

Martina Caschera - Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti - Pescara

Abstract: *This contribution examines how nationalism was envisioned through Chinese animation during the first decade of the Reform Era (1978-1988). The first section compares the “first” (1950- early 1960s) and the “second golden age” (late 1970s-1980s) of Chinese national animation. The second and third sections introduce the peculiarities of puppet animation, the work of the animator Jin Xi, and the tv series The Stories of Effendi. This series is presented as an expression of multifaceted concept of nationalism.*

Introduzione

Tra il 2017 ed il 2019, il cinema d’animazione cinese è entrato in un’epoca che il discorso pubblico nazionale ha definito “d’oro”, di “rinascimento” e “gigantismo”.¹

Si tratta di una crescita che dimostra un’evidente continuità nella rilevanza del cinema d’animazione nel discorso politico. Questo tipo di produzione culturale popolare ha infatti svolto un ruolo significativo nella definizione discorsiva della cultura cinese contemporanea, soprattutto da un punto di vista ideologico, fin dalla fondazione dell’*Art Film Studio* di Shanghai² (SAFS) nel 1957 e dall’attribuzione di un nuovo nome alle animazioni, ribattezzate “film d’arte” (*meishu dianying* 美術電影) nei tardi anni Cinquanta. Così come nella Cina maoista (1949-1976), anche nella Cina di Deng Xiaoping (1977-1993) il cinema d’animazione ha contribuito alla costruzione di un discorso culturale che rispecchiasse nuovi obiettivi conservando il dialogo con il passato.

Il presente contributo intende evidenziare alcuni snodi critici del suddetto discorso, che si impernia su una costante ridefinizione-negoziazione del concetto di identità nazionale, circoscrivendo l’indagine al primo decennio delle riforme (1978-1988).

Nella prima sezione viene presentata la nuova ondata di produzioni e successi dell’era delle riforme di Deng Xiaoping (1978-1988), definita la “seconda epoca d’oro” del cinema d’animazione nazionale

cinese in relazione alla “prima epoca d’oro” degli anni Cinquanta e Sessanta.³ L’obiettivo è illustrare come autori e intellettuali abbiano creato, attraverso il recupero delle linee guida e dei temi della prima era maoista, una narrazione unitaria dell’animazione nazionale cinese, in modo da consolidare l’ideologia nazionalista e legittimare la nuova produzione.

Nella seconda sezione si introducono le peculiarità della *puppet animation*, il lavoro dell’animatore Jin Xi 靳夕 (1919-1997) e una breve analisi di *Le Storie di Effendi* (*Afanti de gushi* 阿凡提的故事, 1981-88),⁴ serie televisiva tratta da un suo film d’animazione del 1979. Questo caso studio è stato selezionato per il suo successo di pubblico e critica e perché permette di riflettere sulla rappresentazione del nazionalismo nell’epoca post-maoista. Per cui, nella terza sezione, si dimostra come *Effendi* sia espressione di un concetto di nazione sospeso tra inclusività e appropriazione, spinte transnazionali ed etnicismo.

Dal punto di vista metodologico, si adotta un approccio primariamente storico nella prima sezione, storico-letterario nella seconda e nella terza, includendo anche strumenti di analisi visuale e del discorso.

Tra passato e presente: il cinema d’animazione nella Cina delle riforme

Nel 1941, dopo anni di esperimenti, i fratelli Wan (*Wanshi xiongdi* 萬氏兄弟) realizzano *Principessa Ventaglio di ferro* (*Tieshan gongzhu* 鐵扇公主), il primo lungometraggio d’animazione cinese. Il cinema d’animazione si evolve velocemente durante la guerra, anche grazie agli investimenti giapponesi e alla fondazione della *Manchukuo Film Association Ltd.*, che sarà poi acquisita dal Partito comunista cinese (PCC) nel 1946. Negli anni Cinquanta, il movimento di centralizzazione e statalizzazione della cultura investe anche l’animazione e nell’aprile del 1957 viene fondato il SAFS,

che monopolizzerà la produzione animata fino agli anni Ottanta.⁵

La prima epoca d'oro⁸ (1956-1966 ca.) viene collocata all'inizio di questo percorso, caratterizzato però più che da una definizione rigida, "monolitica"⁶ di cultura cinese, da un bacino di possibili opzioni e da una grande differenziazione di tecniche e stili. Cinque le macroaree all'interno delle quali gli artisti si potevano muovere più o meno liberamente: animazione classica o *cel animation* (ma con tematiche o estetica che rimandano alla cultura cinese tradizionale e popolare), carta piegata, carta intagliata, *puppet animation*, e infine animazione "a inchiostro" (*shuimo donghua* 水墨動畫).⁷

