

Il fumetto cinese moderno tra centro e periferia

Martina Caschera

Modern Chinese Comics, between center and periphery. *Until the XIX century, China considered itself as the center of the world, the “Middle Kingdom”(Zhongguo 中国). However, due to intensifying and unavoidable exchanges with Western powers, the Middle Kingdom had to reconsider its cultural stance, having been confined the peripheries of the modern world. In this scenario, China developed both the lianhuanhua, its traditional form of graphic narrative, and the manhua, a new hybrid text with Western characteristics. The notions of “center” and “periphery” and their supposed dialectical relationship, as well as the definition(s) of comics, inform the selection of authors, works and events in the present essay. The main body of the article synthetically retraces the history of Chinese comics from its origins in the late XIX century to nowadays, according to a twofold perspective. While considering continuities and peculiarities of the intertextual dialogue between comics, novels and Opera, the study also underlines the significance of the West, Soviet Russia and Japan, as a positive or negative, explicit or implicit models. In conclusion, it offers an overview on the most recent phenomena in a long-term scenario.*

Keywords: Chinese comics, *Manhua*, Chinese literature, Visual studies, Media studies.

1. I concetti di “centro” e “periferia” come direttrici d’indagine

A seconda della definizione di fumetto adottata, l’origine di questo linguaggio, medium o forma d’arte in Cina può essere fissata lungo un arco temporale che va dal secondo millennio a.C. ai primi del Novecento.

È risultato dunque necessario operare una selezione dei contenuti, laddove i concetti di *centro* e *periferia* si sono dimostrati criteri d’indagine efficaci per isolare alcuni aspetti particolarmente significativi della definizione e dell’evoluzione del fumetto in Cina¹.

Una prima interpretazione della dialettica centro-periferia permette di indagare i rapporti tra fumetto autoctono e modelli esteri. Tappa fondamentale di

¹ Per quanto riguarda le opere dall’epoca Han al 1949, il testo più utile e attendibile resta l’opera di A Ying, compilata nei primi anni della Repubblica Popolare Cinese e più volte rieditata. Questo testo riccamente illustrato permette di avere accesso a opere altrimenti irreperibili, a causa sia della bassa qualità dei materiali che ne ha impedito la conservazione che delle campagne politiche mirate alla distruzione di molte opere pre-1949. In questo saggio ci si riferisce alla versione del 2009, rivista e arricchita da Wang. Jiaju. Per quanto riguarda invece la produzione dal periodo maoista al XXI secolo, per il reperimento delle immagini si è tenuto conto principalmente di banche dati digitali che mettono a disposizione un’ampia offerta di immagini di esemplari d’epoca, raccolte private e ristampe più recenti.

questa dialettica è il XIX secolo², durante il quale i rapporti con l'occidente dovuti (o meglio imposti) dalle sconfitte delle Guerre dell'Oppio, cambiarono la stessa percezione che la Cina aveva di sé: da *centro* (Terra di Mezzo) essa divenne *periferia* di un movimento culturale ormai globale. Anche la diffusione dei fumetti è legata a questo processo di riassetamento e ripensamento culturale, per il quale la produzione occidentale fu da allora elevata, più o meno esplicitamente, a modello di riferimento, positivo o negativo a seconda della temperie storica.

Una seconda e più ampia interpretazione delle nozioni di centro e periferia è quella che permette di gettare luce sui rapporti, interni alla stessa produzione cinese, tra la cosiddetta *cultura alta* (centro) e quella *bassa* o popolare (periferia), con tutte le criticità che una tale demarcazione comporta. Se infatti le nozioni di cultura alta e bassa sono problematiche in ogni contesto, ciò è particolarmente vero per una civiltà che ha sempre posto le basi del potere sulla conoscenza di un sistema di scrittura complesso (in una parola, sul *wen* 文) e di un sistema di testi storici, filosofici e letterari³.

Se centro e periferia si intendono qui come punti di riferimento sia spaziali che culturali, va comunque chiarito che questi concetti non mirano a creare rigide categorizzazioni, ma sono da interpretare come direttrici d'indagine lungo le quali muoversi per osservare e, magari, risolvere tensioni dialettiche. L'obiettivo ultimo di questo excursus è rivelare la complessità della storia del fumetto cinese così come l'infondatezza di qualsiasi schematica collocazione, soffermandosi principalmente sul periodo più concitato della storia cinese moderna, il XX secolo.

2. *Quale fumetto? Proposte teoriche e criteri metodologici*

Esiste un *fumetto cinese* o la Cina si è appropriata di linguaggi fondamentalmente alieni? È da considerarsi un centro produttivo o una periferia

² Il XIX fu, per la Cina, il secolo delle sconfitte: in pochi decenni, l'Impero subì una serie di pesanti sconfitte, dalle Guerre dell'Oppio (1839-1842; 1856-1860) alla Rivolta dei Boxer, un movimento xenofobo che si concluse con l'intervento di otto potenze straniere (1899-1901).

³ I cosiddetti "esami imperiali" (*keju* 科举) furono stabiliti come sistema di reclutamento dei funzionari dalla dinastia Sui (581-618), ma fu con i Song (960-1279) che questi divennero fondamentale strumento di controllo ideologico da parte della classe dirigente.

ricettiva? Nei seguenti paragrafi si proverà a rispondere a queste domande, ma per farlo è necessario comprendere cosa si intenda per “fumetto”.

In Cina, i ricercatori concordano nel definirlo un genere testuale dall’alto potenziale narrativo (*gushixing* 故事性)⁴ radicato nella sequenzialità (*lianxuxing* 连续性) delle immagini (*tu* 图, *tuhua* 图画, *hua* 画).

A diversi livelli, narratività e sequenzialità delle immagini sono state rintracciate dai ricercatori cinesi fin dall’epoca Han (206 a.C.-221 d.C.)⁵. Sono state dunque considerate “fumetti” opere che vanno dai rilievi su pietra e sul vasellame delle sepolture tombali (*huaxiang shi* 画像石), alle pitture murarie religiose (*bihua* 壁画), ai *bianwen* 变文, testi utilizzati fin dall’epoca Tang (618-907 d.C.) per rappresentazioni di natura religiosa, alle illustrazioni sulla manualistica popolare Song (960-1279 d.C.)⁶, fino ad arrivare alla narrativa illustrata Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911).

Se invece si definisce “fumetto” una forma narrativa caratterizzata dalla combinazione di due sistemi semiotici (iconico e verbale), allora è possibile ricercarne le origini individuandole addirittura nella correlazione tra calligrafia e pittura tradizionale (non a caso due delle *siyi* 四艺, le “quattro arti” del letterato).

Per quanto entrambi gli approcci proposti risultino affascinanti, questi non tengono conto di alcuni fattori materiali e culturali fondamentali.

Il primo è legato ai lettori. È stato quando la narrazione per immagini multimodale ha mirato ad includere le classi sociali medio-basse che il fumetto ha compiuto un importante salto, di qualità e produzione. Da un esame delle opere raccolte in A e Wang (2009), il legame tra narratività, sequenzialità e multimodalità si viene a consolidare già durante la dinastia Yuan (1279-1368), ossia in concomitanza con la diffusione della narrativa, il genere “popolare” per antonomasia, e del teatro⁷. La vera svolta è riscontrabile tuttavia in epoca Ming e

⁴ La centralità del concetto di “narratività” è stata riconosciuta anche dalla critica autoctona, che, come titolo di una mostra del 2016 dedicata al fumetto cinese, ha utilizzato il neologismo “*gushi hui* 故事绘” (letteralmente “raccontare per immagini”), un calco semantico dall’inglese “picture telling”.

⁵ Tra i primi esemplari artistici che posseggono due delle suddette qualità (sequenzialità e narratività) abbiamo, “Tubo mangia il serpente” e “La capra cavalca l’anatra” relativi alla sepoltura del Re Ma presso Changsha (epoca Han). Le immagini, tuttavia, sono prive di testo.

⁶ Qui ci si riferisce alla storia del fumetto canonica che segue la scia dell’importante testo di A Ying, pubblicato per la prima volta nel 1976.

⁷ La più antica opera illustrata pervenutaci risale a quest’epoca ed è la “Novella interamente illustrata tratta dalle Cronache dei Tre Regni” di cui a pag. 8. Allora, la componente iconica occupava solo un terzo di

Qing (il periodo d'oro del "romanzo" *xiaoshuo* 小说), sia dal punto di vista formale, per l'organicità raggiunta da queste opere, sia per una diffusione che traeva profitto dalla "rivoluzione della lettura" (Vogelsang 2014, p. 264).

L'evoluzione dei cosiddetti linguaggi multimodali della vignetta, della striscia a fumetti e del libro a fumetti vero e proprio, è infatti avvenuta a causa dello slittamento del target, ossia l'inclusione di una (sempre più) ampia fascia della popolazione nel mercato culturale di un'editoria periodica sempre più economica, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento (De Giorgi, 2001), in concomitanza dunque con la nascita di una classe medio-borghese urbana. La vera "popolarizzazione" (*tongsuhua* 通俗化) della narrativa multimodale si è realizzata grazie alla produzione veloce e sistematizzata del tardo XIX secolo ed è legata all'importazione di tecnologie di stampa occidentali⁸.

La più antica definizione di fumetto è legata alla maturazione del mercato editoriale e alla nascita della relativa cultura commerciale urbana⁹. Coniato solo nel XX secolo¹⁰, il termine "*lianhuantuhua* 连环图画" (letteralmente "immagini concatenate", "in sequenza") definisce non più il vago territorio della narrativa per immagini in sequenza, ma un prodotto multimodale maturo e indipendente sul mercato già dal 1916, quando il giornale *Caobao* 潮報 (Onda) creò l'albo unendo diverse strisce a fumetti uscite precedentemente sul periodico, dando inizio alla

ciascuna pagina (e dunque si trattava di narrativa illustrata) e le opere erano a loro volta legate, soprattutto dal punto di vista estetico ed iconografico, alle narrazioni per immagini a tema religioso di cui siamo a conoscenza grazie ai ritrovamenti di Dunhuang 敦煌 (Gansu), ove, agli inizi del XX secolo, in alcuni templi buddhisti scavati nella roccia furono scoperti centinaia di manoscritti databili dal 400 al 1000 d.C.

⁸ Un antenato del fumetto popolare è il *nianhua* 年画 ("immagine dell'anno nuovo"), un prodotto molto diffuso sia nelle aree urbane che rurali durante l'epoca Qing. Questi prodotti, di norma economiche xilografie dai colori sgargianti, venivano affisse per decorare interni ed esterni in occasione delle festività. Questi poster e volantini potevano rappresentare graficamente anche lo svolgimento di una semplice storia, legata alla tradizione o all'attualità. Tuttavia, non è possibile definirli fumetti: si tratta di un format dalle caratteristiche estetiche molto varie, totalmente indipendente dal mercato editoriale e legato ad un contesto comunicativo specifico (eventi particolari, celebrazioni, festività). Per una riflessione sui rapporti tra *lianhuantuhua* e *nianhua* si veda Jiang (2000).

