto come "utilizzando il vocabolario esistente di altre persone per raccontare i propri sentimenti sulla vita"。[261]



Figura5- 5 *"Youth",* Duoling,1984.

[261] Citato in Liu Chun, *"A History of Chinese Oil Painting",* Beijing, China Youth Publishing House, 2005. p. 239



Figure5-6 *"La brezza di primavera si è risvegliata"* ,

He duoling,oli ,95×130cm,1979

”Youth” (1984) (Figura5- 5)di He Duoling è forse l'ultima delle opere d'arte "sfregiate". L'uniforme ingiallita, l'aratro abbandonato e l'aquila in quest'opera diventano il simbolo dei ricordi di tutta la giovinezza, e le "cicatrici" rappresentate nel quadro sono profonde, gli anni sprecati di una generazione. Duoling, invece, è stato influenzato dallo stile sentimentale del pittore realista americano Andrew Wyeth e nel suo "La brezza di primavera si è risvegliata" (Figure5-6) non ha mai nascosto la sua ammirazione per Wyeth, affermando apertamente di essere un imitatore di Wyeth e di essere molto innamorato di questo "realista sentimentale". Amava le cupe riflessioni di Wyeth e

l'orizzonte solitario lo ipnotizzava.[262]Questo tipo di performance che si concentra sulla vita umana, sulle emozioni e sul destino, rompe l'espressione emotiva stereotipata e unidimensionale del periodo della "Rivoluzione culturale", e la complessità della natura umana può essere esplorata, e il significato e il valore della vita umana sono stati debitamente enfatizzati ed espressi. Di particolare interesse è il fatto che, in termini di tecniche pittoriche, dall'inizio del XX secolo, lo studio delle tecniche realistiche giapponesi ed europee, ai primi giorni della nuova Cina, lo studio delle tecniche pittoriche realistiche sovietiche, è passato allo studio delle tecniche realistiche degli Stati Uniti d'America.

Gao Xiaohua e Cheng Jungling erano ancora studenti di "Sichuan Fine Arts" quando hanno creato i due dipinti sopra citati e avevano la sensibilità unica dei giovani. Alla fine degli anni Settanta, questo tipo di soggetti era indubbiamente molto sensibile, e i due artisti hanno colto il respiro dei tempi, dipingendo la voce dei tempi senza alcuna esitazione, e il metodo di insegnamento della pittura a olio presso l'Istituto di Belle Arti di Sichuan ha dato a questi studenti un certo grado di capacità creativa. La "Scar Art" è chiaramente "espositiva" e "accusatoria", fortemente tematizzata e drammatica. La Scar Art è il segnale che l'arte cinese ha iniziato a reclamare la propria realtà dopo la Rivoluzione culturale e che tutti i dogmi imposti vengono abbattuti uno ad uno.

他们并不是热衷于“伤痕”;他们之所以揭示“伤痕”给人们看，因为“伤痕”之中有令人深思的东西。他们并不是不热爱光明，不想歌颂光明;“伤痕”如刀砍剑刺，留在他们年轻的心灵上，这痕迹再深，对于他们整个的人生道路来说，毕竟是暂短的，伤痕再深，也有平复的时候，揭示伤痕，为的是不再受骗上当。他们不愿廉价地出卖自己的艺术灵魂，更不会再唱那支骗人“莺歌燕舞”的歌。[263]

[262] He Duoling，*"Corrispondenza su <La primavera si è risvegliata>"*, Fine Arts, n. 4, 1982, p. 6.
[263] He Rong,*"Sichuan Youth Art Exhibition and Others - Revisiting the Great Turning Point of Art Creation"*, Fine Arts,1980，p.12.

Con il progressivo approfondimento della riforma e dell'apertura, le persone sono lentamente uscite dal trauma della Rivoluzione Culturale, imparando attivamente il pensiero estetico occidentale contemporaneo e prestando grande attenzione alla vita reale. Nel dicembre 1980, alla Seconda Esposizione Nazionale d'Arte Giovanile, un nuovo fenomeno artistico ha attirato l'attenzione della gente: Il padre di Luo Zhongli vinse il premio d'oro, la Nuova generazione tibetana di Zhou Chunya vinse il secondo premio, mentre le opere riflessive e sentimentali di Gao Xiaohua e Cheng Jung non furono selezionate. La Nuova generazione tibetana di Zhou Chunya vinse il secondo premio, mentre le opere riflessive e sentimentali di Gao Xiaohua e Cheng Jung non furono selezionate. Ciò significa che la gente è uscita gradualmente dall'ondata di riflessione sulla Rivoluzione culturale e che la "scar art" ha iniziato a scomparire dal palcoscenico storico, mentre l'arte del "realismo vernacolare"[264] ha iniziato a crescere.

Una nuova forma di pittura realistica a olio: il realismo vernacolare.[265] A partire dall'Arte delle Cicatrici, lo sviluppo dell'arte cinese ha iniziato a distaccarsi dal modo di pensare della Rivoluzione Culturale, rompendo i precedenti modi creativi dell'arte, come il "tema in primo piano", il "triplice rilievo" e l'"alto e grandioso". Essi hanno prestato attivamente attenzione alle persone, agli eventi e alle cose che li circondano, e hanno enfatizzato l'espressione dell'umanità e della vita della gente comune, segnando lo spostamento dell'attenzione dei pittori cinesi dalla politica alla vita. Per quanto riguarda il tema della pittura, si è passati dal sublime all'ordinario, e i personaggi delle opere di questo periodo sono passati dagli eroi alla gente comune, e dalla storia della rivoluzione alla vita ordinaria della gente comune. Tra gli artisti e le opere d'arte rappresentative figurano soprattutto "Tibet Group Painting" di Chen Danqing e "Spring Breeze Has Awakened" di He Duoling. "Da allora sono aumentati i dipinti a olio che ritraggono la vita vernacolare con tecniche realistiche e la gamma di materiali utilizzati

[264] Il concetto di realismo vernacolare è stato proposto per la prima volta da Shui Tianzhong; nel 1984, il dodicesimo numero della rivista Fine Arts Magazine riportava un articolo intitolato *"Reflections on Vernacular Realistic Painting"* (Riflessioni sulla pittura realistica vernacolare), che proponeva per la prima volta il concetto di "pittura realistica vernacolare", mentre prima di allora la pittura realistica vernacolare era generalmente attribuita all'arte sfregiata.

[265] Nell'ottobre 1984, Shui Tianzhong ha pubblicato su Fine Arts *"Reflections on Vernacular Realistic Painting"*, commentando le opere di Luo Zhongli, Chen Danqing e altri e proponendo il concetto di "Vernacular Realistic Painting".

dai pittori si è gradualmente ampliata. Oltre alla vita di campagna lontana e chiusa, c'è anche un'attenzione per l'infanzia, la gioventù e gli angoli inosservati della natura; oltre all'espressione del silenzio, della depressione e della debole tristezza, c'è anche un saluto al lavoro e al progresso sociale".[266]Ovviamente, rispetto ai pittori della scar art, i pittori del realismo vernacolare sono stati più capaci di avvicinarsi alla vita reale dell'epoca, di affrontare i problemi sociali e di guardare con obiettività e razionalità alla storia e alla realtà sociale attuale, il che è di grande importanza per lo sviluppo e la continuità dell'arte del realismo nel nuovo periodo.



Figura5-7 ”Padre” ,Luo Zhongli, olio su tela, 215×150 cm, 1980

[266] Shui Tianzhong, *"Riflessioni sulla pittura realistica vernacolare"*, Fine Arts, n. 12, 1984, p. 55.

Lo stesso Luo Zhongli ammette: "Avevo visto in precedenza alcuni ritratti di un pittore fotorealista americano, e questa impressione ha effettivamente determinato la forma della mia pittura, perché sentivo che questa forma era la più favorevole a trasmettere tutti i miei sentimenti e pensieri in modo potente. Oriente e Occidente hanno sempre assorbito e preso in prestito l'uno dall'altro".[267] Influenzato dal pittore fotorealista americano Cross, Luo Zhongli adotta il fotorealismo per avvicinarsi all'oggetto con il massimo realismo. Il pittore cattura una sorta di desolazione e di compassione, usa la tela enorme per ingrandire questa compassione e utilizza innumerevoli dettagli per determinarla. Tutti gli elementi dell'intero dipinto sono toccati da una sorta di compassione che commuove le persone, e il quadro presenta un'autenticità senza precedenti che colpisce il cuore. L'immagine stessa ha contagiato un'intera generazione di cinesi. Quando Luo Zhongli ha parlato dell'ispirazione per ”Padre” (Figura5-7), ha detto di aver visto un contadino accovacciato in un angolo vicino alla toilette in attesa della raccolta del letame. A tarda notte, sotto la luce fioca, il contadino si stringeva in un angolo vicino alla vasca del letame, il suo corpo si rattrappiva in una palla, i suoi occhi fissavano la vasca con aria assente, e nel mio cuore è nata una forte compassione, e non sapevo cosa mangiasse per arrivare a fine giornata. Le cose sono spesso così, i contadini onesti sono sempre in svantaggio, questo lo so, voglio gridare per loro, questo è il mio impulso iniziale per concettualizzare questo dipinto.[268]

[267] Luo Zhongli, *"Lettera dell'autore di <Mio padre>"*, Fine Arts, n. 2, 1981, p. 4.
[268] Luo Zhongli, *"Lettera dell'autore di <Mio padre>"*, Belle Arti, n. 2, 1981, p. 4.



Figura 5-8 “Gruppo di sette dipinti del Tibet” Chen Danqing, olio su tela, , 1979-1980

“I dipinti di gruppo tibetani ”（Figura 5-8）abbandonano l'enfasi allora popolare sull'ideologia tematica e ritraggono frammenti di vita quotidiana dei tibetani con una schiettezza e una risolutezza da bozzetto. Si tratta di uno dei capolavori dell'arte delle cicatrici post-Rivoluzione culturale. La pittura di gruppo tibetana è già una forma d'arte in un altro contesto. Il diario di Chen Danqing descrive il suo auto-giudizio su un'opera dopo aver completato la Pittura di Gruppo Tibetana.

