SULLA VIA DEL CATAI

Rivista semestrale sulle relazioni
culturali tra Europa e Cina

Novembre 2020 Anno XIII - Numero 23

Storia dei media in Cina:
dalle politiche di apertura ai più recenti sviluppi

A cura di Gianluigi Negro

衛匡國

CENTRO STUDI MARTINO MARTINI

In alto: Wong Campion, Un uomo osserva uno schermo televisivo mentre parla Yu Zhengsheng, presidente del Comitato Nazionale della Conferenza Politica Consultiva del Popolo Cinese, 3 marzo 2016, Reuters
In basso: Selezione di quotidiani cinesi, 7 agosto 2019, Reuters

Centro Studi Martino Martini

per le relazioni culturali Europa-Cina

Il Centro Studi intitolato a Martino Martini (1614-1661), missionario gesuita trentino che visse e operò in Cina a metà del XVII secolo, autore di importanti opere in campo storico, geografico e filologico, ha sede a Trento, dove svolge attività di ricerca, studio e documentazione sulla civiltà cinese e sulle relazioni culturali fra Europa e Cina. Ha pubblicato l'edizione critica dell'*Opera Omnia* di Martino Martini e la collana storico-scientifica "Orsa Minore", e pubblica la rivista semestrale "Sulla via del Catai", organo ufficiale del Centro, e la collana "Miscellanea" di testi biografici, letterari e teatrali. Promuove e organizza convegni, laboratori, mostre, seminari e attività divulgative su temi di carattere storico, geografico, economico, artistico, filosofico e linguistico legati alla Cina e all'Asia orientale. Opera in stretta collaborazione con l'Università degli Studi di Trento e intrattiene relazioni e scambi con istituti culturali e accademici italiani, europei e cinesi.

SULLA VIA DEL CATAI
Rivista semestrale sulle relazioni culturali tra Europa e Cina
契丹之路　欧中文化交流季刊

Direttore responsabile: Riccardo Scartezzini *Direttore editoriale:* Federico Masini

Comitato di redazione: Capo redattore: Aldo Caterino
Coordinamento: Laura De Giorgi, Sofia Graziani, Luisa M. Paternicò
Davor Antonucci, Michele Castelnovi, Miriam Castorina, Elena Dai Prà, Elisa Gagliardi Mangilli, Paolo Rosa, Wang Leilei, Yu Weiwei, Zhang Gangfeng

Comitato scientifico: Luigi Bressan, Patrizia Carioti, Lucia Caterina, Marco Ceresa, Claudia von Collani, Paolo De Troia, Elisa Giunipero, Noel Golvers, Isaia Iannaccone, Alessandra Lavagnino, Tiziana Lippiello, Giuseppe O. Longo, Federico Masini, Renato Mazzolini, Marina Miranda, Francesco Montessoro, Barbara Onnis, Paola Paderni, Guido Samarani, Riccardo Scartezzini, Francesco Surdich, Marina Timoteo, Gong Yingyang, Han Qi, Zhang Xiping

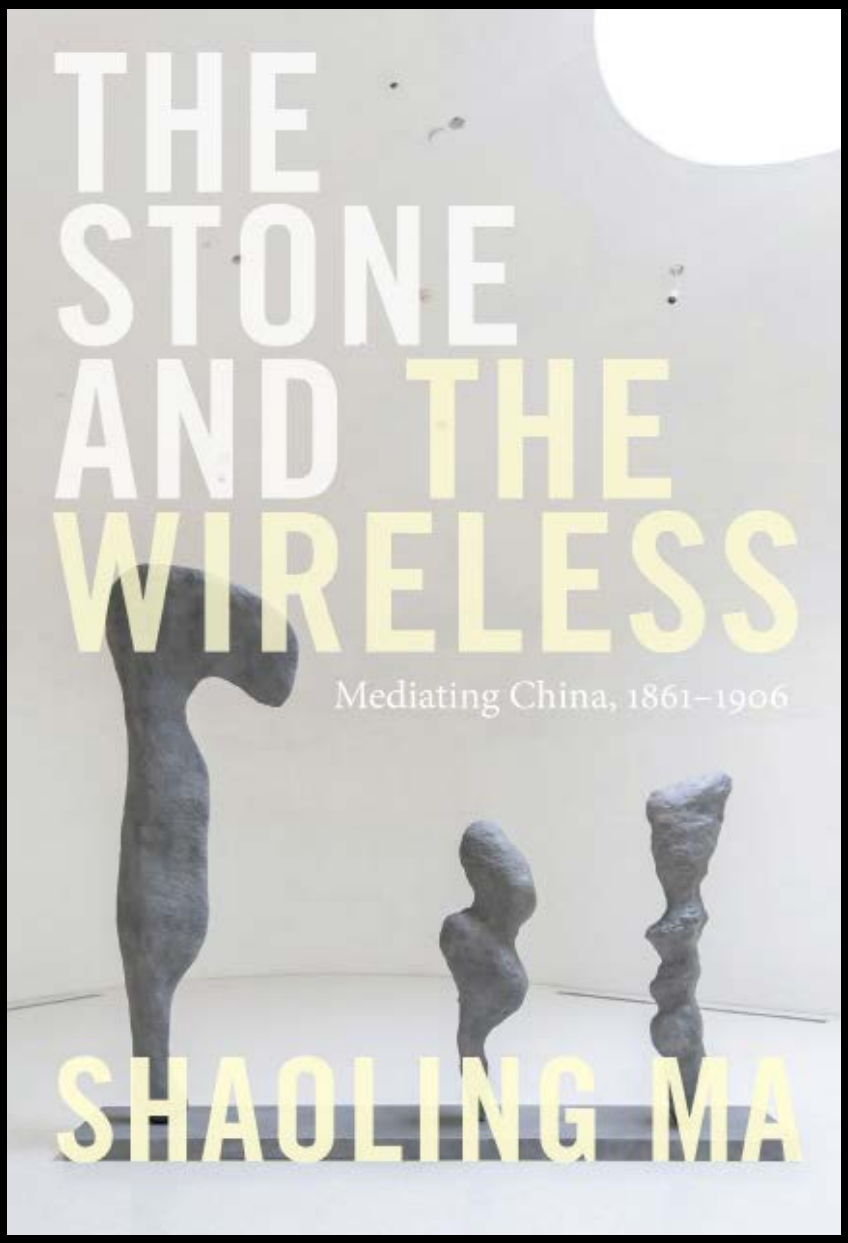
Autorizzazione del Tribunale di Trento
n. 1321 del 5 Aprile 2007

