

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Corso di Laurea in Lingue e Letterature Orientali

TESI DI LAUREA

LIAO BINGXIONG E LA SATIRA POLITICA
CINESE DAGLI ANNI 30 AGLI ANNI 80

Relatore
Ch.mo Prof. Marco Ceresa

Correlatore
Dott. Corrado Neri

Laureando Giorgio Giacomelli

Anno Accademico 2002 - 2003

INDICE

Presentazione (pag. 4)

Introduzione (pag. 10)

Biografia Essenziale (pag. 15)

CAPITOLO 1.

La nascita e la crescita del fumetto in Cina (1920-1942)

1.1 La lezione del fumetto occidentale

1.1.1 Apertura alle forme artistiche straniere (pag. 17)

1.1.2 Il fumetto e la silografia (pag. 21)

1.1.3 La psicologia nelle caricature (pag. 25)

1.2 La feccia dell'arte (Yishu de bailei)

1.2.1 Lo scontro con i circoli artistici tradizionali (pag. 30)

1.2.2 La nazionalizzazione dell'identità artistica (pag. 34)

1.2.3 Dalle città alle campagne (pag. 39)

1.3 I discorsi di Yan'An

1.3.1 Rettifica dei messaggi di propaganda e controllo dei media (pag. 41)

1.3.2 Regolamentazione dei canali di diffusione della propaganda (pag. 44)

CAPITOLO 2.

La guerra di resistenza contro il Giappone e la guerra civile (1936-1949)

2.1 La penna puntata contro l'invasore (1936-1945)

2.1.1 Le cause del conflitto sino giapponese (pag. 46)

2.1.2 Crescita del sentimento antigiapponese (pag. 49)

2.1.3 Il secondo fronte unito (pag. 50)

2.2 L'attività dei fumettisti tra legalità ed illegalità (1945-1949)

2.2.1 "Primavere ed autunni nel regno dei gatti" (pag. 63)

2.2.2 Il periodo di Hong Kong (1947-1950) (pag. 73)

CAPITOLO 3.

La produzione fumettistica fino all'arresto della banda dei quattro (1950-1979)

3.1 L'arte secondo il regime

3.1.1 Le istituzioni artistiche all'interno del partito (pag. 80)

3.1.2 Livellamento culturale sulle esigenze politiche (pag. 83)

3.2 Gli anni del silenzio (1958-1979)

3.2.1 La condanna per destrismo (pag. 90)

3.2.2 “Ridere di se” (pag. 94)

3.2.3 Il fumetto satirico cinese dopo la rivoluzione culturale, conclusioni
(pag. 101)

Appendice (pag. 105)

Bibliografia (pag. 108)

Glossario (pag. 116)

簡 介

曾由於右派被打入監獄長達二十年之久的廖冰兄終於在 1979 年獲釋。他的連環畫也獲得了出版，被命名為“Ridere di se”。在此連環畫裡，藝術家們終於打開了他們被關閉二十年之久的油罐，重新畫他們的連環畫。但它的格式並未獲得自由。在他重新作的第一部寫真集裡，他是以自己的形象作封面的，他保留攢兩臂和兩腿交叉而一絲不動，一雙大眼睛的後面對自由充滿攢懷疑的目光，害怕又回到象從前一樣，又是一個新的欺騙。在“百花”運動期間，廖冰兄象無數的畫家，作家，藝術家，以及知識分子一樣，未能被承認其存在的價值，終未得到毛的重視。一系列廖的漫畫成為一種圖畫講述其矛盾又複雜的一段歷史時期。這篇論文提示通過描述廖的一段能代表他生活中最令人難忘的歷史故事來闡述他的作品。

他的作品現代形式是屬於政治諷刺收藏集，也是二十世紀初中國內部的呈現。一種這樣的藝術表達被下定義為如同唯一和獨立，在當時未能被認識為一種本身的術語。所以藝術家們通過使用一些詞語如諷刺畫和笑話企圖在連環畫中向世人表達其意義，並希望因此而獲得世人對其承認，成為一種合法的術語。最早使用“漫畫”一詞的是馮之凱在 1925 年 5 月當他的“之凱漫畫”在“文藝週報”上出現時開始的。中文單詞漫畫（之凱漫畫）經過“真正多”報出

版者的提示和啟發後直接將漫畫翻譯成日語漫畫（它們是 Hokusai 的著作，由於他的作品多的不計其數，因此取名他的作品為 Hokusai manga 作品）。

這一新概念很快就變成文化運動的軸心，有如太陽普照中國大地，並成為文化工具實施推動從中國社會和政治事實的變化和發展。魯迅是這支先鋒隊伍中的主要推動者，他的貢獻強有力的推動了對中國藝術的發展，並領導人民群眾對政治意識的理解並自然交流鋪了一條光明大道。這一計劃的理論得以實現是由於木刻印刷術的運用，這種技術之所以得到推廣歸功年畫的印刷的誕生，從此它以年畫的形式獲得推廣。這種實踐代替了藝術家曾經許下的諾言。魯迅曾題詞：木刻印刷術的運用是自然的發展，是社會教育形式的必然趨勢，通過使用黑白兩種顏色之間的對立特點可以代表那些令人擅動的興奮。它的分段隔離技術能夠表達社會和生活的方方面面。

這樣具有現代風格的木刻印刷術成為了一種新型的理論，中國藝術家們在這理論中可以把它進行同歐洲，美國，日本等國的藝術風格的試驗和思想意識的研究作以比較。這種類型的影響力也曾表現在連環畫裡，可以說是偉大的創舉。但同時藝術家們在這一技術上也曾遇到一些困難，因為它的形式與文化藝術形式差距深遠（它難以生動地描繪出明亮與黑暗之間的人物真實輪廓，中文稱之為陰/陽

臉)。

藝術家們經過努力，並精心製作一種形式但更具有中國傳統性，並給予作了一個概括：中國人民藝術和外國藝術的影響的結合。在這一點上畫家廖炳雄的貢獻是功不可沒的。他曾把傳統的文化遺產一些民間歌謠和年畫印刷術同具有德國表情主義性強烈的線條融為一體，解決了在構思上對人物，事物敘述的不足之處，當時這對他來說認為是最好的，也是唯一的辦法。僚的藝術發明在同中國人民的交流環境裡，它成為一個非常有效的交流工具，甚至成為一種非凡的政治武器。在抗日戰爭期間，諷刺連環畫在其排演的角色，如同戰士們和犧牲者們的一個精神支柱，對於他們來講，當時的它是珍貴極了。接攆在 1945 年，也就是日本侵略者的失敗之後，諷刺連環畫繼續在內戰中扮演悲憤的部份。在共產黨和國民黨之間的對抗中，它曾在政策和軍事計劃中佔有重要的位置。但不久國民黨發覺人民群眾之間的意見不一，理由是政府腐敗，這完全可能是共產黨人的宣傳導致政局不穩。如此這些連環畫的作者們如同廖炳雄等成為他們可怕的敵人並可能會被審查和迫害。當國民黨政府的罪惡手段加重並造成真正可怕的氣候時，廖決定逃往香港避難。

不幸的事，由於局勢緊張廖的風格形式的完美在他在英國殖民地逗留期間被更改了。另外，加上那時的香港的文化環境是一個非

常蕭條沒有生機的地方，僅僅是一個避難所。由於香港共產黨人的政治孤立使之對內戰的悲劇釀成的情景感到非常的悲觀，儘管當時有印刷的自由權力存在，但由於當時的環境因素沒有任何人願為尋找一個能作為出版印刷的地方而出謀劃策，他們只會為現實的謀生利用而奔波。廖待在香港直到 1950 年，也就是共產黨打敗國民黨並走上政治舞台的時候。但是從此之後在中國根據廣大人民群眾的榮譽和肯定的原則，一切來源于外國的藝術完全被否認和打破。從新中國一開始廖滿懷信心的畫畫，本以為新社會制度應該充分與人民內部牽連在一起。共產黨的領導本不應該在那時候犯下這一錯誤，把人民從本身的願望和需要上剝去其靈感和熱情。不幸的事，文化無法成為政府和人民之間相互作用的橋樑，但頗為相應地成為一個制度表現在人民團結和政治監督方面。在新中國現實的社會主義者們在每種書寫的創造上成為主要的榜樣。民主自治的試和外人藝術的影響在這種榜樣中全被禁止和拋棄。因此，它成了一種機會使廖的作品從中產生更豐富的內容：在什麼方法裡，在不同的時候，藝術和政治的影響等等，如同許許多多的其他知識分子們一樣。

諷刺連環畫的現象無論如何被認識為一種非常偉大的創舉，它的力量在群眾心目中的表現是勢不可擋的：那時它是很容易傳播的，是一看就能懂的，另外，最重要的是它的能力，不管是文字還是圖畫，對讀者來說，它不斷地成為唯一的具有影響力讀物。在抗日戰

爭期間，連環畫在所有的傳播工具中扮演了第一行列當中的基本角色。畫家們從腐敗的國民黨政府的黑暗的統治下逐漸掙扎出，成為名副其實的“游擊隊員們”，並為此而感到自豪和對生活充滿生機。隨從國民黨和共產黨之間的鬥爭的強烈，迫使越來越多的藝術家們成為地下工作者，他們也同腐敗的政府，政治的迫害以及為挨餓的人們跟國民黨反對派作鬥爭。在中華人民共和國成立後，諷刺性的精神靈感似乎成為了家庭私人的了，因為未來在現實的社會主義者心目中是充滿陽光的，它已經不再符合新社會的發展和要求。

雨後彩虹停留總是短暫的，然爾，真是一些歷史事件塑造了一

代藝術家們百折不撓，頑強的精神。通過諷刺作品的敘述和真實的照片來反抗壓迫者，他們忍受了被審查的屈辱，但最終獲得了鬥爭的勝利，他們的成就得到了人民的肯定。

政治和諷刺共存這兩根繩子連在一起，創出了象廖炳雄一樣的

藝術家們，給予了他們一個非凡的創作機會，從中獲得了來自內心的靈感。連環畫作家們並不曾是簡單的表演者或國家的歷史年代史編者，也不是人為所創造的。藝術家們或文人在歷代中所處的位置總是最重要的，但又是遭受磨難最多的角色，因為只有他們才能用自己的靈感寫出心聲，反映真實的歷史事件。他們所忍受過的痛苦是普通人感覺不到的。廖的作品從政治氣候和歷史事件所敘述的主

題及內容不能撇開不談，它們的方方面面都是廖的靈感及所創的圖畫，包含了以下極其驚人的結果：一次寂靜而又長達 20 年之久的牢獄之災。在毛的去世（1976）和四人幫被打倒（1979）之後，廖終於可以重新開始他的畫畫創作，現在，廖的作品所畫的都是他的那些年裡自己的經歷，那些曾經與世隔絕，令人難忘又極其痛苦而無奈的個人寫照。讓我們永遠記住他們，並懷念那些曾經與黑暗作過鬥爭的無數的藝術家們。每當我們看他們的著作時，也要記住，它們全是藝術家們的血和汗的結晶！在此我要特別感謝廖先生，感謝他為提供了本論文的題材！

INTRODUZIONE

Nel 1979, dopo aver scontato una condanna a vent'anni per destrismo, il disegnatore di fumetti Liao Bingxiong pubblicò una vignetta intitolata “Ridere di se”. In essa l'artista si dipinse finalmente libero dall'anfora nella quale era stato rinchiuso, ma ancora imprigionato nella forma di questa. Egli rimane immobile con le braccia e le gambe raccolte in una posa monolitica mentre lo sguardo impaurito, dietro i grossi occhiali, si concentra sul dubbio che la libertà cui si trova innanzi possa ingannarlo di nuovo. Durante la campagna dei “100 fiori” Liao Bingxiong, come innumerevoli pittori, scrittori ed artisti non riconobbe i secondi fini con i quali Mao tese loro la mano; così rivolse l'arma della satira contro il partito stesso, denunciandone gli eccessi con vignette come “Tagliare la testa per curare un bernoccolo”. Le conseguenze di questa campagna di rettificazione portata avanti con l'inganno vennero sopportate da un'intera generazione di intellettuali ed è per questo che l'auto caricatura di Liao è divenuta un'icona che racconta la storia di un periodo politico ricco di contraddizioni. Questo lavoro si propone di presentare l'opera di Liao attraverso i momenti storici che segnarono la sua vita.

Le prime collezioni di fumetti di satira politica nella sua forma moderna apparvero in Cina agli inizi del XX secolo. Allora, una tale espressione artistica non conosceva ancora terminologie appropriate che la descrivessero come unica ed autonoma. Perciò i tentativi di etichettare il fumetto passarono attraverso parole come disegni satirici (*fengci hua*) e disegni umoristici (*xiao hua*) [Bi e Huang, 1983] sino a che Feng Zikai, per primo, usò il termine fumetto (*manhua*) nel maggio del 1925 quando il suo “Fumetto di Zikai” comparve sulla rivista *Wenxue Zhoubao*. Il termine cinese *manhua* (da *Zikai manhua*), suggeritogli dall'editore del giornale Zheng Zhenduo, è la traduzione diretta del *manga* giapponese (sono

di Hokusai le numerosissime caricature raccolte nel libro conosciuto come *Hokusai manga*).¹

Questo nuovo genere divenne ben presto il sole di un movimento culturale volto a mutare la realtà politica e sociale cinese attraverso l'impiego di strumenti culturali. Lu Xun fu uno dei principali promotori di questa avanguardia, tra i suoi meriti vi fu quello di aver dato un forte impulso allo sviluppo delle arti popolari nelle quali aveva individuato un canale di comunicazione naturale per condurre le masse ad una consapevolezza politica. Nella teorizzazione di questo progetto dal respiro amplissimo vi era l'impiego della silografia. Questa tecnica, poiché godeva di grande popolarità grazie alle stampe *nian hua* (stampe dell'anno nuovo) e poiché avrebbe potuto diffondersi facilmente (l'incisione di semplici blocchi di legno è una soluzione di stampa piuttosto economica), costituiva ben più che una semplice promessa. Lu Xun scrisse: "La funzione della silografia è, per natura, l'educazione sociale. Usando il caratteristico contrasto tra bianco e nero si possono esprimere emozioni vibranti. Le sue tecniche articolate possono rappresentare i diversi aspetti della società e della vita".² Così la xilografia moderna divenne un nuovo territorio di scoperta per gli artisti cinesi in cui essi poterono confrontarsi con la ricerca ideologica e la sperimentazione stilistica di artisti europei, americani e giapponesi. L'influenza che questo tipo di contaminazione ebbe sul fumetto cinese fu grandissima, a volte anche troppo invadente, al punto che gli stessi cinesi si mostrarono diffidenti nei confronti di alcune forme artistiche culturalmente troppo lontane. Il chiaro-scuro, ad esempio, che plasma il volume nelle stampe occidentali venne adottato dagli artisti cinesi alla ricerca di un effetto realistico. Questo, però, getta sui volti delle figure ombre inquietanti che ricordano le facce spettrali *Ying-Yang* della tradizione popolare. Perciò gli artisti del paese furono chiamati ad elaborare una forma più autenticamente cinese, raggiungendo una sintesi tra arte popolare ed influenze straniere. Il contributo del disegnatore Liao Bingxiong, in questo senso fu

¹ Hung Chang-Tai. 1990.

² Sun Shirley e Xiao Ling. 1980.

preziosissimo. Egli seppe fondere l'eredità culturale della tradizione, dei canti popolari come il *Mu Yushu* e delle stampe *nian hua* con i tratti vividi dell'espressionismo tedesco in una soluzione narrativa unica. Le invenzioni artistiche di Liao nell'ambito della comunicazione con il pubblico cinese perfezionarono uno strumento mediatico molto efficace, rendendolo un'arma politica formidabile. Durante la guerra di resistenza contro il Giappone il ruolo del fumetto satirico, come sostegno morale alla guerriglia ed alle vittime della popolazione, fu preziosissimo. Successivamente al 1945, dopo cioè l'allontanamento della minaccia dell'invasore, il fumetto satirico continuò a giocare una parte cruciale nella guerra civile. Lo scontro tra la fazione comunista e quella del GMD si giocava in buona parte sul piano politico e militare, ma ben presto il partito nazionalista si accorse che il dissenso della popolazione per la corruzione del governo poteva essere gestito dalla propaganda comunista con effetti fortemente destabilizzanti. Così i disegnatori di fumetti come Liao Bingxiong divennero dei temibili avversari politici passibili di censura e persecuzione. Quando i metodi del GMD si inasprirono generando un vero e proprio clima di terrore, Liao decise di mettersi in salvo raggiungendo Hong Kong. Purtroppo la tensione al perfezionamento stilistico di Liao venne mortificata durante la sua permanenza nella colonia britannica, dove l'ambiente culturale era poco stimolante. L'attitudine politica della comunità cinese di Hong Kong non andava oltre alla curiosità per i drammi della guerra civile, e nonostante vi fosse una effettiva libertà di stampa, nessuna delle ideologie che trovavano posto sulle edizioni locali, avevano poi riscontro in azioni concrete. Liao rimase ad Hong Kong sino al 1950, quando il partito comunista sconfisse il GMD e salì al potere. Ma al suo ritorno in Cina l'estro creativo dell'artista venne addirittura piegato secondo i canoni di affermazione e glorificazione delle masse. Dapprima Liao disegnò con entusiasmo perché credeva che la costruzione della nuova società avrebbe coinvolto il popolo intero. La conduzione del partito non avrebbe potuto fallire dal momento che traeva ispirazione ed energia dai desideri ed i bisogni del popolo stesso. Purtroppo la cultura non divenne uno strumento di

interazione tra il popolo ed il governo ma piuttosto un sistema di omologazione volto all'unificazione ed al controllo politico. Nella nuova Cina il realismo socialista divenne il modello principe per ogni creazione grafica. Le sperimentazioni autonome e le influenze artistiche estranee a questo modello vennero proibite e rigettate.

La produzione di Liao fu segnata da avvenimenti personali, come il suo soggiorno a Hong Kong, e da altri che invece hanno riguardato tutto il paese, come la guerra di resistenza, o da altri ancora che hanno accomunato il suo destino a quello di moltissimi altri intellettuali durante le campagne di rettificazione del partito. La storia della produzione di un artista assume quindi un significato più ampio nella prospettiva del percorso socio-politico di una nazione. Il fenomeno del fumetto satirico conobbe un grandissimo successo ed il suo potere sulle masse si dimostrò travolgente: era infatti di facile diffusione, di comprensione immediata, ma ancora più importante era la sua capacità di trascendere sia le parole che le immagini stesse esercitando un'influenza unica sul lettore. Il ruolo fondamentale che il fumetto si conquistò tra gli altri strumenti mediatici gli valse un posto in prima linea durante la guerra di resistenza. I disegnatori "partigiani" restituirono orgoglio e vigore ad un popolo stremato dagli stenti ed avvilito dalla mollezza del proprio governo. Poi gli scontri sempre più aspri tra nazionalisti e forze del partito comunista costrinsero molti artisti alla clandestinità, ma ancora essi combatterono la persecuzione politica e la corruzione che affamava il popolo. All'indomani della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, però, lo spirito combattivo della satira venne addomesticato e l'entusiasmo originario delle "squadre di propaganda fumettistica per la salvezza nazionale" divenne un consenso zelante che ammetteva solamente l'infallibilità della politica del partito. Le tinte più drammatiche nei ritratti delle masse prima del 1949 vennero eliminate perché inadeguate all'estetica del realismo socialista.

La concentrazione, in un arco di tempo relativamente breve, di avvenimenti storici sensazionali ha forgiato una generazione di fumettisti che

hanno vissuto e disegnato la sofferenza della Cina imprimendovi la loro anima. Essi hanno raccontato il coraggio contro l'oppressione, hanno fotografato il tumulto della rivoluzione ed hanno sopportato l'umiliazione della censura. Il legame a doppio filo esistente tra politica e satira costituiva per artisti come Liao Bingxiong un'occasione formidabile per servire i propri ideali. I fumettisti non erano semplici spettatori o cronisti della storia del paese ma ne erano in parte gli artefici. Gli ovvi interessi degli organi politici su di una forza plasmatrice così efficace ponevano gli stessi artisti in una posizione decisamente scomoda. Divisa cioè tra la clandestinità e la sottomissione forzata. L'opera di Liao non può quindi prescindere per tematiche e contenuti dagli eventi storici e dal clima politico che di volta in volta lo hanno ispirato o frustrato fino all'estrema conseguenza: una condanna al silenzio lunga 20 anni. Dopo la morte di Mao nel 1976 e l'arresto della "Banda dei quattro" nel 1979 Liao poté finalmente tornare a disegnare. Ora le sue vignette raccontano quegli anni di censura restituendo alla storia quanto era stato taciuto.



BIOGRAFIA ESSENZIALE

- 1915** Liao Bingxiong nasce a Canton il 21 ottobre. Suo padre lo chiama Liao Dongsheng.
- 1934** In estate comincia a pubblicare regolarmente le sue opere su riviste di fumetti edite a Shanghai come *L'era del fumetto (Shidai manhua)*, *Il mondo del fumetto (Manhua jie)*, *Il fumetto di Shanghai (Shanghai manhua)*, *Il fumetto indipendente (Duli manhua)* e *Il fumetto cinese (Zhongguo manhua)*. Liao firma i suoi lavori con il nome Bingxiong.
- 1936** Partecipò alla prima mostra nazionale del fumetto ottenendo un grande successo grazie alla vignetta “Un tipico lacchè” (*Biaozhun nucai*). L'opera che condanna l'aggressione giapponese viene selezionata dai membri del comitato per essere pubblicata in America.
- 1938** Liao continua a disegnare fumetti contro l'aggressione giapponese e a fine febbraio raggiunge i “Corpi di propaganda fumettistica” a Wuhan.
- 1942** I “Corpi di propaganda fumettistica” si sciolgono e Liao, in ottobre, raggiunge Chongqing dove viene impiegato presso l'ambasciata russa per curare la “Mostra per il venticinquesimo anniversario della rivoluzione d'ottobre” patrocinata dalla società letteraria sino-sovietica.
- 1946** Liao organizza alla periferia di Chongqing la mostra intitolata “Il regno del Gatto” (*Maoguo chunqiu*) che denuncia la corruzione all'interno del Guomindang ottenendo un grandissimo successo di pubblico. La mostra viene allestita a Chongqing, Chengdu e Kunming prima di essere censurata dal partito nazionalista.
- 1947** Costretto dalle persecuzioni del GMD, Liao si trasferisce ad Hong Kong dove rimarrà fino al 1950 producendo circa 3000 lavori per diverse pubblicazioni locali.
- 1958** Dopo essere tornato in Cina nel 1950, Liao disegna assecondando le indicazioni politiche del partito comunista fino a quando, in risposta

alla campagna dei “100 fiori”, pubblica delle vignette che gli valsero una condanna per destrismo. Liao venne costretto ad interrompere la sua carriera di disegnatore satirico.

- 1979** Successivamente alla sua riabilitazione, Liao disegnò una serie di vignette intitolata “Memorie di un incubo”. L’auto caricatura intitolata “Ridere di se” (*Zi chao*) rappresenta lo stato d’animo di un’intera generazione di intellettuali e ne diviene l’icona.
- 1980** Liao viene nominato vicepresidente della commissione letteraria di Canton. Viene incluso nella rappresentanza del fumetto cinese in visita in Giappone.
- 1981** Viene ingaggiato come consulente dell’istituto artistico e teatrale del Guangdong. Parte dell’opera “Primavere ed autunni nel regno dei gatti” viene esposta alla “Mostra del fumetto cinese” allestita a Parigi.
- 1982** L’associazione degli artisti cinesi del Guangdong cura la “Mostra di Liao Bingxiong: Cinquant’anni di fumetti”.
- 1983** La stessa mostra, patrocinata dall’associazione nazionale degli artisti cinesi, viene tenuta nel museo d’arte nazionale di Pechino, quindi allestita anche a Nanning, Wuzhou, Guilin e Chongqing. L’opera “Ridere di se” è stata premiata dall’assemblea della fondazione artistica Lu Xun del Guangdong.

Negli anni ottanta e novanta Liao ha raccolto numerosissimi riconoscimenti artistici che onorano la sua attività durante guerra di resistenza contro il Giappone sino alla fine della rivoluzione culturale. Oggi Liao Bingxiong ha smesso di disegnare per dedicarsi ad iniziative umanitarie e di beneficenza.

CAPITOLO 1

La nascita e la crescita del fumetto in Cina (1920 -1942)

1.1 La lezione del fumetto occidentale

1.1.1 L'apertura alle forme artistiche straniere

Agli inizi del secolo scorso, in seguito alla caduta dell'impero, gli equilibri tra orientamento culturale nazionale ed ordine temporale dovettero riconfigurarsi alla luce della fondazione della Repubblica Cinese. Durante il riassetto dell'intelligenza cinese all'interno del nuovo potere, l'antico protocollo con cui le dinastie consolidavano il proprio primato, confermandosi all'interno del sistema tradizionale, venne messo in discussione. La continuità tra passato e presente non bastò più a legittimare il nuovo status quo. Così si crearono le condizioni perché i modelli culturali ufficiali venissero esposti all'influenza di sistemi ideologici provenienti dall'occidente; la storia moderna europea è ricca di spunti su come l'espressione artistica possa dare voce e corpo all'astrazione dei concetti politici (ad esempio esiste una precisa razionalizzazione filosofica dietro al modello atletico greco scelto come immagine dall'arte fascista). Le arti grafiche cinesi ripensarono la figura del corpo umano sotto l'influenza dell'espressionismo tedesco e scoprirono in essa uno strumento formidabile attraverso il quale esprimere le esigenze della nuova Cina con un'intensità duplice: proveniente, cioè, dal dinamismo del gesto fisico e dalla tensione emotiva degli stati psicologici che per la prima volta affiorarono nell'arte cinese. Le implicazioni politiche e l'integrazione nel tessuto sociale proprie della caricatura e del fumetto attirarono l'attenzione degli artisti cinesi, offrendo loro un nuovo modo di comunicare con il popolo.