1980 年 7 月 5 日:油画创作就此告一段落。六张完成的创作全都钉在墙上。现在我终于可以像局外人那样观察它们。我在画出它们时无论如何有过得意的时刻,现在我不得不承认我还是失败了。开初我多少有点想一鸣惊人,这就糟了,真挚因此失去一半。急功近利,使我贪多、赶制,尽管画得仔细,明眼人可以看出是浮面

的工细,骨子里仓促而就,并没有在人物情境上深掘,这就决定这些画是表面的,经不起看。其次,我虽讨厌别人处处来显示某种追求,想和他们背道走走看,结果正因为这样也落入显示另一种刻意追求的陷阱,作品显得不自然。我追求古典风格古典美恰在自然。再就是我深知古典作风最需要过硬的技巧,我的驾驭能力,我的色彩,都远远不能胜任这种坚实风格的形成。现在这六张画在我面前显得苍白无力与我最先想象的并自以为能够达到的效果,完全是两回事。[269]

Si può dire che alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta, la riflessione, la scar art e l'arte del realismo vernacolare, nell'attenta osservazione e nella rappresentazione oggettiva della vita reale, hanno sminuito i dipinti tipici e melodrammatici che erano stati perseguiti nelle creazioni precedenti, e hanno iniziato a passare dalla semplice glorificazione dell'eroismo alla riflessione oggettiva della realtà sociale del mondo ordinario. Con l'attuazione della politica di riforma e apertura e lo sviluppo della modernizzazione socialista, fu lanciato il Movimento dell'Arte della Nuova Onda dell'85 e si concluse l'Esposizione d'Arte Moderna dell'89. Quando la storia entrò negli anni '90, l'arte realista si avviò gradualmente verso un percorso di sviluppo diversificato e continuo.

3.2 *Esplorazione della diversificazione degli stili di realismo*

Negli anni '90, con la graduale accelerazione del ritmo delle riforme, il graduale sviluppo dell'economia di mercato, nonché il rapido sviluppo della causa della modernizzazione e della costruzione socialista, in particolare lo sviluppo dell'economia di mercato, hanno spinto le concezioni ideologiche, gli stili di vita e i bisogni psicologici delle persone e altri aspetti della loro vita a cambiare notevolmente, la vita delle persone è cambiata radicalmente, e l'estetica sociale e artistica ha iniziato a passare dalla cultura vernacolare alla cultura urbana, alla cultura del consumo, L'estetica dell'arte sociale ha iniziato a cambiare dalla cultura vernacolare alla cultura urbana, alla cultura del consumo, alla cultura popolare, alla cultura dell'intrattenimento, ecc., che si riflette

[269] Chen Danqing, *Il mio gruppo di pittura con il Tibet,* Casa editrice del Museo d'arte Cina Oggi

principalmente nel realismo dell'arte del nuovo periodo. L'arte di nuova generazione[270],il realismo cinico[271],l'arte pornografica[272], e l'emergere di opere d'arte come il tema dei lavoratori migranti.

La maggior parte dei pittori della "nuova generazione" sono nati negli anni Sessanta, non hanno vissuto l'esperienza della "Rivoluzione culturale" e della campagna, non hanno provato il profondo dolore emotivo della Generazione sfregiata e dei pittori vernacolari e, naturalmente, non hanno avuto il bagaglio storico e i ricordi sentimentali. Si può dire che la nuova generazione di pittori si differenzia dai pittori realisti tradizionali per il fatto di perseguire l'ideale delle loro opere, di raffigurare le cose divertenti, intime o persino noiose che li circondano, di avvicinare l'arte alla vita, di sostituire il sublime e l'ideale con frammenti di vita quotidiana. Nel maggio 1990, un gruppo di giovani insegnanti che avevano appena soggiornato presso la scuola organizzò una dopo l'altra la mostra "Liu Xiaodong" presso l'Accademia Centrale di Belle Arti. Nel maggio 1990, un gruppo di giovani insegnanti che avevano appena soggiornato presso l'Accademia Centrale di Belle Arti organizzò la "Mostra di pittura a olio Liu Xiaodong" e "Il mondo delle pittrici", segnando l'ascesa della nuova generazione.

---

[270] Il concetto di "nuova generazione" è stato proposto per la prima volta da Yin Ji'nan: "Nuova generazione significa nuova generazione.In particolare, nella Cina continentale, si riferisce al gruppo di persone nate negli anni Sessanta.Questa generazione è molto particolare in Cina, in quanto non ha le esperienze di vita delle Guardie Rosse e della gioventù intellettuale, e c'è un chiaro divario spirituale tra loro e i nati negli anni '50, a causa della mancanza di emozionanti ricordi storici e ferite spirituali".(citato da) Jiangsu Painting Journal, n. 7, 1992.

[271] Il concetto di Realismo Cinico è apparso per la prima volta nell'articolo di Li Xianting "Boredom and the Third Generation of Post-Cultural Revolution Artists".Nell'introduzione alla mostra di Fang Lijun e Liu Wei, pittori rappresentativi del Realismo Cinico, Li Xianting ha scritto: "Chiamo la nuova tendenza realista apparsa dopo il 1988 e il 1989, con Pechino come fulcro principale, Realismo Cinico, che è sinonimo della parola inglese cynical, ovvero cinico, freddamente beffardo e che guarda con freddezza alla realtà e alla vita della gente.Cinico è sinonimo di cinico.

[272] Xianting e Liao Wen hanno sottolineato nella prefazione della "Cross-century Rainbow - Gaudy Art Exhibition" tenutasi a Tianjin nel 1999 che "l'orientamento critico dell'arte sgargiante non è un capovolgimento della mentalità di fuga dalla politica per mezzo della cultura del consumo e della vita mediocre, ma un sentimento della realtà della sgargianza dopo che la cultura del consumo è già diventata popolare in Cina.La posizione critica dell'arte sgargiante non è quella di ribaltare la mentalità di fuga dalla politica attraverso la cultura del consumo e la vita mediocre, ma piuttosto la realtà sgargiante dopo che la cultura del consumo è già in pieno svolgimento in Cina; in altre parole, l'arte sgargiante è l'intuizione degli artisti che ciò che viene evocato o sollevato dalle scorie della cultura del consumo occidentale dopo la sua introduzione in Cina è l'ideale e la realtà dello stile di esplosione dei contadini, e questo non è la cultura del consumo moderno in sé, perché la cultura del consumo moderno si basa sulla base di una società e di uno standard di valori completamente modernizzati, che la Cina non ha ancora.La Cina non ha ancora queste basi". (Li Xianting, *Cross-Century Rainbow - Gaudy Art*, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 1999, p. 12.

Il 21 aprile 1992, al Museo di Belle Arti di Pechino, si è tenuta una mostra di pittura a olio di Fang Lijun e Liu Wei, in cui Fang Lijun ha scelto un noioso spaccato di vita come linguaggio artistico e ha rasato le teste dei personaggi dei suoi dipinti, costituendo così le caratteristiche della sua arte. La rappresentazione della "calvizie" è il simbolo semantico più evidente dei dipinti a olio di Fang Lijun, che fa apparire uniformi i volti dei personaggi delle sue opere. I modelli e i colori concettualizzati creano un senso di non-vita, rafforzando l'assurdità delle opere.[273] Come rappresentante del Realismo Cinico, alcune delle teste calve di Fang Lijun fissano con indifferenza, dissolvendo i valori e i significati nobili della società reale, e proprio in questa mancanza di significato risiede la sua beffa. Come dice uno studioso, "nel caso di Fang Lijun c'è l'esperienza tipica di questa generazione di artisti, soprattutto la tempesta del 1989 che lo ha portato a riscoprire i suoi dubbi sulle persone, che si sono naturalmente sovrapposti al passato a lungo sepolto nel cuore dell'artista".[274]Gli artisti del Realismo Cinico ritraevano lo stato prevalente dell'esistenza, fatto di emozioni vuote e umorismo sagace, riflettendo il fatto che alcune persone in quel periodo erano colte in uno stato psicologico di perdita, ansia e disagio.

L'arte vistosa è apparsa negli anni Novanta, un po' dopo la Nuova Generazione e il Realismo Cinico. L'emergere dell'arte vistosa è legato al contesto specifico dei tempi. In quel periodo, con l'ulteriore accelerazione del ritmo delle riforme e il rapido sviluppo dell'economia di mercato, alcune persone erano molto soddisfatte a livello materiale e hanno iniziato a perseguire i bisogni del livello spirituale, il che ha dato origine all'ascesa della cultura commerciale, della cultura del consumo e della cultura popolare, in particolare l'emergere della commercializzazione, che ha reso l'arte al fine di soddisfare i bisogni estetici di alcune persone, e l'emergere di una categoria di arte kitsch. Il metodo di creazione dell'arte kitsch è stato influenzato dalla pop art occidentale e dai media popolari, e il contenuto e il metodo di espressione dell'immagine hanno un evidente temperamento commerciale. Pertanto, alcuni studiosi

[273] Lv Peng, ed.“*Contemporary Chinese Art 1900-1999*”*,* Changsha,Hunan Fine Arts Publishing House, 2000, p.95.
[274] Liu Xin, “*A History of Chinese Oil Painting*”, Beijing: China Youth Press, 2005, p. 364.

hanno sottolineato che: "L'arte gaudente ricalca quasi i vari modi di espressione della Pop Art, li volgarizza e li fa diventare volgari. L'arte gaudente tende a esagerare la volgarità e la mediocrità della vita reale e le caratteristiche patologiche della cultura tradizionale e della realtà politica". Sebbene rifletta in modo più realistico una certa caratteristica psicologica sociale dell'ingresso della Cina nell'era del consumismo, nel complesso non solo manca di riflessione e di osservazione approfondita, ma si riduce anche al livello della volgarità e della mediocrità, il che riflette il declino dello spirito intrinseco della pop art politica".[275]Alcuni studiosi ritengono che: "In senso lato, l'arte sgargiante si riferisce principalmente a un'idea e a una tendenza: segna l'emergere di un nuovo concetto e riflette un atteggiamento generale nella creazione artistica, un commento sul mondo da un'altra prospettiva".“艳俗艺术是‘现实’的，可以说是现实主义之一种，亦即‘人世’的。”[276]Ovviamente, in questa visione, l'arte sgargiante è un tipo di belle arti che appartiene al realismo, ma viene presentata come uno stile di pittura universale e commercializzato. A questo proposito, lo studioso Lu Peng ha sottolineato che: "L'artista volgare non fa altro che prendere in prestito tutti i simboli dell'era commerciale per soddisfare la propria inesorabile mentalità. Pertanto, gli artisti volgari non sono pensatori, non pensano alle 'grandi questioni sociali', ma si limitano a dichiarare la situazione reale in cui si trovano".[277]Secondo lui, il riflesso della vita reale da parte degli artisti pornografici non è una sorta di rivelazione dei problemi sociali, al contrario, è il prodotto degli artisti che si adeguano all'era della commercializzazione.Si può anche affermare che, sotto la spinta dell'economia di mercato, i sentimenti politici di alcune persone nei confronti della società si sono sempre più diluiti, mentre la domanda di materiale e denaro è aumentata, e l'arte pornografica presenta davvero questo fenomeno sociale, che si riflette pienamente nelle opere di artisti pornografici

[275] Li Changju, *Cento anni di localizzazione della pittura a olio cinese*, Pechino: Casa editrice del popolo, 2017, p. 419.
[276] (citato in) Lv Peng, ed. “*Contemporary Chinese Art 1900-1999”*, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2000, p. 210.
[277](citato in) Lv Peng, ed. “Contemporary Chinese Art 1900-1999”, Changsha,Hunan Fine Arts Publishing House, 2000, p. 210.

come The People's Bank of China di Yang Wei, Romantic Journey di Feng Zhengjie, The Chinese Girl di Qi Zhilong e così via.