Un numero: € 20
Abbonamento annuale: € 30

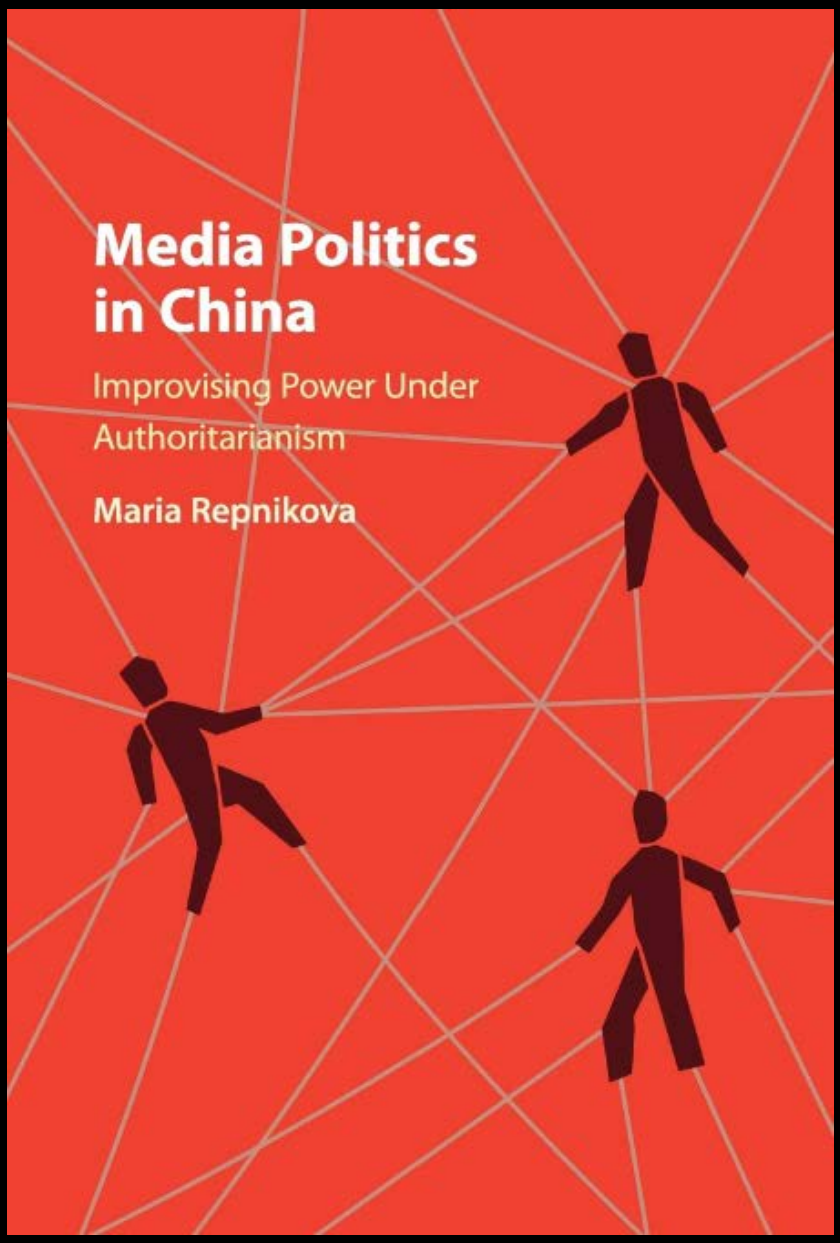
Amministrazione, Direzione, Redazione, Acquisti e Abbonamenti:
Centro Studi Martino Martini
Via Tommaso Gar, 14 38122 Trento
tel. +39 0461 281495 281996 281343
e-mail: centro.martini@unitn.it internet: www.martinomartinicenter.org

"Sulla via del Catai" è una rivista referata a livello nazionale e internazionale. La rivista adotta un sistema di valutazione dei testi basato sulla revisione paritaria e anonima (*peer review* di tipo *double blind*) e segue il codice etico delle pubblicazioni elaborato da COPE (Committee on Publication Ethics, https://www.martinomartinicenter.org/sulla-via-del-catai.html): *Best Practice Guidelines for Journal Editors* (http://publicationethics.org/resources/guidelines). Il tema di ogni numero e il/i curatore/i vengono individuati e proposti dal Comitato di redazione o dal Comitato scientifico. Le proposte redatte dai curatori devono essere inviate al Direttore editoriale, il quale le discute insieme al Direttore responsabile e al Comitato di redazione. Le proposte, oltre a un'illustrazione generale del volume monografico, devono contenere alcune brevi informazioni sui contenuti di ciascun articolo e sugli autori. Una volta accettata la proposta editoriale, il curatore/proponente procede con l'invito formale agli autori a inviare i loro contributi entro la scadenza prestabilita, seguendo lo *stylesheet* della rivista e raccomandando anche la ricerca di eventuali immagini da segnalare al Capo redattore, responsabile dell'apparato iconografico. Raccolti i contributi, si procede alla valutazione *ex post* degli stessi da parte di membri designati dal Comitato scientifico, scelti al suo interno o coinvolgendo esperti esterni.

In copertina: Selva di microfoni dei principali media cinesi, 3 marzo 2020, The Independent.in



Copertina di: Shaoling Ma, *The Stone and the Wireless: Mediating China, 1861-1906,*
Duke University Press, Durham, 2021



Copertina di: Maria Repnikova, *Media Politics in China: Improvising Power under Authoritarianism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018

In alto: Peter Tianmu, Quartier generale del Chinese Television System a Pechino, 2008, Panoramio
In basso: Potenziali acquirenti in un negozio di televisori in Cina, durante una sessione del XIII Congresso Nazionale del Popolo, 2017, South China Morning Post

Indice

Introduzione
Storia dei media in Cina:
dalle politiche di apertura ai più recenti sviluppi 11
Gianluigi Negro - *Università degli Studi di Siena*

Valicando ogni confine: l'animazione (trans)nazionale cinese e
"Le storie di Effendi 阿凡提的故事" 19
Martina Caschera - *Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti - Pescara*

Raccontare lo sport nella Cina delle riforme:
modelli mediatici a confronto 41
Emma Lupano - *Università degli Studi di Cagliari*

Polvere di stelle:
il cinema cinese nella sua trasformazione da oggetto a soggetto 63
Mariagrazia Costantino - *Università degli Studi di Catania*