E' vero che già durante la dinastia Qing, l'eccentrico Zhu Da dipinse ciò che noi chiameremmo una vignetta di satira politica ritraendo degli ufficiali governativi locali nelle sembianze di pavoni sgraziati, appollaiati su di una roccia a forma di uovo ed in attesa del passaggio del imperatore.³ Ma anche se la tradizione di raccontare storie con illustrazioni simili a fumetti risale al periodo Han, se non addirittura a prima, la forma artistica del fumetto ereditata dall'occidente contiene delle potenzialità che i pittori cinesi non avevano ancora sperimentato. Il famoso disegnatore Ye Qianyu (1907-1995), riferendosi alle vignette di Wu Youru (apparso sulla rivista *Pietre ed immagini*), sosteneva che questi lavori vanno considerati come "immagini della memoria", descrizioni alquanto realistiche e perciò lontane dall'ironia tipica del fumetto comico moderno.⁴

Durante gli anni 20 e 30, Shanghai fu la testa di ponte di una invasione: nel 1927, a Shanghai, si tenne la prima conferenza nazionale sui fumetti; un anno più tardi venne creata una rivista settimanale di fumetti che diede inizio alle pubblicazioni periodiche del genere: le riviste specializzate come *Fumetti moderni* (*Shidai manhua*) e *Fumetti indipendenti* (*Duli manhua*) si moltiplicarono mentre riviste di interesse più generale, incluso il *Miscellanea occidentale* (*Dongfang zazhi*), *Anacleti* (*Lunyu*) ed il *Vento cosmico* (*Yuzhou feng*, edito da Lin Yutang), iniziarono ad inserire i fumetti tra le loro pagine. I quotidiani, da parte loro, dedicarono delle sezioni speciali alle vignette sollecitando, inoltre, i lettori affinché inviassero i loro lavori alle redazioni. La velocità con cui i fumetti conquistarono la città fu sbalorditiva: nell'arco di tempo che va dal settembre del 1934 fino alla vigilia della guerra con il Giappone, comparvero ben 19 nuove pubblicazioni.⁵ Alcune di esse ebbero vita breve ma guadagnarono la simpatia dei lettori rendendo i fumetti sempre più popolari. Tra le riviste più note v'erano *Fumetti moderni* (edita da Lu Shaofei) e *Fumetti indipendenti* (edita da Zhang

³ Richard J. Shmith. (sito internet visitato nel maggio 2003).

⁴ Ye Qianyu. 1941.

⁵ Bi Keguan e Huang Yuanlin. 1986.

Guanyu). La prima, con le sue 39 uscite, fu la più longeva e, avendo pubblicato lavori di fumettisti provenienti da tutto il paese, fu la più autorevole a livello nazionale.⁶ La seconda dovette il suo successo anche alla grafica eccezionalmente curata con cui erano realizzate le sue copertine a colori. Nel 1933 Liao Dongsheng, conosciuto successivamente come il famoso fumettista di satira politica Liao Bingxiong, scrisse un articolo per il giornale *Corretto* di Guangzhou firmandosi con il nome dell'amata sorellina, Liao Bing, al quale aggiunse in ultima la parola "fratello". Nel 1934, mentre frequentava ancora le scuole magistrali, Liao Bingxiong aveva già scoperto e studiato l'arte e la letteratura straniera senza mai cessare di approfondire la sua conoscenza della poesia tradizionale. Nell'estate dello stesso anno i suoi lavori incominciarono ad essere



Figura 1. Huang wennong. "Agitando il pugno", 1929

pubblicati regolarmente su alcune delle testate principali di Shanghai, come i sopraccitati *Il mondo del fumetto*, *Il fumetto di Shanghai*, *L'era del fumetto*, *Il fumetto indipendente* ed *Il fumetto cinese*. Mentre il fumetto satirico acquistava in popolarità diffondendosi tra le pubblicazioni della città, nessuna volontà politica si oppose alla sua crescita: molte autorità di Shanghai, compreso lo stesso Chiang Kai-Shek, ebbero una formazione filo occidentale ed ammettevano che la satira facesse parte della cultura politica. Può darsi che il segreto di un successo così rapido stesse

⁶ Hung Changtai. 1980.

nell'indulgenza di alcuni personaggi politici, ma è più facile pensare che le circostanze favorevoli, semplicemente, non ostacolarono la crescita di una forma artistica comunque destinata a divenire un fenomeno sociale importantissimo. Fatto sta che lo stesso Chiang Kai-Shek divenne oggetto degli attacchi della satira: nella vignetta di Huang Wennong (figura 1), del 1929, intitolata "Agitando il pugno" si può scorgere quanto, in principio, gli artisti cinesi attinsero dalla lezione del fumetto occidentale. L'impatto visivo del soggetto è sottolineato dalla campitura di inchiostro nero alle spalle di Chiang Kai-Shek; le sproporzioni, che in questo caso fanno dell'uomo un gigante, sono un elemento caricaturale squisitamente occidentale. Altri elementi contribuiscono alla costruzione dell'idea negativa attorno al soggetto: la geometria solida ed i tratti grossolani disegnano le spalle come una montagna imponente, mentre le linee fluide del pugno, al centro dell'immagine, suggeriscono il movimento. L'effetto ottenuto è decisamente minaccioso. La complicità del contrasto tra bianco e nero, così evidente nella vignetta di Huang Wennong, divenne fondamentale quando l'inchiostro scoprì una nuova dimensione: più istintiva dei contorni puliti delle "immagini collegate" (*lianhuan-hua*) e meno raffinata delle atmosfere rarefatte della pittura ad inchiostro. In questo intervallo il fumetto si avvicina considerevolmente ad un altro fenomeno importantissimo dell'arte grafica cinese: la silografia moderna. L'ispirazione reciproca che questi media ebbero l'uno sull'altro a partire dagli anni 30 fu importante, perciò per raccontare la storia del fumetto è necessario cominciare da quella della silografia moderna.

Il 9 Aprile 1945 la rivista americana *Life* riprodusse alcune stampe silografiche cinesi testimoniando lo spirito combattivo ed il fermento artistico di quel paese. Un riconoscimento di tale portata affermava in modo definitivo l'esistenza di un movimento il cui successo e vigore creativo non avevano precedenti. Infatti, seppure la stampa silografica conoscesse una lunga tradizione, le nuove connotazioni con cui venne reinventata a partire dagli anni 30 fecero di essa un fenomeno mediatico inedito. Attorno la fine degli anni 20 il famoso letterato Lu Xun cominciò ad indicare nello strumento della silografia una

possibilità per le nuove generazioni di artisti di cogliere ispirazione dalle esperienze pittoriche maturate in occidente. I criteri secondo i quali Lu Xun selezionava i modelli stranieri erano di ordine artistico e tecnico, ma in un secondo momento, quando nacque la nuova stampa russa nel 1930, egli intuì il potenziale propagandistico insito nella xilografia.⁷ Fino ad allora la pittura non aveva ancora avuto una possibilità simile e cioè di intervenire direttamente e con forza nel dibattito politico. Lu Xun aveva in mente di diffondere un sistema di pensiero che conducesse a sostanziali cambiamenti della società cinese e per fare ciò egli intendeva intervenire proprio sulla cultura di massa attraverso i canali di comunicazione che meglio potevano servire questo scopo. L'arte ufficiale sino ad allora aveva supportato il potere costituito limitando la sua influenza ad una funzione di affermazione dello stesso. Il ruolo che Lu Xun assegna all'arte è rivoluzionario e d'importanza primaria: l'arte rifiuta la censura e denuncia i mali che corrompono il potere e nuocciono alla società.

1.1.2 Il fumetto e la silografia

L'esperienza dell'Espressionismo tedesco si impresse vivamente nell'immaginazione dei giovani artisti cinesi. Lu Xun condivideva le parole di Max Klinger (1857-1920) secondo il quale “le arti grafiche possono esprimere al meglio gli aspetti più oscuri della vita”.⁸ I temi che attraversavano le immagini delle stampe in bianco e nero erano la vita del popolo stesso e la sua sofferenza innanzi alle ingiustizie sociali; i toni drammatici con cui gli artisti sottolineavano il loro messaggio, ma anche la speranza che suggerivano con esso, coinvolgevano in prima persona l'osservatore. Per questo motivo la popolarità di cui godette la silografia non può dirsi, semplicemente, derivata da un richiamo estetico. Lo sforzo di Lu Xun nella promozione della silografia si concretizzò anche in tre esposizioni tra il 1930 ed il 1933. Tra le stampe belghe, portoghesi, americane,

⁷ Sun Shirley, Xiao Ling. 1980.

⁸ Victor Miesel. 1970.

inglesi, francesi, russe e tedesche quelle di maggiore impatto politico, come “Weaver’s revolt” o “Peasant war” di Kate Kollowitz, dovevano mescolarsi a quelle meno aggressive per evitare di incorrere nella censura del guomindang. Lu Xun scrisse : “Non è facile tenere una mostra attualmente. Il primo problema è trovare ed affittare un luogo sicuro, il secondo problema sono i contenuti. E’ difficile esporre lavori sovietici da soli. Deve esserci qualcos’altro per camuffarli. Questa volta le stampe francesi fungono da diversivo. A causa di questi ostacoli sorgono molteplici problemi ...”.⁹

Nonostante le difficoltà di ordine politico, che nel 1931 significarono la morte di cinque membri della società “Fiori del mattino” cui apparteneva anche Lu Xun, la silografia continuò a diffondersi. Le sue qualità tecniche la rendevano il metodo di stampa più economico ed accessibile che si potesse pensare. Difatti i semplici blocchi di legno dai quali si ricavava la matrice erano facilmente reperibili (era cioè meno complicato di trovare una lastra di zinco). Inoltre nella xilografia moderna avvenne una semplificazione che eliminò alcune figure professionali come quella dell’incisore e dell’inchiostratore.¹⁰ Esse vennero rilevate dallo stesso artista che curava ogni passaggio in prima persona, guadagnando in praticità e libertà creativa. Tuttavia la prima dote di questo medium era qualcosa che assicurava il successo della comunicazione a prescindere dalla possibilità materiale di raggiungere le masse. Il formato delle stampe dell’anno nuovo era quanto di più familiare al popolo esistesse tra le pubblicazioni dell’epoca. Le informazioni contenute in messaggi di questo tipo non incontravano resistenza e venivano assimilate in modo spontaneo. Nel suo “Rapporto di un indagine sulla mobilitazione popolare nello Hunan” (1927) Mao ribadì che “semplici slogan, fumetti e comizi hanno prodotto un effetto talmente rapido ed allargato sulla popolazione che ognuno di loro sembra essersi formato in una scuola politica”.¹¹ Questa consapevolezza rimase sempre ai primi posti tra le

⁹ Sun Shirley, Xiao Ling. 1980.

¹⁰ Chang Tsong-zunng. (sito internet visitato nell’ottobre 2003).

¹¹ Mao Zedong. 1967.

direttive con le quali la sinistra pianificò il suo programma di diffusione politica. Infatti in confronto a molte delle pubblicazioni del Guomindang, dal profilo grafico estremamente sobrio e povero di immagini come il *Central Daily*, le pubblicazioni comuniste impiegavano una varietà di forme artistiche per produrre un impatto visivo più drammatico.¹² Ma esiste un'altra categoria di motivi che si trovano ancora oltre la potenzialità di diffusione e la veste grafica. In questa categoria vi sono anche i motivi che hanno conferito al fumetto la sua popolarità: le pure immagini delle stampe, grazie alla nuova sperimentazione stilistica, comunicano all'osservatore un'emozione prima che un'idea e la precisa gamma di sentimenti evocati da queste illustrazioni riguardava tutto il popolo cinese. Il fumetto satirico, pur partendo da questi presupposti, aggiungeva dell'altro nel già particolare rapporto tra immagine ed osservatore. Nelle stampe che denunciano l'oppressione sopportata dal popolo, constatandone semplicemente la sofferenza, il sentimento sul quale l'artista fa leva è esplicitamente un sentimento di dolore. La vignetta satirica dipinge la stessa realtà, ma usa l'ironia per filtrarne i contenuti, ai quali il lettore giunge dopo una riflessione indotta. Questa differenza assume un significato più preciso se misurata con una logica di "richiamo". Il lettore, infatti, tende a preferire una immagine spiritosa, piacevole ed apparentemente più leggera dalla quale possa scaturire, in un secondo momento, una riflessione più profonda. Il riso che costituisce l'elemento essenziale della satira non ha una funzione liberatoria e trasgressiva come la ha il riso che sgorga dalla fantasia carnevalesca. Esso è il segno di una contraddizione provocata nella norma culturale e punta alla reintegrazione della legge o della norma focalizzando l'infrazione.¹³ Anche Lu Xun aveva prestato una attenzione particolare alle potenzialità della satira nella comunicazione sociale. Negli anni 30 partecipò ad un acceso dibattito sul primato tra umorismo e satira, opponendosi decisamente alle posizioni di Lin Yutang, al quale si deve l'introduzione in Cina del termine "humor" (*Youmo*). L'umorismo, secondo Lin Yutang, trascende gli aspetti pratici

¹² Hung Chang-Tai. 1994.

¹³ Attilio Brilli. 1985.

della vita e perciò costituisce un ottimo punto di vista dal quale osservare la vita stessa. Il 2 marzo 1933 Lu Xun pubblicò due articoli nella colonna “discorsi liberi” del giornale *Shenbao* di Shanghai: “Dall’umorismo alla satira” (*Cong youmo dao fengci*) e “Dall’umorismo alla rispettabilità” (*Cong youmo dao zhengjing*) argomentavano le ragioni di Lu Xun secondo cui la satira, al contrario dell’umorismo, è una forma di letteratura “socialmente coinvolta”; strettamente legata alla realtà, ma che si distingue dal realismo letterario per le sue tecniche di manipolazione. Il “distacco” dell’umorismo rischiava di compromettere i lettori rendendoli dei “buoni a nulla”. La satira, al contrario, aveva il potere di cambiare la società.¹⁴ Si può fare attenzione a come Lu Xun, nella sua argomentazione, avesse distinto tra letteratura legata alla realtà (come la satira) e realismo letterario, accordano comunque alla prima la stessa importanza che alla seconda. La comunicazione sociale di un concetto politico può avvenire su piani differenti: quello realistico e quello satirico. Riguardo l’efficacia dei due canali si possono indagare molteplici fattori tecnici ed artistici, ma oltre a questi si può considerare il richiamo esercitato sui lettori. In questo caso pare ovvio, secondo le più comuni leggi di mercato, che tra due prodotti il vantaggio vada a quello apparentemente più invitante e divertente. Nell’ambito della ricerca di un tipo di comunicazione privilegiata per un pubblico dalla bassa scolarizzazione, Zhang Leping riteneva che le “immagini esplicative” (*jie hua*) potessero scongiurare ogni equivoco attraverso la presentazione di immagini non complesse accompagnate da un linguaggio altrettanto semplice. Liao Bingxiong, pur condividendo questo metodo, riteneva che alla comunicazione fosse necessario qualcos’altro: per rendere il significato delle immagini ancora più leggibile al lettore, i caricaturisti avrebbero dovuto attrarne l’attenzione rappresentando soggetti vivaci, brillanti e che piacessero al pubblico.

¹⁴ Joseph sample. 1996.

1.1.3 La psicologia nelle caricature

Le forme caricaturali presenti in abbondanza nelle stampe delle riviste illustrate erano tuttavia già comparse nelle stampe *nianhua* che avevano come soggetto le scene tratte dall'opera di Pechino. In esse i personaggi della scena erano riprodotti secondo la logica di caratterizzazione del teatro. I volti dipinti degli attori indicano inequivocabilmente le qualità morali dei personaggi rendendoli immediatamente riconoscibili. Tale semplificazione, che è l'esasperazione di alcuni tratti psicologici, è lo stesso meccanismo proprio della caricatura (una macchia bianca sul naso rende ridicolo un attore mentre un volto bianco sul quale sono dipinti tratti neri ed irregolari rappresenta il male).¹⁵ La differenza tra questi due tipi di espressione è tuttavia profonda: la caricatura nell'arte tradizionale interessa qualità morali che dipendono dalle azioni dei personaggi. Essi possono per questo divenire buoni o malvagi durante l'evoluzione della storia perché non vi è un concetto di bene e di male assoluti. Quanto accade nella caricatura moderna invece è l'incarnazione del "male" nella realtà materiale. Intrappolato nella materia, il male, può così essere affrontato e sconfitto. L'influenza occidentale che sul piano tecnico si tradusse in un avvicinamento al realismo ebbe molte più implicazioni dal punto di vista ideologico: la possibilità di combattere il male con un fucile, infatti, solleva la condizione del popolo da "oppresso" a "salvatore di se stesso". Di qui alla autocoscienza politica il passo non è certamente breve ma si può dire che la direzione sia giusta. La dimensione concreta nella quale questo conflitto si trasferisce rivoluziona il linguaggio artistico che prima non era interessato allo spazio, alla prospettiva ed ai volumi dei corpi. Questi ora sono in primo piano e la loro forza comunicativa è aumentata dall'intensità emotiva con cui vengono plasmati attorno alla "natura umana". Ciò che accade non solo nella xilografia ma anche nella letteratura indica che una parte dell'arte cinese si stava addentrando nel mondo della psicologia che già si era iniziato ad esplorare in Europa. Un mondo nel quale uno stato psicologico può esistere separatamente dalla "realtà" e

può addirittura reclamare la precedenza su di “realtà” che vengono percepite da altri. I racconti di Lu Xun “La biografia Ah Qi” e “Diario di una signora”, dipingono la natura umana in questo senso.¹⁶

Le tecniche pittoriche, gli studi e le caratterizzazioni provenienti dagli esempi di Kate Kollowitz e Honorè Daumier arricchirono lo stile dei disegnatori cinesi fornendo loro degli strumenti preziosi. Ma i modelli artistici stranieri non guidavano i fumettisti semplicemente nell’applicazione pratica della loro arte, essi erano considerati anche per il loro valore morale, determinato dall’impegno della



Figura 2. Liao Bingxiong. “Il pasto del professore”, 1945

loro opera. Daumier pagò materialmente il proprio impegno scontando una condanna a sei mesi di prigione, più cinquecento franchi di ammenda. Il motivo fu una caricatura di Luigi Filippo intitolata “Gargantua”. Il messicano Miguel Covarrubias (1904-1957) fu un caricaturista estremamente apprezzato in Cina. L’eleganza e la grazia dei suoi lavori sposava le influenze cubiste con i motivi geometrici dell’arte decorativa messicana. I suoi ritratti, distinti da una presenza tridimensionale, catturarono

l’immaginazione di Liao Bingxiong che ne ripropose le forme squadrate ed i volumi scultorei nelle sue opere. Nell’opera intitolata “Il pasto di un professore” (*Jiaoshou zhi can*, figura 2), del 1945, Liao ritrae la famiglia di un professore mentre, raccolta attorno ad un tavolo, consuma un pasto alquanto insolito. Il

¹⁵ Chang Tsong-zunng. (sito internet visitato nell’ottobre 2003).

¹⁶ Chang Tsong-zunng. (sito internet visitato nell’ottobre 2003).

professore, la moglie ed i bambini mangiano le pagine di un libro che riempiono le ciotole altrimenti vuote. I volti scavati, gli indumenti logori e l'atmosfera appesantita da tinte scure raccontano l'umiliazione che gli intellettuali, tradizionalmente deputati al nobile compito della salvaguardia della cultura, erano costretti a subire sotto il governo nazionalista. Un governo in cui "conoscenza" non era sinonimo di prestigio ma di disgrazia. L'immagine organizza le figure dei commensali in un'architettura equilibrata la cui simmetria è appena decentrata da l'accento di prospettiva del tavolo. Tutte le linee concorrono nella resa dell'effetto che raccoglie la famiglia intera in un gesto di amara rassegnazione. Le suggestioni tridimensionali e le geometrie dei volti sono dei richiami evidenti all'arte di Covarrubias, dal quale Liao si allontana per quanto riguarda l'atmosfera che domina la vignetta, fondamentale per la trasmissione del suo messaggio di denuncia. Ma l'artista messicano dava scarso peso alla funzione politica della caricatura prediligendo il perfezionamento stilistico alla comunicazione sociale. L'impatto dell'arte di Covarrubias fu notevole anche in virtù della sua visita in Cina nell'autunno del 1933,¹⁷ i cinesi però, con l'incombere del conflitto contro il Giappone, trovarono che le opere di Covarrubias fossero una forma d'arte educata piuttosto che uno strumento di satira¹⁸ e così si rivolsero ad altri modelli. Francisco Goya, ad esempio, fu più di un grande pittore spagnolo; egli espresse nei suoi quadri la collera contro la crudeltà e la follia del genere umano. La serie di acquaforte intitolata "I disastri della guerra" (1818-1820) fu uno dei lavori più influenti di Goya in Cina. Essa racconta le violenze e le distruzioni dell'invasione napoleonica del 1808 descrivendo con crudezza le atrocità della guerra e riuscendo a conferire, allo stesso tempo, fierezza e dignità al popolo spagnolo impegnato nella resistenza. L'incoraggiamento alla lotta rendeva Francisco Goya un artista rivoluzionario ed un modello da emulare. Secondo Lu Xun, Goya dipingeva al meglio quando era impegnato nella rappresentazione del mondo

¹⁷ Ye Qianyu. 1985.

¹⁸ Huang Mengtian. 1981.

governato dal terrore e dal caos,¹⁹ mentre le stampe di Kate Kollowitz evidenziano una stretta affinità emotiva con coloro i quali “sono stati umiliati e perseguitati”.²⁰ Il pittore e caricaturista George Grosz (1893-1959) venne chiamato da Zhang Ding (1917-) “il ribelle patriota che osa denunciare gli orrori del nazismo”.²¹ La cronaca scrupolosa dei problemi politici e del degrado dei costumi erano doverosi poiché egli intendeva il compito dell’artista all’interno di una dimensione di utilità sociale. La sua fama di attento osservatore sociale venne amplificata dai suoi attacchi contro il nazismo e lo stesso Hitler. Lo stile di Grosz aveva elaborato la bruttezza e la crudeltà di cui aveva bisogno recuperando il disegno infantile ed il “folclore degli orinatori”.²² Liao, e molti altri fumettisti cinesi, ne acquisirono il tratto semplice ma potente, capace di creare composizioni vibranti. Nella vignetta del 1936 intitolata, “Un tipico lacchè” (*Biaozhun nucai*, figura 3), Liao raccoglie ancora una volta due soggetti vicino ad una mensa. Alla

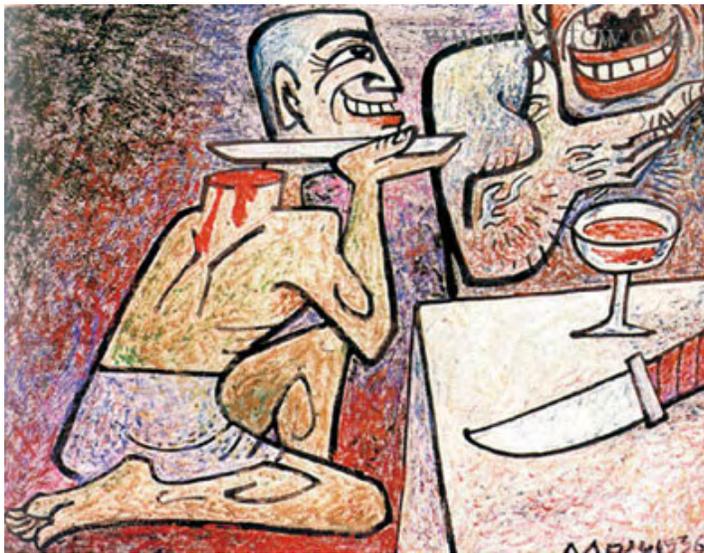


Figura 3. Liao Bingxiong. “Un tipico lacchè”, 1936.

sinistra della composizione un uomo inginocchiato in segno di riverenza tiene sollevato un vassoio sul quale è posata la sua stessa testa mozzata. Il gesto di sottomissione estrema è rivolto alla figura sulla

¹⁹ Huang Mao. 1947.

²⁰ Lu Xun. 1936.

²¹ Zhang Ding. 1942.

²² Vittorio Rubiu. 1973.

destra. Il “padrone” è seduto dietro un tavolo apparecchiato con un grosso coltello ed un calice colmo di sangue. La figura è resa ancor più inquietante dalle sproporzioni degli arti, mentre l’identità dell’energumeno rimane misteriosa perché la statura fa scomparire metà del volto oltre il margine superiore della vignetta. Le sue labbra sono piegate in un sorriso di compiacimento cui fa rimando la sciocca espressione condiscendente del lacchè. Il profilo squadrato della testa sul vassoio ricorda da vicino “Il malato d’amore”, del 1916, di Grosz. Anche gli oggetti fortemente simbolici sul tavolo richiamano quelli nel quadro del tedesco e così le sfumature dissonanti dai colori rosso, violetto e verde dello sfondo. Quest’opera, datata 1936, partecipò nel settembre dello stesso anno alla prima mostra nazionale dei fumetti che si tenne a Shanghai e che esponeva oltre 600 lavori di artisti provenienti da tutto il paese. Il lavoro di Liao venne accolto da un significativo successo sia per la soluzione grafica, che combinava l’energia di un tratto spezzato al richiamo di colori vividi, sia per il tema affrontato:²³ Liao condannava l’odioso atteggiamento di servilismo con il quale alcuni vili cinesi accettavano incondizionatamente la supremazia degli stranieri per assicurarsi la sopravvivenza.

²³ Hung Chang-tai. 1994.

1.2 YI SHU DE BAILEI (la feccia dell'arte)

1.2.1 lo scontro con i circoli artistici tradizionali

La vignetta satirica ha una natura particolare che si lega alla realtà in modo indissolubile, il suo sapore non può prescindere dagli aspetti più concreti della vita e così la vignetta appartiene ad essa ed a coloro il cui vissuto ispira l'arte dei fumettisti. Il legame tra il fumetto ed il popolo ne rappresenta la forza vitale, la freschezza e la genuinità che rendono quest'arte nobile anche quando, a volte, essa manca della raffinatezza tecnica che contraddistingue invece le arti accademiche. Quando i circoli artistici cui facevano parte pittori di stampo tradizionale vennero a contatto con il fumetto, trovarono immediatamente che questo peccasse del formalismo estetico che contraddistingue la produzione ufficiale e pertanto non esitarono ad allontanarlo come una forma artistica inferiore. A detta loro, il fumetto non sarebbe stato degno neppure di essere appeso al muro, almeno non come tradizionalmente si può pensare di appendere qualcosa al fine di contemplarlo in una sorta di rapimento estetico. Le vignette, prima della guerra, infatti, potevano apparire in esposizioni o in qualche rivista specializzata ma, più tardi, esse sarebbero state diffuse anche attraverso volantini, striscioni e manifesti. I poster e l'arte grafica di massa apparivano, secondo una prospettiva tradizionalista, privi di gusto, alla stregua della grafica pubblicitaria (*guangao hua*).²⁴ Ma quando appendere un'opera al muro assunse un nuovo significato, la censura applicata dai circoli accademici su di forme espressive innovative e destabilizzanti perse ogni potere. Gli intrusi dell'arte vennero accusati di essere troppo "volgari" e "plebei" perché il loro legame con la realtà della gente comune sviliva l'aspirazione aristocratica della pittura tradizionale, in altri termini il debito contratto dai disegnatori di vignette nei confronti del popolo

²⁴ Zhang Guanyu. 1941.

annullava i privilegi riservati all'élite designata come depositaria della cultura più alta. Tra le critiche più sprezzanti incassate dai fumettisti vi fu quella di un pittore che definì le vignette la “feccia dell'arte” (*yishu de bailei*).²⁵ Ciononostante, nel 1935, il traduttore del manifesto comunista di Marx, Chen Wangdao (1890-1977), pubblicò un testo molto significativo per il fumetto cinese. L'antologia intitolata *Saggi personali e fumetti (Xiaopinwen he manhua)* era stata commissionata dall'autorevole giornale letterario *Venus (Taiban)* e conferiva al fumetto dignità pari alla produzione saggistica. Al suo interno, importanti scrittori ed artisti discutevano la legittima appartenenza del fumetto al mondo dell'arte; due articoli di Lu Xun spiegano che i fumetti hanno a che fare con gli aspetti realistici della vita “e dato che sono realistici, sono estremamente potenti”.²⁶

Oltre gli attacchi più ottusi dettati dalla paura di uno stravolgimento dello status quo, gli artisti tradizionali non mancarono di ricordare ai fumettisti di avere attinto a piene mani dall'occidente, mancando da parte loro di originalità creativa. La nuova forma d'arte che minacciava il vecchio establishment aveva sì delle connotazioni spiccatamente occidentali, ma questo si rivelò un punto a favore dei disegnatori cinesi i quali poterono avvalersi dei precedenti europei per argomentare la propria legittima appartenenza al mondo dell'arte. Infatti l'importanza di caricaturisti, quali Honoré Daumier, all'interno della scena pittorica internazionale era già stata ampiamente riconosciuta e la produzione del pittore e caricaturista tedesco George Grosz, per altro, era stata inclusa ne “I lavori completi dell'arte mondiale”.²⁷ David Low (1891-1963) fu un importante figura di riferimento per i fumettisti cinesi per le sue qualità artistiche, per il suo impegno nella denuncia delle brutalità della guerra e per la sua attività di teorico del fumetto. Attraverso quest'ultima, palesò la stretta relazione tra fumetto e letteratura²⁸ aiutando gli artisti cinesi nella lotta per elevare la propria arte. Tuttavia la stessa definizione occidentale di “fumetto” lascia questa forma

²⁵ Zhu Xingyi. 1935.