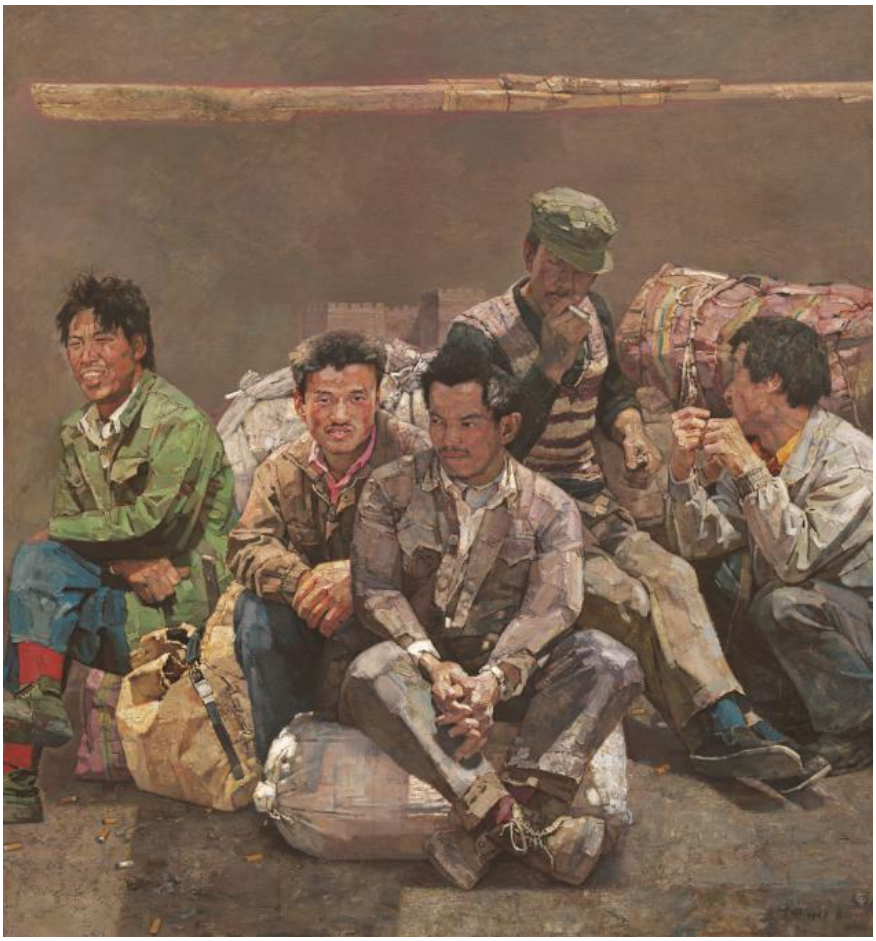


Figura5- 9 *"Città dell'integrità"*，Xin Dongwang，1995



Figura5- 10 *"Workhouse"*，Xu weixin，oil painting，180×200cm，2004

Rispetto alla "Nuova Generazione", al "Realismo Cinico" e alla "Gaudy Art", i "Lavoratori Migranti", in quanto forza principale dell'urbanizzazione, sono elementi ancora più importanti dell'arte realista. I "Lavoratori Migranti" sono contenuti ancora più importanti dell'arte realista. Poiché l'urbanizzazione della Cina continua ad accelerare, un gran numero di contadini ha iniziato ad affluire nelle città, e la vita dei lavoratori migranti urbani è diventata un importante fenomeno sociale nella nuova era. Sebbene i lavoratori migranti abbiano dato un contributo insostituibile e positivo alla costruzione e allo sviluppo delle città, in realtà le loro condizioni di vita sono

relativamente povere e sono spesso discriminati, il che rende difficile la loro integrazione nella corrente della vita urbana. Questo gruppo sociale ha attirato l'attenzione degli artisti contemporanei, che cercano di risvegliare l'attenzione e la simpatia dello Stato e della società verso questo gruppo esprimendo le condizioni di vita e la prospettiva spirituale dei lavoratori migranti. I pittori e le opere rappresentative di questo settore includono principalmente "Città dell'integrità"（Figura5- 9）di Xin Dongwang, “Workhouse”（Figura5- 10） di Xu Weixin e “la scultura Urban Farmers ”di Liang Shuo. Tutti cercano di riflettere i loro pensieri su questa realtà sociale attraverso le loro opere e di attirare l'attenzione del pubblico sulla sopravvivenza dei lavoratori migranti attraverso le loro opere, che sono ovviamente nello spirito del realismo. Allo stesso tempo, l'arte realista del nuovo periodo ha anche effettuato alcune esplorazioni e sviluppi positivi nei dipinti nazionali, come "La campagna di Yunqi" di Bi Jianxun, "L'aquila di montagna" di Li Bo'an, "Mattina al monastero di Da Zhao" di Shi Guoliang, e "L'officina" del giovane pittore Li chuanzhen, "Il raccolto" di Fang Zheng e così via, che sono tutte nuove rappresentazioni che riflettono la vita dei lavoratori migranti e la condizione della loro esistenza, riflettendo lo spirito del realismo del nuovo periodo.Queste opere hanno nuove espressioni nel riflettere la vita e la condizione dei lavoratori migranti, riflettendo lo sviluppo del realismo nella pittura nazionale del nuovo periodo.

Riassumendo, dal nuovo periodo, con l'approfondimento della modernizzazione socialista e la graduale accelerazione del ritmo delle riforme, la società cinese è entrata in una fase di trasformazione e sviluppo, soprattutto con l'ulteriore sviluppo dell'economia di mercato e il miglioramento del tenore di vita materiale delle persone, che ha portato a grandi cambiamenti nelle concezioni ideologiche, negli stili di vita e nei bisogni psicologici delle persone. Ciò si riflette principalmente nell'emergere di opere d'arte che ritraggono la vita degli individui a diversi livelli della società, nonché di opere d'arte adatte alle esigenze estetiche dei gruppi sociali a diversi livelli. Si può dire che la nuova struttura economica e la nuova struttura culturale promossa dalla politica letteraria sono diventate il contenuto principale dell'espressione dell'arte

realista nel nuovo periodo. Allo stesso tempo, con la diffusione e lo sviluppo del moderno pensiero artistico occidentale, l'arte realista del nuovo periodo è stata riccamente sviluppata e ampliata in termini di metodi di espressione artistica.

Riassunto del capitolo

Dalla nuova era, con il lancio del movimento "Emancipazione del pensiero", l'attuazione della politica di riforma e apertura e l'introduzione delle moderne tendenze artistiche occidentali, gli ambienti letterari e artistici hanno riflettuto profondamente sul "realismo" e sul "realismo socialista" e hanno iniziato a comprendere più a fondo la connotazione del realismo. Gli ambienti letterari e artistici hanno riflettuto profondamente sul "realismo" e sul "realismo socialista" e hanno iniziato a comprendere più a fondo la connotazione del realismo, passando dalla singola pittura realistica del periodo della "Rivoluzione culturale" all'esplorazione dell'autodisciplina dello sviluppo dell'ontologia dell'arte e spostando la prospettiva della pittura dagli eroi originali e dall'idealismo al populismo. Allo stesso tempo, con lo sviluppo dell'economia di mercato, l'accelerazione dell'urbanizzazione e l'ascesa degli affari, dell'intrattenimento e della cultura del consumo, la nuova generazione, il realismo ludico e l'arte sgargiante hanno iniziato ad apparire, e i lavoratori migranti sono diventati il centro dell'attenzione di tutti i ceti sociali.

L'arte realista del nuovo periodo ha il duplice attributo della critica e dell'elogio, superando l'unica modalità espressiva che dalla fondazione della Nuova Cina ha permesso solo l'elogio e la glorificazione, e rendendo pienamente manifeste le caratteristiche essenziali del realismo. Il ritorno di questo spirito critico si è indubbiamente adattato alle esigenze di sviluppo dell'economia socialista di mercato. Perché sotto la spinta dell'economia di mercato, il tenore di vita materiale e la psicologia estetica delle persone si sono gradualmente diversificati, formando una struttura sociale a più livelli, che richiede una varietà di soggetti e tecniche artistiche per riflettere questi fenomeni. Soprattutto per i gruppi svantaggiati alla base della società, così come per alcuni fenomeni falsi, brutti e malvagi nel processo di sviluppo sociale, è necessaria

l'esistenza di uno spirito critico. Le opere d'arte realista del nuovo periodo sono più colorate in termini di soggetti e contenuti, realizzando la tendenza alla diversificazione e alla continuità dell'arte realista del nuovo periodo.