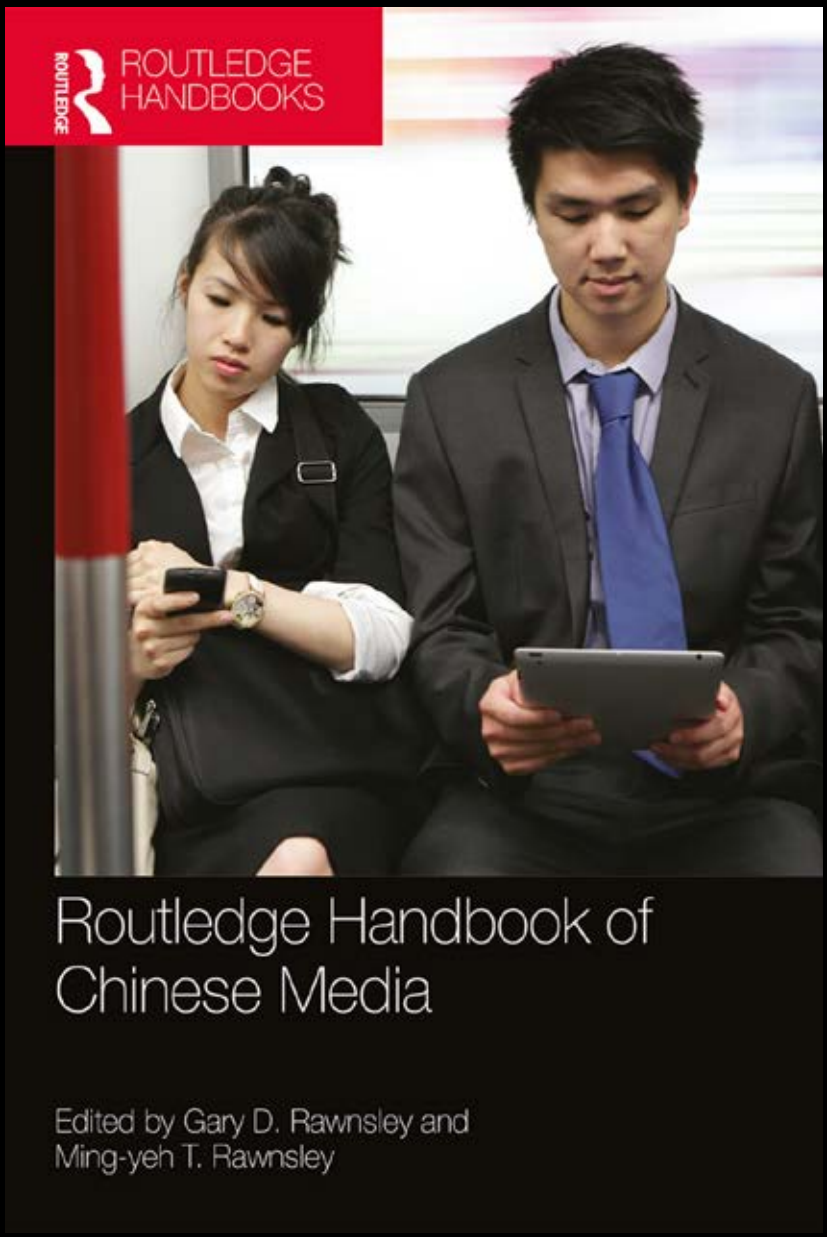
"Raccontare bene le storie *dalla* Cina":
l'evoluzione della propaganda esterna e i media cinesi tra continuità
e cambiamento 87
Tanina Zappone - *Università degli Studi di Torino*

Free and open-source software in China:
towards a sinicisation of FOSS local spaces 103
Matteo Tarantino e Stefano Giovannini - *Università Cattolica di Milano*

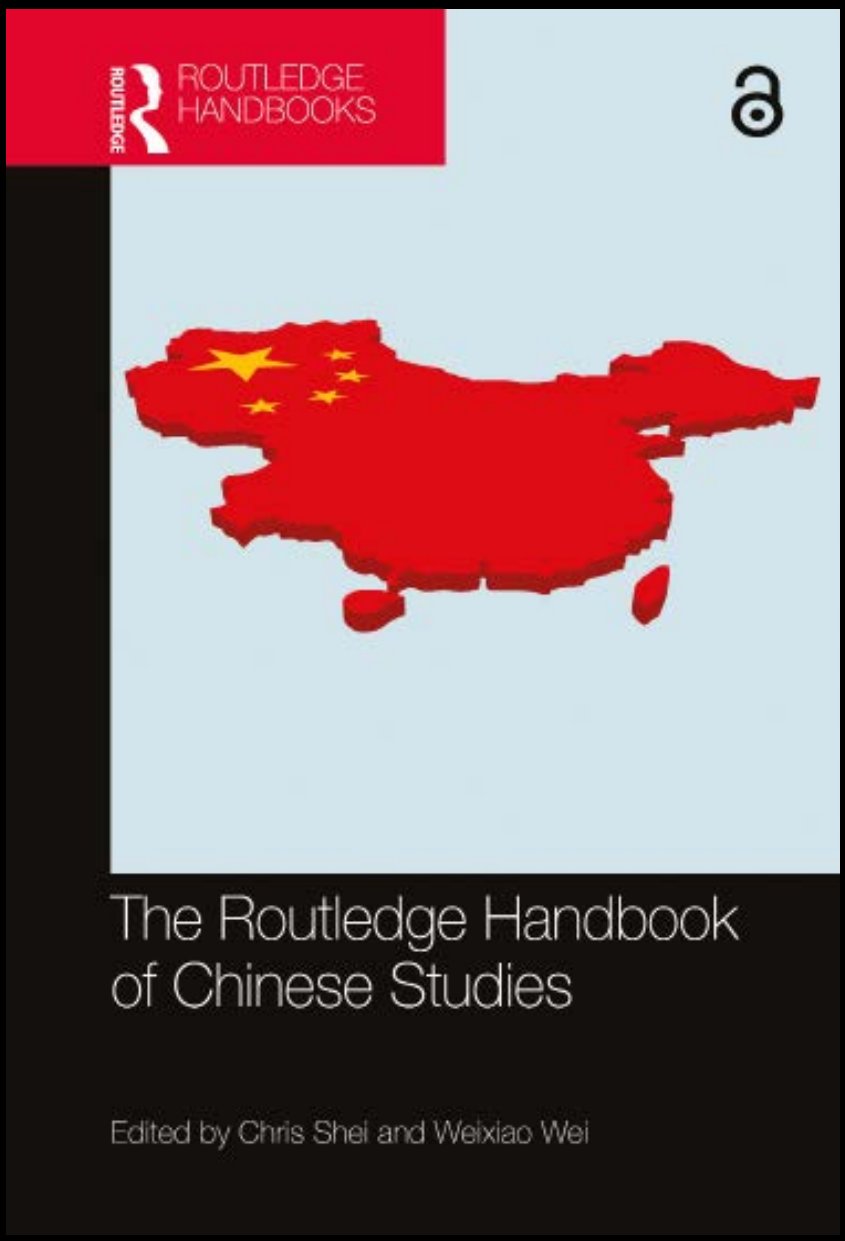
Uno sguardo all'evoluzione delle piattaforme online cinesi 121
Gianluigi Negro - *Università degli Studi di Siena*

Da voce del partito a elettrodomestico sentimentale?
Radiofonia e società da Mao a oggi 145
Laura De Giorgi - *Università Ca' Foscari di Venezia*

Copertina di: Aynne Kokas, *Hollywood Made in China*, University of California Press, Berkeley, 2017



Copertina di: Gary D. Rawnsley, Ming-yeh T. Rawnsley (a cura di),
Routledge Handbook of Chinese Media,
Routledge, Londra, 2017



Copertina di: Chris Shei, Weixiao Wei, *The Routledge Handbook of Chinese Studies*, Routledge, Londra, 2021

Storia dei media in Cina: dalle politiche di apertura ai più recenti sviluppi

Gianluigi Negro - *Università degli Studi di Siena*

Le politiche di riforme economiche e di apertura avviate da Deng Xiaoping a partire dalla fine degli anni Settanta, dopo il periodo del radicalismo ideologico maoista, hanno determinato una serie di cambiamenti di natura economica e sociale ampiamente analizzati e discussi da studi sinologici, politologici ed economici. Tuttavia, una limitata attenzione è stata riservata allo studio dell'evoluzione dei media nella Cina contemporanea a partire dalla fine degli anni Settanta.