²⁶ Lu Xun. 1935.

²⁷ Hu Kao. 1943.

d'espressione aperta ad una serie di classificazioni più o meno arbitrarie che tentano di esaurirne le articolazioni stilistiche concentrandosi sugli aspetti più tecnici. Le catalogazioni, nel sondare le potenzialità del fumetto moderno, hanno un'escursione che spazia dalla narrativa novellistica fino al "motto" del disegno caricaturale. Partendo anche dal presupposto che la vignetta costituisca l'unità minima narrativa, e che il fumetto satirico trovi spesso nella sua essenzialità la forma d'espressione ideale, per questo studio potrebbe essere sufficiente ricordare che nella satira la comunicazione del messaggio tra mittente e destinatario avviene attraverso un codice il cui cifrario viene sottaciuto. L'autore di satira gioca deliberatamente ed in maniera calcolata sull'ambiguità della codificazione. L'ironia è una forma di messaggio in codice. Si deve ricordare inoltre che in un fumetto satirico, durante l'operazione retorica della decodificazione, i segni grafici creano una rappresentazione spesso opposta a quello che l'autore vuole essere l'esito finale del messaggio.

Ma negli anni '30, il fumetto cinese prese consapevolezza di una distinzione forse ancora più importante. Il successo infatti rischiava di appropriarsi del fenomeno trasformandolo in un "prodotto per il consumo di massa". Le riviste il cui target erano mercanti, commessi, impiegati e gente di città in generale (*xiao shimin*),²⁹ assecondavano un mercato fatto per l'intrattenimento ed il disimpegno nel quale non tardarono a circolare, come li definì Lu Xun, i "fumetti erotici" (*seqing manhua*). Gli editori davano sempre più spazio ad immagini dal contenuto erotico rappresentanti donne seminude o scene di sesso senza curarsi degli sforzi degli artisti che invece cercavano di guadagnare un posto nel mondo dell'arte. Il desiderio di raggiungere un'indipendenza artistica ed il crescente sentimento nazionalità spinsero così i disegnatori ad attuare una campagna contro il fumetto erotico. Zhang E (1910-) scrisse che invece di produrre immagini volgari ("mostrando le parti seducenti e i soffici seni delle donne") per soddisfare i bisogni voyeristici dei lettori, i fumettisti dovrebbero

²⁸ Ouyang Yuqian. 1980.

²⁹ Huang Miaozi. 1938.

usare la loro arte per dipingere la dura realtà sociale e denunciare la “cospirazione capitalista per smembrare la Cina”.³⁰ Molti disegnatori condividevano le idee di Zhang E, convinti che nella lussuria delle immagini erotiche stesse il seme del degrado morale che minacciava di corrompere le giovani generazioni. I fumettisti politicamente impegnati, come Ye Qianyu, operarono una sorta di auto censura, a volte irrazionale e discutibile. Tra i primi lavori di Ye vi erano opere dal titolo eloquente come “La donna ed il serpente” (*She yu furen*),³¹ ma anche la popolare serie del “Signor Wang”,³² dal sapore commerciale, venne ripensata e depurata del suo carattere ricreativo. Pochi disegnatori si opposero a questa tendenza e, con lo scoppio della guerra, il dibattito sbiadì di fronte all’incalzare di problemi più gravi.

La risposta della critica conservatrice di fronte alla crescita di questa forma d’espressione non lasciò dubbi ai giovani disegnatori che tale trattamento fosse il segno inequivocabile di una mentalità ristretta ed ancora ancorata al passato. La tensione tra passato e presente era il sentimento che invece muoveva le nuove leve dell’arte nella direzione dell’innovazione. Gli artisti che crebbero nell’epoca storica sconvolta dalla guerra di resistenza contro il Giappone maturarono un rapporto diverso con l’osservatore, e cioè il pubblico. Le circostanze sociali determinate dal conflitto avevano sottratto l’arte figurativa alla torre d’avorio nella quale era rimasta confinata fino ad allora per consegnarla ad un ruolo non più solamente estetico. L’urgenza della salvezza del paese dava la precedenza alla registrazione delle atrocità sofferte dal popolo cinese ed alla educazione patriottica. Ciò nobilitava l’opera dei fumettisti al di là della pura creazione artistica, essi erano infatti dei combattenti impegnati nella lotta di resistenza al fianco delle truppe armate e gli effetti delle loro caricature potevano valere quanto un gesto eroico. Ciò si contrapponeva alla produzione classica i cui paesaggi ad inchiostro venivano concepiti per essere apprezzati da una minoranza molto

³⁰ Zhang E. 1935.

³¹ Ye Qian yu. 1928.

³² Ye Qianyu. 1985.

lontana dal condividere le pene che il popolo attraversava in momenti così critici. Perciò se i pittori accademici trovavano il termine “plebei” un insulto, i fumettisti insisterono proprio su questo per sottolineare quanto l’arte “colta”, con le sue regole rigide e la sua indulgenza verso l’auto ammirazione, fosse priva di ispirazione e lontana dai tempi che il paese stava attraversando. Probabilmente uno dei motivi per cui i disegnatori di fumetti spesero tante energie nello scontro con i conservatori stava nel senso di inferiorità che molti caricaturisti conservavano non avendo potuto godere di una formazione tecnica appropriata. Tuttavia essi affermarono che anche se il fumetto poteva peccare in raffinatezza tecnica mai mancava di richiamo estetico. Lu Shaofei precisò che nella parola *man hua* il primo carattere non deve confondersi con il significato della parola *lan man*, ma si riferisce piuttosto ad una spontaneità con la quale l’artista, seppur privo una tecnica sofisticata, riesce a comunicare in maniera chiara un concetto altrimenti troppo astratto e complesso.³³ Anche Lu xun discusse il termine *man hua* per fare chiarezza sull’equivoco attorno il carattere *man* (equivoco alimentato dai pittori accademici che definirono le vignette con la parola *man bi*, ovvero, scarabocchi casuali³⁴), egli affermava che un buon fumetto può mostrare un livello di qualità artistica pari, se non addirittura superiore, all’arte educata e Huang miaozi aggiunse che: “guardare un buon fumetto è come sorbire del buon vino o godersi una sigaretta: causa una sorte di eccitazione”.³⁵

1.2.2 La nazionalizzazione dell’identità artistica

La storia aveva liberato i giovani artisti dalle costrizioni che avevano ordinato le epoche precedenti alla loro e la dimensione popolare nella quale erano chiamati ad agire rendeva il loro movimento diverso dai precedenti. Comunque era evidente che le fondamenta del movimento si basavano in buona parte sul contributo creativo dell’occidente come avevano sottolineato non solo i circoli

³³ Lu Shaofei. 1937

³⁴ Lu Xun. 1935.

³⁵ Huang Miaozi. 1936.

tradizionali ma anche coloro i quali credevano che l'introduzione indiscriminata di concetti dall'occidente equivalesse ad una accettazione passiva delle idee straniere. Il rifiuto dell'arte tradizionale aveva condotto i giovani artisti lontano dalla propria cultura. Ciò che costituiva il conflitto maggiore tra la critica e gli artisti, in un'epoca in cui il nazionalismo veniva accentuato dalle contingenze storiche, era la mancanza di un'identità nazionale nel fumetto. I lettori cinesi faticavano ad accettare una forma espressiva così distante non solo dall'arte classica ma anche da quella popolare. La ricerca stilistica doveva riuscire a rendere leggibili alla gente i temi che si ispiravano alla loro stessa realtà. La relazione diretta tra il nuovo movimento artistico ed il popolo rappresentava lo spirito dello stesso movimento. Infatti anche se da principio le due forme di fumetto satirico, quella occidentale e quella cinese, erano simili al punto di confondere i lettori, esse conservavano una differenza fondamentale: la satira politica occidentale si distingue per un'ironia affilata nel corso di una lunga ed "educata" convivenza con le politiche internazionali ed i loro delicati equilibri; i fumettisti cinesi dovettero invece confrontarsi con l'umiliazione e la brutalità dell'invasione giapponese quasi da subito. Il legame con la vita, la sofferenza e la morte, proprio del fumetto di denuncia sociale cinese, è descritto dalle parole di un disegnatore: "I fumetti non sono uno scherzo, non vengono disegnati per ottenere il favore di qualcuno o suscitare risa che non riguardano la vita. Al contrario, si sforzano di riflettere la vita. Sono descrizioni della vita della gente che rivelano i loro desideri ed i loro bisogni più urgenti".³⁶

Ciò che caratterizza l'opera dei disegnatori cinesi è la sua identificazione con le sorti del popolo cinese nella volontà di darne una rappresentazione fedele e di sostenerlo nella sua lotta per l'emancipazione politica. Eppure il primo obbiettivo dei fumettisti, e cioè quello di raggiungere le masse, sembrava ancora molto lontano. Il movimento, se avesse continuato a riferirsi esclusivamente agli esempi occidentali, sarebbe stato condannato al fallimento perché non affondava

³⁶ Ling He. 1936.

le sue radici nella patria. La necessità di trovare una formula genuina con la quale comunicare alle masse divenne in breve un dibattito sulla forma da dare alla pittura nazionale. Le modalità con cui si sarebbe dovuto sinizzare il fumetto non erano scontate poiché, pur avendo come primo proposito l'avvicinamento del medium fumettistico alle forme d'espressione popolari, i disegnatori dovevano muoversi su di un terreno per metà ancora inesplorato, costretti a procedere per tentativi ed intuizioni. Anche se le canzoni popolari, i proverbi o le stampe dell'anno nuovo erano state ampiamente collaudate nell'arco dei secoli, non si poteva prevedere esattamente quale effetto sarebbe derivato dalla combinazione di questi con il fumetto. Ma non solo, il termine "popolare" ha dei confini poco definiti che comprendono materiale molto eterogeneo, sia esso la produzione di illetterati (come le canzoni popolari, le immagini dell'anno nuovo, eccetera), oppure le produzioni di scrittori istruiti (come le novelle). Per questo i circoli di letterati cercarono di stabilire quali forme provenienti dalla tradizione non classica si addicessero alle necessità del paese. La questione di "versare del vino nuovo nelle vecchie bottiglie" riguardava la possibilità che tra le forme folcloristiche ne esistessero alcune di inservibili come la canzone erotica "diciotto tocchi" (*shiba mo*), oppure alcune forme nelle quali fossero presenti violenze, superstizioni ed eredità di appannaggio feudale. Lo storico e folclorista Gu Jiegang (1893-1980) suggerì che le vecchie forme venissero trasformate e portate a nuova vita attraverso alcuni cambiamenti: rimpiazzando la "mentalità feudale" con la "coscienza nazionale", e le "canzoni indecenti" con musica che ritragga la realtà della vita.³⁷ Huang Mao tentò di dare un'indicazione riguardo le caratteristiche che il *zhongguo manhua* (fumetto cinese) avrebbe dovuto possedere per dirsi *minzu manhua* (fumetto nazionale): "Il fumetto sinizzato ... non disconosce i meriti della pittura tradizionale cinese ... dobbiamo tenere da conto le meraviglie di cui sono capaci pennello ed inchiostro. Tuttavia pecchiamo per quanto riguarda l'approccio scientifico al disegno e siamo a digiuno di basi sulla tecnica di

³⁷ Gu jiegang. 1938.

abbozzo. Combinando queste con la prospettiva occidentale e l'arte dell'anatomia umana, possiamo creare uno stile nuovo. In breve, le tecniche occidentali devono essere espresse attraverso le nostre forme nazionali ... se riusciremo a mescolare la realtà cinese con le nostre forme nazionali, i fumetti sinizzati (*zhongguo hua de manhua*) emergeranno.³⁸ Il suggerimento di Huang mao non considerava però che per quanto "troppo occidentali" (*tai ouhua*) i fumetti prodotti in tempo di guerra non avevano mai fallito di centrare la realtà cinese registrandone anzi delle sfumature squisitamente popolari che denotavano l'ingenuità negli occhi dei nuovi artisti impegnati in questo difficile compito. Va da se che la freschezza ed il talento che in molti casi caratterizzavano l'opera delle squadre di fumettisti non dovevano essere oggetto di ulteriore perfezionamento. Anche la rappresentazione degli stati psicologici attraverso la mimica facciale e corporea erano indispensabili per esprimere la crudeltà della guerra. Dopo aver constatato che nei villaggi di campagna non tutti gli spettatori davano la stessa interpretazione di fronte ad una immagine Cao Bohan fece presente che un segno grafico, per quanto semplice, può essere investito di più significati e per questo l'idea dietro alla quale si disegna una vignetta può venire fraintesa. Così ai disegni vennero affiancati dei testi esplicativi che potessero guidare l'osservatore in una lettura univoca. Un tentativo simile, ma con finalità leggermente diverse, aveva costituito il tratto caratterizzante della produzione del celebre Feng Zikai, il quale amava affiancare immagini dall'elegante respiro poetico a testi in rima dal sapore classico. Lo spirito raffinato di Feng non era esattamente lo stesso che animava i fumettisti delle squadre per la salvezza della nazione: egli non si preoccupava del fatto che lo stile colto delle poesie trovasse un terreno arido nei lettori delle campagne. Questo era un problema che i disegnatori "partigiani" non potevano ignorare e così alle immagini dal forte impatto emotivo vennero affiancati brevi testi o titoli facilmente comprensibili come il proverbio: "affondare nel pantano - essere nei pasticci" (*ni zu shen xian*). Le nuove priorità nella comunicazione tenevano conto

³⁸ Huang Shiying. 1935.

delle teorie circa la storia della cultura che andavano allora diffondendosi. Storici come Michel De Certeau e Roger Charter avevano individuato, all'interno del concetto di cultura, alcune fasi salienti quali la sua produzione, la sua diffusione, la sua ricezione ed, infine, la sua elaborazione. Le prime due riguardano la creazione riferita ad uno specifico medium: indagano le modalità con cui si



Figura 4. Liao Bingxiong. "La storia del cavallo", 1935

produce e le modalità di diffusione di queste produzioni (ad esempio l'inibizione degli strumenti mediatici). La ricezione della cultura stabilisce, invece, se questi media vengano accolti o meno dal lettore. Alla fine si analizza la reazione del lettore cercando di stabilire se riceva il messaggio dell'autore in maniera integrale oppure No. Nelle ultime due fasi il ruolo del lettore è tutt'altro che passivo e può ammettere il rifiuto del media o la sovrapposizione delle idee del lettore al messaggio dell'autore.³⁹ Questa prospettiva, a metà tra "nuovi testi producono nuovi lettori" e "nuovi lettori producono nuovi testi", influenzò Liao Bingxiong che mosse da queste teorie per proseguire nella sua ricerca stilistica.

Un ulteriore ed importante progresso nella direzione della accessibilità del fumetto ai non istruiti venne fatto da Liao, il quale, non solo aveva sempre amato ed impiegato motti popolari cantonesi nei suoi lavori, ma intuì un altro limite

³⁹ Micheal de Certau. 1984.

intrinseco della vignetta. Egli realizzò che l'impatto dell'immagine, in ogni caso, è di tipo istantaneo e la rappresentazione di situazioni troppo complesse non garantisce che il messaggio venga reso correttamente. Liao ripensò alla tradizione dei *lianhuanhua* e suggerì un formato di vignette in serie per raccontare una storia. Nel lavoro intitolato "La storia del cavallo" (*Ma de gushi*, figura 4)⁴⁰ Liao compone una sequenza di 5 vignette numerate all'interno di un'unica tavola. La successione logica che collega un'immagine all'altra è facilmente intuibile ma, a sostegno del lettore, le didascalie in ogni riquadro riassumono i passaggi della storia mantenendone l'atmosfera di favola (cresciuto a Guangzhou, Liao era affascinato dalle fiabe folcloristiche e dalle *muyushu*, un tipo di canzoni popolari cantonesi).⁴¹ Il testo dice che in origine i cavalli nascevano liberi sulle montagne fino a quando la tigre li aggredì. Quando i cavalli chiesero aiuto ai cacciatori, questi li cavalcarono per avere ragione della belva. Da allora, però, i cavalli furono schiavi dell'uomo. La morale che appare così scontata è invece motivo di riflessione per l'osservatore cinese coinvolto nell'epoca storica in cui la Cina dovette temere per la propria indipendenza.

1.2.3 Dalle città alle campagne

In questo modo, grazie cioè al talento degli artisti, il fumetto cambiò nella forma divenendo più familiare e più facilmente comprensibile per la gente comune. I disegnatori sperimentarono diverse soluzioni per comunicare alle masse l'urgenza con la quale il popolo cinese intero doveva rispondere all'invasore. Il personaggio creato da Ye Qianyu, "Il signor Wang", è una macchietta che incarna i difetti della piccola borghesia offrendo agli abitanti delle città uno specchio contro la corruzione. Ma nella vignetta "abbandona la vita civile e arruolati" il signor Wang diviene un esempio positivo sottolineando che ogni cinese deve sentire il dovere di difendere la propria patria. La conversione del personaggio del signor Wang riscosse un certo successo ma si rivolgeva solamente al pubblico

⁴⁰ Liao Bingxiong. 1985.

⁴¹ Hung Chang-Tai. 1994.

delle città. Nelle campagne viveva la grande maggioranza del popolo che doveva essere raggiunta fisicamente dalla propaganda. Per fare ciò Zhao Wangyun, un disegnatore privo di alcuna formazione accademica, si concentrò sulla vita che si svolgeva all'interno dei villaggi ritraendone gli abitanti con una rara spontaneità. Il risultato del suo lavoro furono delle vignette capaci di attirare l'attenzione e di comunicare con la gente delle campagne: in una di queste intitolata "I guerrieri delle campagne", dei contadini sfidano l'osservatore impugnando delle armi, il tratto del pennello ad inchiostro è grossolano ma le figure ed i volti sembrano assolutamente autentici, resi dall'artista con una sincerità libera dalla contaminazione di altri artisti. E così dovette sembrare anche agli stessi contadini che cominciarono a seguire le pubblicazioni della propaganda, tra le quali, il *Nazionale illustrato dei mobilizzatori* ebbe un successo particolare. Edito da Liu Shaofei e Zhang E, il giornale nacque esattamente con lo scopo di raggiungere le masse nelle campagne ed educarle in maniera sistematica. Huang Miaozi, segretario del sindaco di Shanghai e membro della fazione di Chiang Kai-shek, scrisse: "Diversamente dai fumetti pubblicati in precedenza nelle città ed adattati secondo i gusti della piccola borghesia e dell'intelligenza, questo giornale è stato lanciato per portare le immagini alle masse come messaggi di propaganda. Riguardava temi pratici, ed il suo stile era sia realistico che comprensibile, e grazie alla sua rete di distribuzione unica, la sua impresa fu un successo così grande che dovette aumentare le pubblicazioni da ogni cinque giorni ad ogni tre. Circolò attraverso la provincia del Guandong e sviluppò un legame cordiale con la gente, le vendite fino ad esaurimento arrivarono a 50, 60 mila copie. Era assolutamente senza precedenti".⁴² In queste testimonianze si può leggere quanto fosse importante la spontaneità degli artisti per conquistare il pubblico delle zone rurali.

⁴² Huang Miaozi. 1938.

1.3 I discorsi di Yan'An (1942)

1.3.1 La rettifica dei messaggi della propaganda

A partire dal 1938 Liao Bingxiong cominciò a spostarsi tra le città di Wuhan e Guilin per seguire le squadre di propaganda fumettistica contro l'invasore giapponese. Nella seconda metà del 1940 arrivò nel Sichuan dove proseguì la sua attività di resistenza dirigendo opere teatrali di propaganda. Infine giunse, nell'ottobre del 1942, a Chongqing dove viene impiegato presso l'ambasciata sovietica. La natura politica dell'incarico assegnatogli (curatore della *Mostra per il venticinquesimo anniversario della rivoluzione d'ottobre*, patrocinata dalla società letteraria sino-sovietica) non lascia dubbi riguardo lo schieramento ideologico di Liao, anche se la città in cui si stabilì fino alla fine della guerra costituiva il quartier generale del Guomindang. Nella base nazionalista di Chongqing infatti operò anche Huang Miaozi, ex segretario del sindaco di Shanghai. Questi però, essendo sinceramente appassionato di satira politica, non rinunciò mai all'amicizia dei suoi compagni di Shanghai, indipendentemente dal loro allineamento. Tra questi vi era anche Hua Junwu, uno dei maggiori fumettisti ufficiali del partito comunista dopo il 1949. Huang Miaozi presentò Hua all'organizzazione del Guangdong che lo destinò alla base di Yan'An. Quando la raggiunse alla fine degli anni '30, Hua si era ormai disilluso riguardo alla capacità del governo nazionalista di guidare il paese fuori dalla crisi internazionale dovendo contemporaneamente combattere la corruzione al suo interno. Nella base di Yan'An, dove si perfezionavano le linee politiche che poi si sarebbero applicate al resto delle zone di influenza comunista, si raccolsero altri artisti di talento come lo stesso Zhang E e Cai Rouhong. Quest'ultimo arrivò a Yan'an nel '39, dove lavorò come fumettista ed insegnante presso l'Accademia d'arte e letteratura di Lu Xun, e dopo il '49 divenne direttore della stampa pittorica delle masse. I loro lavori comparivano puntualmente sulle pagine del

giornale ufficiale del partito, il *Quotidiano della liberazione*, riconosciuti per qualità artistica ed intelligenza; ma nel '42 una serie di lavori, raccolti nella “Mostra di fumetti satirici di tre uomini” (*Sanren fengzi manhua zhan*), spostarono l’oggetto della loro critica non più su i bersagli comunemente identificati dalla politica comunista come nemici delle masse, ma sugli stessi appartenenti all’organizzazione del partito. Questi tre fumettisti trovarono che i motivi per cui biasimavano il governo nazionalista, e cioè la corruzione e la presunzione dei suoi burocrati, esistevano anche tra i quadri del partito. In una dichiarazione affermarono in sostanza che gli uomini all’interno dell’organizzazione non erano infallibili ed immuni alla corruzione: “Abbiamo visto la bellezza e la radiosità della nuova società. Ma abbiamo anche testimoniato gli aspetti oscuri e spiacevoli che ha ereditato dal passato. Questi residui arcaici si insinuano nella nuova società corrompendoci gradualmente. La nostra responsabilità, come fumettisti, è di sradicarli e seppellirli”.⁴³ La superficialità con cui i principi marxisti e leninisti venivano considerati dai quadri che agivano ispirati dal desiderio di soddisfazione personale piuttosto che da una ideologia politica svuotava ogni dottrina del suo significato; Le vignette di Hua Junwu, Cai Ruohong e Zhang E come “Decorazioni moderne” e “Io sono il N. 6 nel mondo” (Marx, Engels, Lenina, Stalin, Mao e quindi i quadri) accusarono questa tendenza odiosa riscuotendo un successo travolgente tra il pubblico ma destando gravi preoccupazioni nelle sfere dirigenziali del partito. In effetti la puntualità con cui i tre artisti attaccarono l’arroganza e l’incompetenza dei quadri del partito venne definita da un critico con queste parole: “I fumetti satirici curano le malattie come uno scalpello”.⁴⁴

Prima di allora, i fumettisti, nelle zone di influenza comunista, avevano proceduto in maniera spontanea nella loro ricerca stilistica di un canale di comunicazione ottimale, avevano cioè proseguito attraverso le intuizioni degli artisti e confrontandosi poi con la reazione del pubblico. Ma nel 1942 Mao

⁴³ Hung Chang-tai. 1994.

⁴⁴ Jiang Feng. 1942.

Zedong intraprese una serie di azioni volte ad assicurare un maggiore controllo sui canali di comunicazione di massa affinché, attraverso questi, non venissero veicolati dei messaggi indesiderati o destabilizzanti. I discorsi di Yan'An delinearono le direttive principali riguardo la propaganda di partito ed una dettagliata regolamentazione dei suoi media e delle sue modalità di espressione. Quanto denunciato da Hua Junwu, Zhang E e Cai Rouhon, per vero che fosse, era inaccettabile perché avrebbe potuto avere implicazioni incontrollabili. Perciò, nell'estate dello stesso anno, Mao ricevette personalmente i tre artisti per chiarire loro che: "il bersaglio di artisti e scrittori rivoluzionari non possono mai essere le masse, ma solo gli aggressori, gli sfruttatori, gli oppressori e l'influenza malvagia che possono esercitare sulla gente".⁴⁵ La "campagna di rettificazione" voluta da Mao doveva chiarire che il partito aveva l'ultima parola in fatto di arte e che l'unica scelta lasciata agli artisti era il consenso attivo. In questo nuovo scenario la ricerca stilistica dei disegnatori dovette conformarsi alle predisposizioni del partito, accettandone i consigli in merito ai temi da affrontare ed alle tecniche da usare: questo significò la fine della carriera per Cai Rouhong, mentre Hua Junwu, pentito dei propri sbagli, tornò a disegnare dopo aver depurato il suo stile dalle influenze straniere dell'artista tedesco E. O. Plauen (creatore della striscia "Vater und son") e del vignettista russo Sapajou (attivo a Shanghai presso il giornale inglese *North China Daily News*). In pratica l'espressione stilistica venne mutilata della sua parte più evidentemente occidentale, per la quale l'orgoglio nazionale avrebbe dovuto sopportare un debito artistico troppo scomodo; la ricerca venne frustrata nella sua intima natura di scoperta per evitare il rischio matematico di qualsiasi risultato "antirivoluzionario"; la libertà d'espressione venne imbrigliata per non generare confusione nella lotta contro i nemici del partito.

