



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DOTTORATO IN CIVILTÀ DELL'ASIA E DELL'AFRICA

Curriculum Asia Orientale

XXXVI ciclo

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento Istituto Italiano Di Studi Orientali

IL CINEMA CINESE DELLA “MELODIA PRINCIPALE”

STORIA, ISTITUTI, LINGUAGGI E NARRAZIONI

Candidata: Chiara Lepri

Supervisor: Prof. Federico Masini

Co-supervisor: Prof. Marco Müller

Anno accademico 2023/2024

Licenza Creative Commons

CC BY-NC-ND 4.0

Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

Indice

Nota alla trascrizione	5
Indice delle figure	6
Indice delle sigle	9
Introduzione	11
Capitolo 1 – Inquadramento teorico e proposta di metodo	19
1.1. Il cinema di propaganda: una storia mondiale e attuale	20
1.2. Il cinema di propaganda è <i>mainstream</i>	23
1.3. Il cinema cinese di propaganda: una prospettiva linguistico-culturale	26
1.3.1. “Propaganda”	28
1.3.2. “Cinema di propaganda”	30
1.4. Una proposta di metodo	32
SEZIONE I – Storia del cinema cinese di propaganda e dei suoi istituti	39
Capitolo 2 – Il controllo del “cinema delle origini” nella tarda epoca Qing (1896-1911): l’eredità delle arti sceniche e del teatro	43
Capitolo 3 – Il cinema di propaganda nella Repubblica di Cina (1912-1949)	51
3.1. Le radici del cinema di propaganda negli anni Dieci e Venti	51
3.1.1. Cinema educativo e costruzione dell’identità nazionale	52
3.1.2. Cinema educativo, documentari e cinegiornali a produzione privata	53
3.1.3. Revisione e censura cinematografica	55
3.2. Origine e sviluppo del cinema di propaganda negli anni Trenta e Quaranta	57
3.2.1. Censura e propaganda nazionalista	58
3.2.2. Verso un “cinema politico”: istituti privati e dibattito intellettuale	66
3.2.3. Cinema sotto l’occupazione giapponese: i centri di Changchun e Shanghai	75
3.2.4. Cinema documentario comunista	78
3.2.5. Cinema della Guerra civile (1946-1949)	79
Capitolo 4 – Il cinema di propaganda nella Repubblica Popolare Cinese (1949-2022)	83
4.1. Il cinema rivoluzionario dei “diciassette anni” (1949-1965)	83
4.1.1. Nazionalizzazione del cinema	85
4.1.2. Cinema di stato	90
4.2. Il “cinema rosso” della Rivoluzione culturale (1966-1976)	102
4.3. Il cinema di propaganda delle riforme (1977-1986)	106
4.3.1. Gestione e controllo statale del cinema	106
4.3.2. Sfida al cinema di propaganda: l’apertura a investimenti privati e alla “Nouvelle vague”	108
4.4. Il cinema di propaganda nella Cina contemporanea (1987-2022)	115
4.4.1. Gestione e controllo statale del cinema	115

SEZIONE II – Il cinema cinese di propaganda contemporaneo. Linguaggi e narrazioni dei “film della melodia principale” **121**

Capitolo 5 – Il nuovo cinema di propaganda: la creazione del “cinema della melodia principale” (1987-1995)	127
5.1. <i>La cerimonia di fondazione della Repubblica (Kaiguo dadian 开国大典, 1989)</i>	137
5.1.1. La ricostruzione della storia: tra veridicità e verosimiglianza	138
5.1.2. La rappresentazione antitetica di comunisti e nazionalisti	142
Capitolo 6 – I canoni del cinema di propaganda tra tradizione e innovazione (1996-2006)	147
6.1. <i>I giorni senza Lei Feng (Likai Lei Feng de rizi 离开雷锋的日子, 1996)</i>	161
6.1.1. L’adattamento del modello dell’eroe-soldato Lei Feng	162
Capitolo 7 – Il cinema di propaganda diventa <i>mainstream</i> (2007-2018)	167
7.1. <i>Assembly (Jijie hao 集结号, 2007)</i>	181
7.1.1. Senza filtri: la guerra sul grande schermo	183
7.1.2. Una nuova ontologia dell’eroe	185
7.2. <i>The Founding of a Republic (Jianguo daye 建国大业, 2009)</i>	195
7.2.1. Il racconto della storia nazionale	196
7.2.2. Un nuovo modello narrativo: una nazione pacifica e democratica	198
7.3. <i>Wolf Warrior II (Zhanlang II 战狼 II, 2017)</i>	206
7.3.1. Ripresa e aggiornamento del modello dell’eroe-soldato	208
7.3.2. La rappresentazione della nazione cinese all’estero	210
Capitolo 8 – La melodia principale si fa più squillante (2019-2022)	219
8.1. <i>My People, My Country (Wo he wo de zuguo 我和我的祖国, 2019)</i>	225
8.1.1. Costruzione e narrazione della storia nazionale tra individuo e collettività	227
8.1.2. Iconografia di una nazione	233
<u>Conclusioni e prospettive future</u>	<u>237</u>
<u>Bibliografia</u>	<u>243</u>
<u>Filmografia</u>	<u>266</u>
<u>Appendice</u>	<u>275</u>

Nota alla trascrizione

I termini cinesi sono stati trascritti adottando il *pinyin*, il sistema di trascrizione fonetica in vigore nella Repubblica Popolare Cinese. Fanno eccezione i nomi propri di personaggi internazionalmente riconosciuti con la trascrizione in Wade-Giles come Sun Yat-sen e Chiang Kai-shek, ovvero i nomi di alcuni registi, direttori della fotografia e produttori cinematografici. Per quanto riguarda i cineasti: se sono originari della Cina continentale, è indicata la trascrizione in *pinyin* del loro nome seguita dai caratteri cinesi; se sono di Hong Kong o di Taiwan, secondo la consuetudine degli studi sul cinema cinese, si preferiranno i nomi riconosciuti dal panorama cinematografico internazionale, seguiti comunque dai relativi sinogrammi alla prima occorrenza (es. Tsui Hark 徐克 e non Xu Ke 徐克, Dante Lam 林超贤 e non Lin Chaoxian 林超贤).

I film cinesi sono indicati nel testo con il titolo in traduzione italiana. Alla prima occorrenza, tra parentesi: *pinyin*, titolo originale in caratteri, regia e anno di produzione. Esempio: *Gli ottocento valorosi* (*Babai zhuangshi* 八百壮士, dir. Ying Yunwei 应云卫, 1938).

Le traduzioni in italiano sono tratte dalla sistematizzazione proposta da Marco Müller in *Ombre Elettriche: Saggi e ricerche sul cinema cinese* (1982) e da Marco Müller e Elena Pollacchi in *Ombre Elettriche: Cento anni di cinema cinese (1905-2005)* (2005), dalla voce “Cina” presente sull’Enciclopedia Treccani del Cinema (2003) a cura di Marco Pistoia, oppure sono a cura di chi scrive.

I lungometraggi cinesi più recenti (successivi ai primi anni Duemila), qualora siano stati prodotti con doppio titolo in lingua cinese e inglese, sono indicati con il titolo inglese – tra parentesi tonde, *pinyin* e titolo cinese: es. *The Founding of a Republic* (*Jianguo daye* 建国大业, dir. Han Sanping 韩三平, Huang Jianxin 黄建新, 2009). Se il film è stato distribuito in Italia, si riporta il titolo in italiano – tra parentesi tonde, *pinyin* e titolo cinese. Esempio: *La foresta dei pugnali volanti* (*Shimian mai fu* 十面埋伏, dir. Zhang Yimou, 2004).