Perché i media

Lo studio dei media e dei suoi rapporti con la società è di particolare importanza per mettere in luce le forze sociali e tutte le strutture governative coinvolte nell'implementazione di determinate politiche. Il loro studio è in continua evoluzione secondo orientamenti e ritmi determinati in prima istanza dall'evoluzione dei rapporti tra organi politici, agenti economici e popolazione in ambito sociale, politico, economico e culturale.

Perché i media in Cina dopo il '79

L'analisi storica nello studio dei media è fondamentale per approfondire l'unicità del caso cinese. Le riforme economiche e le politiche di apertura hanno infatti avviato un processo di diversificazione nella struttura e nei contenuti mediali senza precedenti. La nascita delle prime *joint venture* a capitale straniero nel mercato dei media, l'accettazione di dinamiche pubblicitarie, l'apertura di Scuole di Giornalismo e Comunicazione in alcune tra le più prestigiose università cinesi come Beida, Tsinghua e Fudan, così come altri episodi chiave tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, hanno costituito un punto di rottura con il passato: da questo momento in poi il sistema dei media in Cina è infatti soggetto ad un'influenza sempre più rilevante di dinamiche di mercato, oltre che politiche, riflettendo così cambiamenti della società cinese.

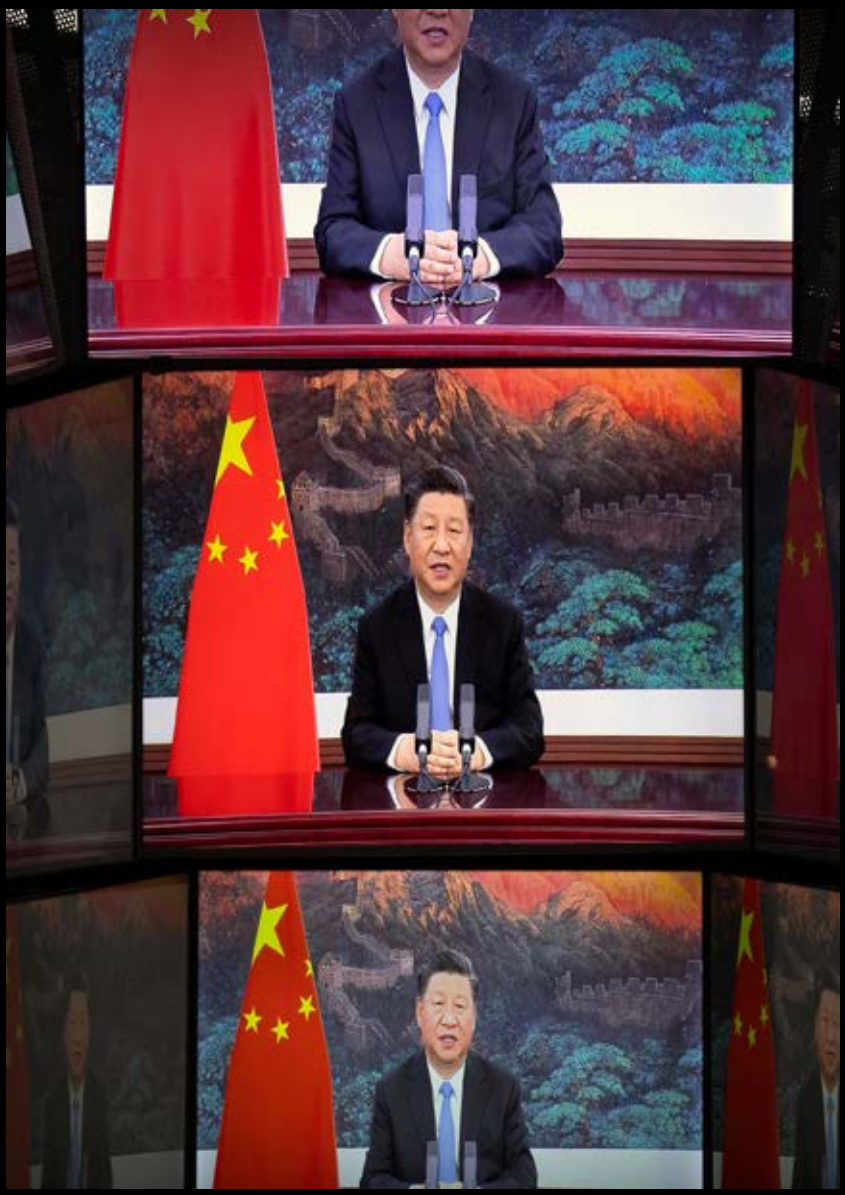
L'unicità di questo processo di diversificazione dei media sia a livello strutturale che contenutistico, si articola in tre fasi:

- l'importazione di *know-how*, prodotti culturali e dinamiche economiche occidentali;
- la *rielaborazione* di istanze mediali di stampo occidentale nel contesto della specificità sociale, politica e culturale cinese;
- la *ri-proposizione* a livello domestico e internazionale di linguaggi, contenuti e dinamiche strutturali originali frutto del processo di adattamento delle istanze mediali non autoctone ad un contesto cinese in continuo divenire e sempre più globale.

La necessità di de-occidentalizzare lo studio dei media in Cina

Nel suo insieme, il presente numero monografico esplora la dimensione relazionale, i processi di importazione, adattamento e rielaborazione di alcuni tra i più importanti mezzi di comunicazione che caratterizzano la Cina contemporanea.

