

Abstract: *Feng Zikai* 豐子愷 (1898-1975) was a prolific painter, essayist, educator and translator, who is commonly considered the father of *manhua* (comics) in China. His work's main subject was childhood: the concept of 'childlike innocence' can be seen across his work since the 1920s when his comics were first published in the periodical press. Starting from a selection of comics produced between 1927 and 1929, this work aims to investigate how this intellectual represented childhood and to which extent his representations can be considered innovative with respect to the Chinese artistic tradition, in which childhood was a much-appreciated pictorial subject.

Versione estesa, comprensiva delle citazioni originali in caratteri cinesi, dell'articolo pubblicato sulla rivista *Sulla Via del Catai*, 25 (2021), ISSN 1970-3449.

L'infanzia nei fumetti di Feng Zikai: studi critici

Avvicinarsi agli scritti e alle opere grafiche di Feng Zikai 豐子愷 (1898-1975) è come entrare in un universo immenso, tale è la quantità di materiale prodotto nell'arco della sua vita, e per apprezzarne la delicatezza e profondità, bisogna avvicinarsi alla sua opera a passi lenti. Pittore, illustratore, musicista, saggista, educatore e traduttore, Feng Zikai fu un intellettuale prolifico, come prolifica è la sua produzione artistica e letteraria, anche se oggi è comunemente considerato il padre del *manhua* 漫畫 (fumetto) in Cina. Il soggetto principale della sua opera è l'infanzia: il concetto di *tongxin* 童心 (innocenza infantile), infatti, permea la sua produzione artistica fin dagli anni Venti, quando i suoi fumetti venivano pubblicati nella stampa periodica per la prima volta.

Numerosi sono gli studiosi cinesi e occidentali che hanno rivolto la loro attenzione a Feng Zikai, concentrandosi sia sulla produzione artistica, che letteraria. Fra essi, lo studioso Chen Xing è autore di una biografia in lingua cinese.¹ Un altro testo di riferimento per la conoscenza della vita e dell'opera dell'artista è la biografia in lingua inglese *An*

Artistic Exile: A Life of Feng Zikai (1898-1975) di Geremie Barmé.² Seppur con stili e approcci differenti, entrambe le biografie prendono in esame gli scritti e le opere grafiche di Feng Zikai per analizzarne la visione estetica, lo sviluppo nel corso degli anni e come, nei vari periodi storici, essa si sia rapportata ai dibattiti culturali ed artistici della Cina moderna e contemporanea. In entrambe le biografie, inoltre, compare una parte interamente dedicata alle opere sull'infanzia. Altri autori hanno approfondito singoli aspetti storico-culturali legati alla figura di Feng, come ad esempio la sua prolifica collaborazione con la casa editrice Kaiming Book Company,³ o la pionieristica proposta di includere l'educazione artistica nel curriculum scolastico.⁴ Negli ultimi anni, molti studiosi hanno approfondito la tematica della rappresentazione dell'infanzia nelle opere di Feng Zikai, soprattutto in ambito storico-letterario e questo interesse è dovuto ai numerosi saggi di argomento pedagogico che l'artista scrisse nel corso degli anni. Lo studioso cinese Liu Wei, ad esempio, esamina le radici storiche e letterarie da cui Feng attinse per elaborare la sua concezione di *tongxin*, concetto letterario e filosofico già noto alla tradizione culturale cinese.⁵

Nell'ambito degli studi storico-artistici, Feng Zikai è considerato il fondatore del *manhua* cinese e colui che ha permesso a questo genere di guadagnare una posizione di rilievo nella storia dell'arte cinese moderna. Lo storico dell'arte Christoph Harbsmeir è autore di uno dei primi studi monografici dedicati a Feng Zikai, *The Cartoonist Feng Zikai*, in cui l'intero percorso artistico è interpretato come espressione del 'realismo umanistico'.⁶ Altri studi di ambito storico-artistico si focalizzano sull'evoluzione stilistica dei fumetti prendendo in esame tre fasi della sua vita: 1922-1937; 1937-1949; 1949-1975.⁷ Specifiche tematiche dei fumetti, come ad esempio la guerra⁸ o l'infanzia⁹ rappresentano altrettanti interessi per la ricerca storico artistica. La sinologa francese Marie Laurilleard è colei che nell'ambito della ricerca artistica europea ha dedicato il

maggior numero di studi a Feng Zikai. Oltre all'infanzia, Laurilleard in altri scritti ha analizzato lo stile composito dell'artista in cui coesistono influenze dell'arte moderna, dell'arte giapponese, così come elementi dell'arte cinese tradizionale.¹⁰

Come interpretare l'umanesimo in Feng Zikai: premesse e nuovi spunti

Come si evince dalla breve sintesi della letteratura di riferimento descritta nel paragrafo precedente, molti studiosi hanno rivolto la propria attenzione alla figura di Feng Zikai, esaminandone la prosa e la produzione artistica. Considerato lo stato dell'arte e tenuto conto delle diverse prospettive da cui gli studiosi sopra citati ne hanno commentato l'opera, questo articolo vuole inserirsi nel filone degli studi storico-artistici col fine di comprendere ancora più in profondità le radici artistiche e culturali che contribuirono a plasmare la visione e la rappresentazione dei bambini di Feng Zikai. Sulla base degli studi citati di Chen Xing, Barmè, Liu Wei e Laurilleard, è possibile affermare che, ispirato dal concetto tradizionale di *tongxin* e dal contesto culturale del Movimento di Nuova cultura (*Xin wenhua yundong* 新文化運動),¹¹ l'autore abbia elaborato una personale concezione di innocenza infantile. In questo lavoro, dunque, si vogliono esaminare i ritratti dei bambini e la visione dell'infanzia di Feng Zikai alla luce del dibattito artistico di inizio Novecento sulla Nuova arte cinese (*Xin meishu yundong* 新美術運動), che si sviluppò nel contesto del Movimento di Nuova cultura in merito al 'come' e 'quanto' l'arte dovesse attingere alla tradizione e tendere verso la modernità.¹²

Sebbene approfondire il significato e le varie implicazioni ideologiche del concetto di 'modernità' secondo le diverse argomentazioni emerse dal dibattito intellettuale sul tema vada al di là degli intenti di questo studio, è tuttavia necessario specificare come nel contesto culturale della Nuova arte cinese degli anni Venti 'modernità' fosse sinonimo

di 'cultura occidentale' in tutte le sue manifestazioni. In particolare, in ambito artistico era incarnata dalle tecniche occidentali di riproduzione oggettiva della realtà, come la prospettiva, il chiaroscuro e lo schizzo, considerate espressione di un approccio scientifico nella pittura. Parallelamente all'introduzione di nuove tecniche nella pratica e nell'educazione artistica, l'incontro con l'arte occidentale aveva portato anche a ridiscutere i principi fondanti della tradizione pittorica cinese, basata sulla percezione sensibile dell'artista e non sull'osservazione oggettiva della realtà. Di conseguenza, la posizione degli artisti oscillò fra un atteggiamento progressista di rifiuto totale della tradizione, e una difesa della pittura tradizionale e dei suoi valori fondanti; nel mezzo si possono identificare le posizioni intermedie di chi lavorò a una sintesi fra tradizione e modernità. Il realismo pittorico diventò per i più progressisti degli artisti l'unico linguaggio adatto a rappresentare la Cina in cambiamento, mentre la rivitalizzazione dell'arte tradizionale diventò obiettivo dei più tradizionalisti, promotori della Nuova pittura tradizionale (*Xin guohua* 新國畫). Nella posizione intermedia, abbracciata soprattutto dagli artisti che avevano avuto contatti diretti o indiretti con l'arte moderna europea, si trovarono coloro che, come Feng Zikai, avevano particolarmente apprezzato la libertà del gesto pittorico, l'assenza del volume in artisti post-impressionisti come Henri Matisse (1869-1954) e Vincent Van Gogh (1853-1890), riconoscendo in queste caratteristiche i principi fondanti della tradizione pittorica cinese.¹³