Si rimanda all’Appendice per il Glossario dei termini cinesi citati nel presente elaborato. Si precisa che sono stati tradotti in italiano i nomi degli enti della pubblica amministrazione cinese competenti in materia cinematografica, ovvero degli istituti comunemente noti – es. Accademia del Cinema di Pechino (*Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院, Beijing Film Academy). Si è scelto di mantenere nel testo la titolazione in lingua inglese, ove presente, per alcune classi di istituti quali società cinematografiche (fondate dopo il lancio della Politica di riforme e di apertura), premi cinematografici e associazioni culturali, e simili, poiché così condivisi nella letteratura accademica.

Indice delle figure

Figura 1 - Schermata di apertura (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	137
Figura 2 - Cerimonia di fondazione della RPC (1 – <i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	140
Figura 3 - Cerimonia di fondazione della RPC (1 – filmato originale, 1949).	140
Figura 4 - Cerimonia di fondazione della RPC (2 – <i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	141
Figura 5 - Cerimonia di fondazione della RPC (2 – filmato originale, 1949).	141
Figura 6 - Fuochi d'artificio (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	141
Figura 7 - Bandiere rosse al vento (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	141
Figura 8 - Il popolo cinese in marcia (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	142
Figura 9 - Esercito comunista in marcia (1 – <i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	142
Figura 10 - Esercito comunista in marcia (2 – <i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	142
Figura 11 - Presentazione del governo nazionalista (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	143
Figura 12 - Presentazione del partito comunista (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	143
Figura 13 - Fila di camion dell'esercito comunista che avanza (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	145
Figura 14 - Lei Feng (<i>Lei Feng</i> , 1964).	163
Figura 15 - Lei Feng (<i>I giorni senza Lei Feng</i> , 1996).	163
Figura 16 - Gruppo di ragazzi in bici in un campo di grano (1 – <i>I giorni senza Lei Feng</i> , 1996). ...	165
Figura 17 - Gruppo di ragazzi in bici in un campo di grano (2 – <i>I giorni senza Lei Feng</i> , 1996). ...	165
Figura 18 - Giovane mostra simbolo sul cappellino (<i>I giorni senza Lei Feng</i> , 1996).	165
Figura 19 - Particolare di una gamba mozzata (<i>Assembly</i> , 2007).	184
Figura 20 - Soldati strisciano fra i cadaveri sul campo di battaglia (<i>Assembly</i> , 2007).	184
Figura 21 - Soldato avvolto dalle fiamme (<i>Assembly</i> , 2007).	184
Figura 22 - Soldati si riparano da un'esplosione (<i>Assembly</i> , 2007).	184
Figura 23 - Gu Zidi parla in un megafono (<i>Assembly</i> , 2007).	186
Figura 24 - Gu Zidi si sacrifica per un compagno che aveva pestato una mina antiuomo (<i>Assembly</i> , 2007).	187
Figura 25 - Gu Zidi scende dal bus dopo aver partecipato alla Guerra di Corea (<i>Assembly</i> , 2007). ..	187
Figura 26 - Gu Zidi mangia un baozi in una miniera di carbone (<i>Assembly</i> , 2007).	187
Figura 27 - Tromba su una tettoia innevata (<i>Assembly</i> , 2007).	190
Figura 28 - Titolo cinese del film (<i>Assembly</i> , 2007).	190
Figura 29 - Presa di Nanchino da parte delle truppe PCC (<i>The Founding of a Republic</i> , 2009).	197
Figura 30 - Presa di Nanchino da parte delle truppe PCC (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).	197
Figura 31 - Bandiera della RPC nella sequenza conclusiva di <i>The Founding of a Republic</i> (2009). ..	197
Figura 32 - Mao Zedong e Chiang Kai-shek brindano per la fine della guerra (<i>The Founding of a Republic</i> , 2009).	200
Figura 33 - Mao Zedong e Chiang Kai-shek brindano per la fine della guerra.	200
Figura 34 - Mao Zedong e Chiang Kai-shek si stringono la mano in occasione dell'incontro di Chongqing di agosto 1945. Dietro, il ritratto di Sun Yat-sen (<i>The Founding of a Republic</i> , 2009). ..	201

Figura 35 - Prima sessione plenaria della Conferenza politico-consultiva del popolo cinese (CPCPC, <i>The Founding of a Republic</i> , 2009).....	204
Figura 36 - Selezione della bandiera nazionale alla prima sessione plenaria CPCPC (<i>The Founding of a Republic</i> , 2009).....	204
Figura 37 - Foto di gruppo di Mao Zedong con rappresentanza femminile (<i>The Founding of a Republic</i> , 2009).....	204
Figura 38 - Lei Feng tiene alta la bandiera della RPC in protezione del convoglio di civili (<i>Wolf Warrior II</i> , 2017).....	209
Figura 39 - Dong Cunrui solleva pacco di esplosivo contro il bunker del Guomindang (<i>Dong Cunrui</i> , 1955).....	209
Figura 40 - Fabbrica cinese in Africa (<i>Wolf Warrior II</i> , 2017).....	213
Figura 41 - Navi della Marina militare cinese (<i>Wolf Warrior II</i> , 2017).....	213
Figura 42 - Passaporto RPC (<i>Wolf Warrior II</i> , 2017).....	215
Figura 43 - Carta geografica Africa (<i>Wolf Warrior II</i> , 2017).....	216
Figura 44 - Carta geografica del percorso di rimpatrio (1 – <i>Wolf Warrior II</i> , 2017).....	216
Figura 45 - Carta geografica del percorso di rimpatrio (2 – <i>Wolf Warrior II</i> , 2017).....	216
Figura 46 - Leng Feng guida una slitta trainata da cani (<i>Wolf Warrior II</i> , 2017).....	217
Figura 47 - Persone che intonano canzone patriottica (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	233
Figura 48 - Inaugurazione portaerei (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	233
Figura 49 - Grattacieli di Shanghai (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	233
Figura 50 - Mietitrebbie nei campi (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	233
Figura 51 - Trattori nei campi (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	233
Figura 52 - Bandiera della RPC su racchetta da ping-pong (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	234
Figura 53 - Gruppo di ragazze sventola bandiera RPC (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	234
Figura 54 - Bandiera della RPC sventola su piazza Tian'anmen il 1 ottobre 1949 (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	235
Figura 55 - Bandiere sventolano alla cerimonia di passaggio di HK alla RPC 1 luglio 1997 (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	235
Figura 56 - Bandiera della RPC su campo di cereali (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	235
Figura 57 - Pennello che scrive data (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	235
Figura 58 - Penna registra data e dettagli evento storico (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	235

Indice delle tabelle

Tabella 1 - Confronto tra cinema socialista e presocialista (Fonte: Zhang 2004, p. 202).....	91
Tabella 2 – “Film celebrativi” per il decimo anniversario della fondazione della RPC (1959).....	98
Tabella 3 - Gli otto “spettacoli modello” della Rivoluzione culturale.	105
Tabella 4 - Le fasi di sviluppo del cinema cinese di propaganda (1987-2022).....	123
Tabella 5 - Confronto rappresentazione Mao Zedong e Chiang Kai-shek (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).....	143
Tabella 6 - Dialogo tra Mao e sua figlia (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).....	145
Tabella 7 - Dialogo tra Chiang Kai-shek e suo nipote (<i>La cerimonia di fondazione della Repubblica</i> , 1989).....	145
Tabella 8 - Generi dei film di propaganda (2007-2018).....	177
Tabella 9 - Presentazione Gu Zidi (<i>Assembly</i> , 2007).	188
Tabella 10 - Scambio di battute sul nome Gu Zidi (<i>Assembly</i> , 2007).	189
Tabella 11 - Il segnale dell’adunata nei dialoghi (1 – <i>Assembly</i> , 2007).....	191
Tabella 12 - Il segnale dell’adunata nei dialoghi (2 – <i>Assembly</i> , 2007).....	192
Tabella 13 - Chen Shaokuan commenta i possibili sviluppi della Guerra civile (<i>The Founding of a Republic</i> , 2009).....	200
Tabella 14 - Chiang Kai-shek e Mao Zedong rispondono alle domande dei giornalisti (<i>The Founding of a Republic</i> , 2009).	203
Tabella 15 - Song Qingling descrive la bandiera della RPC (<i>The Founding of a Republic</i> , 2009). .	205
Tabella 16 - La Dottoressa Rachel Smith commenta la presenza di stranieri in Africa (<i>Wolf Warrior II</i> , 2017).	211
Tabella 17 - Analisi degli elementi caratterizzanti della narrazione dell'immagine della RPC in Africa (<i>Wolf Warrior II</i> , 2017).	212
Tabella 18 - Dialogo scontro finale tra Leng Feng e Big Daddy (<i>Wolf Warrior II</i> , 2017).	214
Tabella 19 - Dettaglio didascalie chiusa film (<i>Wolf Warrior II</i> , 2017).	215
Tabella 20 - Classifica mondiale di incassi 2021 (Fonte: Box Office Mojo).....	221
Tabella 21 - Analisi narrativa di <i>My People, My Country</i> (2019).....	229
Tabella 22 - Eventi storici ricordati in <i>My People, My Country</i> (2019).....	230
Tabella 23 - Testo e traduzione di Io e la mia patria (<i>My People, My Country</i> , 2019).....	232