La Rivoluzione culturale segna la fine della prima epoca d'oro, e dobbiamo attendere l'apertura avviata da Deng Xiaoping per la "seconda epoca d'oro", durante la quale vengono realizzati capolavori come *Nezha sconfigge i mari* (*Nezha naohai* 哪吒鬧海, 1979), di Wang Shuchen 王樹忱 (1931-1991) e Xu Jingda 徐景達 (1934-1987), e *I*

Tre Monaci (*Sange heshang* 三個和尚, 1981), di Xu Jingda, Ma Kexuan 馬克宣 (1939-2015) e Bao Lei 包雷 (1918-1989). Esempi di animazione classica, entrambi si riallacciano al discorso nazionale iniziato nel primo periodo maoista, attingendo alla cultura tradizionale: il primo reinterpreta il mito del bambino-semidio Nezha, tra i personaggi più amati del romanzo popolare Ming *L'investitura degli dei* (*Fengshen yanyi* 封神演義),³ il secondo rielabora un racconto popolare, rispettando dunque le istanze nazionaliste del discorso ufficiale maoista. L'animazione "a inchiostro", vero fiore all'occhiello della produzione cinese, vede la produzione di *Sentimenti dei monti e fiumi* (*Shanshui qing* 山水情, 1988), di Wang Shuchen, Ma Kexuan e Te Wei 特偉 (1915-2010), che rappresentano tuttavia l'apice estetico e allo stesso tempo la pietra tombale di questo tipo di animazione, giudicata troppo lenta e rigida per la Nuova Era riformista.¹⁰

I successi della seconda epoca d'oro raccolgono chiaramente l'eredità dei lavori



Fig. 1. Frame tratto da *Tumulto nel cielo* (*Danao tiangong* 大鬧天宮), SAFS, 1962.
Creative commons.

degli anni Cinquanta e Sessanta: *Nezha* rimanda allo Scimmietto di *Tumulto nel cielo*.¹¹ (*Danao tiangong* 大鬧天宮) (fig.1), l'inchiostro dell'animazione di Wang Shuchen recupera la delicatezza de *I Girini cercano la mamma* (*Xiao kedou zhao mama* 小蝌蚪找媽媽, 1960).¹² Il secondo episodio di *Tumulto nel cielo*, che non aveva ricevuto grossi consensi perché distribuito in un periodo politicamente già critico, viene nuovamente pubblicizzato e diffuso sul territorio nazionale e all'estero. Anche il capolavoro di Wang Shuchen, *Nezha*, è presentato al Festival di Cannes del 1980.

La continuità con il passato, resa ancor più necessaria dall'apertura del mercato e dal conseguente impatto di prodotti esteri più che appetibili, è espressa discorsivamente dal recupero della nozione di "stile nazionale", criterio per individuare le epoche d'oro. Questa narrazione unitaria mira a ribadire gli assunti ideologici del periodo maoista e, allo stesso tempo, a legittimare la nuova produzione.¹³ A ciò si aggiunge anche l'invenzione del concetto di "Scuola d'animazione cinese" (*Zhongguo xuepai* 中國學派), un atto discorsivo operato dalle autorità intellettuali nei tardi anni Ottanta che, ironicamente, suggella la fine della Scuola stessa.¹⁴

L'avvento della nuova Cina delle Riforme ha già costretto il SAFS a confrontarsi con l'economia di mercato, con la concorrenza con prodotti esteri (provenienti in particolar modo dagli USA e dal Giappone), e con le nuove tecnologie e i nuovi media,¹⁵ ma la messa in onda su CCTV di *Astroboy*¹⁶ nel 1980 ed il suo grande successo mettono particolarmente in evidenza la necessità di adattarsi alla serialità, la nuova forma di produzione/ricezione dei testi animati. *Le Storie di Effendi* rappresenta uno dei prodotti più sofisticati e di maggiore successo internazionale della nuova sfida televisiva del SAFS.¹⁷