Partendo dunque dal presupposto che l'opera di Feng Zikai possa essere interpretata alla luce di un rapporto di interazione fra tradizione e modernità, come descritto da Kirk Denton di "una interazione sintetica o ibrida di vari discorsi culturali",¹⁴ si procederà alla ricerca di tracce di modernità e tradizione nello stile e nella poetica dei *manhua ertong* 漫畫兒童 (fumetti dei bambini) di Feng Zikai. Attributi come 'umanista' o ' lirico' sono spes-



so utilizzati negli studi su citati per descrivere l'attitudine di Feng Zikai, ma con questo contributo si vuole in particolar modo porre l'attenzione sull'interesse umanistico e sul sentimentalismo che caratterizza la riflessione sull'infanzia. La produzione di ritratti dei bambini non è limitata a un solo periodo della carriera di Feng, ma è un interesse che lo accompagnò per tutta la vita. Eppure, è nei primi lavori che emerge la sua poetica dell'infanzia. Pertanto, oggetto di questa indagine sono i primi *manhua* dei bambini pubblicati in varie raccolte fra il 1925 e il 1927, anni in cui è possibile collocare l'origine della riflessione sull'innocenza infantile. Le fonti visuali utilizzate includono alcuni fumetti pubblicati dalla rivista *Wenxue zhoubao* 文學週報 (Settimanale di letteratura) nel 1925 e 1926; le illustrazioni realizzate per la raccolta di poesie *Yi* 憶 (*Ricordi*) di Hu Pingbo 俞平伯 (1900-1990), pubblicata nel 1925; nonché le raccolte di fumetti *Zikai manhua* 子愷漫畫 (*Fumetti di Zikai*, 1926) e *Zikai huaji* 子愷畫集 (*Raccolta di pitture di Zikai*, 1927).

Inizialmente si prenderà in esame il contesto degli anni Venti che ha nutrito la formazione culturale di Feng e orientato la sua adozione del *manhua*, evidenziando le personalità e i contesti che si ritiene abbiano maggiormente contribuito a forgiare l'umanesimo di Feng. Successivamente, si delinearanno le fonti, tradizionali e moderne, a cui egli si ispirò nella sua elaborazione personale di *tongxin*, prendendo in esame alcuni esempi di fumetti tratti da *Ricordi* (1925) e *Fumetti di Zikai* (1926) in cui emergono già i tratti distintivi della sua poetica infantile. Infine, si commenterà l'opera *Raccolta di pitture di Zikai* (1927) in cui si ritiene abbia preso forma più coerente la visione umanistica dell'infanzia emersa già nelle pubblicazioni precedenti.

Il contesto culturale e artistico degli anni Venti del Novecento

Gli anni in cui Feng Zikai muove i primi passi come artista di *manhua* rappresentano

un momento chiave della storia cinese, in cui il mondo intellettuale facente capo al Movimento di Nuova cultura, disilluso nei confronti dell'incapacità della cultura classica di fronteggiare i problemi della Cina moderna, sostiene la necessità di una rivitalizzazione e modernizzazione del sistema culturale e politico del paese. La libertà, la consapevolezza dell'io, la capacità di manifestare le proprie emozioni, i pensieri e le impressioni: questi i nuovi valori che risvegliano il mondo della cultura e alimentano negli scrittori e negli artisti il desiderio di cercare nuove forme espressive per contribuire alla creazione di una società moderna. Questi valori, insieme al nazionalismo crescente nei giovani intellettuali, influiscono anche sulla trasformazione del mondo artistico. Nell'ambito del sopra citato dibattito sulla Nuova arte cinese, sono in particolare Pechino e Shanghai a mostrarsi come le città culturalmente più attive. La circolazione delle nuove idee e opere è favorita da un numero in costante aumento di associazioni di settore, scuole d'arte e riviste letterarie.

Nato a Tongxiang, un villaggio non molto lontano da Shanghai, Feng Zikai frequenta la Prima Scuola Normale del Zhejiang (Zhejiang Shengli Diyi Shifan Xuexiao 浙江省立第一師範學校, oggi Scuola Superiore di Hangzhou), dove studia disegno, pittura e musica occidentale con il maestro e mentore Li Shutong 李叔同 (1880-1942).¹⁵ La Normale di Hangzhou era uno dei principali centri di diffusione delle idee del Movimento di Nuova cultura nella regione del Zhejiang, una delle tante scuole formatesi a inizio Novecento che sostenevano attivamente le riforme del curriculum artistico. È proprio grazie al lavoro pionieristico di educatori come Li Shutong che qui si forma una florida generazione di artisti innovativi, sia nel campo della pittura, che della musica e della grafica. Li Shutong, come molti altri artisti del tempo, aveva sposato i valori della riforma artistica, sostenendo che l'arte dovesse rispondere all'esigenza di creare di una cultura nazionale, non proponendo immagini retoriche, sterili copie di

ideali del passato, ma realizzando rappresentazioni umane e reali. Lo sviluppo intellettuale di Feng è quindi segnato profondamente da questa visione di Li Shutong e la scelta di ritrarre soggetti reali nei suoi *ertong manhua* risponde *in primis* all'esigenza di attingere alla realtà come fonte di ispirazione. Un'altra importante influenza da sottolineare è la conversione di Li al buddhismo, che porta lo stesso Feng a convertirsi nel 1927.

Oltre all'impronta artistica occidentale e filosofica impressa da Li Shutong, l'altra esperienza che segna profondamente il percorso di Feng Zikai è il breve soggiorno in Giappone. Per gli artisti di inizio Novecento, una modalità frequente per accedere a nuove tipologie di creazione artistica, oltre che tramite le traduzioni e le informazioni che circolavano grazie alla stampa periodica, era apprezzare l'arte occidentale dal vivo. Infatti, per molti degli studenti cinesi che si recavano in Europa era prassi andare a osservare le opere scultoree e pittoriche custodite nei musei. La meta favorita dagli artisti cinesi era Parigi, sia grazie al progetto 'Study and Work Movement' (*Qingong jianxue yundong* 勤工儉學運動) e gli accordi siglati fra i governi dei due Paesi, ma anche perché a inizio Novecento la capitale francese era diventata epicentro dell'arte moderna. Inoltre, una meta geograficamente più vicina ed economicamente accessibile era il Giappone. Gli artisti giapponesi erano stati molto meno riluttanti di quelli cinesi a rivedere la propria tradizione artistica e ad accettare gli stimoli provenienti dall'occidente, soprattutto durante l'epoca delle riforme della cosiddetta Restaurazione Meiji (1866-1869). Il Giappone rappresentava dunque per gli artisti cinesi una finestra privilegiata da cui poter osservare delle novità e farsi ispirare da queste. Anche Feng Zikai sente questo impulso e nel 1921 si reca per alcuni mesi a Tokyo, dove studia arte presso la Kawabata Painting School. Il lascito più importante di questo periodo trascorso in Giappone è la scoperta dell'arte dei *manga* nella tradizione dei pittori Takehisa Yumeji 竹久夢二 (1884-1934) e Kōji Fukiya

落谷虹兒 (1898-1979).