⁹ Agli inizi del Novecento, i libri e le riviste a fumetti venivano chiamati in diversi modi: piccoli libri (*xiaoshu* 小书) o libri illustrati (*tuhuashu* 图画书), libri per ragazzine (*yayashu* 丫丫书) e libri per bambini (*xiaorenshu* 小人书) (Shen, 2001:101). Tutti questi termini, più o meno denigratorio, facevano riferimento o alle piccole dimensioni del medium, o alla (presunta) giovane età dei suoi lettori. In realtà, nonostante i fumetti attraessero un pubblico giovane, non erano pensati come testi per l'infanzia o l'adolescenza. Secondo Pan (2008), Mao Zedong avrebbe osservato: "I *lianhuantuhua* sono letti dai bambini così come dagli adulti, analfabeti così come istruiti. Perché non fondiamo una casa editrice per pubblicare una serie di nuovi *lianhuantuhua*?" (702).

¹⁰ Secondo A e Wang (2009) e Gu (1999), l'anno è il 1925, per Lent (2017) la pubblicazione è del 1927.

diffusione di un format che divenne subito popolare nel ceto medio-basso (Tie 2013; Shen 2001)¹¹.

A questa evoluzione si ricollega il rapporto tra diversi generi e testi all'interno di un sistema culturale in evoluzione (i.e. l'intertestualità). È stato già osservato come la produzione illustrata aumenti considerevolmente in relazione alla diffusione di altre forme d'arte popolare. Anche gli elaborati proto-fumetti di epoca Ming e Qing conservavano la natura di ipertesti, essendo in larga parte dipendenti dalla narrativa e dal teatro in quanto a trame e personaggi. Agli inizi del Novecento, il fumetto abitava l'estrema periferia della produzione culturale e, come verrà illustrato, manterrà un rapporto di dialogo costante con altre forme testuali per tutto il secolo, pur acquisendo un ruolo fondamentale durante alcune fasi storiche.

I criteri pertinenti per la definizione di “fumetto” dunque non si limitano alla narratività multimodale, ma includono anche popolarizzazione e indipendenza mediatica all'interno di un mercato editoriale maturo.

3. Lianhuanhua 连环画 e Manhua 漫画: definizioni itineranti

Gli studiosi concordano nel riportare che, durante gli anni Venti del Novecento, il fumetto trova finalmente una sua definizione (Lent 2017; A e Wang 2009; Shen 2001; Wong 2002). Per essere più precisi, due tipi di fumetto trovano due diverse definizioni.

Sono già state citate le “immagini concatenate”, *lianhuan tuhua* 连环图画, legate alla pubblicazione di “*Lianhuan tuhua* delle cronache dei Tre regni” (*Sanguo zhi lianhuantuhua* 三国志连环图画). Il termine suggella la fissazione di alcune caratteristiche estetiche, la conquista dell'editoria periodica e la *liberazione* del genere da ogni dipendenza mediatica. Per i suoi legami con la tradizione secolare cui si è fatto riferimento, questo tipo di fumetto è stato definito

¹¹ Il format più diffuso negli anni a seguire sarà un testo tascabile, di circa 10 cm (per questo motivo chiamato anche *xiaoshu* 小书, “piccolo libro”) e potevano contare dalle 10 alle 100 pagine (Chen, 2012:158).

completamente “autoctono” e, ad oggi, il termine *lianhuanhua*¹² rimanda direttamente al lungo percorso evolutivo del genere (Lent 2017; Stember 2014a; A e Wang 2009; Gravett 2008).

Dal punto di vista estetico, il *lianhuanhua* è molto riconoscibile: di norma, le immagini occupano due terzi della pagina, mentre solo un terzo è dedicato alla componente verbale (sopra, sotto, a lato), che è nettamente separata da quella iconica¹³. Inserti testuali nelle immagini sono riscontrabili già in testi d’epoca Ming, ove si notano brevi spiegazioni (le cosiddette “etichette”) sull’identità dei personaggi, sulle loro conversazioni e sul luogo in cui la scena si svolge, tuttavia i grandi fumettisti d’inizio Novecento preferivano separare i codici, con lo scopo di non creare confusione visiva in un pubblico semi-analfabeta¹⁴. Almeno fino al 1929, quando il primo film sonoro viene diffuso nelle sale di Shanghai e le piccole nuvolette o “cornici di dialogo” (traduzione letterale del termine balloon cinese, *duihuakuang* 对话框) divennero più comuni.

Mentre il *lianhuanhua*, può dunque essere considerato una forma complessivamente “indigena” di fumetto, è difficile sostenere lo stesso del *manhua* 漫画¹⁵. Ad oggi, il termine si riferisce ai testi realizzati nella Repubblica Popolare Cinese (*guochan manhua* 国产漫画 o *guoman* 国漫, fumetti domestici) o in lingua cinese (sinofoni), ma soprattutto marca la separazione tra la produzione cinese e quella giapponese (*manga*) e coreana (*manhwa*) (Stember 2014a). Ma quando il termine fece la sua comparsa nel 1925, la forma che esso andava a definire non assomigliava minimamente a quella a cui siamo abituati oggi.

Quell’anno, il famoso artista Feng Zikai pubblicava una raccolta intitolata “I *manhua* di Feng Zikai” (*Zikai Manhua* 子恺漫画) sulla rivista *Wenxue Zhoubao*

¹² In breve tempo il carattere “tu 图” di “tuhua 图画” sarebbe caduto per consuetudine, per cui la forma ad oggi più nota del termine è *lianhuanhua*.

¹³ Un corrispettivo europeo di questo tipo di fumetto è stato trovato in Rodolphe Töpffer (1799 - 1846), il “padre del fumetto”, proprio per la separazione di testo e immagine. Si veda Lent (2017).

¹⁴ La percentuale di analfabetismo nei primi decenni del XX secolo “raggiungeva l’85–90% della popolazione” (Chen, 2012:160).

¹⁵ Il termine “*man*” significa letteralmente libero, senza costrizioni, mentre *hua* 画 indica sia la rappresentazione pittorica (sostantivo) che l’atto del dipingere (verbo).

文学周报 (Settimanale Letterario)¹⁶ e da allora il termine *manhua* cominciò ad essere utilizzato per definire il *cartoon*, ossia la vignetta in senso lato¹⁷. In merito alla sua ispirazione, Feng Zikai esplicitò i suoi legami con l'estetica giapponese tramite il riferimento al maestro dell'*ukiyo-e* Katsushika Hokusai (1760-1849) e soprattutto alla "qualità lirica" dei lavori di Takehisa Yumeiji (Barmè 1989, p. 24).

Basandosi su questo, si potrebbe concludere che il termine *manhua*, così come l'estetica a cui si riferisce, rimandi al Giappone, ove veniva già da tempo utilizzato (con la stessa grafia ma diversa pronuncia). La popolarizzazione del termine *manga* 漫画 in Giappone è infatti legata alla pubblicazione nel 1814 dell'influente raccolta *Hokusai Manhua*: allora il termine entrò nella comprensione popolare con l'accezione di "schizzo svolto sul momento". Tuttavia, ricerche filologiche dimostrano che la parola *manhua*, era comparsa precedentemente, in un testo pubblicato da Jin Nong (1687-1763), uno degli "Otto Eccentrici di Yangzhou", tra il 1736 e il 1795, per indicare un dipinto eseguito con *pennellate libere* (*suiyihua* 随意画) (Barmè 1989, pp. 18-19). La querelle, in realtà, poco conta: è evidente che quella a cui attinge Feng Zikai è una sensibilità, comune alle due civiltà, che vedeva la pratica dello schizzo come espressione di libertà e il prodotto di questa come opera d'arte a tutti gli effetti. Il discorso potrebbe concludersi con una sintesi tutta "orientale", in una tensione politica (e di conseguenza culturale) tra due partecipanti di una medesima "comunità interletteraria" (Gnisci 2002, p. 202), se solo non entrasse in gioco l'elemento alloctono. Il "centro" di un tipo di produzione visuale legata alla stampa periodica, l'occidente, aveva già da tempo seminato su territorio cinese l'idea che ivi potessero nascere prodotti come i famosissimi *Punch* britannico e *Puck* statunitense. Già dalla seconda metà del XIX secolo, quotidiani e riviste circolanti

¹⁶ Il *Settimanale Letterario* fu pubblicato dal 1925 al 1929 da Zheng Zhendu 郑振铎 (1898-1958), un importante intellettuale progressista della Cina Repubblicana.

¹⁷ Per descrivere la propria opera, Feng Zikai si riferì a Chen Shizeng 陈师曾 (1876-1923), pittore che apportò un forte carattere personale alla pittura tradizionalista con i suoi dipinti ad inchiostro "molto simili a vignette" (Lin 2003:84). Prima di Feng, Chen fu discepolo dell'artista Li Shutong 李叔同 (1880-1942), tra i primi a frequentare curriculum d'arte occidentale in Giappone, e ad interessarsi all'arte grafica già in pieno sviluppo nel Sol Levante. Per maggiori informazioni su Li Shutong, si veda Lin (2003).

del *Treaty ports*¹⁸ avevano messo la popolazione del luogo in contatto con nuove forme di narrazione e commento giornalistico (spesso satirico) per immagini. Agli inizi degli anni Venti, le vignette satiriche e/o di natura propagandistica anti-imperialista, nazionalista e repubblicana avevano raggiunto la massima diffusione e un gruppo di autori cinesi si appropriò del termine *manhua* per definire le proprie sperimentazioni con il genere, concepito da loro come l'incontro tra un modello occidentale (e giapponese)¹⁹ e uno spirito tutto autoctono.

Adottato per definire sia i “disegni realizzati in libertà” che le vignette satiriche negli anni Venti, durante il decennio successivo “*manhua*” diventò un termine onnicomprensivo per definire testi visuali di ogni genere pubblicati su riviste specializzate e non (Crespi 2012). L'appropriazione era completa, ma il termine avrebbe affrontato alla fine del secolo un'ulteriore risemantizzazione.

4. Al centro della cultura: il rapporto tra narrativa, teatro e lianhuanhua²⁰ dalle origini alla fine dell'epoca maoista.

È molto interessante notare la continuità del dialogo tra generi testuali e media, in un movimento che ha spinto il fumetto ad allontanarsi ed avvicinarsi, durante la prima metà del Novecento, al “centro” della produzione culturale cinese. Questo anche perché lo stesso centro è stato più volte rinegoziato: dalle mani dei funzionari-letterati, il potere è passato a quelle degli intellettuali-scrittori, fino a stabilizzarsi tra le maglie del Partito negli anni Cinquanta e in ciascuno di questi passaggi il valore stesso dei testi è mutato profondamente.

Il rapporto tra fumetto e narrativa è fondante, ma vi sono storie e personaggi particolarmente ricorrenti nell'evoluzione del genere.