CONCLUSIONI

CONCLUSIONI

Lo sviluppo del realismo in Cina è strettamente legato alla realtà sociale e alle esigenze culturali del Paese.Il realismo è stato inizialmente introdotto per la sua rappresentazione realistica e per la presentazione dei disegni, e gli è stato affidato l'importante compito di trasformare la pittura tradizionale cinese e persino la società cinese.Il realismo ha quindi avuto una profonda influenza sullo sviluppo dell'arte cinese tradizionale e dell'arte cinese contemporanea e ha generato un gran numero di creazioni che riflettono la realtà sociale e la storia della rivoluzione cinese, costituendo la curva evolutiva dell'arte realista cinese del XX secolo.

"Durante il periodo del Quarto Maggio, come potente arma di illuminazione sociale, le idee di scienza e democrazia furono introdotte in Cina, diffuse e sviluppate, e l'approccio realistico dell'arte realista, caratterizzato da prove empiriche e riproduzione, fu anch'esso introdotto in Cina come simbolo della scienza.Vale la pena notare che l'introduzione e la promozione del metodo di schizzo dell'arte realista cambiò l'antica abitudine alla copia della pittura tradizionale cinese e fece sì che il metodo di creazione della pittura tradizionale cinese passasse gradualmente dalla copia allo schizzo, il che fornì un nuovo metodo di espressione artistica per la creazione di opere d'arte che intervenissero nella realtà della società cinese e realizzò la continuità dell'arte realista cinese. Durante la guerra di resistenza contro l'aggressione giapponese, l'arte realista iniziò a riflettere attivamente la situazione realistica della rivoluzione nazionale cinese e a servire il popolo cinese.Durante il periodo della guerra anti-giapponese, l'arte realista ha iniziato a riflettere attivamente la realtà della rivoluzione nazionale cinese e a servire il movimento di salvezza anti-giapponese, compiendo grandi progressi in termini di temi creativi e tecniche artistiche, che si riflettono principalmente nell'ulteriore espansione e arricchimento dei temi e delle tecniche del disegno.La realizzazione iniziale dell'innovazione dell'arte realista in Cina, la stretta integrazione della creazione artistica con la realtà sociale e i fruttuosi risultati ottenuti nelle opere e nelle teorie artistiche hanno realizzato ancora una volta la continuità e lo sviluppo

dell'arte realista cinese.Tuttavia, durante la turbolenta guerra, l'arte realista è stata costantemente disturbata da eventi politici e sociali, e ci sono state importanti fluttuazioni stilistiche, sia nell'apprendimento del realismo occidentale che nella fusione dell'arte tradizionale cinese, con conseguente natura intermittente dell'arte realista cinese.

All'inizio della fondazione della Nuova Cina, per risolvere il problema della debolezza delle competenze professionali e dell'unità del pensiero creativo tra gli operatori artistici, furono introdotti in modo completo i metodi di creazione e le tecniche di espressione del realismo socialista sovietico, insistendo sempre sul fatto che la letteratura e l'arte fossero al servizio degli operai, dei contadini e dei soldati, e stabilendo consapevolmente i concetti estetici di risposta alla storia e alla realtà della rivoluzione, con l'estetica dell'elogio dei tempi e degli eroi come nucleo estetico, documentando e glorificando al tempo stesso la fondazione, la costruzione e lo sviluppo della Cina socialista.Allo stesso tempo, ha stabilito consapevolmente il concetto estetico di Realismo Socialista della Nuova Cina, che rifletteva la storia e la realtà della rivoluzione, con l'elogio dei tempi e degli eroi come nucleo estetico, e ha creato un gran numero di opere d'arte con trame drammatiche."Dopo il XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, l'arte realista della Nuova Cina ha intrapreso un percorso di esplorazione e sviluppo nazionale, diventando una parte importante della cinesizzazione del marxismo.Durante questo periodo, sulla base dell'apprendimento del modello sovietico di realismo socialista, le creazioni artistiche hanno effettuato un'esplorazione nazionale, soprattutto dopo l'introduzione delle "due combinazioni", le creazioni artistiche realiste hanno più spesso elaborato, abbellito e immaginato la scelta della realtà dalla prospettiva degli ideali e delle visioni socialiste.Si cercava di scavare e trovare nella realtà comportamenti ed eventi che potessero incarnare gli aspetti positivi del socialismo.Questo idealismo rivoluzionario è stato esteso all'infinito durante il periodo della "Rivoluzione culturale" e, in pratica, la rappresentazione del realismo socialista di visioni di un futuro migliore è stata spinta nel discorso politico. Durante questo periodo, l'arte ha sempre prestato attenzione alla realtà sociale, ha

espresso la scena del lavoro collettivo e della costruzione ed è stata strettamente legata allo sviluppo sociale all'interno della creazione, realizzando il continuo sviluppo dell'arte realista cinese.Tuttavia, l'influenza dei movimenti politici (il Grande balzo in avanti e la Rivoluzione culturale) ha causato grandi perturbazioni nell'arte e la creazione artistica è diventata altamente politicizzata. Durante la Rivoluzione culturale, la diversità dell'arte è stata soffocata e il soggetto e la forma della creazione sono stati limitati a un unico contenuto, dando luogo alla natura intermittente dell'arte realista cinese.Questo è stato anche uno dei motivi principali per cui i circoli letterari e artistici alla fine degli anni Settanta hanno riflettuto sull'arte realista della Rivoluzione culturale.

Dopo la Terza Sessione Plenaria dell'Undicesimo Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese (PCC), con l'attuazione della riforma e dell'apertura e il movimento di emancipazione ideologica, i circoli letterari e artistici hanno riflettuto sul "realismo socialista" all'inizio degli anni Ottanta, e l'essenza del realismo è stata sostenuta e ripresa, e l'arte è tornata ancora una volta al tema dell'espressione della vita reale, in particolare dello scavo dei problemi sociali.L'arte è tornata ancora una volta al tema dell'espressione della vita reale, soprattutto dello scavo dei problemi sociali, innescando così l'ascesa dell'arte realista critica rappresentata dalla "Scars Art" e realizzando il continuo sviluppo dell'arte realista cinese.Tuttavia, nonostante la libertà di creazione, il realismo era ancora influenzato dall'ideologia in termini di stile e contenuto ed era soggetto all'impatto del realismo occidentale e dei concetti estetici modernisti in termini di metodi di espressione e forme d'arte.

Dal punto di vista dell'arte stessa, l'introduzione del realismo e dell'espressionismo occidentali in Cina all'epoca del Movimento del Quarto Maggio fu una necessità per lo sviluppo moderno dell'arte cinese antica.L'arte tradizionale cinese si era già indebolita durante le dinastie Ming e Qing e lo stile pittorico tradizionale dei letterati, che consisteva nel copiare il passato, era prevalente e il soggetto della creazione si distaccava fortemente dalla vita reale.In questo periodo era urgente trovare un nuovo quadro di riferimento e risorse culturali per realizzare una svolta nell'espressione della

pittura letterata e la sua trasformazione e sviluppo.L'introduzione dei concetti realistici e dei metodi di disegno del realismo occidentale ha compensato la mancanza di realismo nelle belle arti tradizionali e ha reso lo sviluppo delle belle arti un vero interesse per la realtà sociale, il che non solo ha arricchito il linguaggio artistico e i metodi espressivi delle belle arti tradizionali cinesi, ma ha anche promosso notevolmente l'arricchimento e lo sviluppo del linguaggio artistico delle belle arti cinesi in tutte le discipline, e ha attivato e rafforzato gli elementi artistici e culturali tradizionali che erano stati a lungo addormentati, promuovendo lo sviluppo dell'arte e dell'estetica cinese.Ha attivato e rafforzato elementi artistici e culturali tradizionali a lungo assopiti, promuovendo la metamorfosi, l'evoluzione, l'innovazione e lo sviluppo dell'arte e dell'estetica cinese.Allo stesso tempo, in quanto importante genere dell'arte realista occidentale, la pittura a olio, le stampe xilografiche, la scultura e così via sono state continuamente adattate e innovate in termini di soggetto, linguaggio artistico e sentimenti estetici sin dal loro ingresso in Cina, e sono state in grado di seguire da vicino la realtà della società cinese in termini di soggetto, e di integrare costantemente il linguaggio artistico e i concetti estetici della pittura tradizionale cinese nel linguaggio artistico, dopo un lungo periodo di pratica ed esplorazione.Dopo un lungo periodo di esplorazione pratica, lo sviluppo della nazionalizzazione cinese è stato realizzato.

Osservando il corso della localizzazione e della trasmutazione dell'arte realista nella Cina del XX secolo, non è difficile scoprire che l'evoluzione dell'arte realista nella Cina del XX secolo è stata una spirale ascendente (continua e intermittente), che ha costantemente introdotto e appreso dall'arte e dalla cultura occidentali, pur continuando a ritornare e ad apprendere dal linguaggio tradizionale dell'arte cinese e assorbendo i nutrimenti delle nazionalità e dell'arte popolare tradizionale.Guardando alla storia degli ultimi cento anni, possiamo notare che nel XX secolo l'arte realista cinese ha imparato successivamente dal classicismo europeo, dal realismo francese, dal realismo socialista sovietico, dal surrealismo americano e dalla pittura giapponese e, sulla base dell'apprendimento di molti maestri e dell'assorbimento di molte fonti, è tornata gradualmente all'arte e alla cultura tradizionali cinesi e ha attinto al linguaggio dell'arte

nazionale e popolare e al nutrimento estetico, a partire dal periodo del "Quarto maggio", che è stata la prima volta in cui l'arte realista cinese è stata introdotta nell'arte e nella cultura occidentali."Dal Realismo del "Quarto Maggio" e dal Nuovo Realismo durante la Guerra Anti-Giapponese, al Realismo Socialista della Nuova Cina, al Realismo delle Due Combinazioni e al Realismo del Nuovo Periodo, è infine cresciuto nel Socialismo della Nuova Era con spirito e stile cinesi.L'arte realista, ricostruendo la curva dell'evoluzione dell'arte realista cinese nel XX secolo: continuità e discontinuità come parte importante della cultura e dell'arte mondiale contemporanea.