Ispirato dal lavoro seminale di Park e Curran *De-Westernizing Media Studies*, l'obiettivo del presente numero monografico è quello di arricchire il dibattito sulla complessità del sistema dei media globale finora dominato da un'epistemologia "occidentale" che, troppo spesso, tralascia la pluralità di tradizioni filosofiche locali sviluppatesi in contesti non occidentali. Lo studio dei media cinesi nel loro periodo post riforme si posiziona in questo filone perché la Cina investe e si serve dei media per giustificare la sua leadership politica ed economica sia a livello interno che internazionale, dopo un lungo periodo di isolamento diplomatico conosciuto nel periodo antecedente alle riforme. La rilevanza del sistema dei media cinesi a livello mondiale trova inoltre conferma nel fatto che, nel corso della presidenza di Xi Jinping,



Mark Schiefelbein, Discorso televisivo del leader cinese Xi Jinping, 2020, Associated Press

i media hanno acquisito un ruolo ancora più complesso nella cornice della comunicazione politica interna ed esterna ma anche nel merito delle dinamiche legate all'economia locale e internazionale. Sul versante politico, ad esempio, non è certo passata inosservata la visita dello stesso Presidente Xi presso i quartieri generali della CCTV nel febbraio del 2016 in cui fu lanciato lo slogan *dangmei xing dang* 党媒姓党 (tutti i media sponsorizzati dal partito devono avere 'il Partito' come cognome[1]). Sul piano economico (ma anche della propaganda internazionale) un ulteriore elemento di riflessione è suggerito dall'ambizioso progetto elaborato dal Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese denominato "La voce della Cina" *Zhongguo zhi sheng* 中国之声 promosso nel marzo del 2018 in occasione della tredicesima Assemblea Nazionale del Popolo e che ha come obiettivo l'integrazione delle attività della 'China Central Television' (CCTV), della 'China Radio International' (CRI) e della 'China National Radio' (CNR).

Contenuti della proposta monografica

Che il dibattito nell'accademia 'occidentale' e 'anglofona' sulla storia dei media in Cina fosse ancora poco sviluppato è stato già dimostrato nel 2016 in una ricerca quantitativa condotta da Balbi, Chen e Wu sulla rivista scientifica *Interactions* nel numero monografico *Plea for a (new) Chinese media history*. Gli autori mettevano in luce come tra il 1995 e il 2015 la produzione scientifica cinese fosse incentrata su temi quali *media studies* (*meiti yanjiu* 媒体研究), *media history* (*meiti lishi* 媒体历史) e *Chinese media history* (*Zhonguo meiti lishi* 中国媒体历史) e come essi avessero avuto dei tassi di crescita particolarmente significativi negli ultimi vent'anni. Tuttavia, una riflessione sul ruolo della storia dei media in Cina rimane ancora poco sostenuta. Il presente volume contribuisce ad arricchire il dialogo anche in seno alla sinologia italiana attraverso l'analisi storica di alcuni mezzi di comunicazione così come di casi studio specifici utili mettere a fuoco le già citate dinamiche di importazione, elaborazione, ri-proposizione.

Nello specifico, il contributo di Caschera si focalizza sulla popolarizzazione dell'animazione con riferimento all'era delle riforme e sull' impatto di queste ultime sui codici della comunicazione visiva. Prendendo in esame i tratti distintivi della *puppet animation*, il lavoro dell'animatore Jin Xi e un'analisi della serie televisiva *Le Storie di Effendi* (*Afanti de gushi* 阿凡提的故事) l'autrice propone un'originale lettura sull'evoluzione del nazionalismo cinese mettendone in luce inclusività e appropriazione ma anche spinte transnazionali ed etnicismo.

L'evoluzione del giornalismo sportivo proposta da Lupano, previa analisi di due casi studio sulle testate *Zhongguo tiyubao* 中国体育报 (fondata nel 1958 in pieno periodo maoista) e *Titan Zhoubao* 体坛周报 (lanciata nel 1988 quasi un decennio dopo l'avvio delle politiche di apertura di Deng), è utile ad inquadrare fenomeni centrali di politica economica mediale come la contrapposizione testata di partito vs testata commerciale.

Il contributo di Costantino fornisce invece una riflessione storica in merito all'evoluzione dell'industria cinematografica partendo dal periodo delle riforme economiche e arrivando ad analizzare le recenti connessioni con il mercato hollywoodiano.

Il presente numero monografico ospita anche un articolo sull'evoluzione della propaganda esterna (*duiwai xuanchuan* 对外宣传) della Repubblica Popolare Cinese in cui Zappone si focalizza sul ruolo della televisione per analizzare forme di continuità e di rottura dal periodo maoista, principalmente focalizzato sulla costruzione di un'identità socialista, alla leadership di Xi Jinping incentrata su una strategia multiforme e racchiusa nell'espressione «raccontare bene le storie *dalla* Cina» (*jiang hao Zhongguo gushi* 讲好中国故事).

Seppur in tempi più recenti, i casi studio

Goh Chai, Quotidiani cinesi in vendita presso un'edicola a Pechino, 2020, Agence France-Presse

sulla storia delle piattaforme digitali proposti da Negro sono funzionali a mettere in luce come le dinamiche di importazione, elaborazione, ri-proposizione fossero rintracciabili anche tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila nella creazione di un'industria digitale che, pur beneficiando di investimenti e importazione di *know how* prevalentemente statunitense, vede nelle sue scelte costitutive una serie di dinamiche economiche e sociali di *co-evoluzione* legata alla specificità del contesto politico e culturale cinese.

Un'ulteriore riflessione sulle problematicità legate alla penetrazione in Cina di software nati ed evoluti nel contesto dell'informatica occidentale del dopoguerra è fornita dal contributo di Tarantino e Giovannini che fornisce uno studio sull'immaginario che ha caratterizzato gli ultimi dieci anni del *Chinese Free and Open Source Software*.

Il presente numero monografico beneficia infine di un'articolata recensione di De Giorgi su *Radio and Social Transformation in China* (Routledge, 2019) di Wei Lei, una monografia che presenta l'evoluzione della radio nella Repubblica Popolare Cinese dal periodo maoista ad oggi.

Bibliografia

Balbi, Gabriele, Changfeng Chen, Jing Wu, "Plea for a (new) Chinese media history", *Interactions: Studies in Communication & Culture* 7.3 (2016), pp. 239-246.

Barmé, Geremie, "Worrying China and New Sinology", *China Heritage Quarterly* 14 (2008) pp. 1-11.

Ching, May Bo, "Rethinking media history in modern China: the cases of lithography, slide shows, the telegraph, and motion pictures", *Journal of Modern Chinese History* 12.2 (2018), pp. 175-179.

Eben v. Racknitz, Ines, "Repositioning History for the Future Recent Academic Debates in China", *History Compass* 12.6 (2014), pp. 465-472.

Gu, Ming Dong, and Xian Zhou, "Sinology, Sinologism, and New Sinology", *Contemporary Chinese Thought* 49.1 (2018), pp. 1-6.

Kraus, Charles, "Researching the History of the People's Republic of China", Cold War International History Project, *Woodrow Wilson International Center for Scholars*, Working paper #79 (2016).

Marsh, Vivien, "Re-evaluating China's global media expansion", *Westminster Papers in Communication and Culture* 13.1 (2018), pp. 143-146.