Il primo esempio di narrativa illustrata è la “Novella interamente illustrata tratta dalle Cronache dei Tre Regni” (*Quanxiang sanguozhi* 全相三国志平话), di

¹⁸ I cosiddetti Treaty ports sono quelle città che, a seguito delle Guerre dell'Oppio, furono forzatamente aperte al commercio con l'occidente, diventando ben presto metropoli semicoloniali. Tra queste si annoverano Shanghai, Guangzhou, Ningbo e Xiamen.

¹⁹ Prima che il “Punch/Puck cinese” (lo *Shanghai Poke* 上海泼克 di Shen Bochen) si diffondesse in Cina, in Giappone, l'artista Kitazawa Rakuten già aveva ottenuto una grandissima popolarità con le sue pubblicazioni. Si veda Stewart (2006).

²⁰ La narrativa ed il teatro sono i due generi con i quali il fumetto si è confrontato maggiormente, in quanto rappresentanti di una tradizione popolare, ma anche il cinema si è spesso inserito nello scambio e dunque esempi di cine-fumetti sono stati presi in considerazione quando pertinenti.

epoca Yuan²¹. Ogni pagina è organizzata con un'immagine che occupa un terzo dello spazio mentre i restanti due terzi sono occupati dal testo (A e Wang 2009, pp. 89-91), nella formula *shangtu xiawen* 上□下文 (l'immagine sopra, il testo sotto), che sarebbe divenuta classica anche nel *lianhuanhua*. L'estetica riecheggia le storie per immagini della vita del Buddha di epoca antecedente, nell'intento di sfruttarne la familiarità per scopi sia pedagogici che d'intrattenimento.

“Cronache dei Tre Regni” (*Sanguozhi* 三国志), un complesso e corposo testo storico che narra le vicende della Cina alla caduta della dinastia Han, le cui gesta di eroi mitici, ancora centrali nella cultura popolare contemporanea, saranno poi riprese in uno dei quattro grandi romanzi della letteratura cinese, “Il romanzo dei Tre Regni” (*Sanguozhi yanyi* 三国志演义) di Luo Guanzhong 罗贯中. Altri due di questi romanzi, ossia “Sul Bordo dell'Acqua” (*Shuihuzhuan* 水浒传), meglio conosciuto come “I Briganti”, e “Viaggio in Occidente” (*Xiyouji* 西游记), ossia “Lo Scimmiotto”²², possono essere considerati tra le più influenti fonti per la produzione fumettistica del Novecento, e non limitamente alla Cina²³.

Procedendo nel solco dell'intertestualità, il primo esempio conosciuto di trasposizione per immagini di un'opera teatrale è a sua volta l'adattamento di un “*chuanqi* di media lunghezza”²⁴. Si tratta di “Memorie di Jiaohong” (*Jiaohong ji* 娇红记), del 1435 (A e Wang, 2009:117). La storia, ambientata durante l'epoca dei Song settentrionali (960-1126), elabora il tema della “coppia amorosa”, caro alla novellistica così come al teatro, e in particolare questa catena di riadattamenti testimonia un movimento d'allontanamento di una trama dal centro (i *chuanqi*

²¹ Racconto storiografico e narrativa non sono mai stati generi nettamente distinti nella storia del *wen* 文, ossia della produzione scritta in Cina. “Cronache dei Tre Regni”, opera del III sec. d.C., è un esempio classico di questo tipo di scrittura ibrida.

²² “I Briganti” (XIV sec.), di Shi Nai'an 施耐庵 e Luo Guanzhong, narra le avventure della banda di Song Jiang 宋江, fuorilegge che operavano nella zona paludosa di Liangshan 梁山 in epoca Song. Un'opera complessa, che supera le duemila pagine e che presenta moltissimi personaggi attraverso racconti tra loro correlati ma non sempre interdipendenti. “Lo Scimmiotto” (XVI sec.), di Wu Cheng'en 吴承恩, trae spunto anch'esso da eventi storici, ma vi si discosta con più decisione, approdando ai lidi del racconto fantastico. Si tratta infatti della narrazione delle gesta del monaco Xuanzang 玄奘, alla ricerca dei testi sacri buddhisti in “occidente” (India), assieme a Sun Wukong 孙悟空, “lo scimmiotto”, un Immortale in disgrazia, e altri due aiutanti dall'aspetto di animali antropomorfi.

²³ Un esempio è “Dragonball”, la versione *manga* e *anime* del “Viaggio in occidente” che ha letteralmente conquistato il pubblico di tutto il mondo.

²⁴ Si tratta del primo esempio di un genere nato nell'epoca Yuan, oggi definito «*chuanqi* di media lunghezza» (*zhongpian chuanqi xiaoshuo* 中篇传奇小说). Si veda in proposito Bisetto (2015).

erano opere realizzate in lingua colta, dunque dirette a persone ben istruite) all'estrema periferia culturale, rappresentata dal proto-fumetto in lingua volgare.

Tra le opere più amate di epoca Ming trasposte in proto-fumetti troviamo “Il padiglione a Ponente” (*Xixiangji* 西厢记)²⁵. Confrontando due versioni (una del XV e una del XVI secolo), è possibile notare profonde differenze e un crescendo di audacia nelle sperimentazioni²⁶

I grandi romanzi e le opere teatrali più amate trovarono accesso, agli inizi del XX secolo, ad un pubblico urbano sempre più vasto grazie alle versioni a fumetti. Alla fine degli anni Dieci a Shanghai, artisti come il già esperto Zhu Zhixuan 朱芝轩²⁷, Liu Boliang 刘伯良 e Ji Shucheng 李澍丞 portavano i lettori a teatro con pochi centesimi. Difatti, la caratteristica del fumetto di questo periodo era che l'ipertesto riproponeva quasi pedissequamente il suo ipotesto: gli sfondi erano la copia della scenografia teatrale e la gestualità, gli oggetti e il trucco conservano “il tradizionale simbolismo” teatrale (Shen 2001, p. 101)²⁸.

Ma nel 1920, venne pubblicato il fumetto “Marcia verso oriente” (*Kuohai zhengdong* 跨海征东) di Liu Boliang 刘伯良. L'opera si ispirava al romanzo “La spedizione ad Oriente di Xue Rengui” (*Xue Rengui Zhengdong* 薛仁贵征东) e che stabilì un vero e proprio modello per i fumetti degli anni Venti e Trenta²⁹.

Lo stile più popolare, accattivante e una maggiore cura per la sequenzialità accendono la miccia di un primo boom del *lianhuanhua*. Con un pubblico sempre più fidelizzato e caratteristiche ormai standardizzate, quali, ad esempio, le piccole dimensioni dei fascicoli, inizia la prima epoca d'oro del fumetto e della carriera

²⁵ “Il padiglione a Ponente” (*Xi Xiangji* 西厢记) è considerato uno dei capolavori del genere teatrale *zájù* 杂剧, di epoca Yuan. L'opera affronta il tema dell'amore travagliato tra un giovane studioso e una ragazza legata da vincoli di pietà filiale alla propria madre vedova. La trama è ispirata ad una novella in cinese letterario di epoca Tang, *Yingying Zhuan* 莺莺传 di Yuan Zhen, ma la pièce teatrale ne sovverte il finale permettendo ai due di coronare i sogni di carriera e d'amore. L'opera è da considerarsi uno dei soggetti preferiti della produzione fumettistica (gli esempi riportati nel classico di A Ying raggiungono le quaranta pagine).

²⁶ In una, le immagini che occupano 1/3 della pagina (1498), in quella più tarda invece troviamo dei testi molto stringati in didascalie interne alle immagini (1592).

²⁷ Zhu Zhixuan aveva già curato la litografia illustrata “Il romanzo dei tre regni” nel 1899, un esempio di *huihui tu* 回回图 di successo (A e Wang, 2009; Shen, 2001).

²⁸ Questo significava, in poche parole, che gli sfondi seguono la scenografia secondo i dettami tipici dell'Opera di Pechino, per cui invece di disegnare un cavallo, l'autore riproduceva la scopa (che in scena alludeva simbolicamente all'animale).

²⁹ Questo lavoro è considerata da Shen (2001) come il primo adattamento fumettistico di un romanzo (101).

del “Quattro grandi dan” 四大旦³⁰, Zhu Runzhai 朱润斋, Zhou Yunfang 周云舫, Shen Manyun 沈曼云 e Zhao Hongben 赵宏本³¹.

Se Shen Manyun è forse il più famoso autore di fumetti tratti da opere teatrali e cinematografiche (Shen 2010). La figura di Zhu Runzhai fu fondamentale per l’evoluzione del rapporto tra narrativa, teatro tradizionale ed un fumetto ancora fortemente debitore del linguaggio teatrale e dell’estetica religiosa.

Analizzando una tavola (*mianban* 面板) di Liu Boliang e una di Zhu ci rendiamo conto che, i disegni del secondo sono molto più dinamici e indipendenti dall’estetica teatrale (scenografie e gestualità). In Zhou Yunfang invece, si nota anche la presenza di caratteri all’interno delle immagini, a designare i luoghi e i nomi dei personaggi, ma anche per fornire descrizioni più dettagliate delle azioni e, di rado, per riportare battute. Un altro aspetto originale della sua opera è l’impiego di un sistema di suddivisione delle vignette che ovviava al problema dell’interruzione del ritmo (caratteristica dei fumetti dell’epoca) e anticipava soluzioni molto più recenti³². Anche lui partecipò alle serie (*taoshu* 套书) curate dalla casa editrice di Shanghai *Shijie* 世界, che, a partire dal 1925, suggellò il legame tra il fumetto e i grandi romanzi Ming e Qing, già veri e propri “classici” del genere.

Gli anni Trenta videro l’ingresso del cinema nella produzione a fumetti: un rapporto che, ad eccezione del periodo della guerra, non ebbe soluzione di continuità³³. Seguì una crescita improvvisa di riviste contenenti la parola cinema (“*dianying* 电影”) nel titolo, le quali sfruttavano la popolarità dei film e il fenomeno del fanatismo, ormai maturi nelle aree urbane, per accrescere le proprie vendite (Shen 2001). In questi casi di trasposizione, i disegni erano realizzati di

³⁰ Il dan 旦 è il personaggio femminile principale dell’Opera cinese. L’epiteto “*dadan* 大旦”, letteralmente “Grande Dan”, non si riferisce esclusivamente ai ruoli femminili ma viene attribuito a delle figure che eccellono nel proprio ruolo, primariamente in ambito artistico.

³¹ Per esempi in alta definizione delle opere di questi autori si consiglia il database online relativo alla mostra curata da Shen e Andrews (1997) all’url: <http://huntingtonarchive.org/Exhibitions/litInLineExhibit.php>.

³² Si vedano le immagini in Lianqu wang (2018).