L'evoluzione dell'arte realista nella Cina del XX secolo: continuità e discontinuità è una parte importante dello sviluppo della letteratura e dell'arte cinese moderna, e la sua traiettoria complessiva di sviluppo, la sua ricca esperienza e i suoi numerosi insegnamenti hanno un importante significato guida e una forte rilevanza pratica per l'ulteriore creazione, costruzione e sviluppo della cultura e dell'arte in futuro.Inoltre, l'esplorazione pratica e i risultati teorici di questa curva evolutiva hanno promosso notevolmente la cinesizzazione delle teorie marxiste della letteratura, dell'arte e dell'estetica, hanno arricchito e sviluppato il Pensiero di Mao Zedong sulla letteratura e sull'arte e il Pensiero di Xi Jinping sulla letteratura e sull'arte per la nuova era, e sono diventati un risultato importante e fondamentale per la realizzazione della cultura cinese, dello spirito della Cina e dello stile della Cina che incarna le caratteristiche cinesi.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Barras, G. S., *The Art of Calligraphy in Modern China*, cat., British Museum Press, London 2002.

Champion, S., Smith, K., *Representing the peopl*, Chinese Art Centre, Manchester 1999.

Chan, D., *4696/1998: Contemporary Art from China*, Art Beatus Gallery, Vancouver 1998.

Clark, J., *Chinese Art at the End of the Millennium*, New Art Media, Hong Kong 2000.

Dijk, H. van, *Painting in China after the Cultural Revolution: Style Developments and Theoretical*

Fortini F., *Asia maggiore*, Einaudi, Torino 1956.

Fortini F., *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977.

Glover, D. (a cura di), *Culture/China* (a journal of culture, theory, politics), Lawrence & Wishart, London 2000, n° 40, primavera 2000. (rivista)

Goedhuis, M., *On the edge of the millennium, New Art from China*, Field Print & Graphics, UK 2002.

ge shenmei de ren (*Born to be an aesthetic person*), Wenhua Fazhan Chubanshe, china, 2019.

He Duo Ling, *Zhongguo lianhuanhua mingjiamingzuo: Dai gelou de fangzi* (*Chinese famous comic series: House with attic*), Renmin Meishu Chubanshe, china , 1983.

He Duo Ling, *Zhongguo lianhuanhua mingjiamingzuo: Xue yan* (*Chinese famous comic series: snow geese*), Renmin Meishu Chubanshe, china, 1983.

Hendrikse, C., *Writting on the Wall: Chinese New Realism and Avant-Garde in the Eighties and*

Huang, D., Bing, Y., *Making China-Cultural Implosion*, Ethan Cohen Fine Arts, New York 2002.

Hou Hanru, *On the Mid-Ground*, Timezone 8, Hong Kong 2002.

Hu Jung-Fen, *Hou jieyan yu hou bajiu: Liang'an dangdai meishu duizhao* (*Post-martial laws vs. post-'89: The contemporary art in Taiwan and China*), National Taiwan Museum of Fine Arts, Artist

Jiang Mei (a cura di), *Ost + West (zhongguo dangdai yishuzhan)*, Shanghai Art Museum,

Shanghai 2002.

Keohane R., *Neorealism and Its Critics*, Daxue Chubanshe, Beijing 2002.

Li Xianting (a cura di), *China's New Art Post-1989*, Hanart TZ Gallery, Hong Hong 1993.

Liu Ming Jiu, *Ershishiji xianshizhuyi*, (*20th century realism*), Zhong Guo Shehui Kexue Chubanshe, 1992.

Lu Peng, *A History of Art in 20th Century Cihna*, Charta, Milano 2010.

Lu Peng, *Thirty Yerars of Adventures: Art and Artists from 1979*, Timezone 8, Hong Kong 2011.

Lu Xun (con Zheng Zhenduo), *北平箋譜 / Beiping jian pu*, Rong Baozhai, Beijing 1933.

Lu Xun, *Letteratura e sudore. Scritti dal 1925 al 1936*, trad. it., Pisani, Isola del Liri 2007.

Samarani G., *La Cina del Novecento*, Einaudi, Torino 2004.

Tam, V. (a cura di), *China Chi*, Harper Collins, New York 2000.

Teufel Dreyer, J., *China's Political System, Modernization and Tradition*, Paragon House, London 1993.

Turner, C. (a cura di), *Tradition and Change-Contemporary Art of Asia and the Pacific*, Queensland Art Gallery, Australia 1993.

Wu Hung, *Transience, Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, Smart Museum of Art, Chicago 1998.

Yin Shuang Xi, Mao Zhuxi, *Commemorating the 121th Anniversary of Mao Zedong's Birth-Art*, Renmin Meishu Chubanshe, china，2015.

Zha Jianying, *China Pop*, New Press, New York 1995.

Zhou Yi, *"The Reception and Transformation of Realism in China"*, Modern Chinese Culture and Literature, n. 2, 2014, p. 82-93.

Pubblicato originariamente in Modern Student, vol. 1, n. 3, dicembre 1930.

Lü cheng, *"La rivoluzione dell'arte"*, Nuova Gioventù, vol. 6, n. 1, 1918, p. 84-85.

Lü cheng, *"La rivoluzione dell'arte"*, Nuova Gioventù, vol. 6, n. 1, 1918, p.85.

Chen Duxiu,*"La rivoluzione nelle belle arti"*, Nuova Gioventù, 1918, vol. 6, n. 1, p.

86

Chen Duxiu *"Revolution in the Fine Arts - A Reply to Lü cheng"* sono stati originariamente pubblicati su New Youth, Vol. 6, No. 1

Lü cheng, "*Art Revolution (excerpts)"*, Selected Essays on Chinese Art in the Twentieth Century, vol. 1, pp. 26-27

" *(in cinese).Beijing Painting World Examination*", in Literature and Art Research, n. 12, 2016.

Ai Zhongxin, *"Studi su Xu Beihong",* Pechino: Encyclopedia of China Press, 2007.

Shui Tianzhong, *"50 anni di dibattito sulla pittura cinese (1900-1950)"*

Cao Yiqiang e Fan Jingzhong, *"Atti del simposio internazionale sulla pittura cinese del XX secolo: continuità ed evoluzione della tradizione*", Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 1997, p. 41-42.

Kang Youwei e Li Bingtao, *"Viaggare in undici paesi europei"*, Pechino, Social Science Literature Publishing House, 2007, p. 88.

Du Shaohu, *"Illuminismo realistico: la scelta culturale del movimento pittorico occidentale e il percorso della scrittura realistica nella prima guerra civile",* Journal of Yunnan Academy of Fine Arts, n. 1, 2020, p. 109.

Lin Mu,*"A Study of 20th Century Chinese Painting"* , Nanning: Guangxi Fine Arts Press, 2000, p. 13.

Wu Xiaoming,*"Scritti scelti di Chen Duxiu"*, Shanghai: Shanghai Far Eastern Publishing House, 1994, p.6.

Chen Duxiu, *" storia letteraria europea moderna",* Rivista della Gioventù, 1915, vol. 1, n. 3, pag. 1.

Chen Duxiu, *"La politica educativa di oggi"*, Rivista della Gioventù, 1915, vol. 1, n. 2, p. 3-4.

Wu Xiaoming,*"Scritti scelti di Chen Duxiu"*, Shanghai, Shanghai Far Eastern Publishing House, 1994, p.15.

Gao Shuping, "Saggi raccolti sull'educazione estetica di Cai Yuanpei", Changsha, Hunan Education Publishing House, 1987, p. 53.

Gao Shuping,"*Saggi raccolti sull'educazione estetica di Cai Yuanpei,"*Changsha,

Hunan Education Press, 1987, p. 81.
Liang Qichao, *"Arte e scienza*", Morning Post, 23 aprile 1922, p. 1.
Lin Mu*,"Uno studio sulla pittura cinese del XX secolo".*, Nanning, Guangxi Fine Arts Publishing
Lin Mu, *"Uno studio sulla pittura cinese del XX secolo"*, Nanning: Guangxi Fine Arts Press, 2000, pag. 16.
Wang Yachen, *"Il movimento artistico moderno e l'educazione artistica"*, Minbao, 17 luglio 1933.
Wang Zhen e Rong Junli, eds. "*Wang Yachan Art Essays*", Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Press, 1990, p. 330-331.
Zhang Xian e Zhang Yuan,*"A Compilation of Modern Chinese Art Education Laws and Regulations"*, Beijing: Educational Science Press, 1997, p. 50-149.
Li Chao, "*A History of Modern Chinese Oil Painting*", Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2007, p. 52
Lin Mu, *"A Study of Chinese Painting in the 20th Century"*, Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2000, p. 19.
Wu Jiafeng, *"Sulla pittura realistica occidentale"*, Culture and Art Publishing, 1989, p. 164.
Cai Yuanpei, *"Discorso alla Società per lo studio della pittura dell'Università di Pechino"*, in Peking University Journal, 25 ottobre 1919
Lang Shaojun e Shui Tianzhong, "*Selected Essays on Twentieth-Century Art*" (sopra).Shanghai Calligraphy and Painting Press, 1999.
Chen Ruilin, *"Modern Artist Chen Baoyi*", Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1988, p. 100.
Chen Ruilin, *"Modern Artist Chen Baoyi*", Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1988, p. 101.
"L'Associazione Scrittori e Pittori si arricchisce di nuovi membri", La Dichiarazione, N.1,12 settembre 1914
Qiao Zhiqiang,*"Uno studio sulle società di pittura cinese moderna"*, Pechino: Rongbaozhai Publishing House, 2009, p. 45.
Liu Haisu, *"Manichini"*, Supplemento al giornale di attualità, 10 ottobre 1925, p. 131-132.
Liu Haisu, *"Manichini"*, Supplemento di attualità del Nuovo Giornale, 10 ottobre

1925, p. 132
Li Chao, *"Storia della pittura a olio cinese moderna"*, Shanghai，Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2007, p. 116.
Hang xiaochun，*"La trasformazione del concetto di "schizzo" e la pittura cinese del XX secolo"*，Rivista dell'Accademia di Belle Arti di Tianjin，Edizione 5, 2015, p. 70
Wang Zhen,*"Scritti raccolti di Xu Beihong",* Shanghai，Shanghai Pictorial Press, 2005, p. 5.
Wang Zhen,*"Scritti raccolti di Xu Beihong"*, Shanghai，Shanghai Pictorial Press, 2005, p. 139.
Wang Zhen*,"Scritti raccolti di Xu Beihong"*, Shanghai，Shanghai Pictorial Press, 2005, p. 19.
Wang Zhen,"*Scritti raccolti di Xu Beihong*", Shanghai，Shanghai Pictorial Press, 2005, p. 140.
Wang Zhen,*"Scritti raccolti di Xu Beihong"*, Shanghai，Shanghai Pictorial Press, 2005, p. 139.
Wang Zhen e Xu Boyang, eds., *"Antologia dell'arte di Xu Beihong"*Yinchuan,Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 759.
Feng Chenbao,*"Scritti raccolti di Feng Zikai"*, Hangzhou, Zhejiang Literature and Art Publishing House e Zhejiang Education Publishing House, 1990, p. 6.
Feng Chenbao,*"Scritti raccolti di Feng Zikai"*, Hangzhou, Zhejiang Literature and Art Publishing House e Zhejiang Education Publishing House, 1990, p. 9.
Wang Zhen e Rong Junli, eds. "Antologia dell'arte di Wang Yachen", Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Press, 1990, p. 109.
"Memorie del signor Wu Dayu", Shanghai，Shanghai Education Press, 2003, p. 53.
Liu Haisu, "Espressioni d'arte e di vita", Morning Post Sixth Anniversary Supplement, 1 dicembre 1924, p. 224-225.
Li Yishi, *"Vendere dipinti"*, China Art Association Quarterly, vol. 1, n. 2, 1 giugno 1936, p. 143-148.
Xu Beihong, "Sul miglioramento della pittura cinese", pubblicato originariamente nel Journal of Painting (Università di Pechino), 1 giugno 1920, p. 12.