Valicando i confini: la puppet animation di Jin Xi e Le storie di Effendi

Durante il periodo maoista, la *puppet animation* viene fatta rientrare tra le cinque tipologie d'animazione nazionale. Così come il cinema, questo tipo di "film d'arte" viene presentato come erede del tradizionale teatro delle ombre.¹⁸ Tuttavia, questa definizione rigidamente nazionalista non tiene conto di alcune peculiarità dell'animazione cinese, quali il ruolo del Giappone¹⁹ e del modello sovietico nelle prime fasi della maturazione del genere, e del fatto che gli stessi animatori la considerassero pratica artistica dal respiro transnazionale.²⁰



Fig. 2. Locandina di *Banyejijiao* 半夜鸡叫, SAFS, 1964. Si tratta di un classico della *puppet animation* degli anni Sessanta, contraddistinta da eroi-bambini e lotta di classe.

Jin Xi è uno dei maestri della *puppet animation* cinese. Studente di Belle Arti, si arruola nel 1937, schierandosi col PCC, ed è tra i primi collaboratori della *Northeast Film Studio*. Nel 1955, il suo corto *Il pennello magico*

(*Shenbi maliang* 神筆馬良) viene premiato a Venezia come miglior film per bambini. Con già una ventina di lavori di pregio all'attivo, nel 1979 dirige, insieme al collega Liu Huiyi 劉慧儀, il film d'animazione *Piantare oro* (*Zhong jinzi* 種金子), con Effendi come protagonista. La serie animata, di cui il film può essere considerato come una sorta di "episodio zero", è invece diretta principalmente da Qu Jianfang 曲建方 (1935-) e Cai Yunla 蔡淵瀾 (1945-) e i suoi tredici episodi vengono mandati in onda sulle reti nazionali dal 1981 al 1988.

Il protagonista del film e della serie, così come l'atmosfera e, parzialmente, il plot degli episodi, appartengono ad un patrimonio narrativo che potremmo definire transazionale: originario dell'Asia centrale, esso viene considerato nella sua versione "orientale", ossia in quanto parte del patrimonio culturale dell'etnia uigura. Gli uiguri vivono principalmente nella regione autonoma del Xinjiang 新疆, nella parte nord-occidentale della Repubblica. Si tratta di zone desertiche e montuose, ma vi si trovano oasi e floridi luoghi di scambio e di passaggio, sulle vie della seta, che hanno fornito materia prima per immaginari condivisi nell'Asia centrale e nel Medio Oriente. Il Xinjiang è terra di un popolo altro, associato al mito della Via della Seta, incorporato nel sistema multi-etnico Qing e ormai parte essenziale della narrazione ufficiale dello Stato-nazione.²¹

Questo popolo, di religione islamica e lingua turca, è erede di una ricca letteratura, che è parte di un più ampio bacino di scambi e connessioni transnazionali. Effendi, che significa letteralmente "maestro" ed è conosciuto in Cina come *Afanti* 阿凡提, sarebbe Nasreddin Effendi, uno dei più famosi eroi della letteratura popolare uigura,²² un personaggio caro al mondo islamico e Medio Orientale²³ (fig. 3).

La serie di *Effendi*, mandata in onda nel corso di quasi dieci anni, è imperniata su due



Fig. 3. Statua di Nasreddin (Effendi) a Bursa, Turchia. Creative commons.

aspetti fondamentali legati al personaggio: il suo acume ed il suo spirito anticonformista e antiautoritario. Con le sue doti retoriche, egli prende le difese dei più deboli e delle persone comuni, mettendo in ridicolo potenti e persone scorrette.

L'episodio zero, della durata di 31 minuti (circa una decina in più dei successivi 13 episodi), riprende la storia "Piantare oro", tra le più famose del patrimonio letterario orale uiguro,²⁴ e può essere considerato il modello per gli episodi seguenti, in primo luogo per l'espedito di recuperare a larghe linee una storia riconducibile al patrimonio uiguro.