⁴⁵ Mao Zedong, 1967.

1.3.2. La regolamentazione dei media

Anche la gestione dei giornali, sui quali le vignette venivano pubblicate, venne regolamentata in maniera dettagliata dalle disposizioni di Mao: dal 1 Aprile del 1942 il *Quotidiano della Liberazione* riservò la prima pagina alle Istruzioni emanate dal partito, seguivano le attività nelle regioni di influenza comunista, le notizie nazionali e quindi quelle internazionali. Le nuove priorità dell'informazione avevano due obiettivi fondamentali: il primo era quello di attirare più pubblico, per fare questo si cercò di risvegliare l'interesse dei lettori focalizzando l'attenzione sugli avvenimenti locali; il secondo obiettivo era quello di raggiungere una sintonia assoluta tra la volontà del partito e quella dei lettori, a questo scopo si dette massimo risalto alle direttive politiche centrali e importanza marginale agli intricati affari internazionali (fatti che si svolgevano in luoghi lontani e per motivi al di là della comprensione delle masse). In linea con gli sforzi compiuti al fine di raffinare gli strumenti di comunicazione politica, anche la comprensione delle notizie divenne un punto che richiedeva dei cambiamenti stilistici. Gli articoli venivano generalmente composti dalle redazioni comuniste con uno stile troppo elegante e retorico perché fosse accolto da tutti i lettori. Così le nuove istruzioni imposero che il vocabolario con cui si scrivevano i pezzi venisse semplificato nella terminologia, nonché ridotto nel numero di caratteri. 3000 fu il nuovo limite stabilito dal partito non solo per assicurare delle composizioni abbastanza semplici, ma anche per rendere più pratico il trasporto del materiale tipografico: in tempo di guerra, infatti, dover evacuare una redazione poco ingombrante poteva essere molto vantaggioso. Questo tipo di soluzione guadagnò al *Quotidiano del Chahar-Hebei* il soprannome di “giornale pubblicato sul dorso di otto muli” (*batou luozi banbao*).⁴⁶ Naturalmente, le disposizioni del partito, una volta comunicate ed applicate, avrebbero dovuto essere verificate. Il controllo sulle pubblicazioni

⁴⁶ Hung Chang-tai. 1994.

veniva effettuato dall'esercito, come successe per i giornali e le riviste del Jiangsu. Nel settembre 1942 il generale Chen Yi, al comando della nuova quarta armata, ricevette precise disposizioni direttamente da Mao: "La prego di prestare particolare attenzione ai giornali e riviste nel Jiangsu settentrionale. Si assicuri che questi servano il partito nella propaganda della sua politica corrente". Anche Zhou Enlai, allora supervisore della pubblicazione del *Quotidiano Nuova Cina* a Chong Qing, ricevette un telegramma in cui si ammetteva, nello spazio del giornale, la presenza di punti di vista non comunisti.⁴⁷ In questo caso l'"apertura" dimostrata nella gestione di un giornale che operava in una zona nazionalista faceva una bella figura, aveva cioè una funzione diplomatica importante. Tuttavia "apertura" non significò "permissivismo" ed i punti di vista non comunisti che vennero inclusi all'interno dello spazio del giornale risultarono, in fin dei conti, "simpatizzanti" se non addirittura sostenitori della politica del partito.

Il clima di forte irreggimentazione della propaganda comunista, definitosi successivamente al 1942, si estese a tutte le zone di influenza comunista compresi i casi come quello del giornale *Quotidiano nuova Cina*. L'attività dei fumettisti sottoposti a questo controllo soffrì per ovvie ragioni. Liao Bingxiong conobbe un destino diverso poiché, dopo aver lavorato nelle squadre del fumetto per la salvezza nazionale nate all'interno della collaborazione tra nazionalisti e comunisti, tornò a Canton per poi operare nelle regioni del sud della Cina. La sua produzione si concentrò allora sulla propaganda anti-giapponese e contro il governo nazionalista.

⁴⁷ Mao Zedong, 1983.

CAPITOLO 2

Gli anni della guerra di resistenza contro il Giappone (1936-1945)

2.1 La penna puntata contro l'invasore (1936-1945)

2.1.1 Introduzione storica alla guerra di resistenza contro il Giappone

In questo paragrafo sono delineate le relazioni tra alcuni avvenimenti storici antecedenti la guerra di resistenza contro il Giappone. La necessità di una introduzione di questo tipo è solo in parte di carattere storico. Oltre a fornire una contestualizzazione politica, questa premessa cerca di fornire degli indizi di un processo sociale interno alla Cina. I fatti riportati spiegano il motivo dell'aggressione, ma anche la maturazione, in seno al popolo cinese, di un sentimento di riscossa che costituì l'anima del fumetto cinese durante gli anni della resistenza. Prima della nascita di Liao Bingxiong, quando il Giappone era ancora una potenza emergente nel panorama politico internazionale, altri paesi, come America e Gran Bretagna, detenevano il primato militare. Allora il Giappone era costretto a pensare le sue mosse sulla scacchiera asiatica in considerazione degli interessi delle nazioni concorrenti prima ancora che dei propri. Per questo motivo, fino allo scoppio della prima guerra mondiale, il Giappone non interferì direttamente negli affari interni cinesi. Ma nel 1915 la grande guerra generò in Europa una instabilità tale da costringere le potenze occidentali ad allentare il controllo sulle regioni asiatiche. Il Giappone quindi ne approfittò per intraprendere un'azione unilaterale, imponendo alla Cina 21 condizioni che ne esplicitavano le mire espansionistiche. Il documento, che assomigliava a quello presentato alla Corea nel 1910, incontrò una resistenza solo parziale da parte del governo di Yuan Shi-kai. Infatti le richieste di carattere

economico andavano poco al di là dei vantaggi già goduti dal Giappone in Cina. Quelle politiche, invece, riducevano di fatto la Cina ad una sorta di protettorato nipponico. L'arroganza di questo atto creò un grave precedente e l'indignazione del popolo cinese, aumentata dalla condotta del proprio governo, gettò le fondamenta sulle quali sarebbe cresciuto lo spirito della resistenza. L'azione del Giappone fu uno spartiacque nelle relazioni con la Cina, l'America e l'Inghilterra. Le ultime due, preoccupate dalla possibile minaccia della potenza emergente, attuarono una linea comune volta ad isolarla ed ostacolarne, così, lo sviluppo economico.

Nel 1919 le concessioni germaniche passarono al Giappone causando la rabbia del popolo cinese sfociata nei movimenti ant imperialisti del 4 maggio. Anche allora il governo cinese non ebbe la forza di opporsi all'arroganza delle pretese giapponesi. La frustrazione, attraversando tutta la nazione, costituì un denominatore comune per diverse categorie sociali, dagli intellettuali ai signori della guerra. La debolezza del governo nazionalista era invece un'ottima assicurazione per lo sviluppo del Giappone che vedeva nel paese vicino una miniera pronta ad essere depredata. Ma il cammino politico verso l'unità della nazione venne indicato anche da Mosca che si impegnò a sostenere il movimento di liberazione nazionale (senza cercare di imporre il comunismo) con l'accordo del 1923 tra Sun Yat-sen ed Adolphe Joffè. Il documento metteva una seria ipoteca sulle possibilità del Giappone di disporre a suo piacimento delle risorse cinesi. Il Guomindang riorganizzato sul modello russo raccolse attorno a sé i comunisti cinesi creando il primo fronte unito.⁴⁸ Anche se destinato a vita breve, il fronte preoccupò il Giappone, sempre più sotto pressione a causa della recessione economica e dell'isolamento internazionale. Fu allora che il Giappone decise di intromettersi direttamente nelle faccende interne della Cina andando incontro all'odio del popolo Cinese.

⁴⁸ Yves Cheverier. 1993.

Oltre al blocco dell'avanzata militare delle spedizioni del nord del 1928, l'assassinio del signore della guerra Zhang Zuolin innescò una catena di eventi che terminarono il 7 Luglio 1937 con L'incidente del ponte Marco Polo. La politica di non intervento di Chiang Kai -Shek scongiurò lo scoppio di una guerra dichiarata anche nel 1931, quando le truppe cinesi furono istruite per non ingaggiare combattimenti con il nemico mentre, effettivamente, le forze giapponesi occupavano i territori nella Manciuria. Tuttavia La conduzione impopolare del governo di Chiang riuscì a sedare i fermenti nazionalistici fino a quando nel 1936 un singolo episodio, rappresentativo però del volere di tutto il popolo, determinò una svolta nella politica nazionalista. Nel mese di dicembre il comandante in capo delle forze della Manciuria, Zhang Xueliang, ed il suo collaboratore, generale Yang Hucheng, rapirono Chiang Kai-shek a Xi'An ed annunciarono alla nazione le loro richieste per la liberazione del Premier. Zhang chiedeva la cessazione della guerra civile, che contrapponeva cinesi nazionalisti ai cinesi comunisti, per dedicare ogni energia esclusivamente alla resistenza contro il Giappone. Prima di ricorrere a questa soluzione Zhang non lasciò nulla di intentato e per questo motivo informò più volte Chiang del risentimento crescente nelle sue truppe a causa della guerra civile. Lo stesso generale Chen Cheng, confidente di Chiang, riferì che vi era un allarmante senso di inquietezza nelle truppe della Manciuria. Ciononostante, alla vigilia dell'incidente di Xi'an, Chiang comunicò a Zhang che: "Non importa quanto la gente ci critica, dovremo considerare sempre lo sterminio dei banditi interni (i comunisti) come il nostro obiettivo principale".⁴⁹ In seguito, Chiang venne rilasciato senza aver apparentemente accolto le richieste dei sequestratori. Zhang e Yang andarono incontro ad un destino terribile come traditori. Le fonti ufficiali screditarono l'azione dei due militari infangandone la reputazione a giovamento dell'immagine di Chiang. Anche se ancora oggi alcuni dettagli rimangono oscuri a causa della complessità diplomatica dell'incidente, il significato di questo gesto

⁴⁹ J.A.G. Roberts. 2002.

riguarda da vicino il sentimento patriottico del popolo cinese. Le richieste pubblicate da Zhang dopo il rapimento interpretano il bisogno del paese di superare la crisi interna prima di affrontare il nemico comune: 1) liberalizzare il governo di Nanchino ammettendo al suo interno dei gruppi non nazionalisti dedicati alla salvezza nazionale; 2) fine della guerra civile; 3) rilascio degli intellettuali patrioti arrestati a Shanghai; 4) rilascio di tutti i prigionieri politici; 5) legalizzazione dei movimenti patriottici; 6) garanzia della libertà politica per tutti; 7) continuazione della volontà politica di Sun Yat-sen; 8) convocazione di una assemblea per la salvezza nazionale. Nonostante le versioni ufficiali riducessero la faccenda ad un episodio criminale la politica del partito nazionalista cambiò direzione assecondando finalmente il volere della nazione. Dopo lo scoppio della guerra sino-giapponese Liao decise di partecipare alla lotta impiegando la sua arte come strumento per la liberazione del suo paese.

2.2.1 La risposta della società cinese all'invasione

Le proporzioni della distruzione che derivò dal conflitto Sino-Giapponese, probabilmente, non hanno un precedente simile nella storia della Cina. Alcune stime in merito arrivarono a contare dagli 8 ai 10 milioni di vittime tra la popolazione civile, incalcolabili furono i danni alle proprietà, oltre i 3 milioni di soldati che caddero o rimasero feriti.⁵⁰ Nel Dicembre del 1937 le atrocità commesse dai Giapponesi durante lo “stupro di Nanchino” sarebbero poi state ricordate dagli storici come un esempio di brutalità umana. Le devastanti offensive giapponesi del 1941-43, il cui motto era “bruciare tutto, uccidere tutti e saccheggiare tutto” all’interno delle zone difese dalle forze comuniste e quelle del 1944 dirette contro la linea difensiva nazionalista, inflissero delle ferite profondissime che, però, non riuscirono mai a spezzarne la volontà di opporsi all’invasore. A dispetto delle barbarie, che per 8 anni straziarono il popolo cinese,

⁵⁰ Xu Zhuyun e Qiu Hongda. 1986.

un sentimento di unità e di rivincita crebbe nei cuori degli intellettuali, dei combattenti, degli abitanti delle città e delle campagne che nella resistenza trovarono un motivo di coesione e di speranza nella ricostruzione del loro paese. Alcuni intellettuali, come Zheng Zhenduo, credevano che il conflitto costituisse esclusivamente una minaccia per i delicati tesori della cultura millenaria cinese, ma altri, tra i quali Guo Moruo, intravidero tra gli orrori della guerra una possibilità di riscatto per tutta la nazione. I letterati che si spostarono in campagna per unire e sollevare le masse sapevano che il patriottismo che cresceva sotto l'oppressione giapponese poteva restituire orgoglio ad un popolo frustrato a lungo dallo sfruttamento colonialistico. Fan Changjian, un corrispondente del GMD che progressivamente durante il conflitto assunse una posizione anti-nazionalista, scrisse: “La guerra è la forza distruttiva più grande, ma allo stesso tempo è anche la più costruttiva. Solo in una guerra possiamo distruggere i vecchi mali e spronare la crescita di una nuova vita”.⁵¹ La convinzione che il trauma di una guerra potesse dare nuovo vigore ad una nazione allo stremo delle forze era diffusa tra gli intellettuali sia di sinistra che di destra perché entrambe le parti pensavano che “la vita prospera nelle avversità, ma sfiorisce nell'agio e nel piacere” (*sheng yu youhuan, si yu anle*). Quando la direzione del partito nazionalista decise finalmente di reagire alla pressione militare giapponese, il riconoscimento ufficiale di un nemico comune riuscì a stringere ogni fazione politica in un'alleanza preziosa. Il suo significato trascendeva la logica bellica pura rappresentando la speranza di risorgere come un paese unito.

2.1.3. Il secondo fronte unito

Già nel 1932 Liao Bingxiong cominciò a pubblicare su giornali di Canton, Hong Kong e Shanghai i suoi fumetti contro l'aggressione giapponese nel nord-est della Cina. Durante il periodo che precedette, però, il secondo fronte unito Liao dovette imparare ad utilizzare la sua arte non solo per raggiungere i lettori ,

⁵¹ ChangJiang. 1941.

ma anche per eludere la censura. In un'intervista egli descrive i primi anni in cui disegnò per riviste quali *Shidai manhua*, *Manhua jie*, *Duli manhua* e *Shanghai manhua*. Le sue parole raccontano l'atteggiamento del partito nazionalista nei confronti del movimento per la salvezza nazionale in questo modo: "Tra il 1932 ed il 1936 pubblicai non pochi lavori sulle riviste di Canton, Hong Kong e Shanghai ... Tra questi ve ne erano alcuni che furono considerati "fumetti filosofici" (Zheli manhua). In realtà all'epoca io studiavo ancora e non comprendevo assolutamente ciò che veniva chiamato "Filosofia".

Allora era grazie a questa che il movimento per la salvezza della nazione cresceva di giorno in giorno. Vi erano alcuni "fumetti per la salvezza nazionale" diretti contro l'aggressore giapponese ed i capitolazionisti del Guomindang, ma, in quel periodo, poiché il Guomindang reazionario proibiva la resistenza contro il Giappone, per disegnare queste vignette ci si doveva esprimere in maniera velata".⁵² Le critiche che si rivolgevano al governo dovevano essere mascherate in qualche modo,

apparendo così politicamente innocue, e passare, allo stesso tempo, attraverso una simbologia adeguata al target dei fumetti del movimento di liberazione. La difficoltà nell'affrontare questi due problemi congiunti sta nel fatto che si tratta di problemi di natura opposta: il fumettista doveva infatti criptare il messaggio che

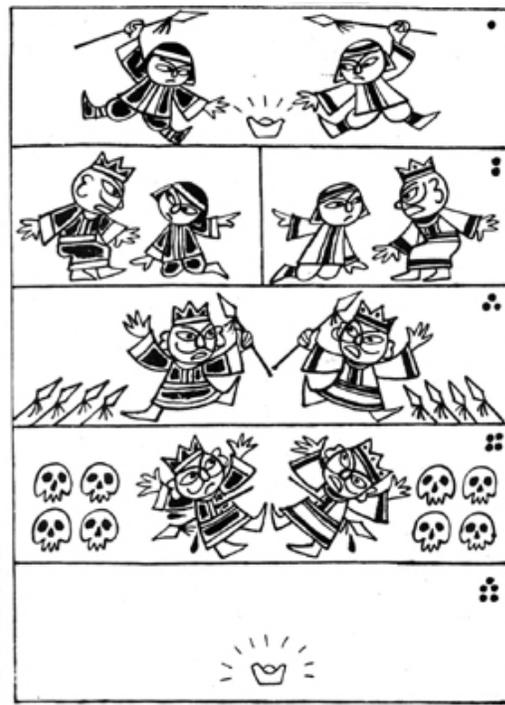


Figura 5. *Si è dimenticato il valore dell'oro*, 1935.

⁵² Liao Bingxiong. 1985

intendeva lanciare e, contemporaneamente, assicurarsi che fosse leggibile anche da persone non colte. Per questo motivo Liao disegnò delle tavole che sintetizzavano nella morale di brevissime storie gli errori della conduzione nazionalista. Queste erano narrate in una sequenza essenziale di gesti legati tra loro da una relazione causa-effetto diretta. Un esempio di “storia” narrata attraverso le vignette è il lavoro intitolato “Si è dimenticato il valore dell’oro” (*Shile jiazhi de huangjin*, figura 5): la tavola viene divisa in cinque momenti che scandiscono la tragedia di due regni. Le vignette, incolonnate in una sequenza temporale, creano nel complesso della tavola una forte simmetria che oppone il lato destro a quello sinistro. La seconda, in particolar modo, spezza la vignetta a metà visualizzando due azioni simultanee e speculari tra loro. I due eserciti si affrontano e si annientano vicendevolmente cercando di conquistare un bottino che, infine, rimane al centro dell’ultima, desolante, vignetta. L’ambientazione fiabesca fornisce all’autore l’alibi per poter esprimere la propria idea ed indirizza l’osservatore verso una morale scontata ma perfettamente calzante con la situazione attuale del popolo cinese.

Nel 1936 Liao si trovava a Canton e si occupava della redazione artistica del giornale *Stella del popolo* (*Qunxin bao*). Dove pubblicava le sue vignette di propaganda anti-giapponese. Quando a Shanghai venne organizzata la “Prima mostra nazionale del fumetto”, Liao disegnò la celebre vignetta “Un lacchè standard” che venne accolta con grande favore dalla critica e dal pubblico. Ma questo non era abbastanza per Liao, egli riteneva che la sua opera avrebbe potuto avere una voce ancora più forte se fosse stata affiancata da altri intellettuali all’interno di un gruppo organizzato. Perciò diede vita alla “Società del fumetto popolare di Canton”, alla quale si associarono più di trenta persone. In questi anni l’attività di Liao andò via via intensificandosi dando vita ad opere dalle vivaci soluzioni comunicative come la vignetta del 1936, intitolata “Il piano dei porci giapponesi per succhiare il sangue” (*Riben zhuluo xixue tu*, figura 6): Liao distribuisce quattro figure nello spazio della vignetta priva di sfondo, così facendo, lo schematismo a due dimensioni della scena dà l’idea della

semplificazione progettuale. Sulla sinistra, un uomo esangue pende a testa in giù mentre un tubo esce dalla sua bocca. Accanto al suo corpo sono annotati i caratteri “*Riben minzhong*” (masse popolari giapponesi). La scia di sangue prosegue attraverso i detrattori del popolo giapponese che da questo succhiano il midollo per ingrassare; la sequenza dei reali nemici delle masse cinesi e giapponesi è composta da: i magnati della finanza (*caifa*), i signori della guerra (*junfa*) ed i politicanti (*zhengke*). Il meccanismo che nutre i rappresentanti della cultura “alta”, fondato sulla perpetuazione del flusso cibo-escrementi, squalifica

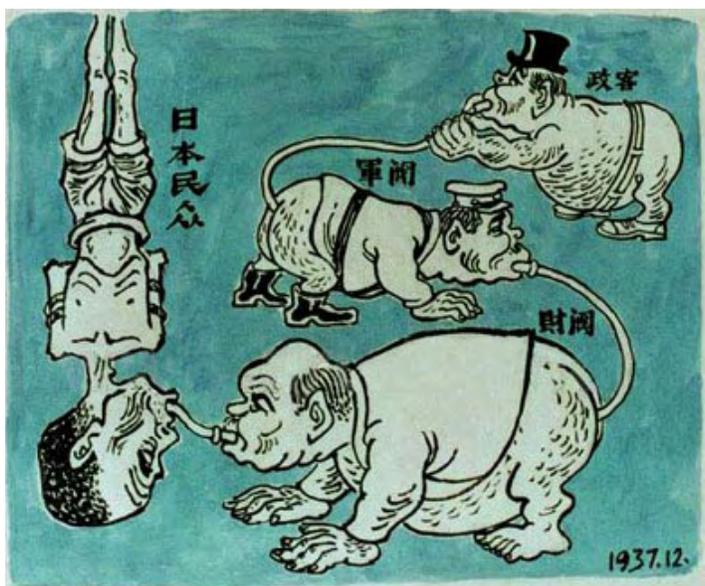


Figura 6. *Il piano dei porci giapponesi per succhiare il sangue*, 1937

il corpo fisiologico e sociale. La crisi generata dalla compresenza dei due poli di mutamento è finalizzata al restauro della norma.⁵³ È inoltre evidente l’accento comunista che schiera le masse rivoluzionarie di tutto il mondo

contro i loro sfruttatori

capitalisti. La soluzione compositiva di Liao comprende: un concetto fondamentale, ovvero l’opposizione tra vittime e carnefici, ed una elencazione di alcune figure che identifica appunto la seconda categoria. La linea che lega i personaggi della vignetta guida l’osservatore in una lettura univoca del messaggio politico, sintetizzato così in un’icona indelebile. Tuttavia, sempre

⁵³ Attilio Brilli. 1985.



Figura 7. *L'illustrazione delle bocche di cannone che tacciono*, 1937.

nello stesso anno, Liao disegnò anche vignette come “L’illustrazione della canzone delle bocche di cannone che tacciono” (*Baokou xian yintu*, figura 7). In essa non scorgiamo così evidenti i meccanismi logici della narrazione: l’immagine a colori impressa sulla carta con degli abili colpi di pennello richiama invece la pittura tradizionale ad inchiostro. I soggetti di questa vignetta sono le bocche da fuoco di alcuni pezzi d’artiglieria che, ritratte in verticale, sembrano le cime dei monti che emergono dall’atmosfera vaporosa dei paesaggi

della pittura tradizionale; sullo sfondo la sagoma di un aereo volteggia nelle calde sfumature del cielo della sera. L’unico elemento umano è costituito da una figura, che ritto sulla punta di un cannone, contempla l’orizzonte. Un testo in versi commenta la scena conferendole un dolcissimo tono romantico: “Le nuvole del tramonto galleggiano con le anatre selvagge e solitarie, d’autunno il mare ed il cielo hanno lo stesso colore”. La metafora che elabora le immagini dei versi in soggetti appartenenti ad un registro bellico crea una stonatura molto efficace. Questa vignetta si può paragonare ai lavori evocativi e dallo stile raffinato di Feng Zikai. Nonostante, però, paia discostarsi dalla produzione di Liao tesa a scongiurare gli errori generati da equivoci comunicativi, essa ritrova nella vivacità dei colori e nella semplicità del tratto tutta la freschezza che garantisce ancora l’integrità del messaggio.

L’anno seguente Liao si allontanò dal suo paese per raggiungere Hong Kong dove aveva stretto dei rapporti professionali nell’ambiente editoriale e

cinematografico. Per questo si cimentò nella scrittura della bozza di un copione. Tuttavia il richiamo patriottico lo convinse a mettere da parte anche la collaborazione alla rivista di fumetti *Gongzi bao* che aveva tentato con il fumettista della vecchia generazione Huang Fengzhou. Sempre nel 1937 decise di tornare in Cina, nel Guangxi per contribuire alla lotta per la salvezza della nazione.⁵⁴

In seguito all'incidente del ponte Marco Polo la mobilitazione bellica per la resistenza all'invasore si concretizzò anche nella creazione di organismi preposti alla gestione della propaganda militare. Venne così fondata l'associazione fumettistica "*Shanghai manhua jie jiuwang xiehui*" da cui poi vennero generati i "Corpi del fumetto di propaganda per la salvezza nazionale" (*Jiuwang manhua xuanchuan dui*). Queste squadre erano formate da artisti che fino ad allora avevano dovuto guardarsi dal partito nazionalista, ora avevano il compito organizzare il messaggio di resistenza e diffonderlo il più possibile per supportare le azioni militari della guerriglia. Nel Settembre del 1937 le squadre vennero indirizzate alla volta di Nanchino, ma di qui dovettero raggiungere Hankou per scappare dalle truppe giapponesi. Ad Hankou si unirono alla terza sezione sotto la commissione per gli affari militari del GMD. Xuan Wenjie, membro dei corpi di propaganda ricordò così quell'esperienza: "I corpi lasciarono Shanghai a settembre e si diressero ad Ovest. Sulla strada per Nanchino, ci unimmo ai corpi teatrali per allestire degli spettacoli di propaganda sulle strade dello Zhenjiang. L'apparizione simultanea di esposizioni di fumetti e recite di strada fece furore in queste città vecchie di secoli sulle sponde del fiume Yangzi. Da Shanghai a Nanchino, gli aerei nemici ci seguivano e bombardavano treni e persone, lasciando mari di fuoco e lande di disperazione. Non dimenticherò mai queste terrificanti e tragiche scene. Zhang Ding e Lu Zhixiang ci raggiunsero a Nanchino. Lavorammo giorno e notte per disegnare fumetti di propaganda su di enormi pezzi di stoffa, registrando la brutalità del nemico che

⁵⁴ Liao Bingxiong. 1985.

avevamo appena testimoniato. Allestimo “Mostre di fumetti anti-giapponesi” a dispetto delle sirene delle incursioni aeree che suonavano in continuazione. Queste mostre erano accolte con entusiasmo ed attiravano grandi folle denunciando l’interesse della gente (per i fumetti) e la loro fiducia (in noi). A dispetto degli aerei nemici che si libravano sulle nostre teste, loro erano presi da ogni fumetto esposto.