Indice delle sigle

ANP	Assemblea Nazionale del Popolo (<i>Quanguo renmin daibiao dahui</i> 全国人民代表大会)
BAT	Baidu, Alibaba, Tencent (<i>Baidu</i> 百度, <i>Alibaba</i> 阿里巴巴, <i>Tengxun</i> 腾讯)
BFA	Accademia del Cinema di Pechino (<i>Beijing dianying xueyuan</i> 北京电影学院, Beijing Film Academy)
BFAC	Federazione dei circoli letterari e artistici di Pechino (<i>Beijing shi wenxue yishujie lianhehui</i> 北京市文学艺术界联合会, Beijing Federation of Literary and Art Circles)
BRI	Nuova Via della Seta (<i>Yi dai yi lu</i> 一带一路, Belt and Road Initiative)
CCTV	Televisione Centrale Cinese (<i>Zhongyang dianshitai</i> 中央电视台, China Central Television)
CEPA	Accordo di Partenariato Economico Rafforzato tra la Cina e Hong Kong (<i>Neidi yu Xianggang guanyu jianli geng jinmi jingmao guanxi de anpai</i> 内地与港澳关于建立更紧密经贸关系的安排, Closer Economic Partnership Agreement)
CFA	Amministrazione Statale del Cinema (<i>Guojia dianyingju</i> 国家电影局, China Film Administration)
CFC	China Film Company (<i>Zhongguo dianying gongsi</i> 中国电影公司)
CFDG	China Film Director's Guild (CFDG, <i>Zhongguo daoyan xiehui</i> 中国导演协会)
CFGC	China Film Group Corporation (<i>Zhongguo dianying jituan gongsi</i> 中国电影集团公司)
CFMC	China Film Management Corporation (<i>Zhongguo yingpian jingli gongsi</i> 中国影片经理公司)
CPA	Corte permanente d'arbitrato
CPCPC	Conferenza politico-consultiva del popolo cinese (<i>Zhongguo renmin zhengzhi xieshang huiyi</i> 中国人民政治协商会议)
CSSCI	Indice di citazione delle scienze sociali cinesi (<i>Zhongwen shehui kexue yinwen suoyin</i> 中文社会科学引文索引, Chinese Social Sciences Citation Index)
EPL	Esercito Popolare di Liberazione (<i>Zhongguo renmin jiefang jun</i> 中国人民解放军)
GAPP	Amministrazione Statale Generale di Stampa ed Editoria (<i>Guojia xinwen chubanzongshu</i> 国家新闻出版总署, General Administration of Press and Publication)
KMT	Partito nazionalista cinese (<i>Guomindang</i> 国民党, Kuomintang)
L.U.C.E.	(Istituto) L'Unione Cinematografica Educativa
MRFT	Ministero di Radio, Cinema e Televisione (<i>Guangbo dianying dianshibu</i> 广播电影电视部, Ministry of Radio, Film and Television)
MRT	Ministero di Radio e Televisione (<i>Guangbo dianshibu</i> 广播电视部, Ministry of Radio and Television)
NPPA	Amministrazione Statale di Stampa ed Editoria (<i>Guojia xinwen chubanshu</i>

Introduzione

La presente tesi è dedicata allo studio del cinema cinese, con particolare riferimento al cinema di propaganda della Repubblica Popolare Cinese (RPC). È qui trattata la sua forma più recente, il cosiddetto “cinema della melodia principale” (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影): una categoria istituita in occasione della Conferenza nazionale dei direttori degli studi di film a soggetto (*Quanguo gushipian changzhang huiyi* 全国故事片厂长会议) tenutasi a Pechino nel 1987. L’iniziativa fu lanciata in concerto con l’istituzione statale della RPC competente in materia cinematografica – l’Ufficio cinema del Ministero di Radio, Cinema e Televisione (*Guangbo dianying dianshibu* 广播电影电视部) – per dare applicazione, nella Cina della politica di riforme e di apertura (*gaige kaifang* 改革开放), alle nuove linee della propaganda.

A distanza di più di trent’anni dalla sua definizione, negli anni Venti dei Duemila, il “cinema della melodia principale” rappresenta un prodotto *mainstream*, di grande successo al botteghino della RPC. In particolare, nelle classifiche nazionali di incassi¹ svettano i cosiddetti “film della melodia principale” (*zhuxuanlü yingpian* 主旋律影片): lungometraggi ad alto investimento, afferenti a generi cinematografici diversi (di guerra, commedie, film d’azione e d’animazione, ecc.), ma accomunati dalla narrazione propagandistica dell’ideologia socialista dominante, avallata dal Partito comunista cinese (PCC). Tali film partecipano alla costruzione dell’immagine nazionale della RPC, con l’obiettivo di rafforzare il sentimento patriottico della popolazione cinese, dentro e fuori dalla Cina.

¹ Per i dati degli incassi al botteghino cinese si rimanda alla piattaforma Endata (*Yi En* 艺恩). Tale fonte è impiegata anche da uno degli enti statali più rilevanti nel contesto cinematografico cinese. La Cineteca Cinese (*Zhongguo dianying ziliaoguan* 中国电影资料馆, China Film Archive), infatti, cita Endata nei suoi report come nel caso dell’*Indagine sull’indice di gradimento del pubblico cinematografico cinese* (*Zhongguo dianying guanzhong manyidu diaocha* 中国电影观众满意度调查). Cfr. *Endata (Yi En 艺恩)*, “*Niandu piaofang* 年度票房” [Box office annuale], *Endata (Yi En 艺恩)*, 2024, <<https://www.endata.com.cn/BoxOffice/BO/Year/index.html>> (ultimo accesso 8 maggio 2024); Cineteca Cinese (*Zhongguo dianying ziliaoguan* 中国电影资料馆), “Indagine sull’indice di gradimento del pubblico cinematografico cinese” [*Zhongguo dianying guanzhong manyidu diaocha* 中国电影观众满意度调查], *Cineteca Cinese (Zhongguo dianying ziliaoguan 中国电影资料馆)*, 2024, <<https://www.cfa.org.cn/cfa/yj/xm/zgdygzmyddc/index.html>> (ultimo accesso 8 maggio 2024).

Negli ultimi anni alcuni blockbuster “della melodia principale” hanno persino raggiunto piattaforme di *streaming* non cinesi, spandendo la propria eco a livello internazionale. Film di propaganda come la saga *Wolf Warrior* e *Wolf Warrior II* (*Zhanlang* 战狼 e *Zhanlang II* 战狼 II, dir. Wu Jing 吴京, 2015 e 2017) o *The Wandering Earth* (*Liulang diqiu* 流浪地球, dir. Frant Gwo, 2019) sono approdati nel catalogo di Amazon Prime, Netflix e Apple TV. Rilevanti anche i casi di *The Eight Hundred* (*Babai* 八百, dir. Guan Hu 管虎, 2020) e *The Battle at Lake Changjin* (*Changjinhu* 长津湖, dir. Chen Kaige 陈凯歌, Tsui Hark 徐克, Dante Lam 林超贤, 2021), rispettivamente ambientati durante la Battaglia di Shanghai del 1937 e l’omonimo scontro della Guerra di Corea (27 novembre-13 dicembre 1950), che si sono posizionati sul podio della classifica mondiale di incassi della piattaforma Internet Movie Database (IMDb) nel 2020 e nel 2021 – *caveat*: la quasi totalità dei biglietti sono stati venduti nella Cina continentale.