In apertura, assistiamo alla scena (presente anche in altri episodi) di Effendi

che entra nel mercato, un bazaar medio-orientale, e saluta vecchie conoscenze che lo accolgono, felici di rivederlo. In questo tipo di *setting* possiamo apprezzare la varietà dei personaggi, la cura nel dettaglio della fattura dei pupazzi e l'inventiva nella differenziazione delle piccole scenette legate a ciascuno di loro. La narrazione principale, che occupa la parte centrale dell'episodio, viene di norma anticipata da brevi gag comiche, botta e risposta tra il brillante Effendi e qualche personaggio del popolo o qualche prepotente che lui riesce immancabilmente a liquidare con risposte inaspettate e divertenti. L'effetto comico e la vivacità della scena si basano primariamente su giochi di parole e doppi sensi assenti nella narrazione originale. Narratologicamente, lo schema che prevede episodi minori introduttivi seguiti da un episodio principale, con l'inserito di scene musicali, è tipico della letteratura popolare cinese legata alla narrazione orale, di cui dunque questa serie conserva gli stilemi.

L'episodio zero è esemplare anche dal punto di vista tecnico. Nel suo articolo del 1959, Jin Xi indica l'esagerazione dei movimenti e del design dei personaggi come fondamentali nell'arte della *puppet animation*. Nel 1963 l'autore aggiunge un commento importante riguardo allo stretto legame tra le caratteristiche del medium e la scelta dei temi trattati. Jin Xi evidenzia la somiglianza tra la *puppet animation* e il *manhua* 漫畫 (vignetta satirica), sostenendo che la *puppet animation* abbia "caratteristiche del *manhua* (*manhuade texing* 漫畫的特性)".²⁵ Tra queste vi è l'esagerazione delle espressioni e dei movimenti, che porta questo tipo di film a rendere più scoperto l'artificio (*xugou* 虛構), e più adatto alla narrazione di storie fantastiche (*huangxiang de gushi* 幻想的故事).²⁶ Tuttavia, in merito alla deformazione caricaturale, egli puntualizza come questa debba mettere a suo agio lo spettatore, non creare in lui senso di fastidio, come invece accade per le vignette.²⁷ Un esempio

possono essere le fattezze del *bayi* 巴依.²⁸ Nonostante cambino in ogni episodio, le fattezze di questo personaggio meschino e avaro si rifanno alla rappresentazione classica del capitalista dei *manhua* d'inizio secolo (*i.e.* un corpo completamente sferico), ma il tocco delicato dell'autore qui lo trasforma in un personaggio dalle espressioni caricaturali quasi tenere.

Sono proprio la delicatezza e la varietà delle espressioni, così come la cura in ogni dettaglio – in particolare per quanto riguarda l'aspetto più propriamente materico di quest'arte – a creare l'effetto "fantastico" menzionato da Jin Xi e affascinare il suo pubblico.



Fig. 4. Statua di Nasreddin (Effendi) situata a Bukhara, Uzbekistan. Creative commons.

Effendi, etnicismo e (trans)nazionalismo

La centralità dei concetti di “stile nazionale” e, più tardi, di “scuola cinese” nella narrazione ufficiale hanno portato diversi studiosi a definire il nazionalismo e l’etnicismo,²⁹ ai quali i suddetti sono riconducibili, quali *loci* di negoziazione tra forze in conflitto. Zhang nota come, tradizionalmente, nel cinema mainstream si tenda a sponsorizzare il ruolo egemonico della cultura cinese sulle minoranze etniche, sostenendo che il discorso dominante abbia “attinto strategicamente dalla cultura delle minoranze per la formazione di caratteristiche cinesi in opposizione ai discorsi e alle tecnologie occidentali”, cooptando dunque le minoranze per la costruzione della Cina socialista.³⁰



Fig. 5. Statua di Nasreddin (Effendi) situata ad Urumqi, Xinjiang. Creative commons.

Oltre ad essere teatro di tensioni tra l’autorità, che premeva per azioni collettive, e la creatività individuale degli artisti coinvolti,³¹ l’animazione ha rappresentato anche un medium per la risoluzione dei potenziali conflitti etnici, riconducendo peculiarità locali nel più ampio spettro della cultura nazionale.³²