Quando le truppe Giapponesi occuparono Nanchino nel Dicembre del 1937 noi ci ritirammo a Wuhan ... durante la permanenza a Wuhan ci concentrammo su: primo, disegnare un gran numero di grandi poster di propaganda ed esporli ad Hankou, Wuchang e Qiaokou. Questo era il nostro incarico principale ... Mobilitavamo anche i cittadini affinché donassero oro e denaro per servire la causa della guerra. Secondo, disegnare materiale da stampa per la propaganda anti-nemico. Molti di noi erano coinvolti, ed i risultati erano considerevoli ... Terzo, curare l'edizione del *Fumetti della resistenza (kangzhan manhua)*. La rivista, che era la pubblicazione ufficiale dei corpi, pubblicò un totale di dodici numeri a Wuhan (altri tre numeri uscirono a Chongqing, facendo un totale di quindici numeri in tutto). Oltre a pagare un tributo all’eroica resistenza opposta dalla gente alla brutalità del nemico, un gran numero di pagine furono dedicate al resoconto della resistenza dei movimenti nelle altre parti del paese.”⁵⁵

Dopo “l’incidente del 4 luglio” Liao Bingxiong fece ritorno da Hong Kong lasciandosi alle spalle delle buone prospettive lavorative per dedicare ogni energia alla causa della salvezza nazionale. La rinnovata politica di partito aveva ammesso nella legalità i disegnatori di fumetti di sinistra così, nel febbraio del 38, organizzò la “Mostra del fumetto di Liao Bingxiong sulla guerra di resistenza”. La cessazione delle ostilità tra nazionalisti e comunisti e la creazione del secondo fronte unito alimentarono la fiducia degli artisti come Liao che videro nei corpi di propaganda una risposta concreta al loro desiderio di

⁵⁵ Xuan Wenjie. 1979.

combattere. Il richiamo per Liao fu irresistibile ed alla fine dello stesso mese partì per raggiungere le squadre di propaganda fumettistica a Wuhan. Liao ricorda così quei giorni: “Avevo sentito parlare di loro, ma non avevo i soldi per comprare il biglietto e raggiungerli. Allora un mio amico fotografo vendette la sua macchina fotografica per comprare due biglietti e ci unimmo a loro a Wuhan.”⁵⁶ La squadra era guidata da Te Wei le cui parole confermano le difficili condizioni in cui questi artisti erano costretti ad operare: “Tenevamo mostre al chiuso ed all’aperto, stampavamo le nostre vignette come manifesti da appendere al muro e pubblicavamo giornali contro i giapponesi. Facevamo tutto da soli e nonostante le condizioni economiche fossero molto difficili, trovavamo il modo di sopravvivere.”⁵⁷ Tra gli altri vi erano Zhang Leping, Zhang Ding, Liang Baibo, Hu Kao e Ye Qianyu. Quest’ultimo racconta così il suo primo incontro con Liao: “Arrivò a Wuhan da Canton portando con se un poster di protesta contro i giapponesi arrotolato. Era poco più che ventenne, di corporatura gracile e con due occhi grandissimi; parlava a mitraglia, senza controllarsi e decisamente in maniera sgarbata. In quell’incontro di pochi minuti tirò fuori tutto l’entusiasmo e la foga tipici della gente del sud.”⁵⁸ In questo periodo la produzione di Liao si intensificò per assecondare i ritmi delle squadre di propaganda dando vita ad opere come “La striscia della vittoria certa della guerra di resistenza”. Questo gruppo di vignette venne ordinato, nell’autunno del 1938, in due volumi intitolati: “Più si lotta e più la Cina si rafforza” e “Più si lotta e più il Giappone si indebolisce”. Nato per assecondare anche le necessità logistiche particolari delle mostre itineranti, questo lavoro venne dipinto su di 27 supporti di tela di 80cm per 160cm. Su di ogni tela vi sono, incolonnate, 4 vignette che affrontano da diversi punti di vista le cause del conflitto sino-giapponese e le ragioni dell’infalibilità del popolo cinese contro l’aggressore. L’ambizione di questo prodotto è quella di rendere in maniera chiara la linea politica anti-giapponese del

⁵⁶ John A. Lent and Xu Ying. (sito internet visitato nel novembre 2003).

⁵⁷ John A. Lent and Xu Ying. (sito internet visitato nell’ottobre 2003).

⁵⁸ Hung Chang-tai. 1988.

partito comunista cinese. Per fare ciò Liao scompose i concetti politici in tematiche più semplici, come “Perché il Giappone vuole attaccare la Cina?” e le propone come titolo di ogni serie di 4 vignette. A queste è affidato il compito di spiegare gli interrogativi, sollevati di volta in volta, con una sequenza narrativa. Oltre all’evidente consequenzialità dei disegni, l’osservatore è guidato anche da dei testi che affiancano le vignette e che si richiamano alla canzone popolare e, più in particolare, al *Mu yu shu*. La continua attenzione che Liao presta all’aspetto pedagogico della comunicazione è testimoniata dalle sue stesse parole: “Per rendere un testo comprensibile ad un fanciullo non si dovrebbe ricorrere ad un linguaggio difficile.”⁵⁹ L’esperienza maturata dopo il diploma in studi magistrali, nel 1935, come insegnante in una scuola elementare privata; la sua collaborazione con il “*Giornale globale*” (*Huanqiu bao*) e il “*Giornale dei 72 mercanti*” (*Qishi'er xingshang bao*) per le edizioni settimanali sulla letteratura per bambini, contribuì considerevolmente al successo delle

sue opere. Nella striscia intitolata “Perché il Giappone vuole attaccare la Cina?” (*Riben weishenme yao da Zhongguo?* figura 8) Liao presenta quattro figure chiave del registro politico comunista. Le prime tre appartengono ad un asse che si contrappone a tutti i popoli: Il signore della guerra, il magnate della finanza ed



Figura 8. Perché il Giappone vuole attaccare la Cina, 1938.

⁵⁹ Hung Chang-tai. 1988.

il politicante. Questi, muovendo dalla logica imperialista, cercano di estendere il loro dominio su di paesi stranieri allo scopo di razziarne le ricchezze a proprio beneficio. La ricca vicina del Giappone brilla sotto gli occhi della banda di capitalisti che tosto ordiscono un perfido piano. La combriccola di criminali viene ridicolizzata definitivamente nella quarta vignetta dove si lancia all'attacco della Cina creando una goffa torre che si regge sulla schiena del popolo giapponese. L'ultima figura introdotta in questa serie, di fatto, non partecipa alla fase progettuale dell'attacco e quando scende in capo viene sfruttata evidentemente contro la sua volontà. Nelle serie successive il tema della sottomissione delle masse giapponesi viene ribadito da macabri ritratti di morte: mentre le risorse interne del Giappone vengono prosciugate per lo sforzo bellico, il popolo viene gradualmente consumato dalla fame. Nella striscia intitolata "Più attaccano, più si indeboliscono" (*Yue da yue ruo*, figura 9), vengono spiegati alcuni principi della guerriglia che stanno alla base della strategia

della guerra di resistenza. Al ritmo dei versi di Liao, le forze dell'esercito giapponese sfilano imponenti alla ricerca di un bersaglio. Il Giappone tenta invano di ingaggiare con il nemico uno scontro diretto: tiene i suoi soldati nelle trincee mentre sopra di loro romba l'artiglieria, fischiano gli aeroplani ed infine arrivano i carri armati ad aprire loro la strada. È allora che può scattare la trappola tesa dall'esercito cinese. I disegni di questo lavoro non spiccano per



Figura 9. Più attaccano, più si indeboliscono, 1938.

raffinatezza, le caratteristiche dei personaggi sono necessariamente aderenti a degli stereotipi fortemente codificati, ma la formula narrativa ideata da Liao rappresenta un risultato eccezionale per il fumetto cinese dell'epoca costituendo un esempio importante per gli artisti successivi.

I corpi del fumetto di propaganda svolgevano la loro attività anche attraverso la pubblicazione di una rivista ufficiale chiamata *Fumetti della guerra di resistenza* (*Kangzhang manhua*) nella quale venivano affrontati i temi più importanti del movimento di liberazione come il dilagare della corruzione, le sofferenze dei cinesi innocenti, la brutalità dei soldati giapponesi, l'esercito nazionale e la resistenza al nemico. Sulla copertina del dodicesimo numero di *Fumetti della guerra di resistenza* comparve la caricatura di Liao intitolata "Ha conquistato un altro pezzetto di terra" (*Ta you zhanling yikuai difang le*, figura 10) nella quale un soldato giapponese viene ritratto a cavallo mentre, ferito ed esausto, si applica delle bende. Il volto del cavaliere è piegato in una smorfia di dolore, descritto fino nel dettaglio della barba incolta, mentre il suo cavallo arranca, mutilato, sul campo di battaglia ancora fumante. L'immagine negativa stride con il titolo che riconosce la vittoria del nemico, creando efficacemente un effetto ironico. La pubblicazione della vignetta di Liao sulla copertina della rivista ufficiale del movimento di resistenza era un chiaro indice della considerazione nella quale il

Figura 10. *Ha conquistato un altro pezzetto di terra*, 1938.



fumettista godeva all'interno dei corpi di propaganda. I disegnatori suoi compagni riconobbero in Liao un acceso patriota ed un artista eccezionale, dotato di talento e vivacità creativa. Il suo stile andò maturandosi conservando un'immaginazione fertile; le sue invenzioni nell'ambito della comunicazione divennero più essenziali ed efficaci senza smorzare la forza dei chiaroscuri dalle tinte vibranti. Nel 1939, grazie alla stima guadagnata nel corso della sua attività all'interno dei corpi di propaganda gli venne offerto il ruolo di insegnante in una scuola nel Guangxi per la formazione di disegnatori di fumetti di propaganda. Nello stesso anno, "La striscia della vittoria certa della guerra di resistenza" venne edita dalla casa fornitrice della cultura di Guilin (*Guilin wenhua gongying she*). Contemporaneamente Liao intraprese numerose collaborazioni con diversi artisti: a Guilin diede impulso alla creazione di circoli artistici con l'aiuto di Huang Xinbo, Liu Jian'an, Zhang'Anzhi, Yan Taiyang ed altri; assieme a Huang Xinbo, Liu Shaoqi, Liu Jian'an ed altri ancora si occupò di una rivista mensile curandone l'edizione, la rivista intitolata "Manhua yu muke" trattava fumetti e stampe silografiche. Negli anni seguenti Liao si prodigò in diverse attività per la resistenza al Giappone lavorando come insegnante di disegno, dirigendo opere teatrali di propaganda anti-giapponese e curando il "Giornale al fronte" (*Zhenzhong huabao*).⁶⁰ L'esperienza di questi anni fu molto proficua dal punto di vista artistico e di importanza cruciale fu il sostegno che le squadre del fumetto prestarono all'esercito cinese. Nelle speranze del Giappone vi era quella di piegare lo spirito della resistenza da subito: la violenza degli attacchi Giapponesi, nei primi anni di guerra, fu maggiore, se possibile, a quella degli anni successivi. Per questo motivo l'alleanza del secondo fronte unito fu importantissima durante la prima fase del conflitto. Tuttavia essa non sarebbe sopravvissuta alle tensioni tra il partito nazionalista e le forze di sinistra. Queste, all'interno della struttura organizzata del Guomindang si ordinarono guadagnando in efficienza, quando però il GMD incominciò a sentirsi minacciato dalla possibile attività eversiva

⁶⁰ Liao Bingxiong *Manhua*, 1985.

delle cellule di propaganda, decise di cessarne l'esistenza legale, interrompendo l'erogazione dei fondi già esigui destinati agli artisti come Liao Bingxiong. Dal 1941 i corpi del fumetto di propaganda si sciolsero disperdendone i membri che ora avrebbero dovuto guardarsi anche dal GMD, oltre che dalle truppe giapponesi.

2.2 L'attività dei fumettisti tra legalità ed illegalità (1942-1949)

2.2.1 I rapporti tra Guomindang e Partito comunista

Nel 1938 a Wuhan, dopo la costituzione del secondo fronte unito, Guo Moruo fondò l'associazione silografica anti-invasore all'interno dell'amministrazione del terzo dipartimento del ministero politico. Molti artisti dell'associazione avevano dovuto nascondersi dal GMD fino alla loro "legalizzazione". La resistenza dovette in seguito spostarsi da Wuhan e dividersi tra Chongqing e Guilin. L'attività dell'associazione perciò continuava indipendentemente dalle vittorie del nemico, assecondandone piuttosto le avanzate come era d'uso nelle tattiche della guerriglia. Questa soluzione strategica però non assicurava la solidità del patto tra il GMD ed i suoi alleati comunisti. Infatti, nel 1940, il GMD sospettò che l'attività propagandistica di sinistra minacciasse la sua sovranità e per questo motivo sciolse l'associazione. Quando ciò avvenne la società si ricostituì con il nome di "Società Silografica di ricerca" e con lo scopo ormai esplicito di denuncia della corruzione all'interno delle aree di influenza nazionalista. Per quanto sincero od obbligato fosse l'impegno degli artisti cinesi nel tentare una via comune per combattere l'invasore giapponese, il destino dell'associazione fondata da Guo Moruo racconta quanto fragile fosse, in realtà, la saldatura politica tra partito comunista e nazionalista. In una vignetta di Cai Rouhong intitolata "Una sacra stretta di mano?" l'alleanza tra partito nazionalista e partito comunista cinese viene rappresentata da due porte blindate sigillate dalla stretta di due mani che, da destra e da sinistra, stritolano un soldato giapponese. Il punto di domanda alla fine del titolo fu, secondo una precisazione dell'autore stesso, un errore di stampa.⁶¹ Tuttavia la profeticità di quel singolo simbolo grafico si rivelò in tutta la sua esattezza negli anni successivi al 1942. In quel periodo Liao Bingxiong si trovava nel Sichuan, nella contea di Suining e non aveva un vero lavoro. In ottobre si rivolse all'ambasciata sovietica presso

Chongqing che gli affidò un incarico. Egli avrebbe dovuto curare la “Mostra per il venticinquesimo anniversario della rivoluzione d’ottobre” sotto il patrocinio della società culturale sino-sovietica. Nonostante gli sforzi per procurarsi degli incarichi di rilievo Liao si trovava continuamente in una situazione precaria e solo nel 1944 venne assunto presso uno studio cinematografico per la creazione di cartoni animati, mentre contemporaneamente dava lezioni di disegno. Fortunatamente l’anno seguente il conflitto sino-giapponese sarebbe stato risolto dalla sconfitta del Giappone per mano delle forze alleate. Il Giappone aveva dovuto sostenere un prezzo militare altissimo per la difesa delle sue basi nel pacifico indebolendo così considerevolmente sulle sue capacità offensive. Nelle ultime fasi del conflitto la politica nazionalista si era d’altro canto concentrata sulla conservazione delle proprie forze, confidando nell’intervento delle potenze occidentali. Ad ogni modo, al termine della seconda guerra mondiale anche la Cina poté sedere al tavolo dei paesi vincitori, riscattandosi agli occhi della propria popolazione dopo un secolo di umiliazioni. Ma l’entusiasmo generale per il successo sul piano internazionale lasciò presto spazio alla disillusione ed allo scontento. Il GMD, per sopravvivere, aveva dovuto trascorrere un lungo periodo distante dai centri economici degli anni 20 e 30 favorendo la crescita della corruzione all’interno del governo. Gli ufficiali del partito avevano ormai consolidato la pratica di deviare il flusso di risorse messe a disposizione dalle potenze occidentali per il risanamento economico del paese verso i propri interessi.⁶² L’inflazione galoppante e l’impoverimento della popolazione evidenziarono sin dalla fine del 1945 l’incapacità del governo nel gestire una situazione di crisi. Il dissenso politico che si diffuse tra gli intellettuali e gli artisti diede vita ad un vasto fenomeno di protesta al quale parteciparono anche i fumettisti.⁶³ Nel marzo del 1945, prima ancora della capitolazione del Giappone, Liao allestì una mostra di fumetti assieme ad altri artisti veterani della guerra di resistenza, tra cui Ye Qianyu, Zhang Guanyu, Te Wei, Ding Cong, Shen

⁶¹ Hung Chang-tai. 1994.

⁶² Sabbatini e Santangelo. 1986.

⁶³ Hung Chang-tai. 1994.

Tongheng, Yu Suoya, Zhang Wenyuan ed altri ancora. L'esposizione era stata chiamata "Mostra di otto fumettisti uniti" e raccoglieva diversi lavori il cui tema principale era la corruzione del partito nazionalista reazionario. Guo Moruo, che teneva un forum sui progrediti circoli artistici-letterari di Chongqing, applaudì l'iniziativa di questi disegnatori come il modo più efficace di reagire alla situazione politica del momento, ed infatti la corruzione del governo divenne un tema costante nei fumetti cinesi del dopo guerra. Tra il settembre del 1945 ed il febbraio del 1946 Liao Bingxiong portò a termine l'opera che avrebbe rappresentato la bandiera della lotta alla corruzione del GMD: oltre cento vignette, suddivise in cinque serie intitolate "Primavere ed autunni nel regno dei gatti", "Note del re tigre che perseguitava i poveri", "Le memorie del topo e del serpente che si incoronarono", "Le registrazioni del palazzo dell'istruzione" e "Pagine libere ed immortali" costituiscono il corpo dell'opera intitolata "Primavere ed autunni nel regno dei gatti". Quando a marzo Liao allestì l'esposizione dei suoi fumetti presso l'associazione culturale sino-sovietica di Chongqing la risposta del pubblico fu eccezionale: un successo travolgente che non lasciò indifferenti neppure i critici stranieri: Wilma Fairbank, impiegata presso l'ambasciata americana, rimase colpita dai personaggi del "Regno dei gatti" ed estese a Liao un invito per trascorrere un anno in America (Liao non lasciò il paese per motivi personali).⁶⁴ Successivamente la mostra venne allestita anche a Chengdu e Kunming ottenendo sempre lo stesso consenso di pubblico.⁶⁵ Il carattere particolare di quest'opera è dovuto all'attenta e puntuale registrazione della degradata situazione politica cinese, condita da una piacevole componente umoristica: I personaggi delle "Primavere ed autunni nel regno dei gatti" sono degli animali. Gatti e topi si dividono i ruoli di vittime e carnefici in un mondo di soprusi ed ingiustizie senza però rispettare la naturale contrapposizione tra le due razze. In una trasposizione grottesca della realtà, connivenza e collusione permettono la perpetuazione dei crimini più odiosi ai danni dei più poveri

⁶⁴ Huang Mengtian. 1981.

⁶⁵ Hung Chang-tai. 1988.



Figura 11. *Il gatto giudice*, 1945.

modo in cui viene veicolato, sono genuinamente cinesi. La serie “Il gatto giudice” da il nome ad una vignetta (*Maopan*, figura 11) che racconta l’iniquità del sistema giudiziario attraverso una simbologia piuttosto evidente che, però, non sminuisce la tragicità del messaggio pur conferendo alla scena un gusto singolare. In questa tavola è ritratta la corte di un tribunale nell’atto dell’emissione della sentenza. La parte superiore della vignetta è dominata dalla figura del giudice che ha le sembianze di un gatto severo e minaccioso. La sua autorità è rappresentata dai simboli del potere costituito, cioè le guardie armate, e dalla stazza imponente, cui fanno rimando le bacchette e le lische di pesce abbandonate sul tavolo. Nella porzione inferiore del disegno l’attenzione è colta dalla bilancia, simbolo di imparzialità, che spartisce in due la scena: il braccio di destra è abbassato dal peso di numerosi pesci che un topo rubicondo continua ad aggiungere sul piatto,

⁶⁶ Hung Chang-tai, 1994.

denunciando in questo modo le ingiustizie che affliggevano la nazione senza affrontare esplicitamente temi politici. Il precedente artistico era già esistito nelle caricature del fumettista francese del diciannovesimo secolo, Jean-Ignace-Isidore Gerard, conosciuto come Grandville. I suoi personaggi, per metà umani e per metà animali, rispecchiavano i mali della società attaccando in sostanza il regime del re Luigi Filippo.⁶⁶

L’atmosfera nelle vignette di Liao

è però lontana dalle suggestioni europee, ed il messaggio, come il

dall'altra parte un topino scarno viene afferrato da una guardia dietro l'ordine del giudice "implacabile". Un eccellente gioco di contrasti tra chiaro e scuro contribuisce ad aumentare l'orrore della scena; anche nella severa composizione geometrica fatta di linee orizzontali e verticali risalta il contrasto delle braccia della bilancia ed il dito puntato del gatto giudice. Questo lavoro è notevole, inoltre, per la dovizia di particolari con cui è stato realizzato: i caratteri davanti al tavolo del giudice dicono "severo" ed "incorruttibile", la ricchezza del topo di sinistra è sottolineata dai suoi indumenti preziosi e da un sacco ancora colmo di pesci ai suoi piedi, ed infine le espressioni dei volti dei personaggi che dividono i buoni dai cattivi

individuano

all'interno del secondo gruppo anche una sottile distinzione tra la ferocia dei gatti e l'arroganza del topo ricco. Dai toni meno drammatici è invece la vignetta intitolata

"La bustarella del

topo" (*Shuhui*, figura 12): Liao cattura in flagranza di reato un funzionario statale che accetta una bustarella. Anche qui l'autore non dipinge esplicitamente un ufficiale di partito, ne usa del denaro reale per fare riferimento ai pagamenti illeciti. La scena ruota attorno ad un gatto grasso e lascivo che, vestito come un perfetto impiegato (sul petto è addirittura appuntata una spilla del GMD) è intento a timbrare dei documenti con la sigla "approvato". Alle sue spalle sfilano dei topi vestiti ed armati come banditi che trafugano casse, botti, sacchi ed pacchi; uno di loro (evidentemente il capo) si avvicina al funzionario per lasciare un altro pesce sopra il mucchio che seppellisce la valigetta dei documenti. Il gesto insolente del



Figura 12. *La bustarella del topo*, 1945.



同声相应 1945

Figura 13. *I simili si attraggono*, 1945.

strutturata con caratteristiche specifiche che ne articolano il livello di comunicazione con l'osservatore. Una vignetta riporta nel titolo la prima parte di un detto popolare "*Tong sheng xiang ying*" (figura 13) che nella sua formula completa della seconda frase (*Tong sheng xiang ying, tong qi xiang qiu*) significa "I suoni simili si fanno eco, ed i simili odori si fondono assieme". Di nuovo l'atmosfera che regna in questo disegno è cupa ed inquietante: l'azione ha luogo nell'oscurità della notte che protegge gatti e topi dediti a commettere ogni genere di crimine contro la popolazione. In primissimo piano un topo ed un gatto affiggono dei poster che dicono "Si azzuffano di giorno" e "Si aiutano di notte". In questo caso la natura antagonista dei personaggi è ancora più funzionale al contenuto della vignetta. L'artista decide di volta in volta di utilizzare la struttura compositiva della tavola come impaginazione di una determinata atmosfera, successivamente valorizzata ad arte dall'impiego di forti contrasti. Questi elementi sono discreti e quasi invisibili in vignette come "La bustarella del topo"

topo contrabbandiere suscita un'irritazione che viene equilibrata dall'espressione tonta del gatto e dalla gag dei due pesci sugli occhi che gli impediscono di vedere qualsiasi irregolarità. La sensibilità dell'autore alterna questi sentimenti secondo un'attenta misurazione psicologica che considera la risposta del lettore ad un eccessivo stress emotivo. Le vignette hanno diversi spessori, stilisticamente e psicologicamente. Ognuna è

dove l'invenzione comica deve prevalere, mentre assumono un'importanza determinante in lavori come "Il gatto giudice" ed "I simili si attraggono". Anche se la costruzione geometrica del primo sembra più evidente perché molto regolare, nel secondo, la codificazione degli elementi nello spazio, è altrettanto presente e calcolata: il tribunale del gatto giudice deve infatti ispirare un sentimento di oppressione quasi claustrofobica mentre il piano lungo ne "I simili si attraggono" suggerisce un'idea di caos in cui i delitti si mescolano a prospettive deformate simili a quelle di un incubo. Liao si avvale di molti strumenti per spiegare che l'ufficio cui i funzionari di partito erano realmente dediti non era il risanamento della situazione sociale ma la salvaguardia dei propri privilegi e la perpetuazione del sistema esistente. Quando Guo Moruo ebbe visitato l'esposizione a Chongqing si disse entusiasta, come forse ci si sarebbe potuto aspettare da uno scrittore di sinistra,⁶⁷ ma durante il periodo in cui la mostra venne riproposta nelle città di Chengdu e Kunming l'interesse attorno all'opera di Liao andò crescendo anche tra molti intellettuali indipendenti, inclusi scrittori rispettati come Ye Shaojun.⁶⁸ Quest'opera, così popolare, non fu l'unico esempio di satira messa in pratica attraverso il filtro della fantasia: la serie di fumetti del 1945 di Zhang Guanyu rivisita un'opera letteraria adattandone i personaggi a situazioni attuali. I protagonisti del romanzo "Viaggio ad occidente" (*Xiyou ji*) intraprendono un lungo cammino che invece di essere ostacolato da mostri e demoni li coinvolgerà in episodi di corruzione e spionaggio.⁶⁹ A differenza di "Primavera ed autunno nel regno dei gatti" che genera da capo un mondo plasmato sulla società cinese ed i suoi mali, "Viaggio ad occidente" rientra in una categoria che si avvale della tecnica di "versare nuovo vino nella bottiglia vecchia". Il risultato è comunque quello di un largo successo che valse a Zhang Guanyu diversi riconoscimenti.⁷⁰ Sfortunatamente, di pari passo all'entusiasmo del pubblico, andò crescendo anche la gravità clima politico: la satira di "Primavera ed autunno del regno dei gatti"

⁶⁷ Hunag Mengtian. 1981.

⁶⁸ Bi e Huang. 1986.