In particolare, è dall'opera di Yumeji che Feng trae ispirazione per realizzare i suoi *manhua*, intesi come una forma d'arte non comica o dissacrante, ma cogliendone al contrario l'aspetto umanistico. Durante il suo soggiorno a Tokyo, infatti, scopre la raccolta intitolata *A Collection of Works by Yumeji* (*Yumeji huaji* 夢二畫集, 1909), rimanendone profondamente affascinato. Come annoterà alcuni anni più tardi:

竹久夢二 [...] 其構圖是西洋的，其畫趣是東洋的。其形體是西洋的，其筆法是東洋的。自來總合東西洋畫法，無如夢二先生之調和者。他還有一點更大的特色，是畫中詩趣的豐富。以前的漫畫家，差不多全以詼諧滑稽、諷刺、遊戲為主。夢二則屏除此種趣味而專寫深沉嚴肅的人生滋味。使人看了慨念人生，抽發遐想。故他的畫實在不能概稱為漫畫，真可稱為“無聲之詩”呢。¹⁶

La composizione [nei *manhua* di] Takehisa Yumeji è di tipo occidentale, ma il suo interesse per la pittura è orientale. Le forme sono occidentali, la pennellata orientale. Una perfetta combinazione di pittura orientale e occidentale, mai nessuno come Yumeji ha realizzato così bene tale fusione. I suoi fumetti hanno anche un'altra importante caratteristica, sono arricchiti da versi poetici. In passato, i fumettisti erano per lo più comici, umoristici, satirici e tendevano principalmente al divertimento. Yumeji, al contrario, si è allontanato da questo approccio superficiale e scrive del senso profondo della vita, in modo da portare anche i lettori a riflettere sull'esistenza. Penso che i suoi dipinti non possano essere semplicemente definiti fumetti, quanto piuttosto 'poesie silenziose'.

Ben più spazio meriterebbe la questione dell'influenza dell'arte moderna giapponese su Feng Zikai, ma in sintesi si può affermare che l'esperienza in Giappone porta Feng a riscoprire nella tradizione del *manga* la propria tradizione culturale, quella della pittura a

inchiostro (*maobihua* 毛筆畫) di epoca Song che, grazie all'uso essenziale e libero di poche linee (*liaoliao shubi* 寥寥數筆) dà vita a figure umane stilizzate. Allo stesso tempo, in Yumeiji Feng può apprezzare l'integrazione di immagini e poesia, anch'essa tipica della tradizione pittorica cinese ma arricchita con nuovi elementi di ispirazione *Art nouveau*: l'uso morbido e decorativo della linea, e la composizione semplificata e adatta alla riproduzione per la stampa.¹⁷ Nelle opere di Feng Zikai tutto questo si concretizza nella rappresentazione dei bambini in bianco e nero, in un gioco di linee marcate e linee più sottili, figure realizzate con linee di contorno e con alternanza di pieni e vuoti. Oltre allo stile artistico, Feng subisce l'influenza di Yumeiji nel connubio fra *manhua* e poesia, che sortisce l'effetto di immagini liriche e piene di sentimento. Il contatto con l'opera di Yumeiji, in breve, lo porta a riscoprire la tradizione pittorica cinese e allo stesso tempo ad apprezzare l'efficacia dell'integrazione fra mondi culturali diversi. La sua risposta al dibattito sulla dialettica incentrata su modernità e tradizione cinese, pertanto, non è un netto distacco con il passato, quanto piuttosto una riscoperta della pittura tradizionale a inchiostro e una resa completamente moderna dei soggetti, sia nel messaggio che nell'ambientazione.

Negli anni oggetto di indagine di questo studio, oltre a insegnare arte, Feng lavora intensamente come saggista, disegnatore di copertine e illustratore per varie riviste periodiche.¹⁸ Negli anni Venti, la presenza di illustrazioni artistiche nelle riviste è una novità assoluta per il campo dell'editoria, ma anche dell'arte. Uno dei promotori di questa nuova tendenza è proprio Li Shutong, il quale qualche anno prima aveva introdotto le prime illustrazioni fra le pagine del *Tai ping yang bao* 太平洋報 (*The Pacific News*).¹⁹ Le nuove pubblicazioni erano abbellite da illustrazioni, vignette, copertine con design accattivanti e contribuirono alla circolazione di nuove idee. Inserendosi in questo nuovo mondo della grafica per l'editoria, Feng comincia a pubbli-

care nel 1924 i suoi primi *manhua* sulla rivista *Settimanale di letteratura* su invito del caporedattore Zheng Zhenduo 鄭振鐸 (1898-1958).²⁰ Il *Settimanale di letteratura* era la rivista ufficiale dell'Associazione per la ricerca letteraria (Wenxue Yanjiuhui 文學研究會, 1920-1932) una delle più importanti associazioni letterarie dell'epoca moderna, i cui partecipanti sostenevano che la nuova letteratura cinese dovesse essere improntata sul realismo e sull'umanesimo.

Nello stesso anno, Feng partecipa alla creazione della Lida Xueyuan 立達學園 (Accademia Lida) e nel 1926 la pubblicazione della raccolta *Fumetti di Zikai* inaugura la prolifica collaborazione con la casa editrice Kaiming Book Company, la quale l'anno successivo pubblica anche la *Raccolta di pitture di Zikai*.²¹ La rivista *Settimanale di letteratura*, così come la casa editrice Kaiming Book Company e l'Accademia Lida erano strettamente collegate al Movimento di nuova cultura di cui assorbono i valori costituenti, e perciò si può ritenere che la frequentazione di questi ambienti abbia funto da substrato culturale che nutre l'interesse di Feng per il mondo infantile. Immerso in questo ambiente culturale dinamico e innovatore, come si analizzerà a breve, egli darà infatti vita a ritratti che dal punto di vista formale e stilistico esprimono l'influenza dell'arte giapponese e un rinnovato interesse nell'arte tradizionale cinese, mentre dal punto di vista contenutistico rivelano l'interesse per l'essere umano.

Le prime raffigurazioni dell'innocenza

L'infanzia non è un argomento sconosciuto alla tradizione culturale cinese e neanche alla storia dell'arte. Il concetto di 'innocenza infantile' (letteralmente *tongxin* 童心, 'cuore di bambino') affonda le sue radici nella storia del pensiero e dell'estetica cinese. Già comparso negli scritti dei filosofi Mencio 孟子 e Zhuangzi 莊子 nel IV secolo a.C. come espressione della bontà innata umana e conosciuto nella tradizione ruista come *chizi* 赤子

xin 赤子之心, il *tongxin* era stato rielaborato da alcuni pensatori di epoca Ming come Li Zhi 李贄 (1527-1602) e Gong Zizhen 龔自珍 (1792-1841). Secondo lo studioso Liu Wei, nei pensatori Ming, il cuore puro e innato del fanciullo rappresentava “l’affermazione dell’individuo” e la sua naturale propensione a perseguire i propri desideri.²²

La rappresentazione artistica dei fanciulli, ben nota alla ritrattistica tradizionale, fino alla tarda epoca Qing aveva un fine moralizzante. I ritratti dei fanciulli erano simbolici e idealizzati poiché il fine dell’educazione, secondo la tradizione confuciana era quello di preservare l’innata bontà attraverso i riti. Alcuni *topoi* nella raffigurazione dei fanciulli si erano consolidati nel corso dei secoli, come ad esempio i ‘ritratti dei cento fanciulli’ (*baizi* 百子圖), immagini che rappresentavano un augurio di prosperità e di progenie maschile, oppure i ‘bambini nobili’ (*guizi* 貴子) in cui venivano raffigurati bambini nobili, con l’auspicio di superare con successo gli esami imperiali e occupare di conseguenza un posto privilegiato nella gerarchia sociale. Il tema del gioco dei bambini era anche molto frequente in questa tradizione pittorica, ma il gioco altro non era che un insieme di metodi utilizzati per sviluppare le abilità mnemoniche e l’intelligenza. Le raffigurazioni tradizionali ritraevano infatti bambini intenti a svolgere attività o giochi da adulti, come praticare la calligrafia o giocare a scacchi.²³ A livello di cultura popolare, circolavano anche immagini augurali del Capodanno cinese, i *nianhua* 年畫, aventi come soggetto i bambini, metafora di fortuna e prosperità.²⁴

Feng deve essersi ispirato al concetto tradizionale di innocenza e spontaneità quando, in uno dei primi *manhua* dedicati ai suoi bambini, *Huashengmi bu manzu* 花生米不滿足 (Non soddisfatto delle noccioline), illustra il figlio Zhan Zhan 詹詹 imbronciato per aver ricevuto poche noccioline. In questo *manhua* l’artista fotografa lo stato d’animo del bambino in quel preciso istante e sembra elogiare l’innocenza, ma anche l’egoismo e

l’egocentrismo tipici della fanciullezza.²⁵ Nel- lo stesso, si discosta dalla tradizione pittorica poiché il bambino da lui ritratto è una persona reale e non una figura idealizzata.