A questo discorso partecipa la serie *Effendi*, la cui accuratezza nella rappresentazione della cultura della minoranza uigura è difesa in primis dai suoi autori: “dalle scenografie, ai costumi, agli oggetti di scena, fino ad arrivare alla scrittura e ai costumi locali. Tutto era sottoposto ad accurate ricerche”.³³ Il regista Qu Jianfang racconta infatti che prima di girare portò l’intera squadra a Kashgar (a sette giorni di treno) per fare esperienza della vita di lì (*tixian shenghuo* 體驗生活了) ed essere in grado di rappresentare in *Effendi* tutte le “specialità del Xinjiang” (*Xinjiang techan* 新疆特產): copricapi, vestiti, scarpe, tappeti, strumenti musicali e tutto quanto messo in scena nei *Da bazaar* 大巴集, i bazaar, ossia principalmente cibo (spiedini di capra, *yangrou chuan* 羊肉串, e il *laghman* 拉條子, una pietanza a base di pasta, carne e verdure)³⁴ e strumenti musicali, tra cui il sitar.³⁵ La cura verso l’aspetto sonoro, esemplificata dal ricorso a musiche e balli della tradizione uigura, assieme all’utilizzo dell’alfabeto arabo nei sottotitoli della sigla iniziale e negli sporadici inserti verbali, mira a garantire un’immersione sinestetica nella cultura uigura.

Ma questa esaltazione della cultura “altra” è solo uno degli aspetti di un fenomeno complesso. Da un lato, riducendo una cultura ad un insieme di oggetti-stereotipo, gli autori creano una distorsione spettacolarizzante per un’audience primariamente Han,³⁶ in un processo che, secondo Gladney, è proprio orientato alla *costruzione* di questa maggioranza Han, e che rivela così l’esistenza di un “colonialismo

interno”.³⁷ Dall’altro, il design dei personaggi e le scelte narrative mirano a creare un legame tra popoli (Han e Uiguro) e a consolidare l’immagine di una nazione inclusiva, “solidale”, che unisca nonostante le evidenti diversità.³⁸ Esempio è il ruolo del popolo, schiacciato da un’oppressione feudale che riecheggia la condizione cinese pre-maoista e che Effendi, novello Mao, difende e vendica.

Il processo di identificazione assimilante si dimostra ambivalente se si studiano gli effetti prodotti sul pubblico ancora oggi.³⁹ Nei commenti lasciati dagli spettatori che periodicamente tornano a guardare gli episodi di *Effendi* caricati su piattaforme di visione online, quali *Bilibili* 哔哩哔哩 e *Yonku* 优酷, si può notare infatti la coesistenza di un movimento nazionalista più rigido, che insiste nel collegare gli avvenimenti ad un’area geografica non-Han, più o meno definita (Xinjiang 新疆 o *xiyu* 西域),⁴⁰ e di una visione transnazionale. Un esempio di quest’ultimo discorso è il seguente commento: “Questa è proprio la voce dello spirito del popolo, è un’arte gradita e amata dalle masse”.⁴¹

Conclusioni

Fin dalle sue origini, l’animazione cinese si è mossa tra confini mediatici, geografici e politici: i primi autori attingono al cinema, ai romanzi e alle vignette per definirne l’estetica, si ispirano a modelli esteri e ricevono sovvenzioni dal Giappone, fanno dell’animazione uno strumento di propaganda anti- e pro-nipponica.

Con l’avvento della Cina maoista (1949-1976) si pone la necessità di fissare dei canoni per il nuovo cinema d’animazione nazionale e, nella prima sezione del presente saggio, si è presentata l’evidente tensione, da parte degli agenti culturali della Cina denghista (1977-93), al recupero di questi canoni. Il concetto di nazionalismo a cui ci si riferisce, tuttavia, è tutt’altro che rigido, poiché si adatta ai tempi

e ai media, come rivelato chiaramente dalla storia della puppet animation in Cina e dalla concezione di quest’arte espressa da Jin Xi illustrate nella seconda sezione.

Nella terza sezione si è chiarito come gli elementi transnazionali acquisiscano un peso ideologico evidente quando l’animazione nazionale mette in discorso l’alterità, come dimostra l’esempio di Effendi. La serie si apre infatti sia ad un’interpretazione di nazionalismo inclusivo e “solidale”, sia ad un discorso transnazionale e internazionalista. Effendi, un eroe già transnazionale perché riconosciuto dall’Asia centrale al Medio Oriente, è qui concepito come l’eroe di tutti gli oppressi, e i popoli come un unico popolo. Tuttavia, è necessario evidenziare come nella proiezione del personaggio su uno sfondo esotizzato,⁴² vengano sminuite identità e autonomia dell’oggetto rappresentato, e al contempo venga rafforzata e (de)limitata l’identità Han, offrendo in tal modo un sostegno al discorso politico maggioritario.