⁶⁹ Zhang Guanyu. 1983.

attirò l'attenzione della censura del GMD che decise la cancellazione della mostra a Guangzhou in luglio ed a Shanghai verso la fine dell'anno. Ma Liao non correva rischi solamente a causa dei suoi gatti e topi, egli si espose in maniera più diretta con altre vignette che denunciano altri aspetti del malgoverno del GMD. Questa serie di vignette riguarda più personalmente l'intellettuale che si occupa dell'opposizione politica e che per questo viene perseguitato come un criminale. Durante gli anni della guerra civile la condizione degli intellettuali di sinistra venne resa insostenibile dal partito nazionalista che per prima cosa declassò la

categoria

annullandone il prestigio di cui tradizionalmente godeva. La vignetta del 1945 intitolata "Il pasto di un professore" rappresenta perfettamente lo stato d'animo di Liao come uomo di cultura costretto nella miseria a



Figura 14. *Il sangue combustibile vuole la pace*, 1945

causa delle proprie idee. La sorte toccata alla famiglia del professore, ridotta a cibarsi delle pagine di un libro, è una forma di contrappasso per coloro i quali hanno peccato di "libertà di pensiero". I professori non furono gli unici all'interno del mondo accademico a subire le persecuzioni politiche di quegli anni. I movimenti studenteschi ebbero un ruolo importante durante la lotta tra GMD e PCC e le misure adottate dal governo per contrastare il nemico ridussero anche

⁷⁰ Hung Chang-Tai. 1994.

questa categoria ai limiti della sopravvivenza. La vignetta del 1945 intitolata “Il sangue combustibile chiede la pace” (*Ranxue qiuhe*, figura 14) è un’immagine forte e visionaria che esaspera il disagio sopportato dai giovani studenti messi in condizione di miseria ma completa il quadro di denuncia che si occupa della repressione ideologica. Lo studente nella vignetta appare scheletrico, consumato dagli stenti, con un volto scavato ed uno sguardo stralunato, mentre è intento a studiare un testo. Lo sfondo nero è squarciato dalla luce di una fiamma il cui stoppino comincia dal capo del giovane. Lo stoppino scende poi dal collo come una linea rossa che attraversa il corpo esangue per attingere dal fondo di questo il combustibile che permette allo studente di vedere e di leggere. L’esigua riserva di liquido vitale non viene consumata solo dal fuoco: parassiti e zanzare si avventano sulla lampada umana come su di un buffet. L’unica risorsa del ragazzo è una ciotola sbeccata che contiene un pasto molto poco invitante. L’idea del deperimento viene costruita attraverso tutti questi elementi che, però, non dicono chiaramente che il lettore sia uno studente; quest’idea viene suggerita dalla forma circolare della vignetta e dalle nuvole di esserini che vi nuotano dentro ricordando le immagini di un vetrino per esperimenti viste attraverso un microscopio. Quest’ultima associazione di idee può alludere al controllo che il GMD manteneva sui cittadini ed, in particolar modo, su quelli che potevano rappresentare una minaccia politica. Il tema dello spionaggio dai metodi brutali che incombe come un’ombra sulla



Figura 15. *Sotto stretta sorveglianza*, 1945.

una studente; quest’idea viene suggerita dalla forma circolare della vignetta e dalle nuvole di esserini che vi nuotano dentro ricordando le immagini di un vetrino per esperimenti viste attraverso un microscopio. Quest’ultima associazione di idee può alludere al controllo che il GMD manteneva sui cittadini ed, in particolar modo, su quelli che potevano rappresentare una minaccia politica. Il tema dello spionaggio dai metodi brutali che incombe come un’ombra sulla

popolazione ritorna in un'altra vignetta di Liao del 1945: "L'ispezione del segugio" (*Quanshi*, figura 15) è la condizione in cui il popolo cinese deve vivere. Tre quarti della tavola sono occupati dalla figura mostruosa di un mastino gigantesco che cammina nella notte. Una catena che fa da guinzaglio scompare oltre il margine superiore della vignetta indicando che l'oscuro segugio è alla frusta di un padrone ancora più losco. Il cane, vestito come un funzionario con tanto di cappello, stringe in una zampa dei ceppi mentre con l'altra si aggiusta gli occhiali per poter meglio scrutare attraverso le pareti delle case. All'interno di una di queste, il segugio scopre due intellettuali impegnati a leggere e scrivere nella fioca luce di una

lampada. Il destino dei due uomini è facilmente intuibile e purtroppo, ancora una volta, i fumetti satirici si dimostrarono tristemente profetici. Nel luglio del 1946 Li Gong e Wen Yiduo vennero assassinati a



Figura 16. *Cari giovani, venite!* 1945.

Kunming, come conseguenza si generò un vero e proprio clima di terrore. Un'altra vignetta del 1945 racconta la meschinità che caratterizzava i metodi usati dal GMD per attirare nella sua rete le nuove generazioni. "Cari giovani, venite!" (*Qin'ai de qingnianmen, lai ba!* figura 16) è il richiamo rivolto ai cinesi più innocenti dalle pagine di una rivista il cui titolo (*Xiang yan rou gan ji qin shen mi wen xue ju zhu - yao lian - wen chang zhu*) e copertina promettono i piaceri dissoluti della letteratura erotica. Dietro all'immagine della donna in copertina si nasconde un ufficiale del partito che impugna una pistola ed una fune per

catturare gli sprovveduti caduti nella trappola spregevole. In questa vignetta hanno un grandissimo risalto i volti dei due personaggi che rappresentano la facciata e l'essenza del partito nazionalista. Entrambi sono grotteschi, ma gli occhi languidi ed i tratti del viso della prostituta incarnano il degrado della corruzione, mentre lo sguardo dell'ufficiale nascosto tra le pagine è puramente malvagio. Questo lavoro concentra la sua forza comunicativa nella caratterizzazione psicologica dei personaggi, delineata dai ritratti molto espressivi, e nella resa tridimensionale dei due oggetti che orientano l'attacco della vignetta in una precisa direzione: la rivista e la matita in primo piano caricano di responsabilità anche gli scrittori ed i disegnatori che collaborano con il piano del GMD per la corruzione delle nuove generazioni. Anche se la popolarità del partito era già stata compromessa irrimediabilmente dagli effetti pratici che la politica della corruzione produceva sul paese, gli attacchi portati dalla satira all'immagine del GMD accelerarono considerevolmente la perdita di consensi tra la popolazione. Per questo la reazione del GMD si fece sempre più aspra e violenta. La gravità della situazione divenne tale che Liao decise di adottare un falso nome e nascondersi dietro un impiego come insegnante di scuola elementare.⁷¹ Nell'ottobre dello stesso anno tentò di lasciare Kunming per raggiungere Shanghai al seguito della compagnia teatrale "Nuova Cina", ma il suo piano fallì. Solo nel gennaio del 1947 riuscì a tornare a Canton da dove partì alla volta di Hong Kong.⁷²

2.2.2 Il periodo di Hong Kong

Fino agli anni successivi alla guerra del pacifico, la cultura politica all'interno della realtà singolare di Hong Kong mantenne una netta distinzione tra la comunità Britannica e quella Cinese. La prima, semplicemente, si identificava con l'impero britannico senza tentare di reclutare i cinesi nella struttura politica formale; la seconda, invece, viveva una condizione più complessa: divisa cioè tra

⁷¹ John A. Lent e Xu Ying. 2003

⁷² Liao Bingxiong. 1984.

la realtà coloniale, di cui faceva parte, e quella della Cina continentale, nella quale la maggioranza della comunità si identificava emotivamente. I cinesi residenti ad Hong Kong, pur non partecipando attivamente alla politica coloniale, accettavano ed abbracciavano l'ordine legislativo imposto dall'impero britannico come linea politica di governo apprezzandone l'efficacia e la neutralità. Una parte della comunità cinese dimostrava, però, attenzione alle vicende dell'entroterra, anche se la loro partecipazione si limitava ad espressioni di dissenso che non si traducevano quasi mai in azione. In sostanza, la comunità dell'isola preferiva non venire risucchiata nel caos della lotta civile che tormentava la Cina e molti degli attivisti politici rifugiatisi nella colonia britannica per cercare protezione volevano preservare la sicurezza di un porto franco.⁷³ Yu Sheng è lo pseudonimo con cui uno scrittore di sinistra firmò un articolo del 1934 intitolato "Note su Hong Kong". L'articolo riferisce con toni piuttosto polemici il livello di coinvolgimento politico nella colonia inglese: "Hong Kong è un polo commerciale dove non c'è cultura. Quei britannici che sono colonialisti sono, per la maggiore, membri del partito conservatore, che invariabilmente seguono le pratiche stabilite, supportati dalle leggi, ed odiano qualsiasi proposta inusuale od insegnamento favorevole a riforme o rivoluzioni. Quelli di noi [cinesi] che sono superficiali o retrogradi nel modo di pensare si adattano bene nel loro ambiente. Di qui, molti possessori di titoli della tarda epoca Ch'ing, siano loro membri dell'accademia Han-Lin od in possesso di diplomi Chu-jen o Hsiu-Tsai, considerati conservatori in Cina, stanno avendo una grande fortuna e stanno prosperando ad Hong Kong. Ad Hong Kong gli studenti li ammirano, come gli studenti cinesi stimano coloro i quali possiedono un dottorato ed un master. I loro insegnamenti sono ricchi di riferimenti agli antichi re di Yau e Hsun, le loro letture raccomandate sono i classici [cinesi], i loro scritti sono basati sui saggi. Questo avviene a causa dell'unione dei tradizionalisti di Cina ed Inghilterra, che li rende incredibilmente forti. Ciò facilita il controllo del governo da una parte e l'assicura un buon tenore

⁷³ Steve Tsang. 1995.

di vita dall'altro...". Yu Sheng continua poi descrivendo la situazione dell'informazione scritta: "Ci sono parecchi giornali, tra cui due quotidiani e due fogli della sera inglesi, più diciannove giornali di vario tipo in lingua cinese. Le notizie provengono tutte dalla stessa fonte, i servizi sono solitamente simili non solo nei contenuti ma anche nel linguaggio usato. Basta leggere un solo giornale per spaziare su tutta la stampa. Ad eccezione di due, che non trattano di politica, tutti i giornali cinesi mostrano le loro rispettive posizioni politiche e le promuovono attraverso la propaganda. Leggendo gli articoli principali, le dispute tra partiti o individui appaiono per quello che sono. Sono tutte dispute fratricide che indicano la mentalità ristretta delle parti in causa. A causa di questa gli avversari sono oggetto di scherno da parte degli stranieri senza essere di alcuna utilità per il bene della nazione...".⁷⁴

Liao Bingxiong cercò di adattarsi alla situazione di Hong Kong senza però dimenticare la sua vocazione politica ed il suo impegno nella lotta contro il partito nazionalista. Presto riuscì ad entrare nella società "Unione mondiale del disegno" (*Renjian huanhui*). In collaborazione con Huang Xinbo allestì una mostra intitolata "La Cina nella tempesta", il cui tema era naturalmente la politica reazionaria del GMD, mentre alcune parti di "Primavere ed autunni nel regno dei gatti" vennero pubblicate da "La nuova repubblica", un periodico del partito comunista americano. Liao si cimentò anche nella creazione di un cartone animato assieme al collega Zhang Guanyu, ma il suo campo d'azione rimase principalmente il fumetto satirico. In questo periodo Liao disegnò dei fumetti che vennero pubblicati sul "Corriere dei cinesi d'oltremare". L'opera dal titolo suggestivo "L'universo in un sogno", che comprende numerose vignette, analizzava la società di Hong Kong puntualizzandone i difetti e le ipocrisie.⁷⁵ Tuttavia Liao non riuscì a trovare nell'ambiente culturale di Hong Kong degli stimoli adeguati alla sua vitalità artistica e le sue stesse parole raccontano la delusione di quegli anni: "Disegnavo troppi fumetti al giorno [in tutto, vennero

⁷⁴ Yu Sheng. 1934.

⁷⁵ Liao Bingxiong. 1984.

pubblicati più di tremila fumetti, ad un ritmo approssimativo di due o tre tavole al giorno], usando più di dieci pseudonimi [tra gli pseudonimi usati da Liao vi erano: Luo Fan, Wang Ding, Zhang Ting, Bo Huaren, Luo 01, Zheng Yi, Shi ren, eccetera]. Hong Kong era un deserto culturale; avevano fumetti di basso livello, ed io feci come loro – disegnai come piaceva a loro”.⁷⁶ Lo stile sintetico e



訪賢記 1948

Figura 17. Memorie di un virtuoso alla ricerca della verità, 1948.

sbrigativo della vignetta del 1948 intitolata “Memorie di un virtuoso alla ricerca della verità” (*Fangxian ji*, figura 17) sembra confermare le parole dell’artista. Liao dosa con parsimonia le sue risorse artistiche semplificando il tratto senza orientarsi verso una stilizzazione delle figure: esse non divengono cioè meno dettagliate per guadagnare in sobrietà ed eleganza geometrica, sembrano piuttosto delle versioni grossolane dei personaggi degli anni precedenti al suo arrivo a d Hong Kong. Il colore scompare in quasi tutti i suoi lavori lasciando ad una ombreggiatura piuttosto povera il compito di staccare le figure dagli sfondi bianchi, ed a pochi elementi scenografici l’onere di ricreare un ambientazione. Anche le atmosfere cariche di pathos sono evaporate lasciando un vuoto emotivo che, probabilmente, non sarebbe stato notato dal pubblico di Hong Kong. La

⁷⁶ John A. Lent e Xu Ying, 2003.

vignetta sopra citata utilizza dei personaggi umani e non più animali come nella serie delle “Primavere ed autunni nel paese dei gatti”: il protagonista di questa tavola, come il gatto de “La bustarella del topo”, suscita nell’osservatore ilarità ed irritazione allo stesso tempo ma non dissimula la sua identità dal momento che ricalca palesemente l’esempio di cinese borghese di Hong Kong (gli abiti, la pettinatura, i baffi ed il bastone da passeggio sono dei chiari indizi della moda britannica). La libertà di poter mirare direttamente al bersaglio era una novità per chi, come Liao, proveniva dal clima di terrore della censura politica, ma nella colonia inglese le autorità avevano deciso di amministrare le tensioni tra gruppi antagonisti allentando il più possibile le restrizioni sulla libertà d’espressione. L’alto grado di tolleranza accordato ai media locali, di qualsiasi orientamento ideologico, assicurava ad Hong Kong la neutralità politica e la tranquillità di cui aveva assoluto bisogno come centro economico internazionale. La testimonianza di Hsung Sheng proveniente dal libro “Three years in Hong Kong: part IV” chiarisce la situazione e l’atteggiamento dell’informazione nei confronti della politica cinese: “Ad Hong Kong non ci sono gruppi politici apertamente attivi, ma ci sono punti di vista sulle politiche cinesi, quotidiani e giornali con diversi sfondi politici, e libri sui pensieri o sistemi politici. È ammessa la libera distribuzione di tutti questi senza che nessuno venga discriminato, a patto che l’ordine e la legge locale non vengano turbate. Non ho visto nessuno venire bandito in questo campo. Così come non è difficile comprare le pubblicazioni in lingua straniera provenienti dal resto del mondo. Da questo si può vedere, in un certo senso, la superiorità della tradizione politica inglese. Dopo tutto la gente ama la libertà. Più si è irragionevolmente oppressivi nei confronti del pensiero e della parola della gente, e maggiori saranno i problemi che ne verranno; più si è rilassati, e più la gente diverrà responsabile...”.⁷⁷ In questo modo Liao Bingxiong poté dipingere un personaggio reale nelle sue sembianze e nel suo contesto, ridicolizzandolo e mettendone in risalto ipocrisia e meschinità.

⁷⁷ Hsung Sheng. 1952.

Successivamente Liao continuò ad operare ad un ritmo frenetico in vari settori dell'editoria ed avvalendosi della collaborazioni di altri artisti come Mi Gu e Te Wei per la creazione di una società artistica chiamata "squadra del fumetto" ed il cui scopo era quello di setacciare l'ambiente culturale di Hong Kong alla ricerca di giovani progressisti amanti dell'arte. Ancora assieme a Mi Gu, Te Wei, Ding Cong, e Zhang Guanyu diede inizio alla pubblicazione della collana intitolata *Questa è l'era del fumetto*. Liao si dedicò anche all'edizione del quindicinale *Fumetto* pubblicato nella rivista *Huaqiu Ribao*. Per la stessa rivista disegnò due serie di fumetti ad episodi intitolate "A geng quan" e "Zuo zhiwang" il cui oggetto era principalmente la società di Hong Kong. L'anno seguente "A geng quan" venne stampato a puntate su altri due giornali: *Giornale d'affari cinesi (Huashang bao)* e *Buone notizie (Hao xiaoxi)*. Questi anni, sotto un certo punto di vista, furono per Liao un periodo di torpore creativo che lasciò spazio ad un'immaginazione più convenzionale. I fumetti di Hong Kong continuavano ad attaccare la classe borghese, i sistemi corrotti e le resistenze antirivoluzionarie, ma senza la combattività che animò i fumetti durante la resistenza contro il Giappone e la guerra civile poi. I bersagli, ora, apparivano tanto più accessibili quanto impermeabili alla satira giacché lo stato godeva del consenso tacito della società. Se i lettori scorgono nella satira un invito al riscatto dalla loro condizione, allora restituiscono a questa una legittimità proporzionale al sentimento di ingiustizia sopportato. Nel caso della comunità cinese di Hong Kong, la sensazione di benessere e sicurezza garantiti dall'ordinamento coloniale temperava i sogni rivoluzionari rendendo banale la satira. I lettori accoglievano la satira senza per questo dividerne il significato più intimo, per questo motivo i personaggi più mordaci di Liao Bingxiong si fecero da parte lasciando un palco ampio e luminoso ed una platea poco partecipe. Anche se lontani dalla lotta di trincea, gli artisti rifugiatisi nella colonia britannica continuarono a supportare la loro causa con iniziative culturali come il progetto di realizzazione di un'immagine celebrativa di Mao dalle dimensioni monumentali. L'impresa venne promossa dall' "Unione mondiale del disegno" e coinvolse anche Liao nella creazione di

Foto 1. Liao Bingxiong, primo da sinistra, nella fila in basso. 1949.



una figura alta 30 metri affiancata dallo slogan “Il popolo cinese si alzi in piedi” (nella foto in alto, Liao è il primo da sinistra, nella prima fila). La stessa associazione incaricò inoltre Liao dell’organizzazione dei circoli artistici di Hong Kong in occasione del festeggiamento della fondazione della RPC. Nel 1950 Liao ricoprì incarichi di rilievo come curatore artistico del *Giornale dell’ unione letteraria (wenhui bao)*, ma il cambiamento politico arrivato con la fine della guerra civile era un richiamo impossibile da ignorare e nell’ottobre dello stesso anno Liao partì per tornare a Canton in Cina. Una volta rimpatriato, partecipò all’euforia per la vittoria e all’entusiasmo generale per la ricostruzione della nazione. L’eccitazione che proveniva dalla possibilità di poter finalmente reggere autonomamente il proprio paese, comunque, si dissolse in breve e ad essa subentrò la disillusione. Fu quindi, per i disegnatori di satira, l’inizio di un’altra lotta per la libertà.

CAPITOLO 3

La produzione fumettistica fino all'arresto della banda dei quattro
(1950 – 1976)

3.1 L'arte secondo il regime

3.1.1 Le istituzioni artistiche all'interno del partito

Nonostante la resistenza organizzata opposta dal GMD fosse venuta meno dopo la vittoria comunista, il pericolo di sovversione esisteva comunque ed insidiava il partito da vicino. Per questo motivo, nei primissimi anni, la nuova autorità concentrò gli sforzi sul consolidamento della sua posizione di comando. Questo impegno si tradusse in una organizzazione del territorio secondo logiche militari finalizzate ad eliminare l'immediata minaccia delle sacche di resistenza sopravvissute alla fondazione della repubblica popolare cinese. Guang Zhou, ad esempio, venne occupata ben due settimane dopo la proclamazione del nuovo governo. Così delle commissioni congiunte, militari ed amministrative, vennero poste alla guida di sei regioni distinte tra vecchie e nuove zone liberate. Le ultime non erano ancora totalmente sotto il controllo del PCC ed i servizi essenziali non erano assicurati perché l'apparato burocratico del GMD, che precedentemente sovrintendeva a questi, era stato rimosso o era fuggito.⁷⁸ La preoccupazione per i nuovi territori liberati non mise però in secondo piano gli altri aspetti del consolidamento della posizione del PCC. La riforma scolastica tendeva ad allargare il numero di persone che potevano avere accesso all'istruzione. Al tempo stesso gli insegnanti vennero rieducati, i libri di testo riveduti e le scuole nazionalizzate per consentire una corretta politicizzazione della cultura. Ad un

⁷⁸ J.A.G. Roberts. 2002.

livello superiore, la cultura venne istituzionalizzata attraverso la creazione di organismi statali che emanassero ai quattro angoli del paese l'ideologia del partito. L'arte grafica non sfuggì a questa regolamentazione e venne quindi codificata sul modello del realismo socialista allo scopo di perfezionare lo strumento di comunicazione propagandistica. Il concetto di emanazione del potere centrale venne applicato anche alla struttura gerarchica delle accademie d'arte fondate per riproporre su tutto il territorio lo stesso standard estetico. Questo veniva elaborato dall' "Accademia d'arte centrale" che, non a caso, aveva sede a Pechino. Prima del novembre del 1949 l'accademia era chiamata "Istituto superiore nazionale d'arte di Pechino" e Xu Beihong, responsabile della direzione dal 1946, fu il primo ad introdurre il realismo socialista in Cina. L'accademia si avvale della collaborazione di diversi professori provenienti dalla Russia per acquisire e trasmettere ai propri studenti lo stile dell'arte sovietica. Docenti come Kostantin Maksimov ed artisti e teoretici come Alexander Gerasimov contribuirono a fare dell' "Accademia d'arte centrale" un bastione dello stile sovietico.⁷⁹ Di qui, lo stile di Pechino, divenuto la base per la creazione artistica di ogni media, si diffuse in tutto il paese attraverso gli artisti formati all'accademia della capitale. Nel 1950 l' "Accademia nazionale d'arte di Hangzhou" venne riorganizzata sotto la supervisione della "Accademia d'arte centrale" e chiamata "Ramo per la Cina dell'Est dell' "Accademia d'arte centrale". I programmi d'insegnamento e l'organizzazione burocratica vennero riveduti in modo che fossero molto simili a quelli della sede di Pechino e un'attenzione particolare fu dedicata all'insegnamento delle tecniche di disegno sovietiche. L'attività dell'accademia si diversificò anche nell'ambito editoriale: tra il 1952 ed il 1956 pubblicò oltre ottanta tra articoli, libri e fumetti sul realismo socialista. Lo stile dei modernisti europei, che era tenuto in grande considerazione dalla direzione durante gli anni quaranta, non venne più insegnato perché giudicato inadeguato ai nuovi insegnamenti fondamentali dell'accademia. Altri istituti, in altre regioni

⁷⁹ Maria Galikowski. 1998.

della Cina, vennero creati o trasformati come avvenne per l' "Accademia d'arte del Sichuan", assegnata alla supervisione provinciale nel 1958, e l' "Accademia d'arte di Guangzhou", creata dall'unione di dipartimenti artistici di vari istituti. Il proliferare di organismi statali per la promozione della cultura nazionale escluse però Shanghai, che prima del 1949 fu uno tra i centri culturali più importanti e vivaci della Cina. Shanghai non venne scelta come sede di un istituto nazionale nonostante numerose organizzazioni per la formazione degli artisti vi si stabilirono continuando ad influenzare lo sviluppo dell'arte cinese.⁸⁰ Poco prima della fondazione della repubblica, durante il "Primo congresso dei letterati ed artisti" tenutosi in giugno a Pechino, venne fondata la "Associazione dei lavoratori dell'arte" che successivamente al 1953 venne rinominata "Associazione degli artisti cinesi". Questa associazione si occupava di portare l'arte al popolo, allestendo esposizioni, e di elevare gli standard artistici del paese pubblicando critica e formando nuovi artisti. La scelta per le cariche dirigenziali di tali organismi ricaddero dapprima su quelle persone che nel corso degli anni della lotta contro l'invasore giapponese ed il partito nazionalista avevano guadagnato sul campo un'esperienza preziosa. Uomini come Liao Bingxiong rappresentavano una risorsa indispensabile per l'avviamento delle infrastrutture create dal nuovo potere e così Liao venne scelto per occuparsi della direzione della "Associazione dei lavoratori dell'arte". Anche Cai Ruohong, compagno di Liao nelle squadre del fumetto di propaganda, venne assegnato alla direzione di organismi editoriali come la "Stampa illustrata per le masse" che poi divenne la "Stampa artistica del popolo". Tra altri ruoli gestionali ricoprì anche l'incarico di vice direttore della "Associazione degli artisti cinesi". Dopo la salita al potere dei comunisti, gli artisti veterani della guerra civile assunsero posizioni di rilievo all'interno della gerarchia delle nuove accademie ed istituzioni artistiche; la loro conoscenza delle tecniche europee per la raffigurazione del corpo umano vennero applicate nello sviluppo nel realismo socialista cinese, ma la profondità dei sentimenti che dava

⁸⁰ Julia F.Andrews.1994.

spessore psicologico ai ritratti delle masse entrò in conflitto, per stile e contenuti, con le necessità della nuova estetica socialista.⁸¹ Perciò le tinte drammatiche e vibranti che caratterizzarono i primi lavori di questi artisti dovettero scomparire lasciando spazio solo alla certezza della celebrazione pittorica.

3.1.2 Livellamento culturale sulle nuove esigenze politiche

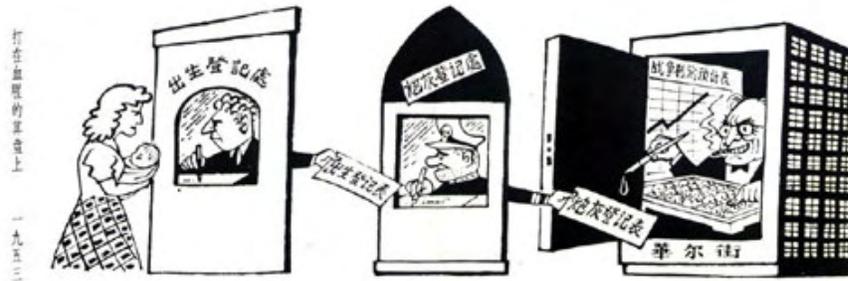
Liao Bingxiong aveva riposto infinite speranze nel partito e nella possibilità di collaborare alla costruzione di una nuova società. Allo stesso modo di molti altri artisti, egli aveva elogiato la direzione comunista dimostrando così l'unità tra classe politica ed intellettuale. Ma la devozione spontanea di artisti e scrittori non soddisfaceva il piano di Mao per la conquista politica del paese che, piuttosto che la collaborazione, puntava ad ottenere la sottomissione degli intellettuali. La "riforma del pensiero" fu una sorta di lavaggio del cervello con un sottofondo di paura: quella ispirata dall'utilizzo del terrore contro gli avversari politici del partito o contro i "cattivi soggetti". Già a partire dal 1951 parve che il periodo della ricostruzione e della moderazione dovesse finire a causa delle tensioni create dal conflitto coreano. In effetti il PCC lanciò, prendendo a giustificazione le preoccupazioni per la guerra di Corea, una serie di campagne di massa contro i nemici della rivoluzione: tra questi vi erano i quadri corrotti, i capitalisti e coloro i quali, più generalmente, erano sospettati di essere controrivoluzionari. La portata ed i metodi impiegati in queste tre campagne ebbero un profondo impatto sulla società cinese: per averne un'idea più precisa basti pensare che la campagna contro i controrivoluzionari si svolse con modalità sommarie che consistevano in raduni di massa e denunce seguite da arresti ed esecuzioni. Nella sola regione di Guangzhou ventottomila persone vennero messe a morte.⁸² Nell'occasione della campagna dei "Cinque contro" Liao assecondò il movimento e disegnò delle tavole che accusavano i ricchi capitalisti di crimini economici ai danni del popolo. La vignetta del 1953 intitolata "Battono su di un

⁸¹ Roderick MacFarquar e John K. Fairbank. 1987.