Dati dei box-office alla mano, il “cinema della melodia principale” rappresenta un filone di particolare rilevanza nel panorama cinematografico cinese contemporaneo. Nondimeno, costituisce un argomento da approfondire in campo accademico, giacché, nella sua complessità e ricchezza, si trova nell’intersezione di temi caldi per lo studio della Cina di oggi, tra cui: l’articolazione del discorso politico del Partito comunista cinese sui media; la crescita economica della Cina post-riforme – dal 2012 secondo mercato cinematografico dopo gli Stati Uniti, e dal 2016 primo paese al mondo per numero di schermi –; o la negoziazione delle espressioni artistiche individuali dei cineasti cinesi nella più ampia produzione propagandistica, e così via.

Sul “cinema della melodia principale” vi sono già alcune pubblicazioni, elaborate da centri e istituti di ricerca sparsi per il mondo. Come è ovvio, il tema – per la sua rilevanza patriottica – è molto studiato in Cina. Oltre ai sempre più numerosi articoli in lingua cinese di prestigiose riviste della RPC raccolti sul portale China National Knowledge Infrastructure (*Zhongguo zhiwang* 中国知网, CNKI) – tra cui si ricordano in

particolare quelli di Hu², Song³, Jia⁴, Liu⁵, Zheng⁶ –, o l’agile volume di Liu⁷, i “film della melodia principale” compaiono in testi di storia del cinema cinese⁸ e più di recente nel terzo volume della *Storia del cinema cinese* (*Zhongguo dianyingshi* 中国电影史) di Ding Yaping, tradotto e pubblicato in lingua inglese come *General History of Chinese Film*⁹. Si segnalano anche i contributi di studiosi giapponesi come Tobari¹⁰ o Nakajima¹¹, tra i primi al di fuori della Cina ad aver fotografato criticamente la trasformazione del “cinema della melodia principale” dall’avvio della Politica di riforme e di apertura fino agli anni Dieci del Duemila. Il tema viene citato anche nelle pubblicazioni in lingua

² Hu Puzhong 胡谱忠, “Zhuxuanlü dianying yu shangyepian de hudong jianbian guize 主旋律电影与商业片的互动渐变规则” [Schema della graduale interazione tra film di propaganda e film commerciali], *Journal of Guizhou University Art Edition* (*Guizhou daxue xuebao – Yishu ban* 贵州大学学报 – 艺术版), 2002, vol. 16, no. 1, pp. 33-37.

³ Song Jialing 宋家玲, “Zhuxuanlü dianying de qeiji yu huolu 主旋律电影的危机与活路” [Crisi e sopravvivenza dei film della melodia principale], *Film Art* (*Dianying yishu* 电影艺术), 2006, no. 1, pp. 53-55.

⁴ Jia Leilei 贾磊磊, “Chonggou Zhongguo zhuliu dianying de jingdian moshi yu jiazhi tixi 重构中国主流电影的经典模式与价值体系” [Ricostruzione del modello classico e del sistema valoriale dei film cinesi mainstream], *Contemporary Cinema* (*Dangdai dianying* 当代电影), 2008, no. 1, pp. 21-25.

⁵ Liu Sijia 刘思佳, “Leixinghua · shichanghua · dazhonghua – Lun gaige kaifang si shi nian zhuxuanlü dianying chuanguo linian de zhuanxing 类型化·市场化·大众化—论改革开放四十年 主旋律电影创作理念的转型” [Le trasformazioni del concetto creativo di “film della melodia principale”: dinamiche di genere, mercato e grande pubblico nei 40 anni dalla politica di riforme e di apertura], *Contemporary Cinema* (*Dangdai dianying* 当代电影), 2018, no. 7, pp. 110-113.

⁶ Zheng Ruxin 郑茹馨, “2009-2019: zhuxuanlü dianying de leixing yuansu shanbian yanjiu 2009—2019: 主流主旋律电影的类型元素嬗变研究” [Ricerca sulla modifica degli elementi di genere dei film di propaganda dal 2009 al 2019], *Movie Literature* (*Dianying wenxue* 电影文学), 2020, no. 17, pp. 13-16.

⁷ Liu Dequn 刘德群, *Gaige kaifang sishinian: Zhuxuanlü dianying de fazhan yu shanbian* 改革开放四十年: 主旋律电影的发展与嬗变 [Quarant’anni dalla politica di riforme e di apertura: sviluppo ed evoluzione del cinema della melodia principale], Beijing, Zhongguo caifu chubanshe 中国财富出版社, 2019, pp. 138.

⁸ A titolo di esempio si cita Li Daoxin 李道新, *Zhongguo dianying wenhua shi* 中国电影文化史 [Storia della cultura cinematografica in Cina], Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2005, pp. 685.

⁹ Ding Yaping 丁亚平, *Zhongguo dianying shi (quan san ce)* 中国电影史 (全三册) [Storia del cinema cinese. Edizione completa in tre volumi], Beijing, Zhongguo shuji chubanshe 中国书籍出版社, 2022, pp. 956; Ding, Yaping, *General History of Chinese Film III 1976-2016*, translated by Jin Haina, Oxon, Routledge, 2022, pp. 389.

¹⁰ Tobari Haruo 戸張東夫, “Chūgoku no kaikaku kaihō seisaku to [shu sentitsu eiga] (jō) 中国の改革开放政策と「主旋律映画」(上)” [La Politica di riforme e di apertura cinese e il “cinema della melodia principale” (parte 1)], *East Asia* (*Tōa* 東亜), 2007a, vol. 478, no. 4, pp. 62-71; Tobari Haruo 戸張東夫, “Chūgoku no kaikaku kaihō seisaku to [shu sentitsu eiga] (ka) 中国の改革开放政策と「主旋律映画」(下)” [La Politica di riforme e di apertura cinese e il “cinema della melodia principale” (parte 2)], *East Asia* (*Tōa* 東亜), 2007b, vol. 479, no. 5, pp. 72-80.

¹¹ Nakajima Seio 中嶋聖雄, “Chūgoku eiga no mikata 中国映画の見方” [Come guardare i film cinesi], *China Scope*, 2016a, vol. 1, no. 583, pp. 82-83; Nakajima Seio 中嶋聖雄, “Chūgoku eiga to seiji 中国映画と政治” [Il cinema cinese e la politica], *China Scope*, 2016b, vol. 4, no. 586, pp. 80-81; Nakajima, Seio, “The Genesis, Structure and Transformation of the Contemporary Chinese Cinematic Field: Global Linkages and National Refractions”, *Global Media and Communication*, 2016c, vol. 12, no. 1, pp. 85-108.

inglese, francese, italiana e giapponese sul cinema cinese di fine anni Ottanta-inizio Duemila¹², ovvero in saggi dedicati¹³. Tra i testi più aggiornati in lingua inglese, la monografia *Main Melody Films: Hong Kong Directors in Mainland China* del 2022 di Chu Yi-Wai, che tratta del contributo di una selezione di cineasti di Hong Kong nella produzione di film di propaganda nella Cina continentale e delle narrazioni proposte dagli stessi. Tale volume suggerisce anche una preziosa e pungente definizione del “cinema della melodia principale”, scrivendo che « the genre’s history is as long as that of Chinese cinema after 1949 »¹⁴, ovvero riconoscendo una coincidenza della storia del cinema cinese di propaganda con quella del cinema cinese seguita alla fondazione della RPC. Si segnala però che, segnatamente al contesto italiano, non è presente un volume monografico di riferimento sul “cinema della melodia principale”, né in campo sinologico, né negli studi sul cinema.