我做漫畫由被動的創作而進於自動的創作，最初是描寫家裡的兒童生活相。我向來憧憬於兒童生活。尤其是那時，我初嘗世味，看見了所謂“社會”裡的虛偽矜忿之狀，覺得成人大都已失本性，只有兒童天真爛漫，人格完整，這才是真正的“人”。於是變成了兒童崇拜者 [...]。現在回想當時的意識，真正是從反面詛咒成人社會的惡劣。²⁶

La mia creazione di fumetti si è evoluta da una produzione di tipo passivo a una più attiva, in cui fin dall’inizio ho ritratto la quotidianità casalinga dei miei figli. È stato soprattutto in quel periodo che, in questo primo assaggio di mondo ho realizzato l’atteggiamento ipocrita di quella che viene definita ‘società’. Avevo la sensazione che la maggior parte degli adulti avesse perso la propria naturalezza, e che solo l’innocenza e la personalità integra dei bambini potessero definire l’uomo vero. Così sono diventato un ammiratore dei bambini [...]. Se mi guardo indietro e ripenso a quel momento, ricordo di avere imprecato contro i mali della società adulta.

Educatore e insegnante d’arte di professione, Feng aveva una posizione privilegiata da cui osservare il mondo infantile, cosa che gli permise di comprenderne molto da vicino le caratteristiche. La scuola non fu però il solo ambito da cui attinse ispirazione e materiale per le sue vignette, la vita familiare e il suo ruolo di padre gli fornirono, come scrive lui stesso in questa citazione, spunti artistici e di riflessione umanistica. A metà degli anni Venti aveva poco più di venti anni e nella sua famiglia c’erano già diversi bambini, motivo che lo spinse a osservarli. I ritratti dei bambini (*ertong xiang* 兒童相) occupano un posto speciale nella creazione artistica di Feng Zikai e, come si legge in questo estratto, egli vuole coglierne l’innocenza in contrapposizione alla

corruzione e malvagità del mondo adulto. Il percorso di crescita e di trasformazione del bambino in adulto è da lui descritto come una irrimediabile perdita di quella spontaneità e autenticità innate nella natura umana, causa principale dei mali della società.

Se nella tradizione l'età infantile era considerata materia da plasmare tramite i riti, a inizio Novecento sulla scia della riscoperta dell'individuo, anche l'infanzia fu valorizzata e i bambini considerati come parte integrante della società moderna, la cui personalità andava presa in considerazione e rispettata. Proprio nei fanciulli, ancora non 'contaminati' dall'educazione tradizionale e dal confucianesimo, era riposta la speranza di creare un paese moderno, e di plasmare una società fondata sulla scienza e la democrazia. L'infanzia era la metafora di una nuova Cina da educare e nutrire, e dunque era parte del discorso nazionalista che caratterizzò la produzione letteraria nel periodo del Movimento di Nuova cultura.²⁷ Durante questo periodo comparvero numerose pubblicazioni su e per l'infanzia, non solo racconti e saggi di riflessione pedagogica, ma anche traduzioni di racconti stranieri, di cui Feng fu anche illustratore.²⁸ Nell'umanesimo di Feng Zikai confluiscono dunque questo approccio moderno grazie alla vicinanza dell'artista con i contesti riformisti, come ad esempio l'Associazione per la ricerca letteraria, l'Accademia Lida, e lo stesso *Settimanale di letteratura*.

Le illustrazioni create per la raccolta di poesie *Ricordi* di Yu Pingbo sono le prime raffigurazioni dell'innocenza infantile di Feng Zikai. Yu aveva iniziato a lavorare alla raccolta fin dal 1922, e Feng aveva realizzato le illustrazioni poco dopo essere tornato dal Giappone. La raccolta di poesie rappresentò una novità nel modo in cui parlava dell'infanzia, sia dal punto di vista poetico che grafico. Yu Pingbo aveva infatti partecipato attivamente al Movimento del Quattro maggio e, come altri scrittori del movimento, aveva sostenuto e promosso l'utilizzo del *baihua* 白話, la lingua parlata, nella prosa e nella poesia. Le

sue poesie erano essenzialmente ricordi legati all'infanzia, che Feng raffigurò con uno stile nuovo e ricco di quelle influenze che aveva assorbito in Giappone. L'infanzia che appare in queste illustrazioni è mondo di spensieratezza e innocenza, come in *Mengmeng longlong de luchu haizi di bei de toufa, bei erqie da de yanjing* 朦朧朧地露出孩子底黑的頭髮，黑而且大的眼睛 (Sommessamente, spuntano i capelli scuri e i grandi occhi neri del bambino), in cui due grandi occhi di un bambino fanno capolino da una finestra per curiosità.²⁹ Fra alcune illustrazioni realizzate per *Ricordi* è possibile rintracciare dirette influenze dei fumetti di Yumeiji, come ad esempio la composizione di *Yueliang douduo zai yangliu li* 月亮兜躲在楊柳裡 (La luna si nasconde fra le foglie del salice), in cui i due bambini ritratti di spalle sotto le foglie del salice ricordano un tipo di composizione spesso utilizzata da Yumeiji, che era solito ritrarre i soggetti di spalle, intenti a osservare un panorama e incorniciati dai rami pendenti dei salici.³⁰

Oltre all'innocenza, in *Ricordi* appare anche un altro elemento fondante della poetica dell'infanzia di Feng Zikai: egli ci parla principalmente delle sensazioni e dei sentimenti dell'adulto che rievoca la propria infanzia. Si prenda in esame l'illustrazione *Zhe tiao lu, ta gao wo jiu shi 'yi'* 這條路，他告我就是‘憶’ (Quello che mi racconta questa strada sono i 'ricordi'),³¹ che compare anche come la copertina della raccolta. Si tratta di un ritratto (molto probabilmente un autoritratto), in cui vediamo il pittore seduto alla sua scrivania mentre sulla sua testa si apre uno squarcio, una finestra sul passato, con un bambino che cammina. In *Ricordi*, la nostalgia del ricordo infantile spesso è evocata anche da metafore come l'immagine ricorrente della candela, dunque i bambini non sono i soli soggetti delle illustrazioni. In entrambi i casi, tuttavia, il messaggio dell'artista sembra essere: l'infanzia è il nostalgico rifugio dal mondo reale e il ricordo di un tempo che fu e che non tornerà. La riflessione sull'esistenza umana e il sentimento di nostalgia nei confronti dell'età

infantile rappresentano un *fil rouge* della poetica infantile di Feng Zikai, che continuerà a fare da sfondo anche ai fumetti contenuti nelle raccolte *Fumetti di Zikai* e *Raccolta di pitture di Zikai*. Dal punto di vista stilistico e poetico, dunque le illustrazioni di *Ricordi* anticipano alcune delle caratteristiche che verranno poi approfondite nelle opere successive: la tematica della spensieratezza che caratterizza il mondo infantile e quella della nostalgia dell'età dell'oro della vita umana, elementi impregnati di gentile umanesimo.