⁸² J.A.G. Roberts. 2002.

abaco che odora di morte” (*Da zai xuexiang suanpan shang*, figura 18) da l’idea della distanza che separa le vittime dei crimini economici dai veri responsabili di questi: una donna che si rivolge allo sportello delle registrazioni anagrafiche

Figura 18. *Battono su di un abaco che odora di morte*, 1953.



consegna la vita del proprio figlio ai magnati della finanza perché strati successivi di uffici, burocrati e documenti nascondono il volto dei nemici del popolo e le loro azioni delittuose. Lo stile essenziale della vignetta richiama quello che caratterizza la produzione di Hong Kong: l’assenza di sfondo, colore ed ombreggiature concentrano l’attenzione sulla sequenza delle tre finestre. L’efficacia della vignetta è riposta quasi completamente nell’effetto di ripetizione che reitera i gesti e lo sguardo degli impiegati, mentre la caratterizzazione dei personaggi è appena abbozzata ad eccezione del magnate della finanza che però si costruisce su di un cliché già ampiamente sfruttato. Questa non fu l’ultima vignetta che Liao disegnò nella cieca obbedienza delle istruzioni del partito. Dopo il 1953 il gruppo dirigente comunista incominciò a mettere in atto lo sviluppo economico del paese attraverso la nazionalizzazione delle imprese private e la pianificazione economica centralizzata. Il primo piano quinquennale voleva raggiungere un elevato ritmo di sviluppo dando la priorità all’industria pesante: ciò significava aumentare il capitale per la costruzione di grandi stabilimenti creando però una sensibile diminuzione degli investimenti per l’agricoltura. L’errore di valutazione si ripercosse sulla popolazione contadina e venne segnalato da alcuni intellettuali. Il PCC, che in principio aveva mantenuto una linea morbida nei confronti dell’individualismo borghese degli intellettuali, dal



Figura 19. *Il doppio volto della volpe*, 1953.

1955 adottò dei metodi decisamente più duri: il poeta Hu Feng, che aveva criticato il partito e la sua insistenza nel cercare di imporre una cultura proletaria, venne perseguitato con una campagna di massa il cui scopo era quello di intimidire gli intellettuali che osteggiavano la collettivizzazione dell'agricoltura ed il piano quinquennale.

Anche allora Liao si schierò con il partito e disegnò una vignetta intitolata “Il doppio volto della volpe” (*Liangmian hu*, figura 19) che demoliva la credibilità di Hu Feng accusandolo di falsità ed ambiguità. L'immagine di Hu, mite e sorridente, si mostra a braccia aperte mentre esibisce una tabella che racconta le sue qualità politiche ed intellettuali. Dietro alla docile facciata si cela però una volpe pazza i cui attributi sono esattamente gli opposti di quelli esibiti da Hu. Le campagne di massa di questi anni, alle quali Liao contribuì come fervente sostenitore della linea del partito, scossero considerevolmente l'intelligenza cinese. All'inizio del 1956 Zhou Enlai lanciò lo slogan “Che cento fiori sboccino, che cento scuole rivaleggino!” per ridare fiato ad una classe intellettuale sempre

più scettica e preoccupata, Mao però lo riutilizzò nel 1957 con un altro scopo.⁸³ Mao, il cui potere è messo in discussione attraverso gli errori di Stalin, programma una rettifica per integrare le trasformazioni della collettivizzazione: le contraddizioni all'interno della società possono venire sciolte solo se vengono risolte prima quelle in seno al partito. Per questo Mao decide di accogliere le critiche che provengono dall'esterno: perché le contraddizioni “non antagoniste” si risolvano nel dialogo. Il 12 febbraio del 1957 Mao pronunciò il discorso sulla



Figura 20. *I fiori devono tendere verso l'alto*, 1957.

creativa. “I fiori devono tendere verso l'alto” (*Huaduo bixu xiangshang*, figura 20) venne disegnata in aprile ed appartiene ad una serie intitolata “disegni umoristici e burle dedicate ai dogmatici di oggi” che attacca la produzione

“Giusta soluzione delle contraddizioni in seno al popolo” istruendo la classe intellettuale in modo che superasse la diffidenza iniziale. La Gioventù comunista ed i “partiti democratici” diedero inizio al movimento venendo ben presto raggiunti dagli intellettuali che dalla metà di maggio iniziarono ad organizzarsi ed a pubblicare le loro critiche contro la dittatura comunista. I lavori di Liao, in questo periodo, sono ancora lontani dai risultati raggiunti precedentemente ad Hong Kong, tuttavia rappresentano, all'interno del panorama artistico asservito alla politica, un tentativo di riconquistare la propria libertà

⁸³ Yves Chevrier. 1993.

artistica sottomessa agli schemi rappresentativi dettati dalle istituzioni. La tavola riporta sul lato inferiore un testo di Liao che elenca le qualità che distinguono un prodotto artistico regolare:

“I fiori devono tendere verso l’alto;
 il sole deve spuntare per la prima volta,
 ritrai persone che sorridono
 quando si dipinge, ci sono tre regole da osservare.
 Solleva i fiori,
 inchioda il sole che sorge.
 Riduci la realtà ad una formula,
 per evitare che il pittore contravvenga alle norme.”

Nella parte superiore della vignetta, tre figure ripropongono alla lettera le regole

che ogni “buon artista” dovrebbe tenere a mente e così il sole è dipinto con un chiodo che lo fissa sullo sfondo mentre dei fili sostengono una fila di fiori. In primissimo piano, un uomo sorride ma lo fa solamente perché due ami agganciati ai lati della bocca ne piegano il volto in un ghigno innaturale. La vignetta intitolata “La tecnica deve essere così” (*Jiqiao bixu ruci*, figura 21) funziona con lo stesso principio: testo ed immagine dividono la tavola in due porzioni ugualmente importanti, capaci di esistere



Figura 21. Così devono essere le abilità, 1957.

indipendentemente. L’unico rapporto di complementarità esistente tra i due media è l’immediatezza comica delle gag visive che sdrammatizzano i toni duri

delle parole. La vignetta rappresenta un automa seduto davanti ad un cavalletto con pennello e tavolozza nelle mani mentre si appresta a dipingere. Alle sue spalle un ufficiale, che controlla il robot pigiando sui bottoni che ha al posto della testa, può tranquillamente fumare una sigaretta. Secondo Liao gli artisti erano costretti a rinunciare ad ogni libertà creativa per soddisfare gli standard estetici del realismo socialista ed assecondare gli schemi ideologici della politica di partito. Il controllo esercitato dai quadri sulla produzione artistica riduceva gli artisti a degli esecutori spersonalizzati. Le parole di Liao fanno preciso riferimento ai responsabili ed alle finalità di tali imposizioni:

“Le abilità devono essere così,
un soggetto non può essere semplicemente colà.
Tu sei un pittore, io un ufficiale,
la creazione deve essere messa sotto stretto controllo.
Le persone migliori sono come macchine.
Senza la testa, senza il cervello sono più semplici,
la direzione ed il controllo si accordano al sistema,
centinaia gestiscono migliaia, dipende da quanto è facile gestirle.”

Annullare la volontà degli intellettuali per servirsene in maniera più agevole comportava anche l'applicazione della censura. “Tagliare la testa per curare un bernoccolo” (*Weile yiliao jumu*, figura 22) è una vignetta che associa i censori a dei dottori troppo zelanti. Come un medico che decide di amputare la testa per salvare il paziente dal pericolo di un bernoccolo i censori vietano intere opere letterarie a causa di una sola parte offensiva. Questa serie di vignette fu la causa dei problemi che investirono Liao a partire dal giugno dello stesso anno quando il partito, con la benedizione di Mao, replicò alle accuse mosse dagli intellettuali. La guerra di classe, detta “Movimento contro la destra”, non si concentrò semplicemente sugli oppositori dichiarati ma venne estesa più generalmente a tutta l'intelligenza cinese. Il livellamento culturale che doveva omogeneizzare le competenze delle classi sociali era mirato a privare le classi specializzate del potere che derivava dalle loro abilità specifiche. Ciò significa che la



Figura 22. *Tagliare la testa per curare un bernoccolo*. 1957.

chiariscono quanto potere avesse acquisito il fenomeno e come fosse inutile porvi resistenza dal momento che non c'era modo di controllarlo: “Zhou Enlai voleva proteggermi, ma nessuno poteva controllare il movimento; dopo questo gli intellettuali ebbero paura di parlare”.⁸⁴

specializzazione del ricercatore, del tecnico o dello scienziato non rientra più nelle caratteristiche ammesse dal sapere “socialista”. Il movimento, il cui scopo era quello di riconfigurare il panorama culturale dietro il fondamento dell’unione “del rosso e dell’esperto”, finì col falciare il fior fiore dell’intelligenza dell’intero paese come era successo, in maniera contenuta, a Yan An nel 1942. Nonostante le vignette di Liao fossero in realtà piaciute agli ufficiali del Guandong, i dirigenti a Pechino

espressero il loro profondo dissenso. Le parole dello stesso autore

⁸⁴ John A. Lent e Xu Ying, 2003.

3.2 Gli anni del silenzio (1958-1978)

3.2.1 La condanna per destrismo

Quale tipo di rapporto dovesse esistere tra l'arte e la rivoluzione venne messo in chiaro dalle affermazioni di Mao già dal 1942, tuttavia nei primi anni 60 diverse pubblicazioni dalle allusioni politiche pericolosamente destabilizzanti sembravano aver trascurato la prima responsabilità della letteratura. Il caso più famoso fu quello dello scrittore, storico e vice sindaco di Pechino Wu Han: il suo romanzo "Hai Rui licenziato dalla carica" era il sintomo di un conflitto ai vertici del potere per la conduzione del paese che avrebbe avuto gravi ripercussioni sulla società cinese. Mentre Liao doveva scontare un periodo di lavoro per la

riabilitazione in una fattoria presso la Baiyun Shan (questo perché egli aveva assecondato il partito stesso creando la serie di vignette intitolata "Disegni umoristici e scherzi dedicati ai dogmatici di oggi"), anche se gli venne proibito di disegnare altre vignette satiriche, prima di tornare a casa nel 1961 fece uno schizzo della montagna della nuvola bianca (figura 22) dove aveva estinto i tre anni della condanna. Nelle linee abbozzate del disegno si distinguono delle strutture immerse nella vegetazione e delle figure, in basso, che lavorano la terra; nella parte superiore del disegno Liao poi ha commentato quelle circostanze.



Figura 22. Schizzo della Montagna della nuvola bianca, 1961.

Nel 1960 dipinse per il giornale redatto all'interno della comune alcuni dipinti in stile tradizionale. Dopo aver infine appeso il “cappello di destra”, in coincidenza con la “Festa di primavera”, si ricongiunse con la propria famiglia che posa con lui in una foto del 1961 (foto 2), stringendosi nella felicità del ricongiungimento mentre alle spalle del gruppo è visibile una foto dei rappresentanti di partito tra cui Mao Zedong, Liu Shaoqi, Zhou Enlai, Zhu De ecc. Negli anni seguenti l'ombra della condanna per destrismo diffidò



Foto 2. La famiglia di Liao, 1961.

Liao a reintraprendere la via della satira. Venne invece incaricato dal comitato provinciale del partito della gestione, in qualità di scenografo, della compagnia teatrale dei burattini; allo stesso tempo venne insignito della carica di vice direttore della commissione artistica della stessa compagnia. Tra il 1962 ed il 1964 si dedicò alla sua attività nel teatro dei burattini scrivendo delle commedie e dei libretti per l'opera cantonese ma non poté più disegnare vignette ad eccezione di prodotti palesemente creati allo scopo di elogiare la dirigenza comunista e la sua condotta. Per questo venne assunto come insegnante di fumetti per i responsabili degli uffici della cultura di Canton e, più tardi, collaborò con Jiang Peiyang e Tan Yuzhao alla realizzazione di un fumetto ad episodi intitolato “Diario dello zio Song” (*Songshu riji*), pubblicato sul “Corriere della città della pecora” (*Yangcheng wanbao*). Le sue attività tra il 1961 ed il 1966, in sostanza, lo inserirono in un quadro burocratico della cultura di partito, in una prospettiva di riabilitazione politica, ma purtroppo la nuova posizione non assicurò a Liao l'incolumità durante gli anni turbolenti della “Grande rivoluzione culturale

proletaria”. Nel 1964 le divergenze tra Liu Shaoqi e Mao Zedong si misuravano sul piano dell’educazione socialista: mentre per Liu la soluzione stava nell’affermazione dell’autorità per controllare la corruzione, Mao parlava di revisionismo diffuso a tutti i livelli causato dalle autorità che avevano imboccato la via del capitalismo. Quando la rivoluzione culturale ebbe inizio le “Squadre di lavoro” di Liu tentarono di attuare la rettifica affermando contemporaneamente l’autorità del partito. Allo stesso tempo Mao pubblicò il manifesto “Bombardate il quartier generale” nel quale contestava alle squadre di lavoro di aver adottato la posizione reazionaria della borghesia e l’otto agosto del 1966 il documento dei “sedici punti” sancì gli obiettivi della rivoluzione culturale: “Lottare contro quei titolari di pubblici uffici che stanno imboccando la via del capitalismo e rovesciarli, criticare e ripudiare le ‘autorità’ accademiche borghesi reazionarie e l’ideologia della borghesia... e trasformare l’istruzione, la letteratura, l’arte e tutte le altre parti della sovrastruttura che non corrispondono alla base economica socialista...”.⁸⁵ Il movimento studentesco delle “Guardie rosse” venne approvato da Mao ed incitato dallo stesso alla rivoluzione al punto che, in ottobre, apparve ormai chiaro che il gruppo di rivoluzione culturale voleva sfidare l’establishment del partito. La tempesta politica che si scatenò investì in pieno le



Foto 3. L’occasione della foto è data dalle visite alla famiglia concesse a Liao durante il periodo di detenzione, 1969.

⁸⁵ David Milton. 1977.

istituzioni scolastiche ed artistiche punendo amministratori ed insegnanti. Liao, nella sua nuova posizione di insegnante di fumetti per i dirigenti degli uffici culturali della città di Canton, non sfuggì al giudizio del movimento che lo condannò al carcere. Liao venne confinato in una prigione di Guangzhou per la durata della prima fase della rivoluzione culturale e solamente dopo il 1969 gli venne concesso di trascorrere i periodi di festività a casa con la famiglia. In occasione di una di queste visite, documentata dalla foto nella quale è circondato dai propri familiari (foto 3), Liao poté vedere per la prima volta la nipote che lui stesso chiamò col nome di Zhang Hongmiao. Ad ogni modo l'attività fumettistica di Liao si arrestò completamente e smise anche lavoro presso il teatro delle marionette, in sostanza gli anni che seguirono sprofondarono l'artista nel buio più assoluto. Come si fosse conclusa la "Grande rivoluzione culturale proletaria" è descritto dalle parole Jiaqi Yan e Gao Gao: "Per la Cina, la rivoluzione culturale rimane una catastrofe colossale in cui i diritti umani, la democrazia, il rispetto della legge e la civiltà vennero calpestati in una maniera senza precedenti. Non solo il presidente [Liu Shaoqi] venne perseguitato fino alla morte, ma anche decine di milioni di persone innocenti vennero attaccate e maltrattate".⁸⁶ Gli effetti collaterali poi si sentirono ancora per diverso tempo: l'impatto della rivoluzione sulla società indusse indirettamente l'intelligenza cinese ad esprimere con la dovuta cautela qualsiasi opinione. Questo, tra l'altro, significò che tecnici politici estremamente utili in questo momento fossero "gravemente limitati dal timore di rappresaglie politiche". Il clima di paura continuò a protrarsi tra le faide intestine per l'eredità di Mao, quest'ultimo dovette rinunciare al successore da lui stesso designato e quando Lin Biao uscì definitivamente di scena altri pretendenti si affollarono attorno alla sedia di Mao. La "Banda dei quattro" si opponeva ai membri più pragmatici del partito come Zhou Enlai ad alle vittime della rivoluzione culturale che ora iniziavano a essere riabilitate, e, poiché nel 1976 Mao nominò premier Hua Guofeng al posto di uno di loro, Jiang Qing e gli

⁸⁶ Jiaqi Yan e Gao Gao.1996.

altri membri della banda si ribellarono apertamente a Mao. La sua morte nel settembre dello stesso anno condusse ad una risoluzione nel braccio di ferro tra i pragmatici ed i radicali del partito. La banda dei quattro divenne il simbolo del male della rivoluzione culturale: i suoi membri (Jiang Qing, Kang Sheng, Zhang Chunqiao e Yao Wenyuan) vennero arrestati nei primi di ottobre e da quel momento in poi la loro demonizzazione venne amplificata da tutti i media. Anche Liao, finalmente libero, partecipò al linciaggio riprendendo in mano il pennello dopo ben 10 anni.

3.2.2 “Ridere di se”

Dal 1976 al 1979, la riabilitazione graduale di Liao permise all’artista di ricominciare a disegnare vignette satiriche . Anche se non riprese la sua attività senza l’apprensione giustificata dagli orrori vissuti negli ultimi vent’anni, Liao sentì il dovere di raccontare quanto era capitato a lui e a tutto il paese, ora che finalmente ne aveva l’opportunità. Nel 1979 creò una decina di vignette che sarebbero state esposte nella “Mostra del fumetto di sei artisti “ alla quale parteciparono anche Huang Weiqiang, Jiang Peiyang, Zeng Yue, Tan Yuzhao, Li Yaoxi ed altri. Le opere presentate da Liao rappresentavano non solo il momento più significativo della mostra, ma anche la concretizzazione di un sentimento collettivo che fino



Figura 23. *Selvaggi moderni*, 1979.

ad allora era stato solo bisbigliato e mai pronunciato con tale intelligibilità. Il successo dell’avvenimento non si limitò al consenso della critica nazionale e così

la denuncia di Liao nei confronti della rivoluzione culturale ottenne alti apprezzamenti anche da gran parte della stampa straniera. Tra le vignette, raccolte in una serie chiamata “Memorie di un incubo”, alcune, come “Selvaggi moderni” (*Dangdai yeren*, figura 23), inchiodano la “Banda dei quattro” alle sue responsabilità, dipingendone le azioni criminose e disumane. Nel disegno è descritto un rituale selvaggio che si consuma attorno ad una marmitta dai cui bordi sporgono delle membra umane. La carne viene bollita al fuoco della cultura occidentale mentre la “Banda dei quattro” danza celebrando la sconfitta della civiltà. Questo lavoro è caratterizzato da un impatto visivo scioccante: soggetti grafici estremamente incisivi si sommano nella creazione di un effetto repellente ed affascinante allo stesso tempo. Il tabù del cannibalismo è accostato alla ritualità di danzatori mostruosi ed ebbri di un’esaltazione oscena; altri simboli dal riferimento esplicitamente macabro contornano la scena. Secondo Attilio Brilli la relazione rituale tra il riso e l’osceno ha originariamente lo scopo di rimuovere la norma dell’impianto culturale in crisi per reintegrare la cultura stessa.⁸⁷ Liao sembra riuscirvi perfettamente con la combinazione dei suddetti elementi, ai quali si aggiunge la suggestione cromatica che gioca sul contrasto tra le tinte vibranti della scena della danza (la cui coreografia sincronizza le fiamme del falò ed i danzatori primitivi) e la tenebra caliginosa che avvolge nei vapori della cottura le vittime della rivoluzione. Anche la caratterizzazione dei quattro, le cui innumerevoli versioni proposte dal 1976 finirono col giungere ad una codificazione delle caricature, è rafforzata da un segno graffiante. In un’altra vignetta intitolata “Sessant’anni a capo chino” (*Huajia huitou*, figura 24), Liao dipinge se stesso in due momenti distinti della sua vita. Tra questi due momenti corrono la bellezza di sessant’anni e l’artista, colto nella medesima posizione, appare bambino nella parte superiore della tavola ed ormai anziano in quella sottostante. Mentre, sempre a capo chino, il bambino riceve delle legnate dal maestro di scuola, Liao a sessantasette anni riceve delle cinghiate dalla guardia

⁸⁷ Attilio Brilli. 1985.

rossa che lo deve rieducare. L'auto ironia contenuta in questo lavoro preannuncia la serie di vignette che divennero le opere più conosciute di Liao Bingxiong. L'autore sembrava aver ritrovato tutte le sue qualità artistiche più preziose e pareva che gli anni di silenzio e di prigionia non avessero smorzato il suo spirito critico, al contrario egli diede prova di una profonda maturazione creando una vignetta che per semplicità e genialità divenne l'icona di quella generazione di intellettuali costretta a vivere nel terrore dell'inganno e della



Figura 24. *Sessant'anni a capo chino*, 1979.

persecuzione politica. La catalogazione delle opere letterarie secondo le tappe storiche di una progressiva degradazione dell'eroe di N. Frye giunge in ultima ad un modello "inferiore a noi per forza o per intelligenza, così da darci l'impressione di osservare dall'alto una scena di impedimento, di frustrazione o di absurdità".⁸⁸ L'artista reduce dalla rivoluzione culturale decide di "Ridere di se" (*Zichao*, figura 24) esponendosi agli occhi del pubblico nella sua forma sconvolta dalla menzogna e dalla violenza. Liao commentò l'immagine della giara con queste parole: "Dopo la disfatta delle quattro fiere, ho disegnato questa auto caricatura per fare dell'ironia su me stesso e su quanti si trovano nelle mie condizioni". Sotto i versi dell'autore una giara si spacca in due e libera il suo contenuto che però ne conserva ancora la forma: il prigioniero, anche se sciolto dalle sue catene, esita a muoversi perché teme di essere ingannato. La diffidenza

⁸⁸ N.Frye. 1969.



Figura 25. *Ridere di se*, 1979.

degli intellettuali di fronte alla libertà di espressione è la conseguenza ovvia delle persecuzioni politiche subite in passato e la rappresentazione di “Ridere di se”, nella sua estrema semplicità, ne è la sintesi ideale. Anche l’intervento del colore nella vignetta contribuisce, attraverso la plasticità dei volumi, a coinvolgere lo spettatore nell’esperienza fisica della costrizione, costituendo un complemento importante alle linee del pennello ad inchiostro che insistono sulla sagoma ed il concetto di contenitore. Fortunatamente la grandissima abilità artistica ed

esperienza comunicativa dell’autore non sbiadirono durante il periodo di inattività dentro la giara. Questo soggetto, divenuto l’icona di un periodo, divenne anche il protagonista di una serie di vignette create da Liao nel corso del decennio seguente. Liao in questo periodo venne premiato per i suoi meriti artistici con numerosi riconoscimenti ufficiali: vicepresidente dell’unione letteraria di Canton, membro della federazione artistico letteraria del Guangdong, vicepresidente per la sezione dell’associazione degli artisti cinesi del Guangdong e presidente del comitato dell’assemblea per la creazione. Venne compreso nella delegazione del fumetto cinese in visita in Giappone. La “Mostra del fumetto cinese” allestita a Parigi nel 1981 comprendeva parte della serie “Primavere ed autunni nel regno dei gatti”. La sezione del Guangdong dell’associazione degli artisti cinesi, nel 1982, tenne a Canton la “Mostra su Liao Bingxiong: “Cinquant’anni di fumetti” esponendo più di 110 lavori. Nel 1983 la mostra venne montata anche al museo nazionale d’arte di Pechino. Poi a Nanning, nel Gunagxi, a Wuzhou, a Guilin e a

Chongqing. L'opera "Ridere di se" ottenne un riconoscimento durante la prima assemblea della fondazione artistica Lu Xun della provincia del Guangdong. Nello stesso anno a causa degli effetti dei crescenti contatti con l'occidente i conservatori a capo del governo lanciarono la campagna "Contro l'inquinamento spirituale" che mirava agli esempi di decadenza capitalista come certe acconciature di capelli o la musica di Beethoven.⁸⁹ In quell'occasione il segretario generale del partito, Hu Yaobang, non solo avanzò delle critiche al marxismo ma espresse anche degli apprezzamenti su alcuni aspetti della cultura occidentale andando incontro alla disapprovazione della leadership conservatrice. Da quel momento Hu incominciò a divenire il destinatario della speranza per una alternativa al gruppo dirigenziale al potere. Mentre le esposizioni retrospettive celebravano i cinquant'anni di attività di Liao, questi mantenne il suo impegno nell'attenta registrazione degli avvenimenti politici attuali. Nel 1986 una serie di manifestazioni studentesche coinvolsero numerose università allo slogan di "W la democrazia" nel tentativo di combattere la manipolazione delle elezioni per i congressi popolari. Jeffrey N. Wasserstorm pone l'accento su di un aspetto molto importante di questo movimento: "Nella

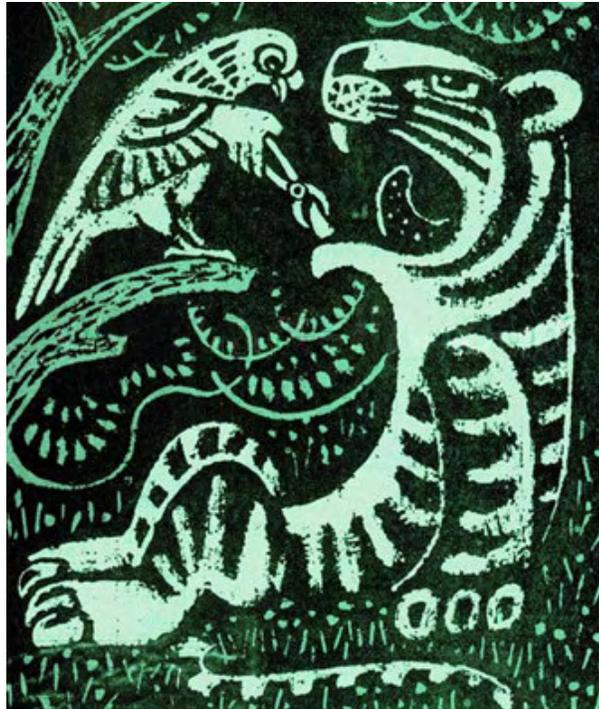


Figura 26. *La fantasia della nuova primavera*, 1986.

⁸⁹ J.A.G. Roberts. 2002.