¹² Si citano, a titolo di esempio: Bergeron, Régis, *Le cinema chinois: 1984-1997*, Aix-en-Provence, Institut de l’Image, 1997, pp. 305; Bittigner, Nathalie (sous la direction de), *Dictionnaire des cinémas chinois. Chine, Hong Kong, Taiwan*, Paris, Hémisphères, 2019, pp. 601; Lim, Song Hwee, and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, Londra, British Film Institute, 2011, pp. 219; Liu Wenbing 劉文兵, *Chūgoku eiga no nekkyō-teki kogane-ki: Kaikaku kaihō jidai ni okeru taishū bunka no uneri 中国映画の熱狂的黃金期: 改革開放時代における大衆文化のうねり* [La febbre del cinema cinese: l’esplosione della cultura popolare nell’epoca della Politica di riforme e di apertura], Tokyo, Iwanami Shoten, 2012, pp. 304; Neri, Corrado, “Cinema”, in Guido Samarani e Maurizio Scarpari (a cura di), *La Cina. Verso la modernità*, Torino, Einaudi, 2009, vol. III, pp. 747-762; Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2012, pp. 365; Pollacchi, Elena, “Schermi a più dimensioni. Soft power e presenza cinese alla Mostra del cinema di Venezia (2012-18)”, *Sulla via del Catai*, 2018, vol. 18, pp. 63-72; Rojas, Carlos, and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 736; Zhang, Rui, *The Cinema of Feng Xiaogang Commercialization and Censorship in Chinese Cinema after 1989*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, pp. 204.; Zhang, Yingjin (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, pp. 696; Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York, Routledge, 2004, pp. 344; Zhu, Ying, and Stanley Rosen (eds.), *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, pp. 308.

¹³ Tra cui, tra le prime, le seguenti pubblicazioni, Kraicer, Shelly, “Features | A Matter of Life and Death: Lu Chuan and Post-Zhuxuanlu Cinema”, *Cinema Scope*, <<https://cinema-scope.com/features/features-a-matter-of-life-and-death-lu-chuan-and-post-zhuxuanlu-cinema-by-shelly-kraicer/>> (ultimo accesso 8 giugno 2021); Trausch, Tim, “Die Popularisierung des Politischen und die Aktualisierung nationaler Mythen im Main-Melody-Film”, in Ivo Ritzer and Harald Steinwender (eds.), *Politiken des Populären: Neue Perspektiven der Medienästhetik*, Wiesbaden, Springer VS, 2019, pp. 141-161; Yang, Li, “The Changing Face of Mao: From Texting Actor to Star Casting in Chinese Main Melody Films”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 2023, vol. 35, no. 1, pp. 162-200; Yu, Hongmei. “Visual Spectacular, Revolutionary Epic, and Personal Voice: The Narration of History in Chinese Main Melody Films”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 2013, vol. 25, no. 2, pp. 166-218; Wolte, Isabel, “Persuasive communication in Chinese historical film. The Founding of a Republic as a milestone” in Hsiao-yen Peng and Ella Raidel (eds.), *The Politics of Memory in Sinophone Cinemas and Image Culture: Altering Archives*, London, Routledge, 2017, pp. 32-45.

¹⁴ Chu, Yiu-Wai, *Main Melody Films: Hong Kong Directors in Mainland China*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022, pp. 3-4.

Questa tesi presenta una ricerca sul “cinema della melodia principale”, proponendo un’indagine dal taglio diacronico nell’area di incontro di più discipline: la sinologia, gli studi sulla propaganda, gli studi sui media e gli studi sul cinema, con riferimento alle teorie di analisi del film e del racconto. In particolare, l’elaborato indaga le forme del cinema cinese di propaganda contemporaneo dal punto linguistico e culturale, prendendone in considerazione le origini e gli sviluppi. Il focus è quindi tanto sui linguaggi e le narrazioni dei film di propaganda quanto sulla storia del contesto mediatico in cui sono stati prodotti e gestiti. Come sottolineato dalle teorie della narrazione e della comunicazione, infatti, è necessario concentrarsi sulle forme medialità per trattare dei messaggi da esse veicolati, ovvero occorre guardare «[al]la storia raccontata e [al] discorso che la esprime»¹⁵, così come già nel celebre motto «the medium is the message» del sociologo Marshall McLuhan (1911-1980) in *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964)¹⁶.

Per il presente elaborato, la scelta di un approccio diacronico e interdisciplinare è suggerita dalle metodologie della sinologia e degli studi sulla propaganda, qui descritte in breve.

In campo sinologico, vuoi per tradizione o per vicinanza culturale con l’oggetto di studio, si è soliti guardare alla Cina adottando una prospettiva sensibile alla lettura di processi lunghi e articolati nel tempo. Come suggerito da *topoi* letterari e filosofici, tra cui la concezione de “la storia come specchio” – già presente in antichi testi per la formazione degli intellettuali confuciani, quali *Primavera e Autunni* (*Chunqiu* 春秋), *Tradizione di Zuo* (*Zuozhuan* 左传) e il *Libro delle odi* (*Shijing* 诗经)¹⁷ –, l’inquadramento di una tematica all’interno di una più ampia cornice temporale risulta quantomai efficace per evidenziarne i punti di continuità e di cambiamento rispetto al passato e per fare ipotesi sugli sviluppi futuri, ovvero per l’analisi critica. Il cinema cinese di propaganda contemporaneo è un argomento che non fa eccezione.

¹⁵ Ferraro, Guido, *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all’odierno storytelling*, Roma, Carocci, 2022, p. 15.

¹⁶ McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare [Understanding Media: The Extensions of Man]*, Milano, Il Saggiatore, 2015 [1964], pp. 332.

¹⁷ Legge, James, *The Chinese Classics: with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes*, London, Trubner & Co, 1872, vol. 5 parte 1, pp. X, 147, 410; vol. 5 parte 2, pp. 412-933; Legge, James, *The Chinese Classics: with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes*, London, Henry Frowde; Oxford University Press, 1871, vol. 4, parte 1, pp. XII, 243; vol. 4, parte 2, pp. 245-785.

Gli studi sulla propaganda, invece, presentano una riflessione sugli strumenti efficaci per l'analisi del tema. In questa sede ci si appoggia al quadro teorico elaborato da Jonathan Auerbach e Russ Castronovo ne *The Oxford Handbook of Propaganda Studies* (2013)¹⁸. In particolare, i due autori hanno proposto uno strumento euristico per trattare delle diverse forme assunte dalla propaganda, diviso in tre categorie: storie e nazionalità, istituti e pratiche, teorie e metodologie. Riconoscendo la possibilità di sviluppare tali traiettorie di indagine, e la modifica delle stesse in base alla situazione in esame, Auerbach e Castronovo evidenziano la necessità di adottare un approccio interdisciplinare per lo studio della propaganda.

Poste queste premesse, la struttura della presente tesi è come segue.

Il Capitolo 1 è dedicato all'inquadramento generale e alla proposta di metodo. In esso si descrivono i riferimenti teorici su cui è basato il lavoro e si presenta il "cinema della melodia principale" come declinazione del cinema di propaganda legato al contesto della RPC. Il tema, quindi, è letto alla luce degli studi che trattano della propaganda e del suo cinema in ottica globale, andando a ricercare le specificità linguistico-culturali della "melodia principale" e a riflettere sui possibili strumenti adatti all'analisi dello stesso.

A seguire la tesi è divisa in due sezioni: (I) Storia del cinema cinese di propaganda e dei suoi istituti, (II) Il cinema cinese di propaganda contemporaneo. Linguaggi e narrazioni del "cinema della melodia principale".