Li Chao,"Storia della pittura a olio cinese moderna",Shanghai，Shanghai Painting

and Calligraphy Press, 2007, p. 90.
Wang Zhen e Xu Boyang, eds.，*“Antologia dell'arte di Xu Beihong”*，Yinchuan，Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 51.
Li Chao，*“Storia della pittura a olio cinese moderna”*，Shanghai，Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2007, p. 90.
Wang Zhen e Xu Boyang, eds.*“Antologia dell'arte di Xu Beihong”*，Yinchuan: Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 174.
Wang Zhen e Xu Boyang, eds.*“Antologia dell'arte di Xu Beihong”*，Yinchuan: Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 515.
Wang Zhen e Xu Boyang, eds.*“Antologia dell'arte di Xu Beihong”*，Yinchuan: Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 511.
Zheng Gong*,“ Evoluzione e movimento: la modernizzazione dell'arte cinese”,* Nanning,Guangxi Art Publishing House, 2002, p.107.
Liu Xin, *“Cento anni di pittura a olio cinese”*, Nanning,Guangxi Fine Arts Press, 1996, p. 45.
Pan Hannian, *""Vagando per il crocevia"* e Yaling: "Nuovo teppismo"", Mirage Continent, ottobre 1920 (numero inaugurale).
Wang Yang, The Choice of the Artistic Era - From Art Revolution to Revolutionary Art, Zhejiang: Zhejiang University Press, 2011, p. 73.
Wang Bomin, ed., *“Storia generale dell'arte cinese*”, vol. 7, Jinan, Shandong Fine Arts Publishing House, 1988, p.22.
Zhu pu, ed.*“Lin Fengmian sull'arte”*, Shanghai,Shanghai Painting and Calligraphy Press, 2010, p.41.
Huang Xiaogeng and Wu Jin, eds.,“*Records of Guangdong's Modern Painting Circles*”, Guangzhou: Lingnan Fine Arts Publishing House, 1990, p. 252.
Huang Ke, *"Una storia delle attività artistiche nella nuova rivoluzione democratica in Cina"*, Shanghai,Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 2006, p. 222.
Zhang Wang, ed., *"Lu Xun sulle belle arti",* Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1982, p.76
"Declaration of the Times Art Society to Young Artists Nationwide", "Mengya Monthly", Vol. 1, No. 4, 1930, p. 270.
Zong Xian, *"Scelte nell'epoca della grande preoccupazione - Ricerca sull'arte nella zona posteriore durante la guerra anti-giapponese"*, Chongqing,Chongqing Fine Arts

Publishing House, 2000, p. 22.
Wang Zhen e Xu Boyang (a cura di), *"Opere artistiche di Xu Beihong"*, Yinchuan, Ningxia People's Publishing House, 1994, p. 300.
Lü Peng, ed.,"*Cronaca dell'arte cinese 1900-2010*", Pechino: China Youth Publishing House, 2012, p. 348.
Lü Peng, ed.,"*Cronaca dell'arte cinese 1900-2010"*, Pechino: China Youth Publishing House, 2012, p. 394.
Ufficio del Comitato per la compilazione delle cronache locali di Wuhan: "*Materiali della guerra anti-giapponese di Wuhan",* Wuhan: Wuhan Publishing House, 2007, p. 567.
Ai Siqi (a cura di), *"Cronaca del movimento letterario e artistico di Yan'an"*, Pechino: Culture and Art Publishing House, 1987, p. 58.
Ufficio del Comitato per la compilazione delle cronache locali di Wuhan: *"Materiali della guerra anti-giapponese di Wuhan"*, Wuhan: Wuhan Publishing House, 2007, p. 568.
Wen Tianxing,*"Cronaca del movimento artistico anti-giapponese nella guerra nelle aree controllate dal Kuomintang",* Chengdu: Sichuan Academy of Social Sciences Press, 1985, p. 61-62.
Zhang Yinwu, *"Movimento artistico anti-giapponese di Wuhan*", Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House, 2015, p. 22
Zhang Yinwu, "*Movimento artistico anti-giapponese di Wuhan"*, Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House, 2015, p. 18
"Dichiarazione di fondazione dell'Accademia delle arti Lu Xun", "Pubblicazione commemorativa di fondazione dell'Accademia delle arti Lu Xun", aprile 1938
Shang Hui: "*Arte popolare - Storia dell'arte rivoluzionaria cinese"*, Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2019, p. 67-68.
"Raccolta di saggi sulla letteratura e l'arte di Mao Zedong", Pechino: Central Literature Press, 2002, p. 16.
Ai Siqi, a cura di, *"Il fiorente movimento letterario e artistico di Yan'an",* Pechino: Casa editrice di cultura e arte, 1987, p. 62

Hong Yiran, "Nuovo realismo e romanticismo rivoluzionario", *"Fighting Art"*, 1939, p.4-5

Du Feng,*"Combattere con i pennelli", "National Salvation Daily"*, agosto 1937
Huang Zongxian: "*Scelte in tempi di grandi difficoltà - Ricerca sull'arte nella zona posteriore durante la guerra anti-giapponese",* Chongqing: Chongqing Fine Arts Publishing House, 2000, p. 149.
Huang Zongxian: *"Scelte nell'era della grande preoccupazione - Ricerca sull'arte nelle retrovie durante la guerra di resistenza contro il Giappone",* Chongqing: *Chongqing Publishing House, 2000, p. 126-127*
Editore, *"Invio del gruppo di schizzi sul campo di battaglia",* "Anti-Japanese War Pictorial" Vol. 2, n. 1, 1940, p. 5.
"On Realism - On the Road to Scientification of Chinese Literature and Art", "New Art" n. 3 e 4
Huang Zongxian: "*Scelte nell'epoca dei grandi problemi - Ricerca sull'arte nella zona posteriore durante la guerra anti-giapponese*", Chongqing: Chongqing Publishing House, 2000, p. 155.
Nit, "Dalla pittura di guerra al nuovo realismo", Art World, Vol. 1, N. 2, 1939, p. 2-3.
Hua Lin: *"From Realism to Ideal"*, "Anti-Japanese War Pictorial", N.24, 1939, p. 7-8.
Hong Yiran,"*Nuovo realismo e romanticismo rivoluzionario"*, "Battle Art" numero inaugurale del 1939, p. 4-5.
Zhang Anzhi,*"Sul realismo e l'idealismo",* "Musica e belle arti", vol. 2, n. 4, p. 2.
Ruan Rongchun e Hu Guanghua,"*Storia dell'arte cinese moderna",* Tianjin: Tianjin People's Fine Arts Publishing House, 2005, p. 183.
Wu Guanzhong, Li Yu, Li Lincan, et al., *"Art Journey in War*", Hangzhou, China Academy of Art Press, 1998, p. 3.
Chen Xiaonan, *"Attività artistiche nei quattro anni della guerra anti-giapponese*", "Mese letterario", agosto 1941, p. 26-44.
"Opere scelte di Mao Zedong (Volume 3)", Pechino: People's Publishing House, 1966, p. 817.
"Opere scelte di Mao Zedong (Volume 2)", Pechino: People's Publishing House, 1966, p. 500.
Huang Zongxian, *"Scelte in un'epoca di grandi problemi: A Study of Art in the Rear Areas during the Anti-Japanese War" ,* Chongqing: Chongqing Fine Arts Publishing House, 2000, p. 92.
"La terra della primavera attende la vostra coltivazione", "Notizie letterarie e

artistiche", 30 febbraio 1932.
Huang Zongxian: "*Scelte nell'epoca della grande preoccupazione - Ricerca sull'arte nella zona posteriore durante la guerra di resistenza",* Chongqing: Chongqing Fine Arts Publishing House, 2000, p. 131.
Zhou Yang,"*Opere raccolte di Zhou Yang (volume 1)",* Pechino,People's Literature Publishing House, 1984, p. 295.
Gong Chanxing: "*Dong Xiwen"*, Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2001, p. 11
Liu Xin: "*Un secolo di dipinti a olio cinesi 1989-1949",* Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 1996, p. 164.
Li Hua, Li Shusheng e Ma Ke, eds., *"Fifty Years of China's Emerging Printmaking Movement"*, Shenyang Liaoning Fine Arts Publishing House, 1981, p. 302.
Hu Qingqing，"*Mostra di scambio di arte straniera della Nuova Cina*," Istituto d'arte di Nanchino,2016,p.10-11
Zheng Gong: "*Evolution and Movement-Modernization of Chinese Art"*, Nanning，Guangxi Fine Arts Publishing House, 2002, p. 238.
Liu Chun: *"History of Chinese Oil Painting"*, Pechino，China Youth Publishing House, 2005, p. 162.
Liu Xiaochun ， *"Luo Gongliu Art Dialogue"*, Taiyuan: Shanxi Education Press, 1999, p. 32-33.
Cai Ruohong，*"Sforzandosi di creare l'arte più recente e più bella"*, "People's Daily", 28 settembre 1960, p.7.
"Mao Zedong sulla letteratura e l'arte", People's Literature Publishing House, edizione 1992, p. 119.
Mao Zedong: *"Talks with Music Workers"* (24 agosto 1956), *"Selected Works of Mao Zedong"* , Beijing People's Publishing House, edizione 1979, p. 8-11.
Mao Zedong: *"Sul governo di coalizione"* (1945), *"Opere scelte di Mao Zedong"* Volume 3, Beijing People's Publishing House, edizione 1966, p. 1032.
Zou Yuejin,*"Storia dell'Arte nella Nuova Cina*", Changsha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 3.
Zhang Jiong, ed., *"Theoretical Historical Materials Collection of China's New Literature and Art Series (1949-1966)"*, Pechino,China Federation of Literary and Art Circles Press, 1994, p. 22.