Nan Ping 南平, "Dang mei xing dang zhong zai quanfangwei jianchi zhengque yulun daoxiang 党媒姓党重在全方位坚持正确舆论导向" *Nanfangwang* 南方网 http://opinion.southcn.com/o/2016-02/23/content-142812327.htm 2016.

Park, Myung-Jin, James Curran, *De-Westernizing media studies*, Psychology Press (2000).

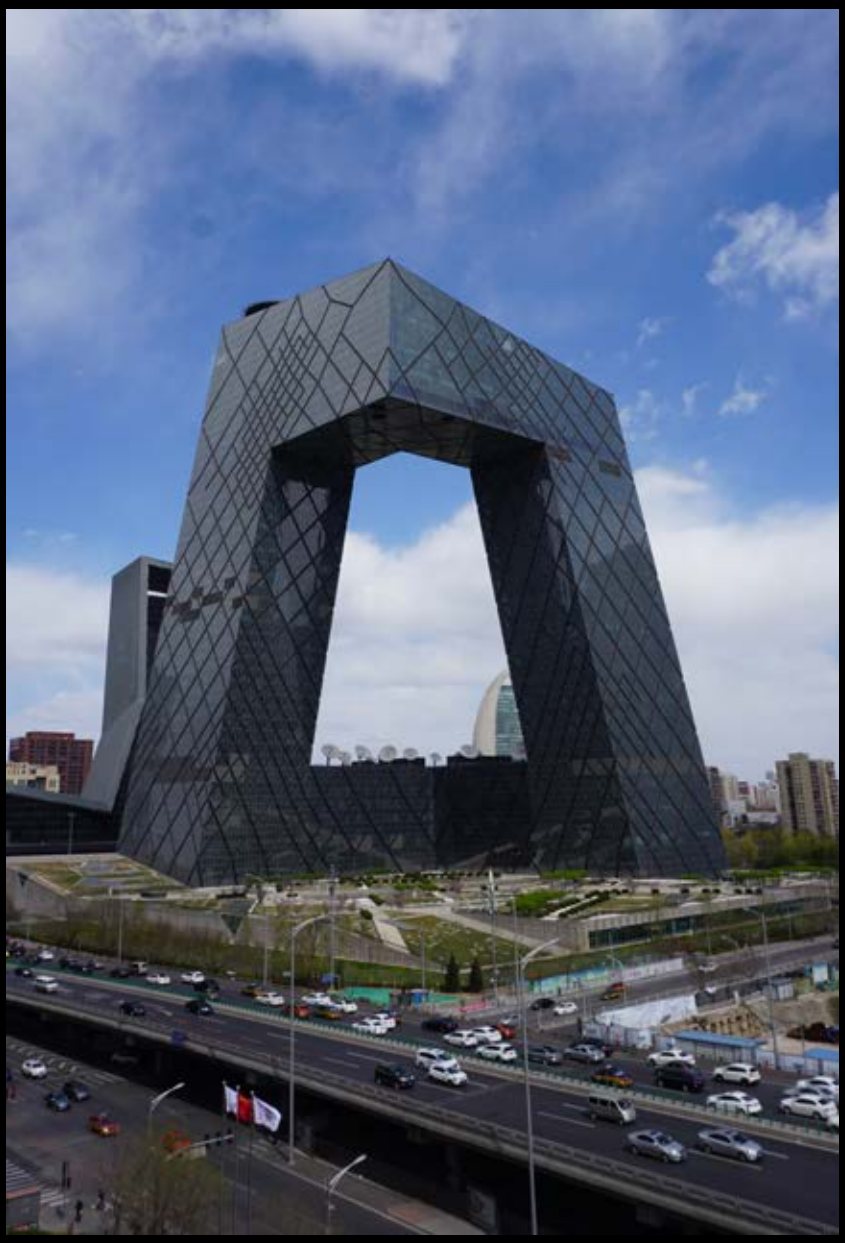
Richeri, Giuseppe, "I media tra le imprese, il pubblico e lo Stato. Nuove sfide per la ricerca", *Problemi dell'informazione,* 32.2 (2000), pp. 143-157.

Su Weiran 苏未然, "Xi Jinping: deng he zhengfu zhuban de meiti bixu xing deng 习近平：党和政府主办的媒体必须姓党", *Xinwen Zhongxin* 新闻中心 http://news.sina.com.cn/c/nd/2016-02-19/doc-ifxprucu3024202.shtml (2016).

Note

[1] L'espressione originale *Dang he zhengfu zhuban de meiti bixu xing dang* 党和政府主办的媒体必须姓党 (I media di Partito e del governo centrale devono essere soprannominati Partito) è stata riportata nel notiziario *Xinwen Liambo* della CCTV il 19 febbraio 2016 e successivamente ripresa in *Meiti Xingdang* 媒体姓党 il 23 febbraio 2016 sul quotidiano *Nanfang Daily*.

Song Heming, Un bambino cinese seduto sul sofà mentre guarda la televisione, 2016, Stocksy



Veduta del quartier generale della China Central Television (CCTV), con il Cultural Center sullo sfondo a sinistra, 2019, Dayton

Shanghai Film Studios: Nanjing Lu, ca. 1920, Flickr

Valicando ogni confine: l'animazione (trans)nazionale cinese e "Le storie di Effendi 阿凡提的故事"

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 Shanghai[2] (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,

In alto: Wan Brothers, *Havoc in Heaven. Sun Wu Kong or Monkey King*, 1963, Time Space Warps
In basso: Wan Brothers, *The Monkey King: Havoc in Heaven*, 1964, Belfast Film Festival

che monopolizzerà la produzione animata fino agli anni Ottanta.[5]

La prima epoca d'oro[8] (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 sconquassa 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), il secondo rielabora un racconto popolare,[9] 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.

Wang Shuchen, Jingda Xu, Yan Ding Xian, *Prince Nezhas Triumph Against Dragon King*, 1979, Alchetron

degli anni Cinquanta e Sessanta: *Nezha* rimanda allo Scimmiotto 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]