La prima raccolta di *manhua*, *Fumetti di Zikai*, che Feng pubblicò nel 1926 con la casa editrice Kaiping è ispirata alla poesia classica, esprime la connessione con l'arte e il pensiero cinese tradizionale, ma al tempo stesso compaiono sempre più nettamente le influenze dello stile di Yumeiji. Questa pubblicazione comprende anche alcuni ritratti di bambini che sono interessanti ai fini di questo studio perché rappresentano il momento in cui Feng rivolge la sua attenzione ai propri figli e ne fa il soggetto della sua arte. Dal punto di vista formale e stilistico, si ispira a Yumeiji nella scelta di abbinare *manhua* e poesia tradizionale, ma anche nell'osservare la realtà che lo circonda: i soggetti dei ritratti dei bambini sono reali e ritratti nella loro spontaneità, come ad esempio in *Timida* (*A Bao chibo* 阿寶赤膊) in cui la figlia A Bao è colta in un momento intimo di timidezza, o in *Chuanle baba de yifu* 穿了爸爸的衣服 (Indossando gli abiti del papà) in cui traspare la soddisfazione di Zhan Zhan nell'indossare per gioco gli abiti del papà.³² In questi ritratti traspare l'interesse di Feng per l'aspetto umano e la sua empatia nel ritrarre gli stati emotivi dei soggetti. Inoltre, *First step* (Primi passi)³³ nella composizione della scena della mamma che regge il bambino mentre fa i suoi primi passi ricorda un dettaglio dell'opera omonima di Vincent Van Gogh. Questa raccolta, seppur ispirata a varie tematiche e non focalizzata esclusivamente sull'infanzia, ci dimostra come Feng abbia gradualmente iniziato ad attingere dal suo mondo quotidiano, ne abbia osservato la sfera emotiva e poi

in un secondo momento ne abbia fatto l'oggetto della sua attività artistica.

L'umanesimo della Raccolta di pitture di Zikai

Continuando ad approfondire le tematiche e ad ampliare la visione già presente nelle illustrazioni di *Ricordi* e nei ritratti dei bambini di *Fumetti di Zikai*, nella *Raccolta di pitture di Zikai* prende forma, sempre più chiaramente, la visione dell'infanzia dell'autore. Non si tratta infatti, di immagini singole inserite in una selezione più ampia di immagini liriche, come in *Fumetti di Zikai*, ma prende forma sempre più definita l'umanesimo dell'artista, il mondo dei bambini visto attraverso le storie, i caratteri e i sentimenti dei suoi figli, ma anche i propri. La copertina, in cui è raffigurata una grande ragnatela su cui sono sparsi delicatamente petali di fiori, sembra già un'anticipazione della riflessione che fa da sfondo alla raccolta: la vita umana scorre via giorno dopo giorno, e bisogna fare tesoro della spensieratezza infantile, trattenerla più a lungo possibile, come la ragnatela con i petali. Quasi come se il mondo infantile fosse diventato per lui un'idea felice in cui rifugiarsi, aspetto per cui fu criticato aspramente da alcuni suoi contemporanei che lo rimproverarono di 'frivolo escapismo'.³⁴ Rivolgendosi ai propri figli, nella prefazione Feng annota:

可惜到你們懂得我的話的意思的時候，你們將不復是可以使我憧憬的人了。這是何等可悲哀的事啊！³⁵

È un peccato che quando capirete il significato di queste mie parole, non sarete più in grado di sognare. Che tristezza!
[...]

我的孩子們！憧憬於你們的生活的我，痴心要為你們永遠挽留這黃金時代在這冊子裡。然這真不過象“蜘蛛網落花”，略微保留一點春的痕跡而已。且到你們懂得我這片心情的時候，你們早已不是這樣的人，我的畫在世間已無可印證了！這是何等可悲哀的事啊！³⁶

Figli miei! In attesa di scoprire cosa la vostra vita vi riserverà, è con devozione e amore che in questo libretto vorrei immortalare per voi l'età dell'oro. Questo altro non è che un fiore caduto nella tela di ragno, e che ha lasciato dietro di sé solo una piccola traccia di primavera. Quando comprenderete questo mio stato d'animo, non sarete più bambini e i miei dipinti non saranno più attuali! Che cosa triste!

Nella prefazione intitolata *Gei wo de haizi men* 給我的孩子們 (Ai miei bambini), con estrema dolcezza e dedizione Feng descrive l'ispirazione di questo lavoro. Continuando a rivolgersi ai propri figli in seconda persona, come suoi interlocutori e destinatari, descrive le scene quotidiane da cui si è sentito ispirato e che poi ha immortalato sulla carta. Soggetto prediletto dei ritratti è il secondogenito Zhan Zhan, di cui immaginiamo un carattere vivace, curioso e intraprendente, come ad esempio in *Baba buzai de shibou* 爸爸不在的時候 (Quando il papà non c'è) o *Kuaile de laodong zhe* 快樂的勞動者 (Il lavoratore felice) e !?.³⁷

L'infanzia è vista come momento privilegiato dell'esistenza umana, in cui si è puri e innocenti. I soggetti sono reali, non idealizzati ma portatori di emozioni e soggettività. L'attenzione all'aspetto umano è una delle grandi novità apportate da Feng nel modo di ritrarre il soggetto infantile, che fino a questo momento storico non ha eguali nella ritrattistica tradizionale cinese. In *Broken Heart* (Cuore spezzato),³⁸ ad esempio Zhan Zhan è protagonista di un pianto disperato per essersi fatto male a una mano, un episodio ordinario e apparentemente senza significato, ma che illustra una circostanza più che frequente nell'età infantile. La semplicità è emblema dell'età fanciullesca, ma al tempo stesso chiave di lettura della composizione di questi *manhua*, quasi a ricordarci la così detta "estetica della semplicità" dell'arte Song, che Feng aveva riscoperto grazie a Yumeiji. Le figure dei bambini si stagliano su uno sfondo bianco, non ci sono che pochi elementi a suggerire le caratteristiche dell'ambiente circostante,

come ad esempio in *Bei xiesheng de shibou* 被写生的時候 (In posa),³⁹ in cui Zhan Zhan all'età di tre anni posa per il papà.

In questi *manhua* si riconosce la sensibilità del pittore che si fa ispirare dalla realtà e con pochi e semplici tratti riporta sulla carta solo una selezione di elementi, ma questi sufficienti a regalarci un'immagine che non è solo il ritratto di un bambino, ma anche raffigurazione del suo stato d'animo in quel momento. Gli occhi di Zhan Zhan girati in basso a sinistra sono velati da un visibile imbarazzo, mentre una irrefrenabile voglia di non restare fermo mentre posa ci viene suggerita dalla mano in tasca e dal piede destro appena puntato sul pavimento, quasi come fosse in procinto di alzarsi e correre via. Ecco che con alcuni semplici dettagli l'artista ci restituisce il punto di vista dei bambini. Feng prova a calarsi continuamente nel loro punto di vista, raccontando il loro ambiente e cercando di giungere a comprenderne in profondità i bisogni:

你們一定想：終天無聊地伏在案上弄筆的爸爸，終天悶悶地坐在窗下弄引線的媽媽，是何等無氣性的奇怪的動物！你們所視為奇怪動物的我與你們的母親，有時確實難為了你們，摧殘了你們，回想起來，真是不安心得很！⁴⁰

Sicuramente penserete: che animale strano è il papà, sempre noiosamente seduto alla sua scrivania con una penna in mano tutto il tempo! E anche la mamma, che sta sempre seduta alla finestra mentre cerca di infilare il filo nella cruna dell'ago. Io e la mamma vi sembriamo due strani animali, che a volte vi mettono in imbarazzo e vi torturano. Che grande disagio, se ci ripenso!