Repubblica Popolare questa era la prima serie prolungata di dimostrazioni studentesche non direttamente promosse o esplicitamente incoraggiate dagli alti funzionari del partito”.⁹⁰ Liao nello stesso anno creò la vignetta “La fantasia della nuova primavera” (*Xinchun qixiang*, figura 26) in cui ritrae una colomba intenta ad estrarre il dente di una tigre. La delicata operazione, data anche la natura del paziente, è impressa sulla carta con la stessa forza delle stampe silografiche che rievocano la propaganda rivoluzionaria contro i nazionalisti. Le agitazioni studentesche furono però placate con un semplice divieto del governo, inoltre nel gennaio del 1986 Hu Yaobang venne costretto a fare autocritica e quindi a dimettersi dalla sua carica. In quell’anno Liao disegnò la vignetta “Tagliare il codino” (*Jian dianzi*, figura 27) in cui parlava dell’esistenza di un retaggio feudale che però poteva fare a meno di simboli come il codino. Per completare la rivoluzione, l’eliminazione fisica del codino doveva essere seguita dall’eliminazione di un codino invisibile e la responsabilità di questa difficile missione ricade sui compagni ai quali è richiesto un ulteriore grande sforzo. Nel contempo Liao veniva indicato come una delle maggiori autorità nel campo del fumetto e dell’arte cinese e per questo rappresentò il suo paese in manifestazioni domestiche ed internazionali come nel caso della



Figura 27. *Tagliare il codino*, 1986.

⁹⁰ J.A.G. Roberts. 2002.

“Mostra dell’arte cinese del Guandong” tenutasi nel luglio del 1986 presso l’accademia thailandese d’arte. La protesta di Liao non si riferiva più solo agli anni della rivoluzione culturale ma guardava con preoccupazione ad una possibile restaurazione del feudalesimo. Quando Hu Yaobang morì, dalle organizzazioni studentesche partì l’impulso per una lunga serie di manifestazioni non autorizzate, non solo commemorative di colui il quale era considerato dal popolo un sostenitore della democrazia, ma anche di protesta contro la corruzione ed il nepotismo al governo. Il 1989 fu l’anno della tremenda repressione delle manifestazioni in piazza Tiananmen in cui dalle 400 alle 800 persone vennero trucidate dall’esercito. La protesta pacifica venne concertata ad arte per mettere il governo in una posizione difficile da gestire poiché questa volta l’autorità cinese doveva tener conto dell’opinione pubblica mondiale. L’epilogo sanguinoso del contrasto ai vertici del potere, cioè tra la fazione riformista e quella conservatrice del partito, venne seguito da numerosi arresti tra gli attivisti politici, protagonisti delle manifestazioni, che non scapparono all’estero. Precedentemente alla tragica conclusione del 3-4 giugno, l’apparato della propaganda aveva disposto che la stampa non facesse eco al movimento ignorandolo completamente. Il “World economic herald” di Shanghai dedicò invece molto spazio alle dimostrazioni pubblicando numerosi articoli di scrittori autorevoli. Per questo il direttore del giornale, Qin Benli, venne rimosso dal suo incarico. Dopo che l’esercito dell’APL fece il fuoco sulla folla indifesa, Deng condannò il tentativo dei manifestanti controrivoluzionari di rovesciare il partito comunista, il sistema socialista e la Repubblica Popolare della Cina. Nel frattempo il dipartimento della propaganda legittimò la repressione asserendo che dei ribelli, delle canaglie avevano attaccato selvaggiamente l’esercito che solo a prezzo di pesanti sacrifici era riuscito a mantenere l’ordine e a salvare il socialismo. Alla serie di “Autoridicolizzarsi” si aggiunse nel 1989 una nuova vignetta intitolata “Consolati” in cui un testo composto da Liao dice:

“Il nuovo sostituisce il vecchio e funziona meglio,
la giara viene ricoperta di vetro anziché di tegole.

Anche se è ancora difficile muovere il corpo,
abbiamo due occhi per guardare fuori.”

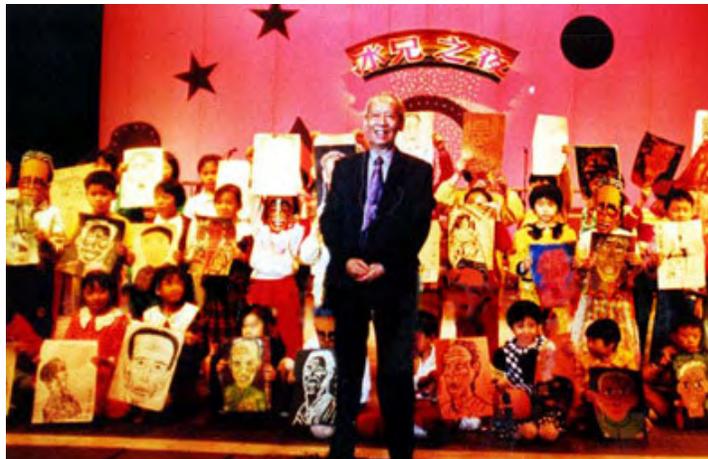
Favorevole alla politica di apertura intrapresa dal partito negli anni 80, Liao sembrava però nutrire dei dubbi riguardo all'effettiva libertà conquistata dal popolo nell'era di Deng Xiaoping. Liao parla di una seconda giara le cui pareti sarebbero però invisibili. Le pareti trasparenti permettono a chi sta dentro di vedere e... di essere visto, in questo modo le ingiustizie della politica interna della Cina, ancora lontane da un verdetto storico, vengono giudicate dall'opinione pubblica mondiale in tempo reale, creando una realtà in equilibrio tra la libertà e l'apparenza di questa.

3.2.3 Il fumetto satirico cinese dopo la rivoluzione culturale, conclusioni

Secondo Rhonda Walker,⁹¹ più tempo passa e più probabilmente una vignetta viene capita in modo differente da quando fu realizzata. Questo perché il fumetto satirico è l'iscrizione di un momento nel tempo, e perciò è più facilmente comprensibile se letto nel periodo illustrato dal fumetto stesso. L'impatto che la rappresentazione dell' "adesso" ha sulla società deve in parte la sua forza all'uso di simboli, come uniformi o macchine da guerra, che con il passare del tempo divengono meno familiari. La giara ridotta in frantumi nel 1979 divenne però un significante capace di rimanere sempre attuale nei decenni successivi, assumendo diversi livelli di lettura il cui denominatore comune è l'esempio di persecuzione politica più evidente della storia moderna della Cina. L'ingegno creativo di Liao è stato un esempio illuminante per il fumetto cinese moderno, tuttavia l'artista durante un'intervista del 1996 sollevò delle perplessità riguardo la forza espressiva della scena fumettistica cinese contemporanea: "Oggi la Cina non ha una scena fumettistica autentica in quanto, dopo di me, essa ha subito un arresto." Le parole dell'autore si riferiscono all'impegno sociale delle nuove generazioni

aggiungendo: “Al giorno d’oggi i fumetti dei disegnatori moderni sono tutti piuttosto superficiali”.⁹² La giustificazione che proviene dal coinvolgimento diretto in un periodo storico particolarmente turbolento non esaurisce del tutto lo scarto qualitativo di cui Liao parla. La passione nella lotta politica di questo disegnatore è stata interpretata da molti come una forma di coraggio, ma è lo stesso Liao a negare questa versione: “Qualcuno mi disse che io ho troppo coraggio. In realtà io non ho affatto coraggio, ma solo quella carica di rabbia che contribuisce ad spingermi, a forzarmi”. Il dolore e la rabbia riempiono con le loro tinte scure molti dei suoi lavori. Quello che attraversa la produzione di Liao Bingxiong dalla resistenza contro il Giappone, alla guerra civile contro il partito nazionalista, ed il ricordo dell’ “incubo” poi, è un dolore incapace di tacere. In una sorta di preghiera egli afferma che i “fumetti del dolore e della indignazione” sono la sua specialità e perciò prega il cielo rimanere disoccupato al più presto.

Nel corso degli anni 90 il riconoscimento nei confronti dell’autore si esprime in una forma di acquisizione dell’artista come parte del patrimonio culturale nazionale. Nella foto commemorativa della “Notte di Bingxiong”



tenutasi l’otto novembre del 1992,

Foto 4. Liao è protagonista di un evento intitolato *La notte di Bingxiong*, 1992.

Liao è il protagonista assoluto di un evento promosso dall’associazione degli

⁹¹ Rhonda Walker. (sito internet visitato nel gennaio 2004).

⁹² Hung Chang-tai. 1988.

artisti del Guangdong, l'accademia d'arte del Guangdong, la casa di pubblicazioni artistiche Lingnan e numerose altre istituzioni. Gli anni bui del controllo ideologico operato attraverso la repressione sembrano essere lontani dalle luci dello spettacolo montato attorno all'artista reduce della rivoluzione culturale. Eppure può farsi strada il dubbio che la scelta reiterata dell'icona di "Autoridicolizzarsi" non sia dettata esclusivamente dai vantaggi di una comunicazione più incisiva. La condanna della rivoluzione culturale fu il primo significato attribuito alla vignetta, quando questa ne divenne il simbolo venne poi accompagnata da parole che ne completavano la grammatica, correggendo la sfumatura della critica. Ciò potrebbe risultare assolutamente conseguente alla raffinatezza stilistica dell'autore, ma il fatto di cronaca internazionale che coinvolse la NATO in Cina nel 1999 venne accusato da Liao, ormai ottantaquattrenne, con un'energia straordinaria. La sorpresa non scaturisce dalla reazione indignata di fronte ad un fatto assai grave quanto, piuttosto, dalla differenza rispetto ai toni delle espressioni riferite ai fatti di politica interna. Per meglio dire, si tratta di una affinità con il cambiamento di stile che segnò la produzione di Liao prima e dopo il 1949: secondo una teoria di Rhonda Walker⁹³ i fumetti satirici procurano informazioni politiche secondo la prospettiva di interesse di una corporazione dominante, il che ha piuttosto senso quando si trattava di fare gli interessi della patria affrontando l'invasore o il partito politico opposto. In seguito alla fondazione della Repubblica Popolare Cinese il dissenso nei confronti della corporazione di appartenenza ebbe come risultato "finale" lo sviluppo di un atteggiamento di auto-censura. Questa serie di supposizioni non riguardano in nessun modo i meriti artistici o l'impegno politico e sociale di Liao Bingxiong, ne hanno lo scopo di lanciare un'ombra sulla produzione fumettistica cinese contemporanea. Sebbene l'unità politica, ricostituitasi attorno a Deng Xiaoping dopo i disordini del giugno 1989, avesse scongiurato il pericolo di nuove ed insidiose cospirazioni "controrivoluzionarie", nel 1992 Liao scrisse

⁹³ Rhonda Walker. (sito internet visitato nel gennaio 2004).

ancora accanto all'immagine della giara: questa volta il testo della vignetta intitolata "Felici di se" storpia una canzone degli anni 50, 60 intitolata "Il socialismo è buono" facendone invece un inno alla giara.



Foto 5. Liao Bingxiong posa per la stampa, 2000.

Questo studio ha tentato di chiarire, attraverso l'opera del disegnatore Liao Bingxiong, le fasi salienti dell'evoluzione del fumetto satirico cinese. Forse il risultato si avvicina ad una semplificazione di questo fenomeno, ma il suo significato più intimo si può leggere nelle parole dello stesso Liao: "L'umorismo e l'ingegno dovrebbero essere caratteristiche della caricatura, e io voglio imparare a realizzare caricature che siano umoristiche e ingegnose, e che possano recar beneficio alla gente. Ma, poiché ho visto tantissimo dolore, l'indignazione si è accumulata nel cuore e così non ho potuto fare a meno di riempire il foglio di rabbia e lacrime amare".⁹⁴

⁹⁴ Hung Chang-Tai. 1988.

APPENDICE



Appendice 1. 1938.

In questa foto (appendice 1) del 1938 sono raccolti i membri della “Squadra di

propaganda fumettistica per la salvezza della nazione”. Fila in basso, da sinistra: Liao Bingxiong (23

anni), Huang Mao,

Liu Jianan. Nella seconda fila, da sinistra: Lu Zhixiang, Shu Qun, Te Wei, Yang Taiyang e Lai Shaoqi. Nella foto sotto (appendice 2) Liao posa con i membri della Società

“Unione mondiale del disegno”. Da sinistra della fila in alto: Lu Wuya, Huang Mengtian, Chen Yutian e Liang Yongtai. In basso, da sinistra: Hunag Xinbo, Liao Bingxiong (32 anni) e Lu Di.



Appendice 2. 1947.

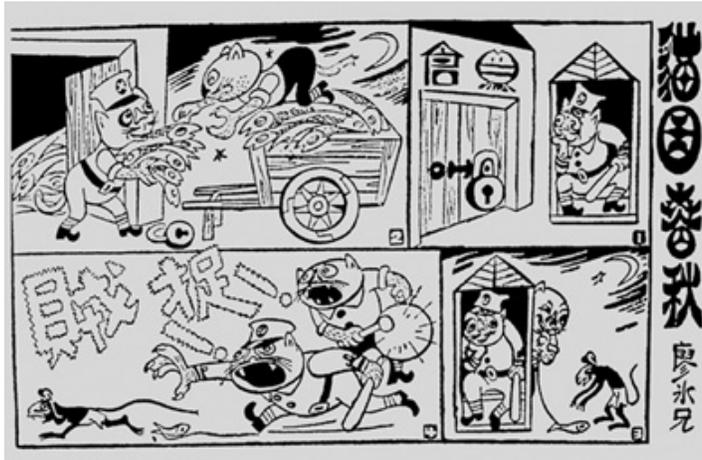


Appendice 3. Dalla serie *L'ultimo corso di tiro* (Zuixin sheji jiaocheng), 1945.最新射击教程

Appendice 4. *Scommettere vite umane* (Du ding tu), 1945.

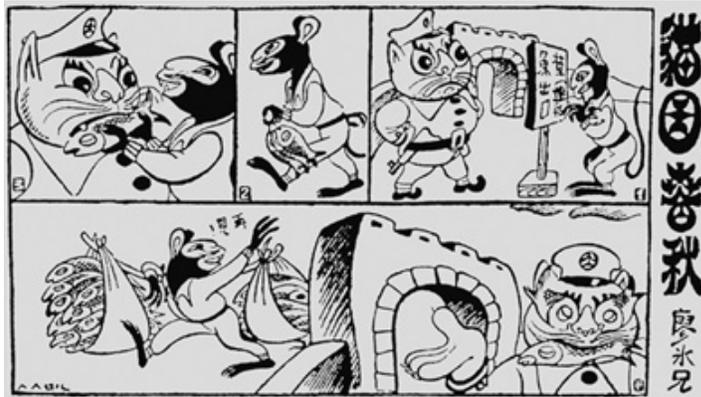


Appendice 5. Dalla serie *Il moderno prometeo* (Jinchi puluomixisi), 1945.



Appendice 6. Dalla serie *Primavere ed autunni nel regno dei gatti*: Un ladro che grida "Al ladro!" (Zei hanzhuo zei), 1947.

Appendice 7. Dalla serie *Primavere ed autunni nel paese dei gatti*: Embargo del pesce alla dogana (Jinyun yu chukou), 1947.



Appendice 8. Dalla serie *Primavere ed autunni nel paese dei gatti*: L'ordine costituito riceve il merito (Zhi'an you gong), 1947.

BIBLIOGRAFIA IN LINGUA OCCIDENTALE

Attilio Brilli. *Dalla satira alla caricatura: storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*. Bari: Edizioni Dedalo. 1985.

David Milton. *People's China: social experimentation, politics, entry on the world scene 1966-1972*. Harmondsworth, Middx: Penguin books, 1977.

Hsung Sheng. "Three years in Hong Kong: part IV". *Tzu-yu-jen*, 16 agosto 1952.

Hung Chang-Tai. *War and popular culture: resistance in modern China, 1937-1945*. Berkley: University of California Press, 1994.

———. "The fuming image". *Comparatives studies in history and society*, vol. 36/1, 1994, pp. 122-145.

———. "War and peace in Fen Zikai's wartime cartoons". *Modern china*, vol. 16 no. 1, gennaio 1990, pp. 39-83.

J.A.G. Roberts. *Storia della Cina*. Bologna: Il Mulino, 2002.

Joseph Clayton Sample. "The (R)evolution of modern chinese humor". *Chinese culture*, vol. 37/3, 1996, pp. 87-110.

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

Mao Zedong. *Selected works of Mao Tse-tung*. Pechino: Foreign Language Press, 1967.

Maria Galikowski. *Art and Politics in China 1949-1984*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1998.

Mario Sabattini e Paolo Santangelo. *Storia della Cina*. Bari: Laterza, 1986.

Micheal De Certau. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

N. Frye. *Anatomia della critica*. Torino, 1969.

Roderick Mac Farquar e John K. Fairbank. *The people's republic part 1, the emergence of revolutionary China*. Cambridge university press, 1987.

Steve Tsang. *Government and politics*. Hong Kong: Hong Kong university press 1995.

Sun Shirley e Xiao Ling. *Lu Hsun and the chinese woodcut movement: 1929-1936*. Ann Arbor London: University Microfilms International, 1980.

Victor M. Miesel. *Voices of German expressionism*. Englewood Cliffs: prentice Hall, 1970.

Vittorio Rubiu. *La Caricatura*. Firenze: Edizioni Sansoni, 1973.

Yan Jiaqi e Gao Gao. *Turbolent decade: a history of the cultural revolution*. Honolulu: University of Hawaii press, 1996.

Yu Sheng. "Notes on Hong Kong". *Ch'ien-T'u*, vol. 2/5, 1 maggio 1934.

Yves Cheverier. *Mao Zedong e la rivoluzione cinese*. Firenze: Giunti gruppo editore, 1993.

BIBLIOGRAFIA IN LINGUA CINESE

Bi Keguan 畢克官 e Huang Yuanlin 黄园林. *Zhongguo manhua shi* 中国漫画史. Pechino: Wenhua yishu chubanshe, 1986.

ChangJiang 長江. "Jianli xinwen jizhe de zhengque zuofeng" 建立新聞記者的正確作風. *Huashangbao*, 8 settembre 1941, p. 5.

Gu jiegang 顧 頔剛. "Women zenyang xiezuo tongsu duwu" 我們怎樣寫作通俗讀物. *Kangzhan wenyi* 2.8, 29 ottobre 1938, pp. 114-117.

Hu Kao 胡考. "Xiwang yu manhuajie" 希望於漫畫界. *Qianqiu* 15, 1 gennaio 1943.

Huang Mao 黃茅 (Huang Mengtian 黄蒙田). *Huajia yu hua* 畫家與漫畫. Hongkong: Shanghai shuju youxian gongsi, 1981.

———. *Manhua yishu jianghua* 漫畫藝術講話. Shanghai: Shangwu yinshuguan, 1947.

Huang Mengtian 黄蒙田 (vedi Huang Mao 黄茅).

Huang Miaozi 黄 苗子. "Kanzhan yilai de Zhongguo manhua" 抗戰以來的中國漫畫. Prefazione a *Quanguo manhua zuojia kangzhan jiezuo xuanji*, edito da Huang Miaozi. Zhanwang shuwu, 1938.

———. "Tan manhua" 談漫畫. *Manhuajie* 7, 5 Novembre 1936.

Hung Chang-tai 洪長泰. *Xiandai yishu yu zhengzhi* 現代藝術與政治. Taibei, Nangang: Zhongyang yanjiu yuan Zhongguo wenzhe yanjiu suo choubai chu yinxing, 1988.

Huang Shiyong 黃士英. “Manhua gailun” 漫畫概論. *Xiaopinwen he manhua*. Shanghai: Shenghuo shudian, 1935.

Jiang Feng 江豐. “Guanyu fengci huazhan” 關於諷刺畫展. *Jieganf ribao*, 15 febbraio 1942.

Liao Bingxiong 廖冰兄. *Bingxiong manhua* 冰兄漫畫. Guangzhou: Lingnan meishu chubanshe, 1984.

Ling He 凌鶴. Prefazione a *Manhua he shenghuo* 漫畫和生活 1.3, 20 Gennaio 1936, p. 3.

Lu Shaofei 魯少飛. “Kangzhan yu manhua” 抗戰與漫畫. *Dikang sanrikan* 15, 6 Ottobre 1937.

Lu Xun 魯迅. “Kaisui Kelehuizhi banhua” 凱綏珂勒惠支版畫. *Zuojia* 1.5, 15 agosto 1936.

———. “Mantan manhua” 漫談漫畫. *Xiaopinwen he manhua*. Shanghai: shengduo shudian, 1935.

———. “Manhua er you manhua” 漫畫而又漫畫. *Xiaopinwen he manhua*. Shanghai: shengduo shudian, 1935.

Mao Zedong 毛澤東. *Mao Zedong xinwen gongzuo wenxuan* 毛澤東新聞工作文選. Pechino: Xinhua chubanshe, 1983.

Ouyang Yuqian 歐陽 予倩. “Huiyi Chunliu” 回憶 春柳. *Zhongguo huaju yundong*, vol. 1, 1980.

Xu Zhuoyun 許倬雲 e Qiu Hongda 丘宏達. *Kangzhan Shengli de daijia* 抗战胜利的代价. Taipei: lianjing chuban shiye gongsi, 1986.

Xuan Wenjie 宣文傑. “Kang-Ri zhanzheng shiqi de manhua xuanchuandui” 抗日戰爭時期的漫畫宣傳隊.. *Meishu* 6, 25 luglio 1979, pp. 37-39.

Ye Qianyu 葉淺予. “Manhua de minzu xingshi” 漫画的民族形式. *Huashang bao*, 1 ottobre 1941.

———. *Hua yu lun hua* 畫 餘論 畫. Tianjin: Renmin meishu chubanshe, 1985.

———. “Shen yu furen” 甚於婦人. *Shanghai manhua* 4, 12 maggio 1928.

———. *Ye Qianyu manhua xuan – sanshi niandai dao sishi niandai* 葉淺與漫畫選 三十年代到四十年代. Shanghai: Renmin meishu chubanshe, 1985.

Zhang Ding 張仃. “Manhua yu zawen” 漫畫與雜文. *Jiefang ribao* 23, 25 maggio 1942.

Zhang E 張謬. "Wo hua manhua de jingguo" 我畫漫畫的經過. *Xiaopinwen he manhua*. Shanghai: Shenghuo shudian, 1935.

Zhang Guangyu 張光宇. "Guonei mei shujie de qingzhuang" 國內美術界德情狀. *Hua shang bao*, 25 Giugno 1941.

———. *Xiyou manji* 西游漫記 . Pechino: Renmin meishu chubanshe, 1983.

Zhu Xingyi 朱幸慧. "Wo suo xiji yu manhuajie de" 我所希冀於漫畫界的. *Duli manhua* 4, 10 Novembre 1935, p. 3.

INDIRIZZI INTERNET

Richard J. Shmith. "Contemporary chinese literature and art",
<http://www.owlnet.rice.edu/> (visitato nel maggio 2003).

Rhonda Walker. "Political cartoons: now you see them!"
http://www.parl.gc.ca/infoparl/Vol26_2003/26n1_03e.htm (visitato nel
gennaio 2004).

Chang Tsong-zunng. "Images of the modern chinese",
<http://www.artgallery.sbc.edu/exibits/> (visitato nell'ottobre 2003).

John A. Lent and Xu Ying. "Te wei and Chinese Animation: Inseparable,
Incomparable",
[http://mag.awn.com/index.php?ltype=all&sort=date&article_no=1340&pa
ge=1](http://mag.awn.com/index.php?ltype=all&sort=date&article_no=1340&page=1) Intervista 15 marzo, 2002. (visitato nell'ottobre 2003).

—————. "Timeless humor, Liao Bingxiong and Fang Cheng, masters of a
fading chinese cartoon tradition", [http://www.persimmon-
mag.com/toc9.html](http://www.persimmon-mag.com/toc9.html) Inverno 2003. (visitato nel novembre 2003).

GLOSSARIO DEI TITOLI DELLE OPERE, DEI TERMINI E DEI NOMI PROPRI CINESI

- Baokou xian yintu* 炮口闲吟图
Biaozhun nucai 标准奴才
Da zai xuexing suanpan shang 打在血腥算盘上
Dangdai yeren 当代野人
Du ding tu 赌丁图
Fangxian ji 访贤记
Huaduo bixu xiangshang 花朵必须向上
Huajia huitou 花甲回头
Jiqiao bixu ruci 技巧必须如此
Jian dianzi 剪辫子
Jiaoshou zhi can 教授之餐
Jinyun yu chukou 禁运鱼出口
Jinzhi puluomixiusi 今之普罗米修斯
Liangmian hu 两面狐
Ma de gushi 马的故事
Maopan 猫判
Muyushu 木鱼书
Qin'ai de qingnianmen, lai ba! 情爱的青年们，来吧！
Quanshi 犬视
Ranxue qiuhu 燃血求知
Riben weishenme yao da Zhongguo? 日本为什么要打中国？
Riben zhuluo xixue tu 日本猪猡吸血图
Shile jiazhi de huangjin 失了价值的黄金

Shuhui 鼠贿

Ta you zhanling yikuai difang le 他又占领一块地方了

Tong sheng xiang ying 同声相应

Weile yiliao jumu 为了医疗锯首

Yue da yue ruo 越打越弱

Xinchun qixiang 新春奇想

Zi chao 自嘲

Zei hanzhuo zei 贼喊捉贼

Zhi'an you gong 治安有功

Zuixin sheji jiaocheng 最新射击教程

fengcihua 讽刺画

guangaohua 广告画

jiehua 解画

lianhuanhua 连环画

manbi 漫笔

manhua 漫画

minzu manhua 民族漫画

nianhua 年画

seqing manhua 色情漫画

taiouhua 太欧画

yishu de baile 艺术的败类

youmo 幽默

xiaohua 笑画

xiaoshimin 小市民

Cai Ruohong 蔡若虹

Chén Chéng 陳誠

Chen Wangdao 陳望道

Chen Yutian 陈雨田

Fang Changjiang 方长江

Gu Jiegang 顧頡剛
Guo moruo 郭沫若
Hu Feng 胡楓
Hu Kao 胡考
Hu Yaobang 胡耀邦
Hua Junwu 華君武
Huang Mao 黃茅
Huang Mengtian 黃蒙田
Huang Miaozi 黃苗子
Huang Weiqiang 黃偉強
Huang Xinbo 黃新波
Lai Shaoqi 賴少其
Liang Yongtai 梁永泰
Liao Bingxiong 廖冰兄
Liao Dongsheng 廖東生
Lin Yutang 林語堂
Liu Jianan 劉建庵
Liu Shaoqi 劉少奇
Lu Di 陸地
Lu Wuya 陸無涯
Lu Xun 魯迅
Lu Zhixiang 陸志庠
Mi Gu 謎故
Shu Qun 舒群
Te Wei 特偉
Wen Yiduo 聞一多
Xu Beihong 徐悲鴻
Yang Hucheng 楊虎城
Yang Taiyaing 陽太陽
Ye Qianyu 葉淺予
Yuan Shikai 袁世凱 o 袁世凱

Zeng Yue 曾越

Zhang Leping 张乐平

Zhang Xueliang 张学良

Zhang Zuolin 張作霖

Zheng Zhenduo 鄭振鐸

Zhao Wangyun 赵望云

Zhou Enlai 周恩來

Zhu De 朱