Bibliografia

Du, Daisy Yan, *Animated Encounters: Transnational movements of Chinese Animation, 1940-1970s*, Hawai’i, University of Honolulu Press, 2019.

Jin Xi 靳夕, “*Tan Mu’oude texing* 談木偶片的特性”, *Zhongguo dianying* 中國電影 5 (1957), pp. 32-36.

Macdonald, Sean, *Animation in China. History, Aesthetics, Media*, London and New York, Routledge, 2016.

Wang Qianru 王茜濡, *Duoyuan shejiaxiade dangdai donghua jiedu* 多元視角下的當代動畫解讀, Pechino, Xinhua chubanshe, 2018.

Zhang Yinjing, “From ‘minority film’ to ‘minority discourse’: questions of Ethnicity and Nationhood in Chinese Cinema”, *Cinema Journal* 36.5 (2007), pp. 73-90.

Note

¹ Xinhuanet, “Zhongguo dongman chanye shichang guimo yuqian yi yinglai ‘Huangjin shidai’ 中國動漫產業市場規模逾千億 迎來 ‘黃金時代’”, *Xinhuanet*, 16 mag. 2018 <http://www.xinhuanet.com/2018-05/16/c-1122838013.html>; Weihua Wu, “Can We Talk about the Rejuvenation of Chinese Animation?”, ACAS, 18 settembre 2019; Xu Yuanyuan 徐園園 e Feng Xue 馮學勤, “Donghua yishu qiyan yu qianshi cailiao bianwei 動畫藝術起源與前史材料辨偽”, *cssn.cn*, 6 nov. 2019 <http://art.cssn.cn/ysx/ysx-ycjx/201911/t20191106-5028673.shtml> (ultimo accesso 15/09/20).

² *Shanghai Meishu Dianying zhipianchang* 上海美術電影製片廠, in seguito menzionato con l’acronimo SAFS (Shanghai Art Film Studio). Nato dal dipartimento di animazione della Shanghai Film, ereditava meriti e risorse umane del *Northeast Film Studio* (*Dongbei dianying zhipianchang* 東北電影製片廠 1946) e del *Chanchun Film Studio* (*Changchun dianying jigongsi* 長春電影集團公司 1955). Primo ed unico studio nazionale di animazioni fino all’avvento delle riforme, rappresenta un elemento di continuità importantissimo tra la Cina maoista e riformista.

³ Le epoche d’oro sono menzionate nei lavori di diversi specialisti dell’animazione cinese. Tra i più influenti, Daisy Yan Du, *Animated Encounters: Transnational movements of Chinese Animation, 1940-1970s* (Hawai’, University of Honolulu Press, 2019) e Yuanyuan Chen “Old or New Art? Rethinking Classical Animation”, *Journal of Chinese Cinemas* 11.2 (2017), pp. 175-188.

⁴ D’ora in avanti abbreviato in *Effendi*.

⁵ Per una storia completa dell’animazione cinese si veda Yan Hui 顏慧 e Suo Yabin 索亞斌, *Zhongguo donghua dianyingshi* 中國動畫電影史 (Beijing, Dianying chubanshe, 2005).

⁶ Sean Macdonald, “Jin Xi: master of puppet animation,” *Journal of Chinese Cinema*

11.2 (2017), p. 160

⁷ Wu Weihua, “In Memory of Meishu Film: Catachresis and Metaphor in Theorizing Chinese Animation”, *Animation* 4.1 (2009), p. 43.

⁸ Nonostante la produzione continuò in maniera saltuaria e furono prodotte alcune opere degne di nota, non si ebbero più la varietà e la libertà creativa del periodo precedente.

⁹ Si tratta della storiella/filastrocca intitolata “Un monaco porta l’acqua sulle spalle, due dividono il peso, tre non portano niente” (*yige heshang tiaoshui be, liangge heshang taishui be, sange heshang mei shui be* 一個和尚挑水喝, 兩個和尚抬水喝, 三個和尚沒水喝). Di quella che viene *minjian xiaogushi* 民間小故事 (o *chengyu*, nella sua versione più breve che include solo l’ultima frase), l’animazione riprende solo l’incipit dell’ultima parte poiché, evidentemente, basta poco per richiamare alla memoria la pigrizia dei tre monaci, che pensano solo a delegare gli oneri.