³³ Dal 1937 al 1949, la giovane Repubblica di Cina attraversò un periodo di intense guerre che portarono alla sua fine. In primis, dovette affrontare l’invasione giapponese (1937-1945) e in seguito la guerra civile (1945-1949) tra il partito al governo, il *Guomindang* 国民党 (Partito Nazionalista) e il Partito Comunista. In questi anni, la natura itinerante dei gruppi di resistenza e di propaganda rendeva difficile la produzione fumettistica, più radicata in ambienti metropolitani. Si riscontra dunque una preferenza per forme visuali più immediate, quali le vignette, realizzate in diversi formati (dal volantino al poster). Per approfondimenti sulla cultura popolare di questo periodo si veda Hung (1994).

fretta e con approssimazione, per riuscire ad avvalersi tempestivamente dell'influenza dell'opera originale sul pubblico. Come nel caso dei fumetti "teatrali", anche i fumetti "cinematografici" offrivano un'alternativa a buon mercato: in un sondaggio del 1950, le casalinghe di Beijing dichiararono di preferire questo ad altri generi di lettura perché non potevano permettersi il costo di un ingresso al cinema (Bai 1950 cit. in Chen 2012, p. 160).

Durante l'epoca maoista, che corrisponde alla seconda epoca d'oro del *lianhuanhua*, il fenomeno della transmedialità raggiunge i suoi massimi storici.

I fumetti di epoca maoista, e in particolare quelli prodotti durante la Rivoluzione Culturale, sono molto conosciuti e hanno attirato l'attenzione di diversi studiosi in occidente già dagli anni Settanta³⁴. L'introduzione del giornalista Gino Nebiolo alla raccolta di fumetti cinesi pubblicata in Italia nel 1971 è spesso citata dagli storici dell'arte come importante testimonianza storica³⁵, poiché l'esperienza del critico permette di riflettere su uno dei fattori più importanti della popolarizzazione del fumetto in Cina, la sua particolare prassi di diffusione³⁶.

Negli anni Trenta la questione morale era sentita dagli intellettuali dell'epoca poiché, oltre ai fumetti ispirati alla narrativa in vernacolo, gli autori si cimentavano anche in storie attinte dal folklore (più o meno edificanti) e storie di arti marziali (*wuxia* 武俠), spesso violente e lascive (Qu 1931; Mao 1932; Lu (1932) 1973). La Cina che descrive Nebiolo invece dava alle stampe un nuovo fumetto, che conveniva distribuire gratuitamente.

Per comprendere quest'atmosfera e il ruolo centrale del fumetto nella nuova politica culturale della Cina comunista, bisogna fare un passo indietro. Nel 1942, Mao Zedong aveva pronunciato i "Discorsi di Yan'an", nei quali veniva delineata una vera e propria griglia di movimento per intellettuali e artisti, che sarebbe diventata sempre più stringente col passare degli anni: abbasso la cultura "alta",

³⁴ Si vedano ad esempio gli studi di Chang (1979) e Hwang (1978). In Italia Chesneayx et al. (1971) hanno curato la pubblicazione di una storica raccolta di *lianhuanhua* dal titolo "I fumetti di Mao".

³⁵ I commenti di Nebiolo sono citati, ad esempio, in Lent (2017) e in Stember (2014c).

³⁶ Come riportano anche i resoconti di prima mano di scrittori dell'epoca (Mao Dun, 1932), tra gli anni Venti e Trenta i fumetti venivano esposti in edicole mobili in legno, poggiate sui muri agli angoli delle strade, così che giovani e meno giovani potessero dedicarsi alla lettura sul momento. Con la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, il sistema di diffusione è soggetto a controllo e a centralizzazione. Questo portò della distribuzione gratuita di piccoli fumetti, assai dissimili da i loro antenati degli anni Trenta, sia in quanto a trame e personaggi, sia in quanto a estetica.

Il fumetto cinese moderno, tra centro e periferia.

feudale, confuciana, viva la cultura popolare, delle masse! In questo contesto, tutta l'arte doveva essere ripensata e, in particolare, le forme più popolari come il teatro e il fumetto dovevano essere rivoluzionate in modo da veicolare nuovi valori.

Dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese (d'ora in avanti RPC) nel 1949, tutta la produzione culturale venne gradualmente statalizzata e centralizzata. Il passaggio del fumetto dalla periferia al centro della cultura è simboleggiato anche dal cambiamento delle condizioni materiali di produzione: a Shanghai (la culla dell'editoria "moderna")³⁷, negli anni Trenta e Quaranta i *lianhuanhua* erano prodotti in botteghe da maestri d'arte e dai loro apprendisti, mentre dal 1956 la quasi totalità delle pubblicazioni era a cura di case editrici statali come "Edizioni arte del popolo di Shanghai" (*Shanghai renmin meishu chubanshe* 上海人民美术出版社)³⁸.

Nella Cina maoista, il fumetto è definito *meishu zuopin* 美术作品 (opera d'arte, prodotto artistico), con tutto quello che un simile inquadramento comporta: "se ne pubblicano antologie, riproduzione in grande formato delle tavole compaiono in quasi tutte le mostre d'arte" e le opere più diffuse sono sottoposte a serie analisi critiche (Greselin 1974, p. 88). In una parola, il fumetto è al centro della produzione culturale.

Proprio per questo motivo, negli anni Cinquanta e Sessanta alla grandissima varietà dei format e dell'estetica dei *lianhuanhua*, corrispondeva la chiusura verso tematiche che non seguissero il "corretto orientamento politico" (Farquhar, 1999)³⁹. Anche se era arrivato il momento di mettere al centro la contemporaneità⁴⁰, con i suoi eroi quotidiani, le sue riforme e le sue campagne

³⁷ Alla fine degli anni Cinquanta Shanghai aveva ceduto il primato a Beijing, la nuova capitale dell'editoria.

³⁸ Un esempio di questa centralizzazione nell'ambito del fumetto è la rivista *Lianhuanhua bao* 连环画报, un quindicinale pubblicato dal 1951. Nel 1999 è stato rifondato e accorpato a *Zhongguo lianhuanhua* 中国连环画 (fumetto cinese). Per sfogliarli online si veda <http://www.laohuabao.com/huabao/lhnb/index.html>, consultato il 3/12/2018.

³⁹ Per avere un'idea della varietà dei format di *lianhuanhua* realizzati dagli anni Cinquanta agli anni Settanta e si veda Chen (2015).

⁴⁰ La tematica storica passava la censura se riguardante periodi come quello della Resistenza (*kangri zhanzheng* 抗日战争) e della la Guerra civile, definita "di liberazione" (*jiefang zhanzheng* 解放战争). Un esempio di questo tipo di opere è illustrato in "Guerriglia ferroviaria" (*tiedao youjidui* 铁道游击队) di Ding Binzheng 丁斌曾 e Han Heping 韩和平. Si veda Shen e Andrews (1997).

politiche⁴¹, in un primo momento sopravvisse anche la narrativa classica, poiché parte di un tentativo di “riorganizzare” la morale tradizionale dall’interno (Shen e Andrews 1997)⁴².

La censura riservata ai fumetti testimonia, d’altra parte, l’importanza e la centralità di questi nella cultura politica (l’unica possibile) degli anni Cinquanta.

Complessivamente, i rapporti intertestuali e transmediali del periodo maoista dimostrano una netta preferenza degli autori per la narrativa contemporanea. Due esempi di questo primo periodo sono “La ragazza della comune popolare” (*Li Shuangshuang* 李双双)⁴³, disegni di He Youzhi 贺友直 (1964), e “Seguendo le tracce” (*Genzong zhuiji* 跟踪追击), di Gao Shi 高适 (1965). Il primo è un’opera di piccolo formato che si ispira ad una novella dei primi anni Cinquanta di Li Zhun 李准, “La storia di Li Shuangshuang”. Si tratta di un racconto a lieto fine in cui la protagonista redime il marito dai suoi istinti piccolo-borghesi, un pattern standard in cui a problematiche private si contrappone il bene comune. Il film di Lu Ren, tratto dal racconto e successivo al fumetto, è una commedia che si allontanava in maniera originale dal tono serio del realismo socialista che permeava all’epoca anche il fumetto. “Seguendo le tracce” è invece una storia di spionaggio che si muove tra Hong Kong, Shenzhen e Canton, con un lieto fine scontato ma sofferto. Tratta da un racconto poliziesco, venne censurata perché riconducibile a questo genere borghese (Nebiolò, 1971).

Arrivati alla Rivoluzione Culturale (1966), la produzione decrebbe considerevolmente per almeno quattro anni, per riprendersi solo con l’intervento del premier Zhou Enlai nel 1970 (Chen, 2012:170). L’abitudine ad attingere ai classici della narrativa e del teatro fu sospesa, poiché questo tipo di fumetti veniva giudicato ormai esclusivamente come portatore di un’etica feudale, prodotto

⁴¹ Un esempio di questo tipo di strumentalizzazione propagandistica è “La legge sul matrimonio a figure, una versione per il popolo” (*Hunyinfā tūjiē tōngsubēn* 婚姻法图解通俗本) del 1951, che, con linguaggio semplice, mira ad illustrare al popolo la nuova via socialista per la famiglia.

⁴² “Lo Scimmietto batte il demone dalle ossa bianche” (*Sān dā bái gǔ jīng* 孫悟空三打白骨精) di Zhao Hongben, pubblicato nel 1962, è un esempio di questa tendenza.

⁴³ Qui si propone il titolo della traduzione presente in Chesneaux et al.(1971) “La ragazza della comune popolare”, ma una traduzione letterale “Li Shuangshuang” rendere conto direttamente del legame tra ipertesto (fumetto) e ipotesto (racconto), poiché riporterebbe esclusivamente il nome della protagonista di entrambe le narrazioni. L’autore dell’opera originale è Li Zhun, insieme a Zhou Libo e Hao Ran uno degli autori “contadini” più importanti dell’epoca maoista.

“inferiore e volgare” (*diji tangsu* 低级庸俗) e per niente espressione della “Nuova Cina” (*xin zhongguo* 新中国) (Cheng, 2011). Tuttavia il fenomeno della transmedialità non si fermò, attingendo da nuovi tipi di testi.

Tra i fumetti più famosi dell’epoca vi sono infatti gli adattamenti delle otto “opere rivoluzionarie modello” (*geming yangbanxi* 革命样板戏), fissate come canone della produzione teatrale dalla moglie di Mao, Jiang Qing 江青 (1914-1991). Dunque furono prodotte le versioni a fumetti di opere che, come “Conquista strategica della montagna della tigre” (*Zhiquwei hushan* 智取威虎山)⁴⁴, copiavano pedissequamente le scenografie e la gestualità dei personaggi, mentre la componente testuale (sottostante, come da tradizione) ove riportava fedelmente le battute, ove sintetizzava i lunghi canti corali in poche righe di descrizione. Un caso interessante legato alle opere modello è quello del “Distaccamento femminile rosso” (*Hongse niangzijun* 红色娘子军), un famoso film che nel 1961 riprende un evento storico: la lotta di un gruppo di donne-soldato (la Compagnia Speciale della Seconda Divisione Indipendente dell’Armata Rossa) contro il Guomindang nell’isola di Hainan, nella Cina meridionale. Tradotta in “balletto moderno rivoluzionario” nel 1964, l’opera fu oggetto di svariati riadattamenti fumettistici⁴⁵. Il cerchio si chiuse nel 1971, quando il testo tornò nelle sale come versione cinematografica dell’“opera rivoluzionaria modello”.