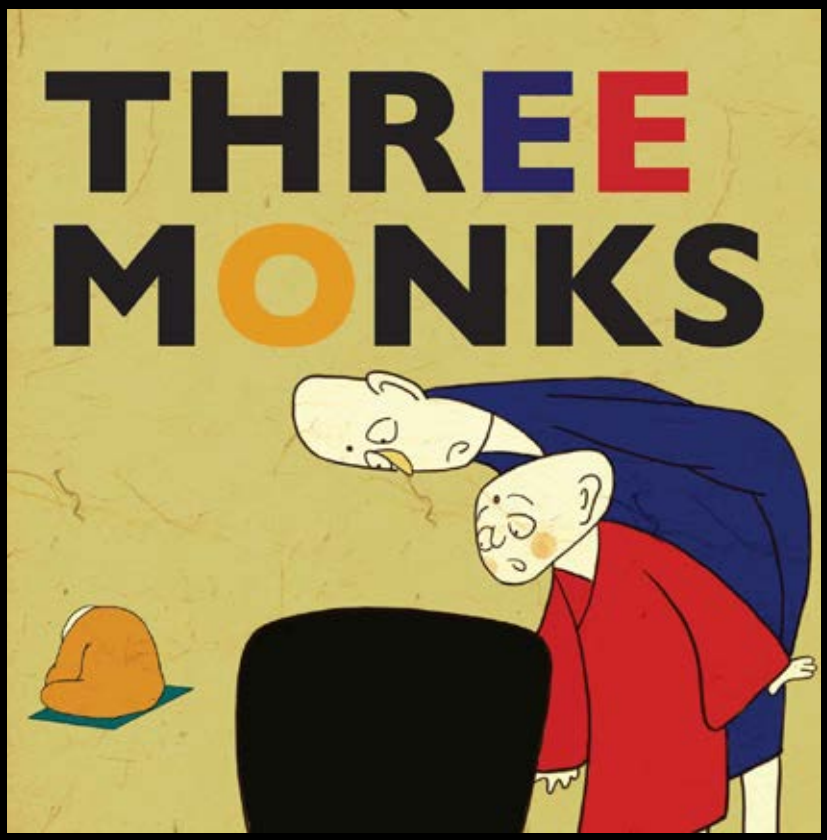
L'avvento della nuova Cina delle Riforme ha già costretto il SAFS a confrontarsi con l'economia di mercato, con la concorrenza con prodotti esteri (provenienti in particolar modo dagli USA e dal Giappone), e con le nuove tecnologie e i nuovi media,[15] ma la messa in onda su CCTV di *Astroboy*[16] nel 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 Giappone[19] 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 *Banye jijiao* 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*



Copertina di: Shanghai Animation Film Studio, *Three Monks*, Shanghai Book Traders, Shanghai, 2010

(*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 multietnico Qing e ormai parte essenziale della narrazione ufficiale dello Stato-nazione.[21]

Questo popolo, di religione islamica e lingua turcica, 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 Orientale[23] (fig. 3).

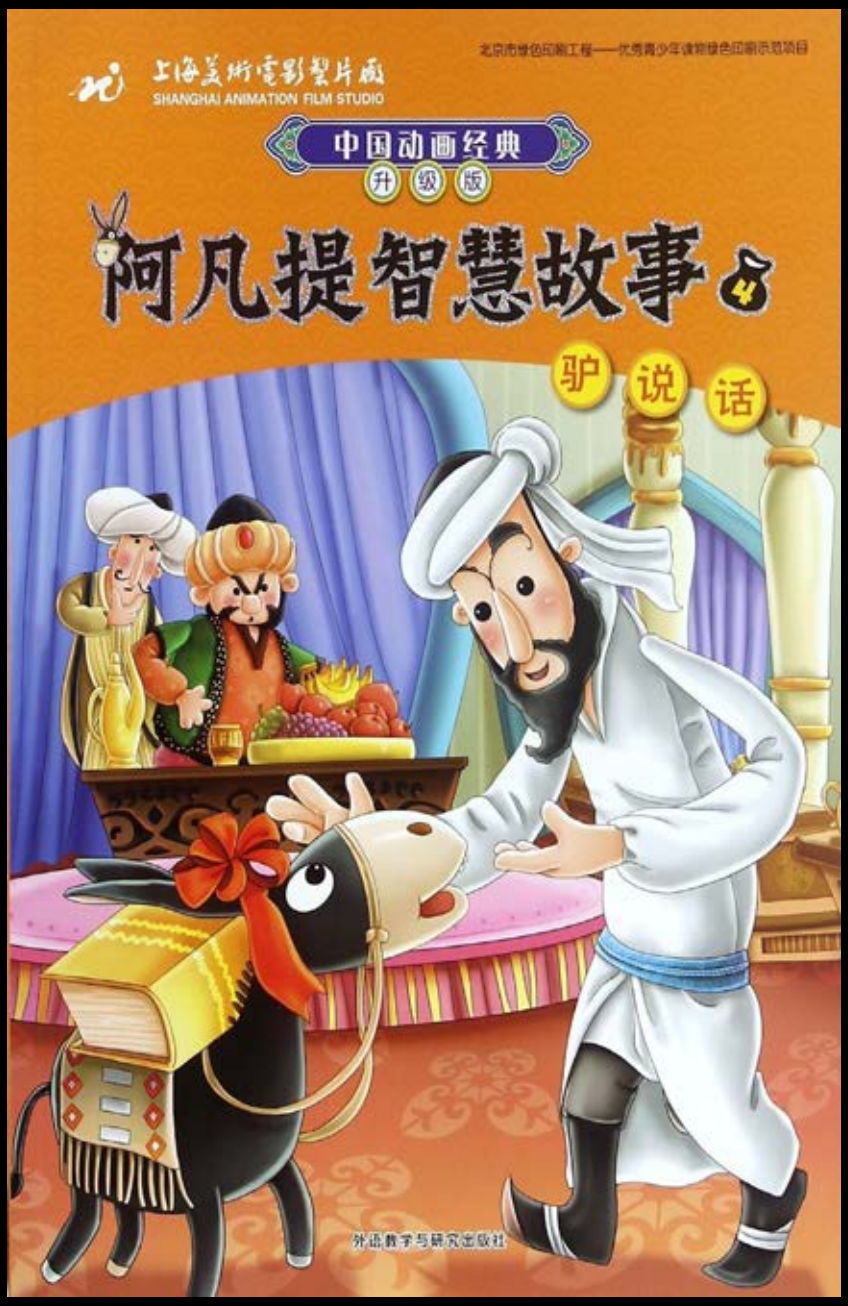
La serie di *Effendi*, mandata in onda nel corso di quasi dieci anni, è imperniata su due

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'espediente di recuperare a larghe linee una storia riconducibile al patrimonio uiguro.