Il bisogno del bambino è quello di giocare e, tramite il gioco, di sperimentare il funzionamento dei rapporti familiari e sociali: come in *Jiejie xin liangzi, Zhanzhan xin guanren, Bao jiejie zuo mounren* 姐姐新娘子，詹詹新官人，寶姐姐做媒人 (Ruanruan è la sposa, Zhanzhan lo sposo, A Bao è l'officiante).⁴¹

I tre bambini sono ritratti mentre giocano a emulare il rito del matrimonio, in cui Ruan-ruan che ha il volto coperto da un fazzoletto è la sposa, Zhazhan indossa un grande cappello da sposo e la sorella maggiore A Bao officia il rito. Il gioco a volte è vissuto dagli adulti come perdita di tempo, ma l'attenzione che Feng presta a questo aspetto della vita quotidiana infantile sottolinea che così i bambini sviluppano la loro creatività e l'intelligenza, e più che essere espressione di frivolezza il gioco è per lui un momento necessario e rilevante nel processo di sviluppo dell'essere umano:

他们把全副精神贯注在这等游戏中 [...] 他们為什麼這樣熱中? [...] 他們為遊戲而遊戲, 手段就是目的, 即所謂“自己目的”, 這真是藝術的 [...] ⁴²

[I bambini] concentrano tutta la loro energia nel gioco [...] Perché il gioco li appassiona così tanto? [...] Il loro gioco è finalizzato al gioco, il mezzo è il fine, il cosiddetto 'fine a se stesso'. L'arte è proprio questo [...].

Non possiamo escludere che in questa visione del gioco e della coltivazione del pensiero creativo, Feng sia stato anche influenzato dal pensiero della pedagogista ed educatrice italiana Maria Montessori (1870-1952), il cui metodo educativo, e rivoluzionario, era stato introdotto in Cina intorno al 1913, quando lo scrittore Zhang Tianyi 张天翼 (1906-1985) aveva pubblicato sulla rivista *Jinbu* 进步 (*The Progressive*) il saggio “Nuovi sviluppi sulla pedagogia infantile: il metodo Montessoriano”.⁴³ Elementi di pedagogia occidentale, che circolavano da un decennio circa in Cina, sono sicuramente presenti nel bagaglio intellettuale di Feng quando illustra l'infanzia e mentre scrive a proposito del gioco e di come questo favorisca la manualità. La pedagogista italiana, infatti aveva elaborato un concetto molto simile, secondo il quale l'azione e la manualità rappresentano la manifestazione esterna del pensiero. In questa concezione, l'esperienza sensoriale e manipo-

lativa tipica della produzione artistica assume un ruolo centrale per lo sviluppo cognitivo del bambino.⁴⁴

Nel saggio *Tongxin de peiyang* 童心的培養 (Coltivare l'innocenza infantile) viene introdotto per la prima volta in forma scritta il concetto di “innocenza infantile”, quasi che con questo saggio Feng dia forma teorica a idee e considerazioni che avevano ispirato la sua produzione di vignette a partire dal 1925.⁴⁵ In queste pagine, Feng sostiene che il punto di vista dei bambini non è contaminato dalle regole e le aspettative della società, ma è espressione della spontaneità e della fantasia. Sebbene influenzata sia dalla visione tradizionale di natura innocente ed energia vitale incarnata dai fanciulli, sia dalla riscoperta dell'infanzia compiuta dalla letteratura a lui contemporanea, la poetica di spontaneità infantile di Feng Zikai non coincide completamente mai con nessuna delle due visioni, non propone infatti i riti come modo per coltivare i bambini e nemmeno li inquadra in una prospettiva nazionalistica.

Un problema filosofico che da sempre si presentava nel discorso sull' “innocenza infantile” era come mantenere il cuore innocente, come coltivarlo? La tradizione attribuiva ai riti, come già specificato sopra, il compito di educare e formare l'animo fanciullesco e la bontà umana. Ma Feng riconosce i limiti di questa prospettiva, critica apertamente il sistema pedagogico tradizionale, e suggerisce di offrire al bambino la possibilità di sperimentare la libera scelta, l'autonomia e l'indipendenza, senza obbligarlo a seguire rigide regole o costringendolo a memorizzare e studiare. In *Zikai huaji* ci offre infatti una chiara rappresentazione di questa sua posizione nei confronti del sistema educativo tradizionale: si tratta del *manhua* intitolato *Jiaoyu* 教育 (Educazione) in cui illustra un maestro quasi sadicamente impegnato nel creare con uno stampino statuine di piccoli esseri umani tutti uguali. Una rappresentazione ironica del sistema educativo tradizionale, basato sulla meccanica memorizzazione dei classici.⁴⁶

Feng ci dice che l'educatore, per poter coltivare l'animo semplice del fanciullo deve fare un percorso su di sé, deve guardarsi dentro e dare ascolto anche a quel bambino interiore che spesso non è completamente integrato nella vita dell'adulto. I bambini, infatti, sono lo specchio dell'adulto, grazie alla loro 'innocenza infantile' hanno una straordinaria capacità di guardare le cose così come sono e toccare le corde più delicate e istintive dell'animo umano. L'adulto ha il compito di preservare la propria innocenza, ma anche quella dei bambini; in questo percorso formativo, la risposta di Feng alla domanda filosofica di come coltivare il *tongxin* è la seguente:

藝術教育就是教人這種做人的態度的，就是教人用像作畫、看畫的態度來對世界；換言之，就是教人絕緣的方法，就是教人學做小孩子。學做小孩子，就是培養小孩子的這點“童心”，使長大以後永不泯滅。⁴⁷

L'educazione artistica significa proprio insegnare come comportarsi da esseri umani, significa insegnare ad avvicinarsi al mondo come ci si avvicina al creare arte o all'osservare l'arte. In altre parole, si tratta di insegnare il metodo dell'isolamento, che è insegnare all'adulto come essere 'bambino'. Imparare a essere bambini vuol dire coltivare la propria 'innocenza infantile', in modo che non scompaia più quando si diventa adulti.

In *Gao muxing. Dai Xu* 告母性——代序 (Per le madri. Prefazione) annota ancora:

音樂、繪畫、詩歌，能洗刷心的塵翳，使顯出片刻的明淨。即藝術能提人之神於太虛，使人得看清楚世界的真相、人生的正路，而不致沉淪、摸索於下面的暗中了。⁴⁸

Musica, pittura e poesia possono lavare via la polvere dal cuore e far apparire un momento di chiarezza. Vale a dire che l'arte può elevare lo spirito delle persone, in modo che le persone possano vedere chiaramente l'aspetto reale del mondo e la retta via della

vita, e non sprofondare e brancolare nell'oscurità.

Conclusioni

Nelle raffigurazioni dei bambini di Feng Zikai sono stati individuati alcuni elementi, come l'autenticità dei soggetti, la sensibilità con cui viene rappresentata e valorizzata la loro emotività, il cercare di calarsi più possibile nel loro punto di vista, la nostalgia nei confronti della fanciullezza, che ci permettono di collocare l'artista in una precisa posizione all'interno del dibattito fra tradizione e modernità sviluppatosi nell'arte cinese a inizio Novecento. Feng è al tempo stesso un conoscitore della cultura tradizionale ma anche un innovatore e il suo umanesimo è stato considerato in questo studio come espressione del suo sincretismo. Da un lato ispirato dalla riscoperta dei valori dell'arte e della pittura tradizionale e dall'altro stimolato dall'ambiente culturale progressista di inizio Novecento, il suo punto di vista sui fanciulli esprime una visione nuova, che fa del piccolo non materia da plasmare secondo le esigenze dell'adulto, ma un essere da osservare, ascoltare e accogliere nella sua unicità, creatività e capacità di svilupparsi secondo un proprio percorso individuale. Questo concetto, che potremmo sintetizzare come espressione del rispetto nei confronti della spontaneità e creatività infantile, appare innovativo e moderno se lo rapportiamo alla visione tradizionale e alla modalità tradizionale di ritrarre l'infanzia.