I fumetti, prevalentemente in bianco e nero, ricavati a loro volta da questo tipo di opere coloratissime e dinamicissime non avevano, ovviamente, l’impatto delle rappresentazioni teatrali e cinematografiche, ma ne catturavano lo spirito e servivano da richiamo intertestuale continuo, necessario a produrre l’eco di cui la propaganda si nutre.

Con la morte di Mao e la caduta della Banda dei Quattro (*siren bang* 四人帮), la Cina si aprì ad un’epoca di riforme. L’apertura economica coincise con

⁴⁴ Ripresa dal romanzo “Distesa di neve sulla foresta” (*Linhai xueyuan* 林海雪原) di Qu Bo 曲波, l’opera “La conquista strategica della montagna della tigre” venne revisionata nel 1963 da Jiang Qing ed entrò a far parte delle cosiddette *Opere rivoluzionarie modello* nel 1969. Il fumetto di Dai Duibang e Liu Danzhai è un adattamento del 1970 di quest’ultimo testo.

⁴⁵ Tra i più famosi vi è quello disegnato da Li Zishun 李子纯, di formato medio (18x23 cm), pubblicato nel 1966.

un'apertura culturale e il *lianhuanhua* tornò a rappresentare lo spirito più genuino della produzione popolare, catturando stimoli e suggestioni da tutto il mondo e recuperando la narrativa classica in vernacolo tramite ristampe e riedizioni. Le storie tratte dalla narrativa tradizionale spesso rappresentavano e/o criticavano indirettamente la Banda dei Quattro e gli eccessi della Rivoluzione Culturale, consegnando allo stesso tempo il filo rosso della tradizione alle nuove generazioni che non avevano avuto ancora la possibilità di apprezzare le antiche trame e conoscerne i mitici eroi. Allo stesso tempo, il *lianhuanhua* continuò ad essere uno strumento per convertire la narrativa contemporanea in testi più accessibili ad un pubblico meno istruito. È il caso degli adattamenti di opere della “letteratura delle cicatrici”, una corrente sorta all’indomani della morte del Presidente Mao e la caduta della Banda dei Quattro⁴⁶, per dar voce al dolore di chi aveva sofferto durante gli anni della Rivoluzione Culturale.

In quegli anni (più precisamente dal 1974 al 1996), dall'altra parte del mondo il grande fumettista italiano Magnus (*nom de plume* di Roberto Raviola) si dedicò, con fatica⁴⁷, alla versione a fumetti di “I Briganti”. Più tardi (1985), si avvicinò anche ad un altro importantissimo romanzo di epoca Ming, il “*Jinpingmei* 金瓶梅”⁴⁸. La versione a fumetti di Magnus, intitolata “Le 110 pillole”, è risultata invece più agevole da proporre al mercato italiano, poiché la trama presenta meno personaggi de “I Briganti” ed il racconto erotico che ne è alla base, attraeva i lettori già avvezzi al fumetto di genere. L’opera fu pubblicata in tutta Europa approdando in Giappone, compiendo così un giro del mondo quasi completo. Questo esempio di transmedialità transnazionale apre la strada al paragrafo successivo.

⁴⁶ Il racconto “La cicatrice” (*Shanghen* 伤痕), che dà il nome alla corrente nel 1978, fu riadattato da Chen Yiming 陈宜明, Liu Yulian 刘宇廉 e Li Bin 李斌 quello stesso anno (Stember 2014c).

⁴⁷ L’opera, pubblicata a puntate, è purtroppo incompleta (Troiani, 2013)

⁴⁸ Il titolo di quest’opera viene di norma lasciato nella sua versione originale, essendo composto dalla giustapposizione dei nomi delle tre protagoniste femminili del romanzo, Pan Jinlian, Li Ping'er e Pang Chunmei. Tuttavia, un'altra possibile traduzione del titolo è “Il vaso d’oro di fiori di pruno”, poiché Ping significa “vaso”, “mei” pruno o fiore di pruno, e “jin” oro.

5. *L'Altro: maestro o nemico? Sfere d'influenza e fumetto, dal XIX secolo agli anni Ottanta.*

Non è semplice delineare i contorni e soppesare l'influenza dei modelli esteri sul fumetto cinese⁴⁹.

Si è già osservato come il fumetto nato nei primi decenni del Novecento rappresenti il culmine di un percorso di popolarizzazione che ebbe inizio con l'introduzione di nuove tecnologie di stampa ed è indubbio che fu il modello estero circolante nei Treaty Ports, e in particolare a Shanghai, ad accendere la miccia per una nuova idea di cultura visuale di massa. La più importante rivista illustrata di questo primo periodo di sperimentazione fu il *Dianshizhai huabao* 点石斋画报 (1884-1898) di Shanghai, supplemento del popolare quotidiano *Shenbao* 申报 (1872-1949), fondato dall'imprenditore Ernest Major. Qui lavorava l'illustratore più importante del XIX secolo, Wu Youru 吴友如 (1841-5?-1893?), al quale si devono sperimentazioni su prospettiva, profondità, gestualità e dinamismo che influenzarono l'estetica del fumetto negli anni a venire⁵⁰.

Negli stessi anni iniziarono a circolare anche vere e proprie "riviste a fumetti" (*Puck* e *Punch*), realizzate per un pubblico anglofono, specializzate in vignette satiriche ed *editorial cartoon*. Anche se la prima rivista autoctona di questo tipo comparve solo nel 1918⁵¹, il format fu fondamentale per l'evoluzione dell'estetica fumettistica soprattutto per quanto riguardava la sintesi del tratto e l'organizzazione spazio-temporale. Inoltre, insieme alle riviste illustrate, questi prodotti contribuirono alla diffusione delle immagini-news (*xinwenhua* 新闻画), i prodromi del giornalismo illustrato e del fumetto d'attualità (Huang et al. 1999).

Nello stesso periodo in cui i primi volumetti di *lianhuanhua* si diffondevano (anni Dieci e Venti del secolo scorso), periodici di vario genere pubblicavano anche strisce a fumetti d'importazione, meno legate all'attualità e libere da condizionamenti ideologici, come ad esempio "Bringing up father" di McManus e

⁴⁹ Vale la pena ricordare che, se la penetrazione dell'arte moderna occidentale in Cina può essere fatta risalire al XVI secolo con le missioni gesuite, è solo nel XIX secolo che questa si diffonde su larga scala tramite l'editoria periodica e influenza concretamente la produzione culturale cinese. Si vedano Kao (1979) e Lin (2003).

⁵⁰ Per approfondimenti sulla rivista ed il lavoro di Wu Youru al suo interno si consiglia Ye (2003).

⁵¹ Per maggiori informazioni su quest'impresa editoriale di Shen Bochen 沈伯沉 (1889-1920) si veda I-Wei Wu, in Harder e Mittler (2013) pp. 365-387.

“Krazy Kat” di Herriman. Andrews (1997) concorda con Hwang (1978) nel sottolineare come i fumetti cinesi di questi anni “rispondessero” a questo stimolo estero con l’adozione di nuove forme di pubblicazione. Anche se è indubbio che il *lianhuanhua* subì delle influenze estetiche di questo tipo modelli esteri circolanti in particolare in queste *contact zones*⁵², è il *manhua* l’emblema dell’accettazione entusiasta (ai limiti del plagio) di stilemi stranieri.

Pur coevi, *manhua* e *lianhuanhua* sono dunque due prodotti culturali molto diversi: negli anni Venti il *lianhuanhua* era in bianco e nero, ancora fortemente legato all’iconografia tradizionale (religiosa o folkloristica), con una netta separazione testo/immagine o, in alcuni casi, con qualche sintetico balloon. Le storie raccontavano la vecchia Cina, attingevano ad altri generi popolari e, quando possibile, li infarcivano di arti marziali e leggende mitiche, demoni e spiriti. Il “nuovo” fumetto, il *manhua*, era invece assolutamente urbano e ancorato alle trivialità del quotidiano: raccontava la modernità con un’estetica fluida e un nuovo tipo di caricaturizzazione dei personaggi. I due generi non si incontravano nemmeno nel *lianhuan manhua* 连环漫画 (*manhua* concatenati), termine usato per definire le “strisce a fumetti” come il Sig. Wang (*Wang Xiansheng* 王先生) e Sig.na Miele (*Mifeng Xiaojie* 蜜蜂小姐), due esempi della cultura borghese, metropolitana e moderna.

Negli anni della Resistenza, il conflitto portò alla netta politicizzazione di *lianhuanhua* e *manhua* in quanto forme di cultura popolare, che divennero “strumenti consciamente costruiti da intellettuali e politici”, chiaramente sulla scia della xilografia europea (Hung 1994; Chen, 2012). Questa attività era stata tuttavia anticipata dalle “narrazioni per immagini” (*lianxu tuhua* 连续图画, letteralmente “immagini in sequenza”) create da artisti della xilografia tra il 1933 e il 1935. Le opere erano autoprodotte, di nicchia, stampate nel formato libro e vicinissime per estetica all’espressionismo europeo (Tie, 2013:2).

Negli anni Cinquanta invece, fu il realismo socialista a penetrare l’estetica tradizionale: la Cina tornò periferia di un “centro” rosso, incarnato dal Grande Fratello (*Lao dage* 老大哥) sovietico. Nei primi anni Cinquanta vennero prodotti

⁵² Umberto Eco individua una somiglianza tra il *lianhuanhua* e le strisce di W. Booth (1971: 273).

diversi fumetti che contribuivano, insieme all'arte pittorica, alla familiarizzazione del pubblico cinese con una nuova estetica. Tuttavia, molti di questi erano versioni pirata di produzioni originali estere⁵³.

Dal 1956 in poi, il graduale distacco dall'URSS coincise con la promozione del "romanticismo rivoluzionario": agli artisti venne chiesto di trovare soluzioni estetiche che esaltassero le masse cinesi e i suoi rappresentanti (contadini, soldati, operai) in maniera vistosa, decisa, inequivocabile. In realtà, per quanto riguarda il fumetto, questo non significò l'abbandono tout-court dell'estetica d'origine sovietica (continuò, infatti, l'abitudine ad importare e tradurre fumetti stranieri selezionati sulla base di criteri politici⁵⁴), ma un più profondo lavoro sulla sinizzazione di questa.