La Sezione I si concentra sulle origini del "cinema della melodia principale", ovvero presenta una panoramica sulla storia del cinema cinese di propaganda e sulle forme assunte in diversi momenti della Storia cinese: l'impero (1896-1911, Capitolo 2), la Repubblica di Cina (1912-1949, Capitolo 3) e la Repubblica Popolare Cinese (1949-2022, Capitolo 4). Di fianco al focus cinematografico, l'esposizione ha come espediente narrativo la descrizione degli istituti che hanno controllato e gestito il cinema cinese di propaganda dalla fine dell'Ottocento al 2022, *terminus ad quem* dell'elaborato (cfr. infra), così come suggerito dalle traiettorie di Auerbach e Castronovo. L'obiettivo è quello di evidenziare come la tradizione del cinema cinese di propaganda sia caratterizzata da una certa omogeneità, proponendo una sintesi ordinata dei contributi accademici sul tema e

¹⁸ Auerbach, Jonathan, and Russ Castronovo (eds.), *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 468.

fornendo al lettore le informazioni necessarie per leggere criticamente gli sviluppi contemporanei del “cinema della melodia principale”.

Si anticipa che il primo istituto nazionale cinese per la produzione di film a soggetto controllato dalle amministrazioni statali, lo Studio cinematografico centrale (*Zhongyang dianying sheyingchang* 中央电影摄影场), fu fondato a Nanchino nel 1935, nella Cina di Chiang Kai-shek. La Sezione I, quindi, prende in considerazione tanto i film di propaganda a soggetto della RPC e della Cina nazionalista, quanto le forme che lo hanno preceduto: come il cinema educativo, i cinegiornali e i documentari degli anni Dieci e Venti del Novecento, nonché le riflessioni ideologiche del “cinema politico” dei primi anni Trenta. La prospettiva storica risale fino al “cinema delle origini”, giacché è in relazione alla circolazione dei primi cortometraggi stranieri nel tardo impero Qing e ai contatti con il mondo delle rappresentazioni teatrali che furono definiti gli istituti di controllo e censura degli stessi. Come si vedrà meglio, l’approccio diacronico evidenzia come, nonostante i rilevanti cambiamenti storici – su tutti, il passaggio dall’impero alla repubblica, nonché quello dal governo nazionalista alla Cina comunista –, i tratti di continuità tra le diverse forme del cinema cinese di propaganda sono molto più numerosi di quanto ci si potrebbe aspettare, complice il riuso dei medesimi istituti cinematografici all’interno di forme istituzionali o schieramenti politici distanti dal punto di vista temporale e ideologico.

La Sezione II della tesi è dedicata al cinema cinese di propaganda contemporaneo, con riferimento all’analisi del “cinema della melodia principale” in termini di linguaggi e narrazioni. Appoggiandosi alle riflessioni di Federico di Chio sulle caratteristiche della narrazione hollywoodiana in *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie TV*²⁰, ci si è domandato, se esistono e, se sì, quali sono le peculiarità della “narrazione *alla cinese*” del “cinema della melodia principale”.

Attraverso la ricerca diacronica dei filoni e dei sottogeneri del “cinema della melodia principale”, nel quadro metodologico degli studi sul cinema, nella Sezione II è presentata una periodizzazione delle trasformazioni di tale tipologia di film di propaganda dal 1987 al 2022. I termini *a quo* e *ad quem* individuano da un lato la creazione della categoria del “cinema della melodia principale”, dall’altro un cambio nella gestione del cinema di propaganda da parte delle istituzioni cinesi. Il 2022 fornisce inoltre la distanza

²⁰ Di Chio, Federico, *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie TV*, Roma, Carocci, 2016, pp. 190.

minima per commentare le produzioni per il centesimo anniversario della fondazione del PCC (2021), momento determinante per la propaganda e la costruzione dell'immagine nazionale cinese.

Per ciascuna delle quattro fasi della periodizzazione (Capitoli 5-8, rispettivamente dedicati ai seguenti intervalli temporali: 1987-1995; 1996-2006; 2007-2018; 2019-2022) è proposta una selezione ragionata di film, individuati per la loro rappresentatività: *La cerimonia di fondazione della Repubblica* (*Kaiguo dadian* 开国大典, dir. Li Qiankuan 李前宽, Xiao Guiyun 肖桂云, 1989); *I giorni senza Lei Feng* (*Likai Lei Feng de rizi* 离开雷锋的日子, dir. Kang Ning 康宁, Lei Xianhe 雷献禾, 1996); *Assembly* (*Jijie hao* 集结号, dir. Feng Xiaogang 冯小刚, 2007); *The Founding of a Republic* (*Jianguo daye* 建国大业, dir. Han Sanping 韩三平, Huang Jianxin 黄建新, 2009); *Wolf Warrior II* (*Zhanlang II* 战狼 II, dir. Wu Jing 吴京, 2017); *My People, My Country* (*Wo he wo de zuguo* 我和我的祖国, Chen Kaige 陈凯歌, Zhang Yibai 张一白, Guan Hu 管虎 *et al.*, 2019). Documentari e film di animazione sono stati esclusi dalla rosa, giacché meriterebbero una trattazione a parte.

I lungometraggi sono analizzati criticamente attraverso una metodologia integrata, derivata dall'incontro delle teorie dell'analisi filmica e del racconto cinematografico con gli studi sinologici linguistico-culturali. La necessità di tale approccio è legata all'esposizione della lingua e della cultura cinese all'interno del linguaggio filmico. L'obiettivo è quindi quello di individuare gli elementi alla base dello storytelling propagandistico e di riflettere sulle narrazioni e sui linguaggi dei "film della melodia principale" con uno sguardo attento alle specificità della Repubblica Popolare. A tal proposito, per ogni caso studio, oltre a un commento sui momenti narrativi caratteristici, sono presentati e analizzati alcuni passaggi dialogici in lingua originale e in traduzione.

Accompagna il presente elaborato l'Appendice, in cui è incluso un glossario dei termini cinesi citati, con traduzione in italiano: strumento utile per sinologi e non per avvicinarsi a un campo, quello del cinema cinese, ancora poco studiato.

Capitolo 1 – Inquadramento teorico e proposta di metodo

In questo capitolo si propone un inquadramento del “cinema della melodia principale” dal punto di vista teorico. L’obiettivo è quello di leggere il tessuto del cinema cinese di propaganda contemporaneo a partire dall’individuazione di alcuni dei fili che ne costituiscono la trama e l’ordito, ovvero di riflettere sul tema quale declinazione del cinema di propaganda, legata al contesto linguistico e culturale della Repubblica Popolare Cinese, ma interessato da dinamiche dal respiro globale.

Il capitolo è articolato in tre paragrafi, che muovono dal generale al particolare. Il primo inserisce il “cinema della melodia principale” nella più ampia cornice della storia mondiale del cinema di propaganda, prendendo le mosse dalla collettanea *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* curata da Bertin Maghit⁴³. A seguire, si cerca di leggere la recente deriva commerciale del “cinema della melodia principale” – concretizzatasi nell’arco degli anni Duemila – alla luce del complessivo avvicinamento delle produzioni culturali e cinematografiche alla dimensione *mainstream*. Infine, si presentano alcune riflessioni sulle specificità linguistiche e culturali del cinema cinese di propaganda in Cina e delle sue componenti.

A chiudere il capitolo, è avanzata una proposta di metodo. Sono quindi esposte le basi metodologiche impiegate per l’indagine del “cinema della melodia principale” nella presente tesi di dottorato.

⁴³ Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dirigé par), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2015 [2011], pp. 816.

1.1. Il cinema di propaganda: una storia mondiale e attuale

Il “cinema della melodia principale” è qui inteso quale declinazione locale, propria della Repubblica Popolare Cinese, di una tradizione ben più ampia, quella del cinema di propaganda. Più nello specifico, si riconosce il fenomeno quale parte di “una storia mondiale e attuale” del cinema di propaganda, i cui principi teorici sono esposti di seguito.