Il concetto di *tongxin* attraversa tutta la produzione artistica di Feng, evolvendosi da una fase in cui l'artista lo affronta in maniera meno consapevole, come in *Ricordi* e *Fumetti di Zikai*, a una fase più matura, in *Raccolta di pitture di Zikai*, in cui l'artista diventa sostenitore convinto dell'innocenza dei fanciulli ed esprime in maniera più netta il suo umanesimo e l'attenzione all'emotività dei bambini. Capovolgendo l'idea del bambino-piccolo uomo, per l'artista è al contrario l'adulto che deve imparare a scoprire in sé stesso la spen-

sieratezza che ha ormai perduto; gli adulti, siano essi genitori o educatori, hanno la responsabilità di coltivare attraverso l'arte questa essenza pura che è naturalmente presente in ogni essere umano, per fare in modo che i futuri adulti la preservino e contribuiscano alla creazione di una società migliore.

Bibliografia essenziale delle fonti primarie⁴⁹

Chen Jianjun 陈建军 (ed.), *Zikai tanyi* (shang, xia) 子愷谈艺 (上、下) (*Feng Zikai parla di arte*), Beijing, Haitun chubanshe, 2014.

Feng Zikai 豐子愷, "Huashengmi bu manzu 花生米不滿足", *Wenxue zhubao* 文学周报, vol. 200 (1925), p. 13.

_____, *Zikai manhua* 子愷漫畫, Shanghai, Kaiming shudian, 1926.

_____, "Tongxin de peiyang 童心的培養", *Jiaoyu zhi* 教育雜誌, vol. 19, n. 12 (1927), pp. 1-6.

_____, *Zikai huaji* 子愷畫集, Shanghai, Kaiming shudian, 1927.

_____, "Tan Riben de manhua 談日本的漫畫", *Yuzhou feng* 宇宙風, vol. 26 (1936), pp. 124-125.

Hu Pingbo 俞平伯, Feng Zikai 豐子愷, Zhu Ziqing 朱自清, *Yi* 憶, Beijing, Yao-shan chubanshe, 1996.

Note

¹ Chen Xing 陈星, *Feng Zikai pingzhuan* 丰子愷评传 (Jinan, Shandong huabao chubanshe, 2011).

² Geremie Barmé, *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai (1898-1975)* (Berkeley, University of California press, 2002).

³ Su-Hsing Lin, *Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China* (Tesi di dottorato, Ohio state University, 2003).

⁴ Ye Lianhua 叶恋花, "Feng Zikai ertong meishu jiaoyu sixiang de shidai yiyi 丰子愷儿童美术教育思想的时代意义", *Xiaoxue jiaoxue yanjiu* 小学教学研究, 7 (2020), pp. 20-22. Wang Jueping 王觉平,

"Cong Feng Zikai 'Yishu jiaoyu de yuanli' kan qi meiyu sixiang zai xin shidai Zhongguo hua jiaoyu zhong de shijian yiyi 丰子愷《艺术教育的原理》看其美育思想在新时代中国画教育中的实践意义", *Meishu jiaoyu yanjiu* 美术教育研究, 13 (2020), pp. 44-45.

⁵ Liu Wei 刘炜, "Feng Zikai 'tongxin' sixiang suyuan ji bianyi 丰子愷“童心”思想溯源及辨异", *Jiaxing xueyuan xuebao* 嘉兴学院学报, 32, 5 (2020), pp. 14-20.

⁶ Christoph Harbsmeir, *The Cartoonist Feng Zikai. Social Realism with a Buddhist Face* (Oslo, Universitetsforlaget, 1984).

⁷ Gli anni 1937 e 1949 rappresentano due spartiacque nella vita e di conseguenza nell'evoluzione artistica di Feng Zikai. Nel 1937, in seguito alla distruzione della terra natia Shimenwan, nella provincia del Fujian, da parte delle truppe giapponesi, l'artista inizia con la sua famiglia un lungo periodo di peregrinazioni verso le regioni interne. Questo periodo terminerà nel 1949 con la nascita della Repubblica Popolare Cinese, anno che segna un'ulteriore svolta nella sua carriera artistica.

⁸ Hung Chang-tai, "War and Peace in the Cartoons of Feng Zikai", in Hung, Chang-tai (ed.), *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945* (Berkeley, University of California Press, 1994), pp. 136-150.

⁹ Laureillard Marie, "Regret of Spring: the Child According to Feng Zikai", *Changing Notions of Childhood and Education in East Asia, Oriens Extremus*, 53 (2014), pp. 47-70.

¹⁰ Laureillard Marie, "Touches japonaises sous le pinceau de Feng Zikai, artiste chinois (1898-1975)", in Flora Blanchon (ed.) *La question de l'art en Asie orientale* (Paris, Sorbonne Pups 2008), pp. 369-386. Laureillard Marie, "La perception sensible du peintre et théoricien chinois Feng Zikai à l'époque républicaine", in Véronique Alexandre Journeau, Christine Vial Kayser (eds.), *Notions esthétiques (II): la perception sensible organisée* (Paris, L'Harmattan, 2015), pp. 399-415.

¹¹ Il Movimento di Nuova cultura

(spesso indicato anche con il nome di Movimento del Quattro maggio) fu un movimento culturale sviluppatosi in Cina fra gli anni 1916-1926 circa, con l'obiettivo di promuovere la modernizzazione della Cina tramite l'allontanamento dal pensiero confuciano e ispirandosi ai valori di progresso e democrazia occidentale. Il movimento ebbe delle connotazioni letterarie, culturali e politiche. Fra i principali esponenti del Movimento si possono annoverare, fra gli altri, gli scrittori Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), Mao Dun 茅盾 e Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967).

¹² L'origine del dibattito sulla Nuova arte cinese è attribuibile a Kang Youwei 康有為 (1858-1927) e Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929), i quali, proprio negli anni immediatamente successivi alla fondazione della Repubblica cinese (1912), avevano esortato gli artisti a rinnovare la pittura cinese tradizionale. Questa esortazione per molti artisti si trasformò in una vera e propria missione. Fra i principali protagonisti del dibattito che ne scaturì, si possono annoverare, fra gli altri, Gao Jianfu 高劍父 (1879-1951), Xu Beihong 徐悲鴻 (1885-1953) e Liu Haisu 劉海粟 (1896-1994). Su questo argomento, cfr. Chen Yunahai 陈云海, "Wusi shiqi xinmeishu yundong shulüe 五四时期新美术运动述略", *Minguo dang'an* 民国档案, 2 (2002), pp. 56-58; Andrews Julia F., Shen Kuiyi, *The Art of Modern China* (Berkeley, University of California Press, 2012), pp. 27-45.

¹³ Laureillard, "Touches japonaises", pp. 376-377.

¹⁴ Kirk Denton in Su-Hsing Lin, *Feng Zikai's Art*, pp. 90-91.

¹⁵ Li Shutong aveva studiato con Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940) alla Nanyang Public School (*Nanyang gongxue* 南洋公學, oggi Shanghai Jiaotong University) e nel 1906 si era iscritto alla prestigiosa School of Fine Arts di Tokyo, frequentando il Dipartimento di pittura occidentale. Tornato nella Cina repubblicana nel 1912, fu incaricato dal direttore della Prima Scuola Normale del Zhejiang di fondare il dipartimento di arte.