La gran parte dei *lianhuanhua* del periodo conserva delle caratteristiche peculiari dal punto di vista estetico, che la allontanano dalle mode del fumetto "globale" coevo. In primis, una fortissima linearità, realizzata dai grandi maestri del genere con la tecnica *gongbi* 工笔⁵⁵, che cedeva solo a diverse intensità di chiaroscuro. In secondo luogo, un'attenzione maggiore agli sfondi e alle architetture rispetto all'espressività dei volti e la caratterizzazione dei personaggi attingeva invece alla pittura di paesaggio, da una parte, e all'illustrazione popolare, dall'altra. Infine, vale la pena riflettere sulla totale assenza di comicità, ironia ed umorismo, aspetto che viene sottolineato anche da Chesneaux e Eco (Chesneaux et al. 1971). Chesneaux attribuisce questa caratteristica al ruolo del fumetto nella piramide culturale dell'ideologia maoista, ove questo è strumento di propaganda fondamentale per la popolarizzazione della visione politica corretta. Eco non contraddice questa lettura, ma va più a fondo. Stilizzazione, dinamismo e umorismo, osserva, sono riconducibili in particolare al modello statunitense, non a

⁵³ Si trattava di adattamenti o copie di biografie e romanzi di stampo socialista. Tra questi, per esempio, "Il Tafano" (Niumeng 牛虻) del 1955, di Lu Yanshao 陸俨少. L'opera è tratta da un romanzo della rivoluzionaria irlandese Ethel Lilian Voynich (conosciuto in Italia come "Il figlio del cardinale"). L'estetica della copertina rimanda direttamente all'originale, di cui la versione cinese è una mera copia (Stember 2014c).

⁵⁴ Un esempio è la "La mia università: terzo volume della biografia di Gorky" (*wode daxue: Gaoer qigushizhisan* 我的大学: 高二其故事之三) del 1972, un adattamento di Dong Hongyuan 董洪元 (Stember 2014c). Anche qui, in copertina notiamo un bell'uomo dai tratti caucasici.

⁵⁵ Il *gongbi* è una tecnica "illustrativa" tradizionale caratterizzata da pennellate dettagliate e sottili. Essa si oppone al *xieyi* 写意 (letteralmente "scrivere l'idea"), contraddistinto da "pennellate espressive" o "libere". Quest'ultimo è il tipo di pittura a cui allude Feng Zikai quando definisce la propria opera (si veda paragrafo 3).

quello britannico. E dunque Eco individua un legame tra fumetto britannico e cinese nel “segno affine all’incisione ottocentesca” (1971, p. 275). Eppure, mai come in questo caso, quali i confini tra centro e periferia?

In un altro esempio, il “fumetto-cinemanzo” di Lei Feng 雷锋 del 1965 riprodotto in Chesneaux et al. (1971), il movimento ricettivo è evidente: la tecnica cinematografica d’origine occidentale, da una parte, e l’opposizione tra attanti di derivazione straniera, dall’altra, sono riprodotte nel testo del 1965 con estrema naïveté. Tuttavia, come osserva Eco, anche se la tecnica e la trama (in altre parole i media e i testi), coincidono, il prodotto finale risulta totalmente diverso poiché il sistema di valori nel quale esso prende forma è quanto di più lontano da quello d’origine. È un mondo socialista del quale il fumetto contribuisce a costruire il linguaggio.

Durante l’epoca maoista inoltre, al movimento in entrata si affiancò un trend opposto. Secondo la bibliografia incompleta di Wang (2003b), tra il 1949 e il 1994 tra i (cinquantamila) fumetti pubblicati compaiono anche testi tradotti in più di una dozzina di lingue straniere (tra cui l’Esperanto). Negli anni Quaranta, la Cina esportava fumetti ad Hong Kong, Singapore ed Indonesia (Shen 2010, p. 108), negli anni Cinquanta la RPC si poneva di nuovo come “centro” di un movimento civilizzatore che mirava ad investire Mongolia, Kazakistan, Tibet e Corea (Chen 2012).

In seguito all’apertura riformista del 1978, i modelli occidentali tornarono ad ispirare penne e pennelli, alimentando ulteriormente l’abitudine alla “pirateria” non nuova nel genere⁵⁶. Nell’era delle riforme di Deng, i “pirati” tornarono liberi di attingere alle più varie e popolari risorse di tutto il mondo. Così ecco la versione a fumetti (estheticamente piuttosto discutibile) di *Star Wars* di Zhou Jinzhuo 周金灼 e Song Feideng 宋飞等, distribuito dalla statalissima Libreria Xinhua 新华书店 a Guangzhou nel 1980 (Stember 2015), così come la copia

⁵⁶ Un esempio di “pirateria” d’inizio secolo è “Niente di nuovo sul fronte occidentale” (*Xixian wuzhanshi* 西线无战事), pubblicato negli anni Trenta a Shanghai. Più che al romanzo di Erich Maria Remarque, o della sua traduzione del 1929, l’opera sembra ispirarsi al film americano degli anni Trenta diretto da Lewis Milestone, censurato come tutti i film contro la guerra dal Guomindang nel 1934 (Reuners 2013; Stember 2015).

conforme del raffinato “Loto blu” di Hergè nel 1984, ad opera Li Binggang 李秉刚⁵⁷.

Furono (pochi) anni di grande libertà in cui la Cina tornò ad accogliere prodotti culturali alieni con una grande fame di riscatto, mentre, allo stesso tempo recuperava la propria storia con entusiasmo. La questione dei modelli e della copia, tuttavia, si pose in maniera complessa soprattutto negli anni Novanta, quando il *lianhuanhua* entrò in crisi e nuove forme espressive si imposero sul mercato.

6. Lianhuanhua, manga, manhua e xinmanhua: il fumetto cinese alla ricerca di un nuovo “centro”

Nel 2014, il ricercatore Nick Stember osservava come il termine *manhua* venisse ormai utilizzato per distinguere la produzione cinese da quella giapponese, alla quale il fumetto cinese assomigliava incredibilmente (2014a). L'unica eccezione, continuava, erano i fumetti che seguivano la scia delle creazioni di Tony Wong Yuk-long 黃玉郎 (di Hong Kong), afferenti “tradizionale” genere *wuxia* 武侠 ma esteticamente molto simili al fumetto supereroistico americano.

È difficile dare torto a Stember, soprattutto se si entra in una libreria, piccola o grande che sia, o si getta un occhio in un'edicola cinese. Il novanta per cento dei prodotti esposti sono imitazioni dei *manga*. Soprattutto dagli anni Novanta, il Giappone è diventato infatti un nuovo “centro” della produzione fumettistica mondiale e il maggior mercato asiatico, ma già negli anni Ottanta i lettori cinesi avevano accesso alla florida produzione nipponica attraverso Hong Kong, dove le diverse condizioni politiche ed economiche offrivano più ampi spazi di sperimentazione, e Taiwan⁵⁸.

Il *lianhuanhua* ha vissuto una nuova epoca d'oro durante gli anni Ottanta, durante i quali il genere viene incluso tra le belle arti e diviene un lavoro non solo

⁵⁷ Qui si fa riferimento ai due volumi de “Il Loto Blu – le avventure di Tintin [*Lan Lianhua – Ding Ding Lixian Ji* 蓝莲花—丁丁历险记, pubblicati dalla casa editrice *Zhongguo Wenlian* 中国文联 nel 1984.

⁵⁸ La storia dei fumetti di Hong Kong è il focus dell'opera di Wong (2002). Per quanto riguarda Taiwan, ad un periodo di boom creativo degli anni Cinquanta e Sessanta era seguita una forte chiusura censoria, terminata solo nel 1987. Per questo motivo, il mercato del fumetto fu per decenni dominato da traduzioni cinesi non autorizzate di fumetti giapponesi (Chang, 1992),

ben pagato, ma anche stimolante⁵⁹. Nel 1985, vi erano “8.1 miliardi di fumetti pulp stampati”, “un quarto delle pubblicazioni” totali nella RPC (Orion, 2014). Il format era quello classico, meno vario rispetto ai prodotti di epoca maoista: piccole dimensioni, copertina a colori, pagine interne in bianco e nero, un’illustrazione per pagina e poche righe sottostanti. Raramente qualche balloon. Anche le tematiche guardano al passato: la narrativa tradizionale ed i suoi “spin-off” ritornano sul mercato, con nuove uscite e ristampe⁶⁰. I *lianhuanhua* di questo tipo che vediamo ancora oggi sugli scaffali delle librerie e sui tavoli dei venditori sono a bassa tiratura, pensati per fan nostalgici e genitori desiderosi di introdurre i figli ai propri dilette giovanili, mentre qualcuno vende ancora originali degli anni Ottanta a prezzi decuplicati⁶¹.

Un importante autore di *lianhuanhua*, già famoso in epoca maoista ma apprezzatissimo anche negli anni Ottanta, è He Youzhi 贺友直 (1922-2016), artista e docente presso l’Istituto centrale di Belle Arti di Pechino. In patria è conosciuto soprattutto per gli adattamenti del già citato *Li Shuangshuang* e “Enormi cambiamenti nel villaggio di montagna” (*Shanxiang jubian* 山乡巨变), opere aderenti alla linea di Partito realizzati durante gli anni Cinquanta e Sessanta. Post-maoista è invece “Luce bianca” (*Baiguang* 白光), un adattamento del racconto di Lu Xun 鲁迅, il più importante scrittore ed intellettuale della Cina moderna⁶². Il suo stile, definito come *xianmiao* 线描 (*line drawing*), è reminiscente della pittura d’inchiostro tradizionale e rappresenta un esempio eccellente combinazione tra realismo di ispirazione occidentale e l’estetica tradizionale legata alla pittura d’inchiostro.

Negli anni Novanta il *lianhuanhua* non supera l’impatto con l’intensificarsi delle riforme nella direzione dell’economia di mercato (finiva l’epoca delle garanzie statali), con la censura, con le importazioni straniere e, secondo alcuni, con nuove forme d’intrattenimento come televisione e videocassette (Lent, 2017).

⁵⁹ Per approfondire le motivazioni di questo fenomeno si vedano Yi (1987) e Zhong (2004).

⁶⁰ Per la visione delle opere si consiglia il sito <http://www.lianhuanhuawang.com.link>, una banca dati che raccoglie moltissime scansioni di questi testi ma che purtroppo è poco accurata in quanto a fonti e copyright.

⁶¹ Ho acquistato personalmente un fumetto del 1980 per 20 yuan, prezzo originario: circa un decimo di yuan (14 mao).

⁶² He Youzhi è tra i fumettisti cinesi più conosciuti all’estero. In Francia, dove le sue opere autobiografiche degli ultimi anni sono stata tradotta con titolo *Images enchaînées, Mes années de jeunesse, Les Cents métiers du vieux Shanghai*.

Per quanto esteticamente inarrivabili, i *manhua* stile anni Trenta e i *lianhuanhua* sono troppo “statici” per il lettore contemporaneo, ha osservato il fumettista Li Kunwu, non hanno speranza di vendere (2018). Nuove forme di fumetto si sono allineate con standard giapponesi (*manga*) e occidentali (*graphic novel*). Un esempio sono i *xinmanhua*, che fondono elementi tipici del *manga* e simbologie ed etica cinese. Ad una prima occhiata è difficile capire la differenza con i modelli di riferimento, ma i *xinmanhua* svolgono un ruolo importante nel mercato culturale della Cina contemporanea. All’indomani della soppressione governativa della florida attività legata alle copie pirata dei *manga* (metà anni Novanta), andava soddisfatta una vorace domanda di fumetti. Lo stato si occupò di lanciare riviste e case editrici autorizzate, in grado non solo di acquistare i diritti dei *manga*, ma anche di lanciare un fumetto cinese che parlasse il linguaggio delle nuove generazioni⁶³.