Zhang Jiong, ed.: *“The Great Series of Chinese New Literature and Art·Collection of Theoretical Historical Materials (1949-1966)*, *”*Pechino, China Federation of Literary and Art Press, 1994, p. 91.

Zhang Jiong, ed.: “*The Great Series of Chinese New Literature and Art·Collection of Theoretical Historical Materials (1949-1966)”,* Pechino, China Federation of Literary and Art Press, 1994, p. 93-94

"Raccolta di saggi commemorativi del Primo Congresso dei lavoratori letterari e artistici di tutta la Cina", Pechino, China Federation of Literary and Art Circles Press, 2009, p. 572-573.

Lu Peng, ed., *"Chronicle of Chinese Art 1900-2010"*, Pechino, China Youth Publishing House, 2012, p. 544

Editoriale: *“Sforzatevi di esprimere la Nuova Cina”*, People’s Fine Arts, n. 1, 1950, p. 15.

Liu Shuyong, a cura di, “*New China Art Documents Museum*”，Harbin, Heilongjiang Education Press, 2001, p. 8.

Ai Zhongxin: *"Rivedere il passato per imparare il nuovo"*, "Fine Arts", n. 5, 1957, pp. 16-17.

Zou Yuejin, *"Storia dell'arte della Nuova Cina"*, Changsha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 5.

Li Shusheng: *"Dallo sviluppo dell'arte rivoluzionaria alla formazione dell'arte socialista"*, "Art Research",Vol.2, 1992, p. 13.

"Problemi della letteratura e dell'arte sovietica", Pechino,Casa editrice letteraria popolare, 1953, p. 33.

“*Costituzione dell'Associazione degli Artisti Cinesi”,* Belle Arti, 1954, n. 2 , 1954, n. 2, p. 10

Zhou Yang，*Zhou Yang's Collected Works* (Volume 2), Pechino， People's Literature Publishing House, 1985, p. 182-186.

”*Costituzione della China Artists Association"*, "Arte", 1954, n. 2, p. 10.

Zhu Sha: *"Arte sovietica e pittura a olio della Nuova Cina"*, Nanchino，Southeast University Press, 2013, p. 109.

Zhang Jiong, ed., *"Theoretical Historical Materials Collection of China's New Literature and Art Series (1949-1966)"*, Pechino，China Federation of Literary and Art Press, 1994, p. 93.

"*Discorso di apertura del signor Guo Moruo*", People's Daily, 3 luglio 1949, citato dall'Antologia di saggi commemorativi del Primo Congresso nazionale degli operai letterari e artistici della Cina, Pechino: China Federation of Literary and Art Circles, 2009, p. 35-44.
"Opere scelte di Mao Zedong" (Vol. 3), Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 819
"Opere scelte di Mao Zedong" (Vol. 3)*),* Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 805
"Opere scelte di Mao Zedong" (Vol. 3)), Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 806.
"Opere scelte di Mao Zedong" (Vol. 3), Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 816.
"Opere scelte di Mao Zedong" (Vol. 3), Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 818.
"Opere scelte di Mao Zedong" (Vol. 3), Pechino: People's Publishing House, 1966, p. 826.
Lu Meilin et al., tradotto: *"Estetica marxista-leninista"* , Pechino: Libreria Sanlian, 1961, p. 699.
"Problemi della letteratura e dell'arte sovietica", Pechino: Casa editrice letteraria popolare, 1953, p. 33.
Cui Zhiyuan: *"Il destino del realismo nella Cina contemporanea"*, Pechino: People's Literature Publishing House, 2005, p. 89-92.
Cui Zhiyuan: *"Il destino del realismo nella Cina contemporanea"*, Pechino, People's Literature Publishing House, 2005, p. 90.
[Soviet] Netuo Xiwen: *"Sul problema del processo tipico nella pittura"*, "Belle arti", n. 1, 1954, p. 41-50.
Zhou Yang: *"Socialist Realism - The Road Ahead for Chinese Literature"*, People's Daily, 11 gennaio 1953, p. 3.
"Opere scelte di Mao Zedong" (Vol. 3), Pechino, People's Publishing House, 1966, p. 818.
Hong Kong Wen Wei Po, 31 agosto 1950. (citato in) Zheng Gong, *Evolution and Movement - Modernization of Chinese Art*, Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2002, p. 259
Liu Yuedi e Li Xiujian: *"Contemporary Chinese Aesthetics Research (1949-2009)"*,

China Social Sciences Press, 2011, p.247.
Hong Bo, Li Shusheng, ecc., ed.: *"Jiang Feng's Art Collection" (Volume 1)*, Pechino,People's Fine Arts Publishing House, 1983, p. 55.
Liu Yuedi, Li Xiujian, *"Contemporary Chinese Aesthetics Research (1949-2009)"*, China Social Sciences Press, 2011, p. 247.
Yu Ding e Zhao Li, *Five Hundred Years of Chinese Oil Painting*, Volume 3, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2015, p. 88.
[Soviet] Soloviev, Smirlov e Alexeeva, a cura di: *"Sketching Teaching*", Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1958, p. 13.
[Soviet] Soloviev, Smirlov e Alexeeva, a cura di: *"Sketching Teaching*, "Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1958, p. 13.
Jin Shangyi, *"The Introduction and Development of Chinese Oil Painting"*, "Art Research", n.2, 2000, p. 18-30.
Wu Zuoren, *"Sketch and Painting Chat"*, "Art Research", n. 10, 1979, p. 8-15.
Jin Shangyi, *"Uno sguardo allo schizzo e all'insegnamento dello schizzo a partire dallo sviluppo - Il preside Jin Shangyi risponde alle domande"*, "Art Research", n. 11, 1994, p. 3-6.
[Soviet] Yami Gerasimov: *"Friendship Message to Chinese Artists"*, "Fine Arts" n. 12, 1954, p. 37.
"Discorso del pittore sovietico Maximov alla seconda riunione plenaria del Consiglio nazionale dell'Associazione degli artisti cinesi, "Belle arti", n. 7, 1955, p. 19-24.2
Lu Hong, ed., *60 Years of New China's Fine Arts (1949-1979)*, Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2009, p. 9.
Lu Hong, a cura di, *"60 Years of New China's Art (1949-1979)"*, Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2009, p. 60.
Chen Yongyi,*"Memorie di Quan Shanshi"*, Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House, 2009, p. 19.
Zhang Huaqing,*"La mania di studiare nell'Unione Sovietica e l'arte della Nuova Cina"*, Art Newspaper, 9 marzo 2013, p. 10.
Zhang Huaqing: *"Memoirs of Zhang Huaqing"*, Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House, 2011, p. 53.
Chen Yongyi: *"Memoirs of Xiao Feng"*, Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House, 2009, p. 15-16.

Chen Yongyi: *"Memoirs of Xiao Feng"*, Shenyang, Liaoning Fine Arts Publishing House, 2009, p. 26-27.
"Discorso del pittore sovietico Maximov alla seconda sessione plenaria del Consiglio nazionale dell'Associazione degli artisti", "Belle arti", n. 7, 1955, p. 19.
Feng Fasi: *"Learning from the Advanced Experience of Soviet Experts in Teaching Creative Courses"*, "Fine Arts", N.2, 1956, p. 21-24.
Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese: *Panoramica degli Scambi Culturali Esteri della Cina (1949-1991)*, Guangming Daily Press, edizione del 1993.
"Elenco dei Premi della Cina per Concorsi Internazionali (1957-1991)", "Panoramica degli Scambi Culturali Esteri della Cina" compilato dal Bureau of Foreign Cultural Relations, Guangming Daily Press, edizione 1993, p. 1332
"Scambi di stampe sino-straniere nel periodo di sviluppo", Li Yunjing: "Storia della stampa cinese moderna" edizione 1996.
Luo Zhaohong e Wang Huaining, ed., *"The Great Dictionary of Capitalism"*: People's Publishing House, maggio 1995: p. 967
"Publishing Industry in Shanghai", citato da Xu Liyi, ed., "Encyclopedia of Chinese Publishing", Shuhai Publishing House, edizione 1997, p. 31.
“ Fifty Years of China's Emerging Printmaking Movement,” Liaoning Fine Arts Publishing House, 1982
Wu Lengxi: *"Ricordando il presidente Mao - Diversi importanti eventi storici che ho sperimentato personalmente"*, Pechino: Xinhua Publishing House, 1995, p. 9-10
Zhang Jiong, ed., *"Theoretical Historical Materials Collection of China's New Literature and Art Series (1949-1966)"*, Pechino: China Federation of Literary and Art Publishing Company, 1994, p. 9-12.
“*Colloqui con i lavoratori della musica* (24 agosto 1956)”, Documenti importanti selezionati dalla fondazione della RPC (volume IX), Casa editrice della letteratura centrale, edizione agosto 1994, p.2
National Mao Zedong Literary and Art Research Association: “*Mao Zedong Literary and Art Research (Volume 1)”,* Changsha: Hunan People's Publishing House, 1982, p. 254.
"La strada della letteratura e dell'arte socialista nel mio paese", Zhou Yang, "Literary Gazette", n. 13, 1960
Zhou Yang,*Nuove canzoni popolari aprono una nuova strada alla poesia*, "Bandiera rossa", n. 1, 1958, p. 35.