Nella prefazione di *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Bertin-Maghit presenta una chiara e articolata definizione del cinema di propaganda, in cui smaschera le dinamiche comunicative a esso sottese⁴⁴:

Les relations que l’art cinématographique entretient avec l’histoire relèvent de trois grandes catégories, d’ailleurs non exclusives l’une de l’autre: représenter l’Histoire, reconstruire l’Histoire et influencer l’Histoire. C’est à cette dernière catégorie qu’appartiennent les films de propagande. [...] L’histoire de la propagande se confond donc avec l’Histoire tout court. Enfin, la propagande s’adresse à chacun de nous, car nous sommes les enjeux d’une lutte politique et idéologique, que nous le désirions ou non⁴⁵.

Secondo Bertin-Maghit, il cinema di propaganda si caratterizza per il legame che esso possiede con la narrazione della Storia. In particolare, esso agisce non tanto sulla rappresentazione e ricostruzione di eventi passati sul grande schermo, ma si contraddistingue per l’influenza che esercita sulla narrazione degli stessi. Indipendentemente dal fatto che si tratti di film a tema storico o meno, il cinema di propaganda è basato sulla manipolazione ideologica dei contenuti, ovvero mira a confondere le proprie narrazioni con quelle della Storia. L’obiettivo dei film di propaganda è quindi quello di raggiungere a un pubblico ampio – più precisamente, “ognuno di noi”, volenti o nolenti –, nel quadro di un gioco politico complesso.

Occorre però notare che, il passaggio citato porta con sé un corollario non certo minore. Infatti, oltre a fornire una descrizione dei confini e delle caratteristiche del cinema di propaganda, implica che, sebbene siano riscontrabili delle visioni nazionali e delle peculiarità sociopolitiche locali, si tratta di una pratica condivisa a livello globale. È

⁴⁴ In realtà, quella tra Storia e narrazione cinematografica è una dialettica discorsiva di lunga data, che affonda le proprie radici in classici della storia del cinema dei primi due decenni del Novecento, come *La nascita di una nazione* (*The Birth of the Nation*, 1915) di David W. Griffith (1875-1948). Sulla relazione tra cinema e Storia, si veda Di Blasio, Tiziana Maria, *Cinema e Storia. Interferenze/Confluenze*, Roma, Viella, 2014, pp. 315, oltre alla rivista annuale interdisciplinare *Cinema e Storia*, pubblicata dal 2012 da Rubettino editore, e alla più recente edizione di Rosenstone, Robert A., *History on Film/Film on History*, Oxon, Routledge, 2024, pp. 250.

⁴⁵ Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dirigé par), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2015, p. 7.

pertanto una tradizione diffusa, che, alla luce della ricchezza dei contesti – tanto a livello geografico che cronologico –, dovrebbe essere studiata in chiave diacronica, attraverso l’elaborazione di “una storia mondiale *dei* cinema di propaganda” (*une histoire mondiale des cinémas de propagande*, tondo a cura di chi scrive).

In aggiunta, volendo trattare di cinema cinese di propaganda contemporaneo, risulta necessario riflettere e prendere consapevolezza di un’altra dimensione. Trattasi dell’attualità del cinema di propaganda. È qui utilizzato il tempo verbale al presente per sottolineare che il cinema di propaganda costituisce una dimensione quantomai viva ancora negli anni Venti del XXI secolo. Non è solo un retaggio del passato, legato ai primi casi di impiego strategico del mezzo cinematografico nei conflitti armati, come per la Guerra ispano-americana a Cuba nel 1898, o ai modelli dei regimi totalitari di URSS, Germania e Italia nel periodo 1930-1945, per citare un paio di esempi⁴⁶.

Ricordando che si suole far coincidere la definizione del concetto moderno di “propaganda” con l’istituzione a Roma della Sacra congregazione pontificia “De propaganda fide” da parte Papa Gregorio XV (1554-1623), ovvero con la creazione – il 22 giugno 1622 – di un dicastero atto alla diffusione della fede cattolica nel mondo⁴⁷, in questa sede ci si appoggia al quadro teorico elaborato da Jonathan Auerbach e Russ Castronovo ne *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*.

Nell’introduzione al volume, pubblicato nel 2013, i due autori propongono una lista commentata di tredici assunti attraverso cui circoscrivono il tema in esame. Nondimeno, l’elenco può essere visto quale tentativo di sintesi e aggiornamento delle teorie elaborate dagli studi sulla propaganda – in cui spiccano i nomi di studiosi del calibro di Harold D. Lasswell (1902-1978) e Jacques Ellul (1912-1994) –, che già avevano indagato l’ampio spettro di forme assunte dalla propaganda nel quadro di diversi contesti storici, politici e geografici⁴⁸.

Si riportano i tredici punti di Auerbach e Castronovo:

1. Propaganda is not intrinsically evil or immoral.
2. Propaganda entails propagation, but not everything that propagates is necessarily propaganda.

⁴⁶ Thompson, Kristin, David Bordwell e Jeff Smith, *Storia del cinema... op. cit.*, pp. 141-158.

⁴⁷ Sulla storia della propaganda si veda Welch, David, “Propaganda”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, Detroit, Gale Thompson, 2005, pp. 1916-1923 e il saggio del medesimo autore “Propaganda: An Historical Perspective” sul database *Socialism on Film: The Cold War and International Propaganda* <<https://www.socialismonfilm.amdigital.co.uk/#>> (ultimo accesso 17 dicembre 2023).

⁴⁸ Fondanti i testi: Lasswell, Harold Dwight, *Propaganda Technique in the World War*, London, Kegan Paul, 1927, pp. 233; Ellul, Jacques, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962, pp. 336.

3. The relation between propaganda and information is fluid, varying according to context and function.
4. Although propaganda is not an essential category with precise formal attributes, particular techniques of propagation can be studied with variable results.
5. Any given practice of propaganda must be understood in relation to culturally specific proximate institutions, such as education, religion, public diplomacy, advertising, and literature.
6. Propaganda changes according to specific media, but cannot entirely be defined by attributes of a given medium.
7. Propaganda in its effects can be partial, and it need not be total.
8. Analyzing propaganda requires paying as much attention to networks of information flow (how) as the content (what).
9. People can actively use propaganda and are not simply passive dupes used by it. Propaganda does not necessarily spread from the top down.
10. Propaganda can produce unintended effects beyond the control of both producers and receivers.
11. To be effective, propaganda must harness a rich affective range beyond negative emotions such as hatred, fear, and envy to include more positive feelings such as pleasure, joy, belonging, and pride.
12. Propaganda is an integral feature of democratic societies.
13. The study of propaganda remains highly relevant and in all likelihood will continue to be a critical issue in the future⁴⁹.

Quanto è più rilevante dell'elenco dei due autori, ai fini della presente premessa teorica, è soffermarsi sul fatto che la propaganda è un meccanismo di comunicazione incentrato su gerarchie di potere e possiede tratti condivisi a livello globale ma anche declinazioni specifiche nazionali, legate teorie e metodologie, nonché a istituzioni e pratiche attive a livello locale. È presente sia nei sistemi autoritari sia in quelli democratici, nei quali sopravvive l'idea di un'informazione libera attraverso comunicazione di massa – fotografata nell'assai dibattuto paradosso della “fabbrica del consenso” di Edward S. Herman e Noam Chomsky⁵⁰. Nondimeno, spicca la natura attuale e mutevole della propaganda. Nel corso del Novecento essa si è diffusa attraverso i canali più disparati: teatro, letteratura, serie TV, cinema, videogiochi, ecc. quindi diventata un tassello di quello che Philip M. Taylor (1954-2010) – una delle voci più importanti degli studi sulla storia dei media e della propaganda –, ha definito “il disordine informativo del nuovo mondo”, riferendosi alla moltiplicazione caotica dei sistemi di comunicazione realizzatasi a livello globale dopo la fine della Guerra Fredda (1947-1991)⁵¹.

⁴⁹ Auerbach, Jonathan, and Russ Castronovo (eds.), *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 5-12.