Dagli anni Novanta in poi dunque la narrativa grafica cinese cerca una nuova strada e nel frattempo sperimenta sia con la propria tradizione che con i modelli esteri. Il fumetto underground, lanciato nel XXI secolo da collettivi come *Cult Youth* e *Special Comix*, non nasconde una certa sensibilità verso il fratello maggiore statunitense (Chairman Ca, fondatore dei *Cult Youth*, indica come suo modello primario Robert Crumb)⁶⁴.

Un’ultima riflessione va però dedicata ai fumettisti cosiddetti “mainstream”. Non mancano autori che hanno fatto fortuna con la creazione di *manhua* realizzati con la tecnica dell’inchiestro tradizionale e tra loro vi sono figure quali il cantante-fumettista Lü Bo 吕玻 e l’imprenditore/artista Quan Yingsheng 权迎升, fondatore della *Beijing Heavycomics*, versato anche nella grafica stile *manga*. Molti sono gli autori che hanno scelto la via dell’ibridazione, tra *manga* e *manhua* (Yishang Li, Coco Wang, Zao Dao), tra “american comics” e *manhua* (Chen Weidong, Zhang Xiaoyu) e tra *graphic novel* in stile europeo e *manhua* (Nie Jun, Li Kunwu⁶⁵). E poi c’è chi fonde atmosfere, simbologie, stili, tecniche e

⁶³ L’ultimo grande “boom” del fumetto lo abbiamo infatti nel decennio 1995-2005 (Lent 2017; Zhang 2016).

⁶⁴ Si veda l’intervista contenuta nel documentario dedicato al collettivo *Cult-Youth* disponibile all’Url: <https://vimeo.com/15842108>, consultato il 3/12/2018.

⁶⁵ Quest’ultimo, in particolare, pur non riconoscendo alcuna influenza estetica esterna sul suo lavoro, ammette di essersi ispirato alle tecniche cinematografiche occidentali per la costruzione della storia (comunicazione personale, 2018).

provenienti da tutto il mondo, come Benjamin (Zhang Bin) e Zao Dao. A questo proposito, una sintesi interessante dello stato del fumetto cinese contemporaneo la offre il quotidiano *Global Times*, che divide gli autori in tre gruppi: i migliori, riconosciuti (e spesso impiegati) all'estero, quelli influenzati dal fumetto giapponese ma che comunque mantengono una certa qualità estetica e infine coloro (la grande maggioranza) “che sacrificano la qualità alla quantità” (Zhang 2016).

7. Conclusioni

Questo saggio ha ripercorso la storia del fumetto cinese moderno partendo da alcune questioni teoriche e di metodo. Ciò che doveva costituire premessa, si è dimostrato a tutti gli effetti parte integrante del discorso sull'applicabilità delle nozioni di centro e periferia. Già nel dare un nome al fumetto (*lianhuanhua* o *manhua*), abbiamo infatti conferito ad esso una specifica collocazione temporale, spaziale e culturale.

A seguire, si è dimostrato come il fumetto sia stato collocato, almeno fino all'epoca maoista, nell'estrema periferia della produzione culturale cinese. Lì, *lianhuanhua*, narrativa e teatro hanno dialogato con continuità e sempre maggior frequenza, in quanto generi popolari di grande appiglio un bacini di lettori in espansione. Tuttavia, se il fumetto d'inizio secolo rappresentava l'ultimo anello della catena intertestuale, dagli anni Cinquanta, nonostante gli esempi di transcodifica rimangano frequenti, il fumetto viene collocato al centro del progetto culturale per una nuova Cina. Vecchie e nuove storie si incontravano con scopi e diffusione molto lontani da quelli d'inizio secolo, mentre i riferimenti estetici classici venivano rivoluzionati e i rappresentanti del vecchio centro della cultura demonizzati. In epoca post-maoista, il fumetto ha ripreso a rappresentare il terreno privilegiato delle leggi di mercato: guadagnando libertà ha tuttavia perso la sua centralità culturale. Ad oggi, il fumetto è tornato ad essere, nell'opinione comune, un “libro per bambini”.

La questione dei modelli *alieni*, che entra prepotentemente in gioco negli ultimi decenni, si è rivelata forse ancora più spinosa. Le accezioni *spaziali* e *geografiche* di centro e periferia ci possono solo fuorviare. Prendendo ad esempio

il *manhua*, sia moderno che contemporaneo, non si può sostenere che esso abbia una precisa collocazione culturale o geografica, oscillando in un ampio spettro di rimandi e citazioni, più o meno esplicite.

In conclusione, oltre ad illustrare la complessità della storia del fumetto dagli inizi del XX al XXI secolo, questo saggio rivela le motivazioni della difficoltà che gli autori di oggi hanno nel rispondere a domande sulla propria identità di “fumettisti cinesi”.

Riferimenti bibliografici

- A Y. 阿英 e Wang J. 王稼句, 2009, *Zhongguo lianhuan tuhua shi* 中国连环图画史话, Shandong huabao chubanshe, Jinan.
- Andrews J. F., 1994. *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, University of California Press, Berkeley.
- Andrews J. F., 1997, “Literature in Line: Picture Stories in the People's Republic of China,” *Inks: Comic and Comic Art Studies* 4 (3), pp.17-32.
- Barmè G., 1989, “An Artist and His epithet”, *Papers on Far Eastern History* 39, pp. 15-27.
- Barmé G., 2002, *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai (1898-1975)*, University of California Press, Berkeley.
- Bisetto, B., 2015, “La coppia amorosa in Jiao Hong ji e nella narrativa chuanqi di epoca Ming”. Intervento presentato a: Convegno dell'Associazione Italiana Studi Cinesi, Macerata.
- Cao X.. 2002, “The Past and Present of *Lianhuanhua* Publication in China.” *Books and Information* 4, pp. 56-9.
- Chang P. H., 1979, “Children's literature and political socialization,” in G. C. Chu & F. L. K. Hsu (Eds.), *Moving a mountain: Cultural change in China* (pp. 237-256). Honolulu: Published for the East-west Center by University Press of Hawaii.
- Chen M., 2012, “Chinese *Lian Huan Hua* and Literacy: Popular Culture Meets Youth Literature” in Cynthia B. Leung e Jiening Ruan (edd.), *Perspectives on Teaching and Learning Chinese Literacy in China*, Springer, Berlino, pp. 157-182.
- Chen M., 2015, “Linked Pictures: A Genre of Chinese Illustrated Books”, in *Cotsen Children's Library*. <https://blogs.princeton.edu/cotsen/2015/06/chinese-illustrated-books/> del 19 giugno 2015, consultato il 15 settembre 2018.
- Cheng G. 程佳, 2011, *Lun Shanghai lianhuanhuaye de shehuizhuyi gaizao* 论上海连环画业的社会主义改造 (1949~1956), Tesi dottorale, Shanghai shehui kexueyuan, Shanghai.
- Chesneaux J., Eco, U. e Nebiolo, G. 1971, *I fumetti di Mao*, Editori Laterza, Bari.
- Chesneaux J., 1971, “Introduzione”, in Chesneaux, J., Eco, U. e Nebiolo, G., *I fumetti di Mao*, Editori Laterza, pp. 261-272.

- Chew M., & Lu, C., 2010, "Media institutional contexts of the emergence and development of *Xinmanhua* in China", *International Journal of Comic Art*, 12 (2), pp. 171-191.
- China Daily, 2016, "Remembering the works of Chinese comic master He Youzhi", *China Daily* http://www.chinadaily.com.cn/culture/art/2016-04/28/content_24937396.htm, del 28 aprile 2016, consultato il 15 giugno 2018.
- Chang W., 1992, "From Knights Errant To Errant Couples", in *Free China Review* 42 (1), pp. 4-17.
- Crespi, J., 2012, "China's Modern Sketch: The Golden Era of Cartoon Art – 1934-1937." *Massachusetts Institute of Technology* © 2011 *Visualizing Cultures*.
http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/modern_sketch/ms_essay01.html, del 2012, consultato il 30 giugno 2018.
- Damluji, N., 2011, "Can The Subaltern Draw? Defining *Manhua* -or- A Translated Marketplace in Contemporary China", *Tin Tin Travels* <http://tintintravels.com/post/6348165709/defining-manhua-a-translated-marketplace-in>, del 9 giugno 2011, consultato il 6 novembre 2018.
- De Giorgi, L., 2001, *La rivoluzione d'inchostro: Lineamenti di storia del giornalismo cinese, 1815-1937*, Cafoscarina, Venezia.
- Farquhar, M., 1999, *Children's literature in China: From Lu Xun to Mao Zedong*, M. E., Sharpe, Armonk.
- Fei, S. 费声福, 1987, "谈谈连环画的图文并茂." [Parliamo del legame tra immagini e parole nel *Lianhuanhua*], in Lin Min 林敏 & Zhao Suxing 赵素行, *Zhongguo lianhuanhua yishuji 中国连环画艺术文集*, Shanxi Renmin chubanshe, Taiyuan, pp. 470-475.
- Fitch, A. e Gravett, P., 2008, "Panel Borders: *Manhua!* China Comics Now part 1", *The Internet Archive* <https://archive.org/details/PanelBordersManhuaChinaComicsNowPart1> del 13 marzo 2008, consultato il 6 novembre 2018.
- Gnisci, A. ed., 2002, *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano.
- Harder H., Mittler B., edd, 2013, *Asian Punches, A Transcultural Affair*, Springer Science & Business Media, Berlin/Heidelberg.
- Huang, R., Wang, Y., e Li, M., 1999, "Lao *lianhuanhua* lishi gailun 老连环画历史概述" [Introduzione alla storia dei vecchi *Lianhuanhua*], in G. Wang, & M. Li (Edd.), *Lao lianhuanhua 老连环画* Shanghai huabao chubanshe, Shanghai, pp. 2-5.
- Hwang, J. C., 1978, "Lien Huan Hua: Revolutionary Serial Pictures" in Godwin Chu, ed., *Popular Media in China*, East-West Center, Honolulu, pp. 51-72.
- Hung, C., 1994, *War and popular culture: Resistance in modern China, 1937-1945*, University of California Press, Berkeley.
- Greselin, F., 1976, "Note sui fumetti cinesi", *Cina* 13, pp. 87-97.
- Gu, B., 1999, "Ershi niandai *lianhuanhua* jingpin zhide shoucang 二十年代连环画精品值得收藏" [Opere scelte di *Lianhuanhua* degli anni Venti], in G. Wang, & M. Li, edd., *Lao lianhuanhua 老连环画*, Shanghai Huabao chubanshe, Shanghai, p. 8.