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



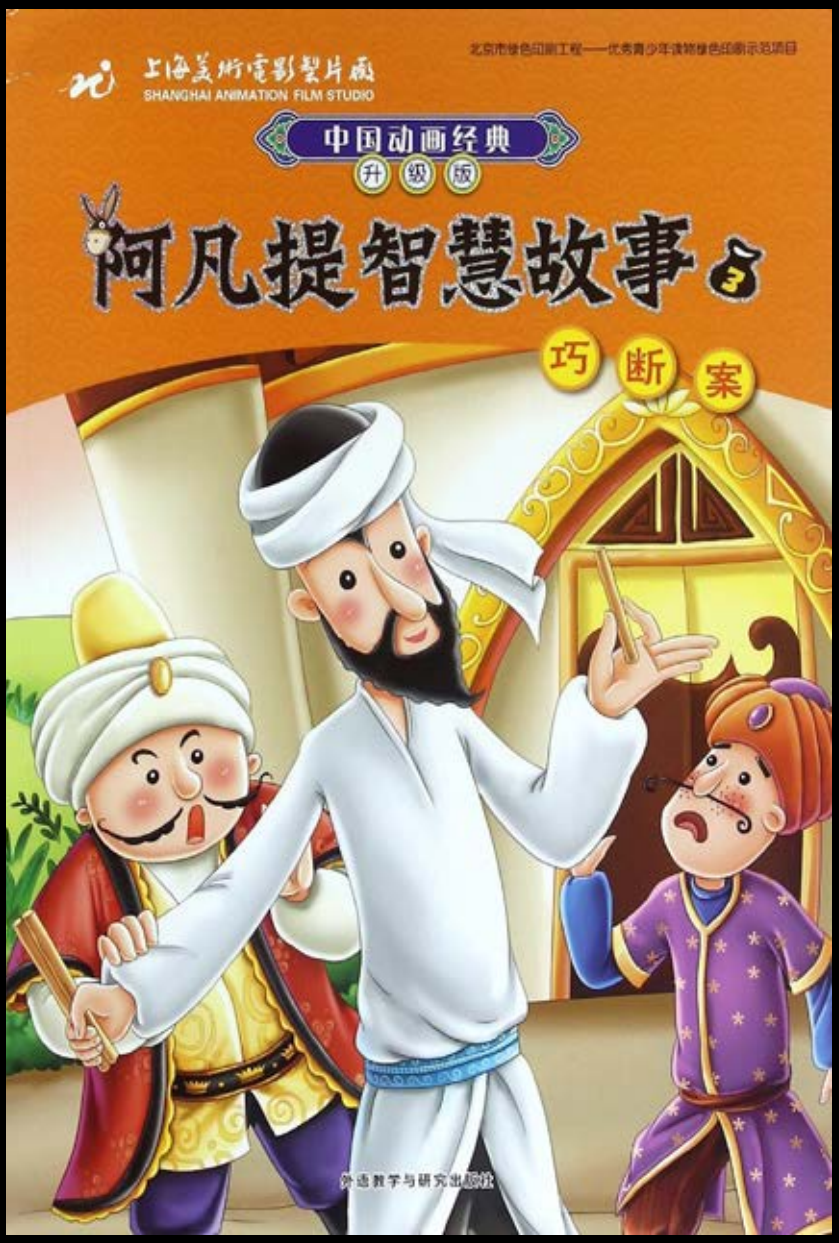
Copertina di: Shanghai Animation Film Studio, *Afanti Wisdom Story 4 Donkey Talks*, Foreign Languages Teaching and Research Press, Pechino, 2016

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'inserto 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.



Copertina di: Shanghai Animation Film Studio, *Afanti Wisdom Story 3 Smart Judgement*, Foreign Languages Teaching and Research Press, Pechino, 2016

Effendi, etnicismo e (trans)nazionalismo

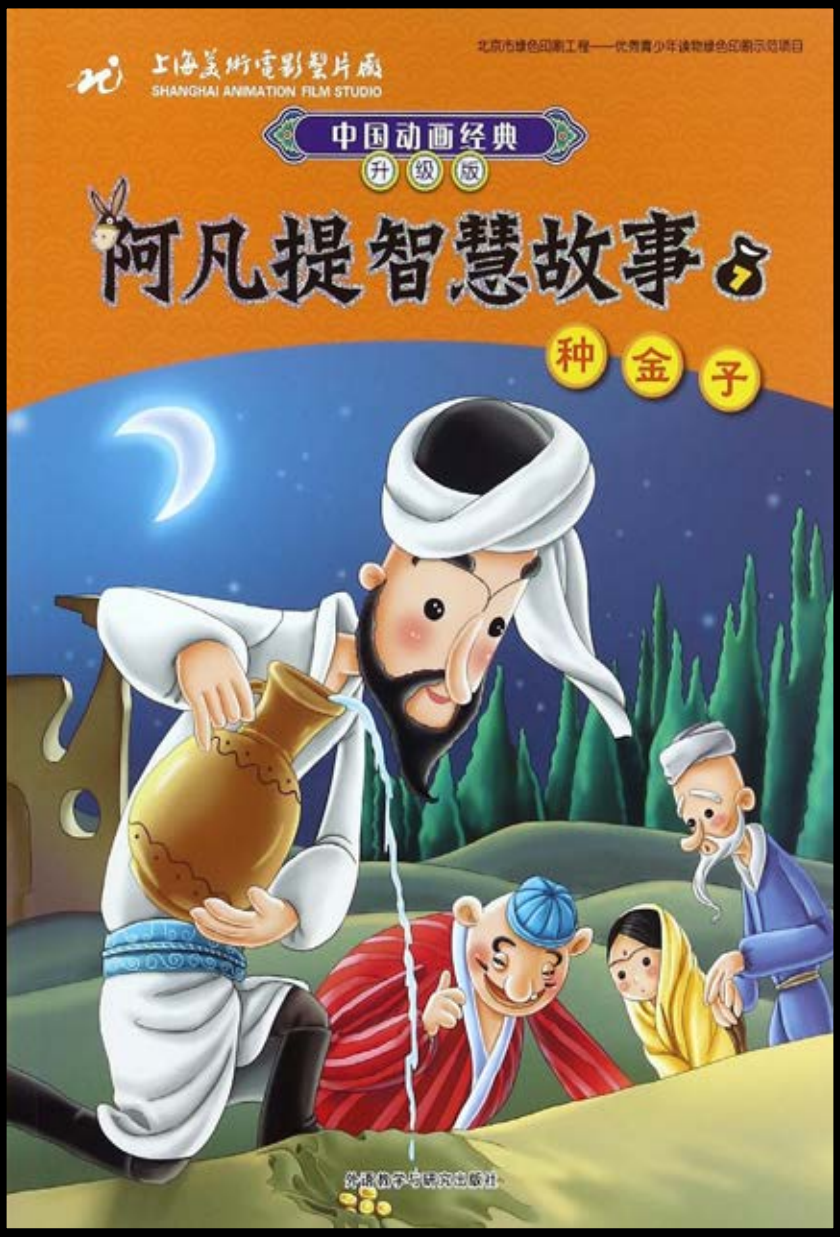
La centralità dei concetti di "stile nazionale" e, più tardi, di "scuola cinese" nella narrazione ufficiale hanno portato diversi studiosi a definire il nazionalismo e l'etnicismo,[29] ai quali i suddetti sono riconducibili, quali *loci* di negoziazione tra forze in conflitto. Zhang nota come, tradizionalmente, 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 shenghuole* 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 bazha* 大巴紮, 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



Copertina di: Shanghai Animation Film Studio, *Afanti Wisdom Story 7 Grow Gold*, Foreign Languages Teaching and Research Press, Pechino, 2016

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] Esemplare 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* 嗶哩嗶哩 e *Youku* 優酷, 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.