Chen Shunxin,*"The Acceptance and Transformation of Socialist Realism in China"*, Hefei: Anhui Education Press, 2000, p. 321.
Zhang Jiong, ed., *"Theoretical Historical Materials Collection of China's New Literature and Art Series (1949-1966)"*, Pechino: China Federation of Literary and Art Publishing Company, 1994, p. 148.
Zhang Jiong, ed.: *"Theoretical Historical Materials Collection of China's New Literature and Art Series (1949-1966)"*, Pechino: China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, 1994, p. 152
Zou Yuejin,*Storia dell'arte nella Nuova Cina*, Changsha,Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 53.
"Problemi della letteratura e dell'arte sovietica", Pechino: People's Literature Publishing House, 1953, p. 13.
Zheng Gong, *"Evoluzione e movimento-modernizzazione dell'arte cinese"*, Nanning, Guangxi Fine Arts Publishing House, 2002, p. 282.
Zheng Gong, *"Evoluzione e movimento - Modernizzazione dell'arte cinese"*, Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2002, p. 283
Zou Yuejin, *"Storia dell'arte della Nuova Cina"*, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 55.
Verbale del simposio degli insegnanti dell'Accademia di Belle Arti di Zhejiang: "Sulla questione dello stile nazionale della pittura a olio", "Ricerca artistica", n. 3, 1958, p. 44-49.
Wu Zuoren, *"Diverse opinioni sullo sviluppo della pittura a olio"*, "Arte", n. 8, 1960, p. 26
Luo Gongliu,*"Recensione dell'insegnamento"*, "Ricerca artistica", n. 1, 1985, p. 40.
Wen Lipeng, *"Ispirazione dal corso di ricerca sulla pittura a olio",* "Art Research", n. 10, 1985, p. 51.
Zhao Li, Yu Ding, *"Cinquecento anni di pittura a olio cinese"*, Volume 3, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2015, p. 154.
Ai Zhongxin: *"Il successo e la sofferenza della "Cerimonia di fondazione" del dipinto a olio*
Li Yuchang e Xie Shanxiao: *"Endless Memories - Raccolta di saggi in memoria dell'80° anniversario della nascita del signor Dong Xiwen 1914-1994"*, Pechino: International Culture Publishing Company, 1994, p. 34.
Wang Qi, *"Creazione di un modello di nuova arte nazionale del socialismo"*, "Ricerca

artistica", n. 3, 1958, p. 40.
Dong Xiwen, *"Dal metodo di espressione della pittura cinese allo stile cinese della pittura a olio"*, "Belle arti", n. 1, 1957, p. 6-9
Zou Yuejin, *"Storia dell'arte della Nuova Cina"*, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, pp. 76-77.
Ge Lu,*"My Understanding of Revolutionary Realism and Revolutionary Romanticism"*, "Fine Arts", n. 2, 1959.
Lu Hong, ed., *60 Years of New China's Art (1949-1979)*, Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2009, p. 84.
Zheng Gong, *"Evoluzione e movimento - Modernizzazione dell'arte cinese"*, Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2002, p. 343.
Raccolta di documenti dal Simposio accademico internazionale sulla pittura cinese del XX secolo: la continuazione e l'evoluzione della tradizione, Hangzhou: Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, 1997, p. 293.
Zou Yuejin, *"History of New China's Art"*, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 114.
Zou Yuejin, *"History of New China's Art"*, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2002, p. 125.
Mao Zedong, *Sulla nuova democrazia, Opere scelte di Mao Zedong*, vol. 2 [G] Pechino, Casa editrice del popolo, 1991 (6),P. 708-709.
Mao Zedong, *Sulla nuova democrazia, Opere scelte di Mao Zedong*, vol. 2 [G] Pechino, Casa editrice del popolo, 1991 (6),P. 708-709.
Cai Ruhong. Working Conscientously under the Leadership of the Party, *Cai Ruhong's Collected Works (Volume 2)* [M] Pechino: People's Fine Arts Publishing House, 1993,P.675
Comitato editoriale della rivista. *Parole dell'autore dell'Annuario mensile*[J]. Belle Arti, 1958(4), P.22-23.
Gu Chengfeng. *The Expression of Modernization in Chinese Art during the Third Modernization Period*. Rong Bao Zhai, 2010(6),P.64-71.
Mass Art Handbook [M] Lu Xun Academy of Fine Arts Draft. 1958
Chicken Raising Experience [M] Liaoning Agricultural Exhibition Hall Draft. 1959

Prevention and Treatment of Measles [M] Liaoning Agricultural Exhibition Hall Draft. 1959
Prevenzione e controllo del morbillo [M] Liaoning Agricultural Exhibition Hall manuscript. 1959.
Song Jie.*La sanguinosa battaglia di Yoshan* [M] Liaoning Painting Press. 1958(02)
Song Jie compilata e illustrata. *The Bloody Battle of Yaoshan* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(02)
Yin Yuanhong compilata e illustrata. Meng Liang Moves Troops [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(02)
Liaoning Pictorial Press compilato e illustrato. *The Little Hammer* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(02)
Xu Runde. *Melons in the Commune* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(02)
Qunzhun et al. *Sforzati di diventare il migliore* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(12)
Shen Shen. *La stella rossa dell'amicizia* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958(12)
Liu Sheng e Zimin adattati, Feng Guolin disegnato *Il nuovo direttore contabile* [M] Liaoning Pictorial Press. 1958 (07)
Xia De adattato, Hao Boyi disegnato *Trial Sailing* [M] Liaoning Fine Arts Publishing House. 1959 (12)
Gu Chengfeng. *Modernizzazione e un secolo di arte cinese* [M]. Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2008,P.94.
"*Due direttive su letteratura e arte*," Mao Zedong, Red Flag, n. 9, 1967.
Decisione del Comitato centrale del Partito comunista cinese sulla Grande rivoluzione culturale proletaria", Bandiera rossa, 10, 1966.
Liu Yong e Gao Huamin*: Records of Important Debates Since the Founding of the People's Republic of China*, Volume 2, Zhuhai: Zhuhai Publishing House, 2001, p. 403.
Zhao Li e Yu Ding *"The Problematic Situation Faced by Artists",* Lu Hong, Century Online Chinese Art Network, Chinese Oil Painting Literature, , Hunan Fine Arts Publishing House, 2002 , p.1116
Zou Yuejin,"*L'arte nell'era di Mao Zedong*", Hunan Fine Arts Publishing House, edizione 2005, pagina 12.
Liu Chunhua,*"Cantare le lodi del Grande Leader Presidente Mao è la nostra più grande felicità"*, Quotidiano del Popolo, 7 luglio 1968.
"*Opere d'arte selezionate in commemorazione del 30° anniversario della*

pubblicazione del <Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte> del presidente Mao", Casa editrice di belle arti del popolo, edizione del 1973, prefazione.
Comitato dell'Università di Nanchino del Congresso dell'Armata Rossa: *"Manuale di lettura del giornale"*, aprile 1968, p. 697-698.
Zhang Shujun， Deng Xiaoping e la terza sessione plenaria dell'undicesimo Comitato centrale del Partito comunista cinese. *La marea dei cento anni. No.12. 2018.*
Google Privacy Policy.*Il pensiero riformatore di Deng Xiaoping e la sua rilevanza.* People's Net. Guang'an Daily. 2018-09-13
Shao Dazhen, *"Contemporary Chinese Oil Painting and the Problem of Realism",* (citato in) Essays on the 2006 Chinese Hundred Jinling Painting Exhibition (Oil Painting), Nanjing, Jiangsu Fine Arts Press, 2006, p.4.
Chen Danqing, *"L'individualità del linguaggio artistico della pittura a olio",* Pensieri d'arte, n. 6, 1985.
Ai Zhongxin, *"Riflessioni sull'insegnamento della pittura a olio"*, Art Research, n. 1, 1985.
Deng Xiaoping,*"在中国文学艺术工作者第四代表大会上的祝辞"*, Studi letterari e artistici, n. 4, 1979, p. 6-9.
Chen Chiyu, *"The Fate of Realism in China"*, Journal of Nanjing Arts Institute (Art and Design Edition), 2012, n. 6, p. 67.
Gu Chengfeng, *"Realist Art Reconsidered"*, Literature and Art Research, No. 6, 2007, p. 105.
Shao Dazhen, *"Realismo e spirito del realismo nell'arte cinese contemporanea"*, Fine Arts, n. 12, 2006, p. 15.
Chushui, *"Ispirare le persone con eccellenti opere d'arte"*, Fine Arts, n. 3, 1995, p. 4-8.
Jin Shangyi, *"Il realismo e la corrente principale della pittura a olio cinese",* Fine Arts, n. 4, 1995, p. 12.
Reporter: *"Sull'insegnamento della pittura ad olio, tecniche e stili"*, Belle Arti, n. 12, 1956, p. 8.
Shao Dazhen, *"Lo spirito del realismo e l'arte modernista"*, Fine Arts, n. 11, 1980, p. 3.
Li Xianting, *"Il realismo non è l'unica via corretta"*, Belle Arti, n. 2, 1981, p. 46.
Gao Xiaohua, *"Scar Painting in Modern Chinese Art History"*, in Memories and

Statements on Chinese Art and Art History after 1949, a cura di Lv Peng e altri, Hunan Fine Arts Press, Changsha, 2007.
l'Elenco dei vincitori dell'Esposizione Nazionale d'Arte in Celebrazione del Trentesimo Anniversario della Fondazione della Repubblica Popolare Cinese, Fine Arts, 1980, n. 5
Gao Xiaohua, *"Perché dipingere <perché>"*, Fine Arts, 7, 1979.
Liu Chun, *"A History of Chinese Oil Painting"* Beijing, China Youth Publishing House, 2005,p. 239,
He Duoling， *"Corrispondenza su <La primavera si è risvegliata>"*, Fine Arts, n. 4, 1982, p. 6.
He Rong,*"Sichuan Youth Art Exhibition and Others - Revisiting the Great Turning Point of Art Creation"*, Fine Arts,1980， p.12.
Shui Tianzhong , *"Reflections on Vernacular Realistic Painting"*, Fine Arts ,1984
Shui Tianzhong, *"Riflessioni sulla pittura realistica vernacolare"*, Fine Arts, n. 12, 1984, p. 55.
Luo Zhongli, *"Lettera dell'autore di <Mio padre>"*, Fine Arts, n. 2, 1981, p. 4.



FINITO DI SCRIVERE NEL NOVEMBRE 2024