¹⁰ Per un approfondimento sulle ragioni del “fallimento” dell’animazione ad inchiostro sul mercato cinese contemporaneo si veda Chen, “Old or New Art?”

¹¹ A chiudere il trittico del *Viaggio in Occidente* (*Xiyouji* 西遊記), e anche l’epoca d’oro dell’animazione, è un’opera ambiziosa realizzata in due tempi, tra il 1961 e il 1964, *Tumulto nel cielo*. Con questo lavoro, il primo lungometraggio del SAFS, Wan Laiming 萬籟鳴 (1907-1997), il più famoso ed influente tra i fratelli, conclude il percorso iniziato nel 1941. *Principessa Ventaglio di ferro* era infatti basato, proprio come *Tumulto*, su un episodio tratto dal *Xiyouji*.

¹² Questa animazione “a inchiostro” rimanda esplicitamente alla pittura tradizionale e, in particolare, al genere *xieyi* 寫意 di Qi Baishi 齊白石 (1868-1957).

¹³ Yin Yan accorpa prima e seconda fase della produzione animata in un’unica lunga epoca d’oro che va dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta. Si veda Yin Yan 尹

岩, “Zhongguo xuepai de fazhan 中國學派的發展” in *Zhongguo dianying nianjian 中國電影年鑒* (Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 1989).

¹⁴ Secondo Daisy Yan Du il primo utilizzo riscontrabile del concetto di “Scuola cinese” è ad opera della scrittrice e regista Yin Yan. Si vedano Yin Yan 尹岩, “Donghua dianyingzhongde Zhongguoxuepai 動畫電影中的中國學派”, *Dangdai dianying 當代電影* 6 (1988), pp. 73-81 e Du, *Animated*, p. 14.

¹⁵ Pur essendo arrivata in Cina negli anni Cinquanta, la televisione non entra a far parte della vita familiare prima degli anni Ottanta. Wenning Sun “Dancing with Chains. Significant moments on China Central Television”, *International Journal of Cultural Studies* 10.2 (2007), p. 189.

¹⁶ Osamu Tezuka, 52 episodi.

¹⁷ Il film non ottenne la candidatura agli Oscar per una questione tecnica: con una durata di 31 minuti, non poteva essere considerato né un corto né un lungometraggio.

¹⁸ Si ricorda che quando il cinema arrivò in Cina alla fine del XIX sec., il primo nome utilizzato fu “teatro delle ombre occidentale” (*xiyang yingxi 西洋影戲*).

¹⁹ Tadahito Mochinaga 持永只仁 (1919-1999), il padre della *puppet animation* cinese, raggiunse fama mondiale collaborando con un importantissimo animatore statunitense. Suo il primo film del 1947, *Il Sogno dell'Imperatore* (*Huangdi meng 皇帝夢*), girato in Manciuria. Si tratta di un film di propaganda contro Chiang Kai-shek, rappresentato come un dittatore in preda ad illusorie manie di grandezza.

²⁰ Jin Xi dialoga costantemente con autori cechi, sentendosi intimamente parte di un discorso lontano dalle costrizioni del concetto di nazione. Si veda l'articolo Jin Xi, “*Tou Enka de mu ou yishu 頭恩卡的木偶藝術*”, *Meishu 美術* 5 (1959), pp. 41-43.

²¹ James, Leibold, *Reconfiguring Chinese Nationalism: How the Qing Frontier and its Indigenous Became Chinese* (New York, Palgrave

Macmillan, 2007).

²² Victor H. Mair e Mark, Bender (eds.), *The Columbia Anthology of Chinese Folk and Popular Literature. Translations from the Asian Classics* (New York, Columbia University Press, 2011), p. 59.

²³ Troviamo Nasreddin nella letteratura araba, persiana, in diverse zone dell'Asia centrale e nel Medio Oriente.

²⁴ Per una traduzione di questo racconto si veda Mair e Bender (eds.), *The Columbia Anthology of Chinese Folk and Popular Literature. Translations from the Asian Classics*.

²⁵ Jin Xi, “*Kuazhang yu shufu 誇張與“舒服”——美術片創作問題隨筆*”, *Dianying yishu* 1 (1963), p. 55.