Li approfittò di questa occasione per istituzionalizzare alcune delle pratiche artistiche occidentali che aveva appreso in Giappone, come il disegno dei calchi in gesso delle statue antiche e il disegno del nudo con modelli viventi. Ma un altro importante contributo di Li Shutong all'arte cinese moderna sta nell'aver trasmesso ai suoi studenti l'importanza dell'improvvisazione *en plain air*, l'immediatezza nel disegno e nell'averli spinti a utilizzare lo schizzo. Queste innovazioni hanno fatto di Li Shutong una delle figure più importanti per lo sviluppo dell'arte moderna cinese. Abbandonò l'insegnamento nel 1918, per diventare monaco buddhista, adottando il nome di Hongyi Fashi 弘一法師. Cfr. Andrews, *The Art of Modern China*, p. 32.

¹⁶ Feng Zikai 豐子愷, "Tan Riben de manhua 談日本的漫畫", *Yuzhou feng* 宇宙風, 26 (1936), pp. 124-125.

¹⁷ Per un'analisi delle influenze dell'arte giapponese e *Art Nouveau* in Feng Zikai, cfr. Laureillard, "Touches japonaises", pp. 369-386.

¹⁸ Per quanto riguarda la stampa periodica, Feng Zikai collaborava regolarmente come illustratore, autore o redattore con alcune delle principali riviste periodiche del tempo, come *Funiü zazhi* 婦女雜誌 (*Women Magazine*), *Meiyu* 美育 (*Aesthetic Education*), *Zhongxuesheng* 中學生 (*The Juvenile Student*), *Dongfang zazhi* 東方雜誌 (*The Eastern Miscellany*), *Xiaoshuo yuebao* 小說月報 (*The Short Story Magazine*), *Jiaoyu zazhi* 教育雜誌 (*The Education Magazine*), solo per citarne alcune.

¹⁹ Michael Sullivan, *Art and Artists in Twentieth-Century China* (Berkeley, University of California Press, 1996), p. 29.

²⁰ Fu proprio Zheng che utilizza per la prima volta nella rivista il termine *manhua* per indicare i fumetti di Feng Zikai. Come Feng specifica nel saggio *Manhua changzuo ershi duo nian*, la parola *manhua* viene utilizzata per la prima volta nel *Wenxue zhoubao* per definire le sue opere, anche se "in Cina questa parola non era mai stata utilizzata prima di allora. I giapponesi avevano iniziato a usare due ca-

ratteri cinesi [*man e hua*] per creare la parola *manhua*. In realtà, quale sia la definizione del cosiddetto *manga* in giapponese non è nemmeno molto chiaro (“在中國這二字向來沒有。日本人始用漢文漫畫二字。日本人所謂‘漫畫’，定義為何，也沒有確說”), Feng Zikai 豐子愷, “Manhua chuanguo ershi duo nian 漫画创作二十多年”, in Chen Jianjun 陈建军 (ed.), *Zikai tanyi (xia) 子愷谈艺 (下)* (Beijing, Haitun chubanshe, 2014), p. 195.

²¹ La Kaiming Book Company (Kaiming Shudian 開明書店) era una casa editrice privata fondata a Shanghai nel 1926 con l'obiettivo di introdurre 'nuove conoscenze' ed era strettamente collegata con l'Associazione per la ricerca letteraria.

²² “李贽和龚自珍的“童心”思想中，非常重要的一点是对“私”的肯定。[...] 李贽和龚自珍都认为，“私”就是对个人利益的欲”，Liu, “Feng Zikai ‘ongxin’ sixiang”, p. 16.

²³ Sui temi dei ‘cento fanciulli’ e del gioco cfr. Terese Tse Bartholomew, “One Hundred Children: From Boys at Play to Icons of Good Fortune”, in Ann Barrott Wicks (ed.), *Children in Chinese Art* (Honolulu, university of Hawaii's Press, 2002), pp. 57-83.

²⁴ Sulla raffigurazione dei bambini nei *nianhua* e la cultura popolare, cfr. Liu Jun 刘军, *Zhongguo minjian nianhua zhong tongzi yuxiang yanjiu 中国民间年画中童子图像研究* (Tesi di dottorato, Università di Suzhou, 2011).

²⁵ Feng Zikai 豐子愷, “Huashengmi bu manzu 花生米不滿足”, *Wenxue zhubao 文学周报*, 200 (1925), p. 13.

²⁶ Feng Zikai, “Manhua chuanguo”, pp. 197-198.

²⁷ Shih-Wen Sue Chen, *Children's Literature and Transnational Knowledge in Modern China. Education, Religion and Childhood* (London, Palgrave Macmillan, 2019), pp. 4-5.

²⁸ Sulle traduzioni di favole e racconti per il giovane pubblico, consultare Chu Shen, “Canon Formation and Children's

Literature during the May Fourth Period”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 16, 6 (2014), <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.2302>>.

²⁹ Hu Pingbo 俞平伯, Feng Zikai 豐子愷, Zhu Ziqing 朱自清, Yi Yi 憶 (Beijing, Yaoshan chubanshe, 1996), p. CIX.

³⁰ *Ibid.*, p. CXIII.

³¹ *Ibid.*, p. X.

³² Feng Zikai 豐子愷, *Zikai manhua 子愷漫畫* (Shanghai, Kaiming shudian, 1926), pp. 90, 95.

³³ *Ibid.*, p. 89.

³⁴ Barmé, *An Artistic Exile*, p. 131.

³⁵ Feng Zikai 豐子愷, “Gei wo de haizimen 給我的孩子們”, in *Zikai huaji 子愷畫集* (Shanghai, Kaiming shudian, 1927), p. 7.

³⁶ *Ibid.*, pp. 11-12.

³⁷ *Ibid.*, pp. 19, 24, 28.

³⁸ *Ibid.*, p. 41.

³⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*, p. 37.


⁴² Feng Zikai, “Gao muxing, Dai Xu 告母性(代序)” (1927), in Chen Jianjun 陈建军 (ed.), *Zikai tanyi (shang) 子愷谈艺 (上)* (Beijing, Haitun chubanshe, 2014), p. 137.

⁴³ Per le informazioni riguardanti la diffusione del metodo montessoriano in Cina agli inizi del Novecento, si ringrazia il dott. Gao Changxu 高昌旭, dottorando in Letteratura cinese presso il Dipartimento Italiano di Studi orientali dell'Università Sapienza di Roma. Cfr. Zhang Tianyi 张天翼, “Mengsuland shi jiaoyu youtong zhi xin chengji 蒙蘇蘭氏教育幼童之新成績”, *Jinbu 进步* 19 (1913), pp. 1-9.

⁴⁴ Cfr. Maria Montessori, *La scoperta del bambino* (Milano, Garzanti, 2017).

⁴⁵ Feng Zikai 豐子愷, “Tongxin peiyang 童心培養”, *Jiaoyu zhi 教育雜誌*, 19, 12 (1927), p. 5.

⁴⁶ Feng Zikai, *Zikai huaji*, p. 48. In merito alla critica moderna al sistema educativo tradizionale e alle nuove teorie educative, consultare il saggio “Teorie e pratiche per



un'educazione moderna dei giovani nella stampa per ragazzi tra XIX e XX secolo” di Renata Vinci in questo volume.

⁴⁷ Nel saggio *Tongxin peiyang* con il termine ‘isolamento’ (*jueyuan* 絕緣) Feng si riferisce alla capacità dei bambini di guardare alle cose senza preconcetti, senza la cognizione delle leggi di causa-effetto. Cfr. Feng Zikai,

“*Tongxin peiyang*”, pp. 2, 4.

⁴⁸ Feng Zikai, “*Gao muxing*”, p. 142.

⁴⁹ Per le fonti secondarie utilizzate per questo studio si rimanda alle note. I titoli delle fonti primarie e secondarie sono stati tradotti in italiano, mentre sono stati inseriti i titoli in inglese solo nei casi in cui ne esiste una traduzione ufficiale.