- Jiang, W., 2000, “Miandui shijizhi jiao guanyu *lianhuanhua*, nianhua, xuanchuanhua deng tongsu meishude sikao 面对世纪之交关于连环画、年画、宣传画等通俗美术的一些思考” [Alcune riflessioni su forme d’arte popolare come *lianhuanhua*, nianhua e propaganda all’alba di un nuovo secolo], *Meishu* 美术 2, 73–77.
- Jie, Z. 介子平, 2004, *Tuisede jiyi: lianhuanhua* 褪色的记忆:连环画 [Ricordi sbiaditi: *Lianhuanhua*], Shanxi Gji chubanshe, Taiyuan.
- Kao, M. 高美慶, 1979, *China’s Response to the West in Art, 1898-1937*, Tesi dottorale, Stanford University, Palo Alto.
- Kuo, J. C., ed., 2007, *Visual culture in Shanghai 1850s-1930s*, New Academia Publishing, Washington.
- Lent, J. A., ed., 2001, *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines, and Picture Books*, University of Hawaii Press, Honolulu.
- Lent, J., 2017. *Comics Art in China*, University Press of Mississippi, Jackson.
- “Lianqu wang 连趣网”, 2018, “*Minguoban lianhuanhua* 《*Shuihuzhuan*》 *Zhao Yunfang*, *Minguofeng* 《*Shuipoliangshan*》 *Chen Danxu* 民国版连环画《水浒传》周云舫，民国风《水泊梁山》陈丹旭” [Il fumetto repubblicano “Sul bordo dell’acqua” di Zhou Yunfang, il fumetto in stile repubblicano “I monti Liang di Shui Boliang” di Chen Danxu”, *Sohu* https://m.sohu.com/a/223112502_657240?scm=0.0.0.0&spm=smwp.media.fd-s.7.1537717534390G5cqznb del 18 febbraio 2018, consultato il 15 giugno 2018.
- Lin, S., 2003, *Feng Zikai’s Art and The Kaiming Book Company: Art For The People In Early Twentieth Century China*, Tesi dottorale, School of The Ohio State University, Columbus.
- Lu, X. (1932) 1973, “*Lianhuanhua*” *bianhu* 连环图画”辩护 [In difesa dei *lianhuan tuhau*], in “Comitato in memoria del sig. Lu Xun”, ed., *Lu Xunji* 鲁迅全集 5, Renmin wenxuechubanshe, Beijing, pp. 39–44
- Macdonald, S., 2011, “Two Texts on ‘Comics’ from China, ca.1932: ‘In Defense of “Comic Strips”’ by Lu Xun and ‘Comic Strip Novels’ by Mao Dun.” *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 6(1) http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v6_1/macdonald/ dell’8 November 2018, consultato il 15 giugno 2018.
- Mao, D. 矛盾, 1932, 三十年代的连环画小说 [I *lianhuanhua* xiaoshuo (romanzo a fumetti) degli anni Trenta], http://blog.sina.com.cn/s/blog_4e1b49cd01000c4w.html del, consultato il 10 maggio 2016.
- “Nanwang tongqu 难忘童趣”, 2015, “Cong ‘*lianhuanhua* bao’ kan zhongguo lianhuan hua 从‘连环画报’看中国连环画” [Leggere il fumetto cinese attraverso la “rivista del fumetto”], in *360.doc*, http://www.360doc.com/content/15/0507/16/21919542_468760586.shtml del 7 maggio 2015, consultato il 15 giugno 2018.
- Nebiolo, G., 1971, “Introduzione”, in Chesneaux, J., Eco, U. e Nebiolo, G., *I fumetti di Mao*, Editori Laterza, Bari, pp. V- XIII.

- Orion, M. R., 2014. “*Lianhuanhua*: China’s Pulp Comics.” *Comics Journal*. <http://www.tcj.com/lianhuanhua-chinas-pulp-comics/> del 17 giugno 2014, consultato il 13 giugno 2018.
- Pan, L., 2008, “Post-Liberation History of China’s *Lianhuanhua* (Pictorial Books)”, in *International Journal of Comic Art* 10 (2), pp. 694–717.
- Peng, S., 1980, “Picture story book of China”, *Asian Culture*, pp. 2-3.
- Qu, Q. 瞿秋白 (1931) 1959 “*Dazhong Wenyide xianshi wenti* 大众文艺的现实问题” [Il vero problema dell’arte proletaria], in “Gruppo rivoluzionario ristretto di didattica della letteratura moderna” ed., *Zhongguo xiandai wenxue cankaozilio* 中国现代文学参考资料, Gaodeng jiaoyu chubanshe, Beijing, pp. 305-23.
- Rea, C., 2013, “‘He’ll Roast All Subjects That Might Need the Roasting’: Puck and Mr. Punch in 19th-c. China”, in Hans Harder e Barbara Mittler (edd.), *Asian Punches: A Transcultural Affair*, Springer, Berlin, pp. 389-422.
- Rea, C., 2015, *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China*, University of California Press, Oakland.
- Rauner Library, 2013, “Chinese comics”, *Rauner Special Collection Library* <http://raunerlibrary.blogspot.com/2013/08/chinese-comics.html> del 13 agosto 2013, consultato il 6 novembre 2018
- Shanghai lian huan hua gai zao yun dong shi liao* 上海连环画改造运动史料 (1950–1952) [Materiale storiografico sul movimento di riforma del fumetti a Shanghai (1950–1952)], 1999, *Dangan yu Shixue* 档案 与史学 4, pp. 18–27
- Shen, J., 1999, *Wo he lianhuanhua youyuan* 我和连环画有缘 [Il mio legame col *lianhuanhua*], in G. Wang, & M. Li, edd., *Lao lianhuanhua* 老连环画, 上海 Shanghai huabaochubanshe, Shanghai, pp. 6–7.
- Shen K. e Andrews J. F., 2018, “Literature in line: Lianhuanhua picture stories”, *The Huntington Archive of Buddhist and Asian Art* <http://huntingtonarchive.org/Exhibitions/litInLineExhibit.php>
- Shen, K., 2001, “*Lianhuanhua* and *Manhua* – Picture books and comics in old Shanghai”, in John Lent, ed., *Illustrating Asia*, University of Hawaii Press, Honolulu, pp. 100-120.
- Sims-Williams, Ursula, 2015, “Propaganda and ideology in everyday life: Chinese comic books”, *British Library, Asian and African Studies Blog* <http://blogs.bl.uk/asian-and-african/2015/05/propaganda-and-ideology-in-everyday-life-chinese-comic-books.html> del 7 maggio 2015, consultato il 15 settembre 2018.
- Stember, N., 2014a “Don’t call it *manga*: a short intro to Chinese comics and *manhua*”, in *Nick Stember*. <http://www.nickstember.com/dont-call-manga-short-introduction-chinese-comics-manhua/> del 19 marzo 2014, consultato il 15 settembre 2018.
- Stember, N., 2014b. “Jin Porn Mei: Comic Book Adaptations of The Chinese Novel”, in *Nick Stember* <http://www.nickstember.com/jin-porn-mei-comic-book-adaptations-chinese-novel/> del 15 maggio 2014, consultato il 15 settembre 2018.

- Stember, N., 2014c, "Chinese *Lianhuanhua*: A Century Of Pirated Movies" ", in *Nick Stember* <http://www.nickstember.com/chinese-lianhuanhua-century-of-pirated-movies/> del 23 maggio 2014, consultato il 15 settembre 2018.
- Stember, N., 2014d, "Wu Youru: The "First" Chinese Cartoonist," in *Nick Stember*, http://www.nickstember.com/wu-youru-first-chinese-cartoonist/#footnote_0_568 del 28 agosto 2014, consultato il 15 settembre 2018.
- Stember, N., 2015, "Coming Attractions: Six Translations of Chinese Comics For The Summer And Fall Of 2015" ", in *Nick Stember* <http://www.nickstember.com/coming-attractions-six-translations-of-chinese-comics-for-the-summer-and-fall-of-2015/> del 25 maggio 2015, consultato il 15 settembre 2018.
- Stewart R., 2013, "Manga as Schism: Kitazawa Rakuten's Resistance to 'Old Fashioned' Japan," in J. Berndt and B. Kümmerling-Meibauer, edd., *Manga's Cultural Crossroads*, Routledge, New York, pp. 27-49.
- Tie, X., 2013, "Masereel, Lu, and the Development of the Woodcut Picture Book (連環畫) in China." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.2. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2230> consultato il 15 giugno 2018.
- Troiani, T., 2013, "Ai margini della Storia: I Briganti di Magnus", *Fumettologica* <http://www.fumettologica.it/2013/12/ai-margini-della-storia-i-briganti-di-magnus/> del 4 dicembre 2013, consultato il 15 settembre 2018.
- Vogelsang, K., 2014, *Cina. Una storia millenaria*. Einaudi, Torino.
- Wang S., West S. H. and Idema W. L., edd., 1995, *The Story of the Western Wing*. University of California Press, Berkeley.
- Wang, G., & Li, M., edd., 1999, *Lao lianhuanhua* 老连环画 [Vecchi *Lianhuanhua*], Shanghai huabao chubanshe, Shanghai.
- Wang, Y., 2003, *Zhongguo lianhuanhua mulu huipian* 中国连环画目录汇编 [Indice bibliografico dei *Lianhuanhua* cinesi], Shanghai huabao chubanshe, Shanghai.
- Wong, W. S., 2002, *Hong Kong Comics: A History of Manhua*. New York Princeton Architectural Press, New York.
- Ye, X., 2003, *The Dianshizhai Pictorial: Shanghai Urban Life, 1884-1898*, Center for Chinese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor.
- Yi, D., 1987, 连环画出版工作为什么处于低潮 [Perché la pubblicazione di *lianhuanhua* è in declino], *Chuban gongzuo* 出版工作, 1, pp. 75-76.
- Zhang Y., 2016, "China's comic book artists big hits in Europe but struggling at home", *Global Times* <http://www.globaltimes.cn/content/992683.shtml> , del 6 luglio 2016, consultato il 6 novembre 2018.
- Zhao, J. 赵敬□, "Minguo manhuade chuanzuo yu yanjiu tujing 民国漫画的创作与研究图景" [Infografica della produzione e della ricerca sul *manhua* repubblicano], *Zhongguo Tushu pinglun* 中国图书评论 http://www.sohu.com/a/244685566_813358 del primo agosto 2018, consultato il 15 settembre 2018.
- Zhongguo Ertong Yishuwang, 2016, "*Lianhuanhua* fazhan jianshi- Meishulun 连环画发展简史-美术论" [Storia breve dello sviluppo del *Lianhuanhua*-Teoria dell'arte, *Zhongguo Ertong Yishuwang*

<http://site1.zhihuiyunban.com/a/shaoerjiaoyu/meishulilun/2016/0401/29835.html> del primo aprile 2016, consultato il 20 maggio 2018

Zhongguo Xiandai Meishu Quanji 中国现代美术全集, ed., 1998, *Zhongguo Xiandai Meishu Quanji* 中国现代美术全集. *Zhongguo Lianhuanhua Chubanshe*, Beijing.

Zhong, Y., 2004, “Xin Zhongguo chuantong lanhuanhuade xing yushuai 新中国传统连环画的兴与衰” [Ascesa e declino del *lianhuanhua* tradizionale nella nuova Cina], *Tushuguan jianshe* 图书馆建设 1, pp. 107–108.