²⁶ Jin Xi, *Tan Mu'oude texing 談木偶片的特性*”, *Zhongguo dianying 中國電影* 5 (1957), pp. 32-36. Essendo nato come prodotto per bambini, anche in periodi di maggior controllo sui contenuti dei prodotti culturali, l'animazione aveva avuto molti più spazi di libertà, per allontanarsi dal realismo e dare spazio alla fantasia.

²⁷ Jin Xi, “*Kuazhang yu shufu*”, p. 55.

²⁸ Traduzione di “bey”, titolo usato tra i popoli turchi per indicare capi tribù o alti funzionari.

²⁹ Per una definizione di etnicismo e della sua importanza nel discorso nazionalista cinese si veda Allen Carlson, “A flawed perspective: the limitations inherent within the study of Chinese nationalism”, *Nations and Nationalism* 15.1(2009), pp. 20-35.

³⁰ L'etnicismo diviene, negli anni Cinquanta, un elemento fondamentale del discorso pubblico. In questi anni, il “cinema delle minoranze” diventa un genere a sé stante. Si veda Yinjing-Zhang, “From ‘minority film’ to ‘minority discourse’: questions of Ethnicity and Nationhood in Chinese Cinema”, *Cinema Journal* 36.5 (2007), p. 87.

³¹ Wu, “In Memory”.

³² Tra le più famose animazioni di questo tipo in “epoca maoista” vi è *Le eroiche sorelle della pianura* (*Caoyuan yingxiong xiaojiemei*

草原英雄小姐妹), del 1964. Per un'analisi su prodotti anche più contemporanei si suggerisce Sun Liang 孫亮 e Su Youyou 蘇優優, *Guochan shaosbu minzu tucai donghuapiande renu xingxiang yanjiu* 國產少數民族題材動畫片中的人物形象研究, *Yishu yu sheji* 藝術與設計, 21 marzo 2020 <http://www.artdesign.org.cn/article/view/id/35634> (ultima consultazione 15/09/20).

³³ Yu Shu 魚叔, *Zheme you zhibuide guochandonghua, women xianzai pabuchule* 這麼有智慧的國產動畫, 我們現在拍不出了, *Baidu baike* 百度百科, 21 giu., 2018. <https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=feb217783c9036baa353befc&lemmaId=361532&fromLemmaModule=pcBottom> (ultimo accesso 15/09/20).

³⁴ Id.

³⁵ La traduzione cinese di sitar (*xitaqin*) ha due corrispondenze grafiche: 西塔琴 e 錫塔琴. La prima, in particolare, ne indica l'origine occidentale.

³⁶ Il popolo del Xinjiang è qui “stereotypically presented as fond of song and dance, dressed in gorgeous colors, decorated with flashy ornaments” è “staged as a spectacle mostly Han viewers, Han centered viewer position”. Zhang, “Minority film,” p. 80.

³⁷ Dru, Gladney, “Representing Natio-

nality in China: Refiguring Majority/Minority Identities,” *Journal of Asian studies* 53.1 (1994), pp. 96, 98, 114.

³⁸ La concezione di una nazione come “solidarietà su larga scala” si trova in Ernst Renan già nel 1882, “A nation is therefore a large-scale solidarity, constituted by the feeling of the sacrifices that one has made in the past and of those that one is prepared to make in the future”. Ernst Renan, “What is Nation?”, in H. Bhabha (ed.), *Nation and Narration* (London, Routledge, 1990, p. 19).

³⁹ Mandato in onda per la prima volta negli anni Ottanta, *Effendi* fa parte del patrimonio culturale di diverse generazioni cresciute con la serie e le repliche reiterate negli anni a seguire.

⁴⁰ “*Zhe jiusi renminde xinsheng, shi qunzhong xivenlejiande yishu* 這就是人民的心聲, 是群眾喜聞樂見的藝術”. Zhonghua zuigao suwei'ai, *Afantide gushi* 阿凡提的故事, *Bilibili*, consultato il 15 giu. 2020 <https://www.bilibili.com/bangumi/play/ep62871> (ultimo accesso 15/09/20).

⁴¹ Id.

⁴² Per una definizione del termine e delle caratteristiche dell'esotismo si rimanda all'ormai classico A. Licari, R. Maccagnani e L. Zecchi, *Letteratura Esotismo Colonialismo* (Bologna, Cappelli, 1978).