⁵⁰ Herman, Edward S. e Noam Chomsky, *La fabbrica del consenso. La politica e i mass media* [*Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*], Milano, Il Saggiatore, 2014 [1988], pp. 512.

⁵¹ Taylor, Philip M., *Munitions of the Mind. A history of propaganda from the ancient world to the present day*, Manchester, Manchester University Press, 2003 [1990], pp. 283-324.

Poste tali premesse, quella del cinema di propaganda è qui considerata una storia “mondiale e attuale”, soggetta alle più recenti dinamiche descritte dalle teorie della comunicazione, tra cui spicca l’avvicinamento alla cultura *mainstream*.

1.2. Il cinema di propaganda è *mainstream*

I dati del botteghino cinese degli ultimi anni hanno dimostrato che titoli afferenti alla categoria del “cinema della melodia principale” sono in grado di raggiungere alte cifre a livello di incassi. Ciò può essere letto come un indice del graduale avvicinamento della propaganda cinese alla dimensione commerciale. A sua volta, tale fenomeno rimanda a una tendenza più ampia che ha coinvolto il sistema dei media a livello globale nel XXI secolo, ovvero della convergenza delle produzioni culturali verso la dimensione *mainstream*. Il tema è stato studiato dalle teorie della sociologia della comunicazione e dei sistemi dei media attraverso due sono i concetti, selezionati per la loro rilevanza per questa tesi: quelli di “cultura convergente” e “cultura *mainstream*”.

La definizione di “cultura convergente” è stata elaborata dal sociologo Henry Jenkins nell’omonimo volume *Convergence Culture*⁶⁴. Con tale espressione Jenkins fotografa una trasformazione dell’industria culturale a livello globale, segnalando l’espansione delle dimensioni partecipative e collaborative delle reti di comunicazione attraverso lo sviluppo di esperienze transmediali. Esistono quindi una molteplicità di forme orizzontali (*peer-to-peer*) e verticali (*top-down/bottom-up*) di produzione, circolazione e fruizione dei contenuti informativi che trascendono i singoli canali di comunicazione, ma sono definite da una dimensione mediatica plurale.

La convergenza della cultura rappresenta quindi una delle caratteristiche principali del sistema dei media del XXI secolo, alla quale si affianca il concetto di “cultura *mainstream*”. Quest’ultima può essere vista come un aggiornamento della “cultura di massa” già esaminata da Umberto Eco nel celebre saggio *Apocalittici e integrati* (1964). Ovvero, riportando la definizione di “*mainstream*” del sociologo Frédéric Martel in *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde* (2010):

Mainstream. Le mot, difficile à traduire, signifie littéralement «dominant» ou «grand public», et s’emploie généralement pour un média, un programme de télévision ou un produit culturel qui vise une large audience. Par extension, le mot concerne aussi une idée, un mouvement ou un parti politique (le courant dominant), qui entend séduire tout le monde. [...] L’expression «culture

⁶⁴ Jenkins, Henry, *Cultura convergente [Convergence Culture]*, Milano, Apogeo, 2007 [2006], pp. 368.

mainstream» peut d'ailleurs avoir une connotation positive et non élitiste, au sens de «culture pour tous», ou plus négative, au sens de «culture de marché», commerciale, ou de culture formatée et uniformisée⁶⁵.

Sul piano teorico, la cultura *mainstream* risulta caratterizzata da una certa ambivalenza. Da un lato si tratta di una produzione progettata dall'alto. Si presenta come filone culturale dominante ed è gestito dagli stessi soggetti che detengono il potere delle reti comunicative e dell'industria culturale, secondo schemi e strategie politiche descritte da classici della sociologia come *Comunicazione e potere* di Manuel Castells⁶⁶. Dall'altro, la cultura *mainstream* è condensata dentro a prodotti di intrattenimento che hanno come *target* il grande pubblico. Nell'aver una rilevanza commerciale, punta a raggiungere il maggior numero di consumatori, lasciando a questi ultimi una maggiore (talvolta apparente) agentività rispetto al passato. In particolare, entra in gioco una figura denominata “*prosumer*”: crasi delle parole “*producer*” e “*consumer*” con cui il sociologo Alvin Toffler (1928-2016) segnala la convergenza della dimensione della produzione e fruizione di contenuti da parte dei consumatori, e la possibilità che questi creino contenuti dal basso diventando a loro volta produttori di cultura⁶⁷.

La diffusione della cultura *mainstream* è stata studiata anche da politologi come Joseph Nye quale strumento al servizio della comunicazione politica. Si parla a tal proposito di “*soft power*”, pratica che si oppone all'*hard power* militare e che mira alla creazione del consenso senza coercizione attraverso lo sfruttamento di risorse culturali⁶⁸.

In realtà, la cultura è da secoli strumento di diplomazia e propaganda, ovvero parte del processo di costruzione e rafforzamento del potere centrale, dell'identità nazionale o del consenso popolare. Si riportano alcuni esempi relativi al mondo dell'arte – facendo riferimento al campo in cui rientra il cinema quale “settima arte”, da definizione di

⁶⁵ Martel, Frédéric, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010, p. 16. Edizione italiana Martel, Frédéric, *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 440.

⁶⁶ Castells, Manuel, *Comunicazione e potere [Communication Power]*, Milano, Università Bocconi Editore, 2017 [2009], pp. LXVI-665.

⁶⁷ Toffler, Alvin, *The Third Wave. The Classic Study of Tomorrow*, New York, William Morrow and company, 1980, pp. 544.

⁶⁸ Nye, Joseph, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, PublicAffairs, 2004, pp. 240. Segnatamente al contesto cinese si riportano: Kingsley, Edney, Stanley Rosen, and Ying Zhu (eds.), *Soft Power With Chinese Characteristics. China's Campaign for Hearts and Minds*, Oxon, Routledge, 2019, pp. 318 e Repnikova, Maria, *Chinese Soft Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 86; circa la declinazione del concetto di “*soft power*” quale “*soft power* culturale” (*wenhua ruanshili* 文化软实力) – Riva, Natalia, *Genealogy of Wenhua Ruan Shili 文化软实力. Development, Formalization, and Popularization of the Soft Power Discourse in the Chinese Context (From the Origins to the First Years of Xi's Era)*, Libreria universitaria, Limena (PD), 2023, pp. 156; specifico sulla dimensione cinematografica Voci, Paola and Luo Hui (eds.), *Screening China's Soft Power*, New York, Routledge, 2019, pp. 266.

Ricciotto Canudo (1877-1923) nel *Manifeste des sept arts* (1923). Alessandro Magno (356-323 a.C.) diffuse la propria effigie di divino figlio di Zeus su monete, vasellame e statue, oltre ad attribuire il suo nome a buon numero di città sparse dall'Egitto all'India⁶⁹. L'obiettivo fu quello di far circolare la propria immagine in ogni luogo dell'impero, in modo tale da sostituire all'assenza fisica, la presenza iconografica, ovvero costruire le basi per la stabilità del potere – a sua volta legittimato dai riferimenti alla mitologia: quale prima forma di narrazione culturale che nel rispondere alle grandi domande dell'uomo propone un ordinamento del mondo, non limitandosi a quello terreno. Qualche secolo più avanti, il mecenatismo nella Firenze rinascimentale di Lorenzo il Magnifico (r. 1469-1492) come anche nella monarchia assoluta del Re Sole Luigi XIV (r. 1643-1715)⁷⁰ hanno legato insieme la cultura a meccanismi di rafforzamento dell'autorità centrale. Ancora a distanza di millenni, la cultura continua ad essere uno degli strumenti di legittimazione del potere e di creazione del consenso popolare. A partire dalle riflessioni di Nye è ormai consuetudine impiegare il concetto di “*soft power*”, che dal campo politologico è persino migrato nella stampa e ha acquisito rilevanza particolare in un'epoca di tensioni ideologiche tra Occidente e Oriente, ovvero nella ricerca della minaccia dell'altro nelle forme culturali più disparate: dal K-pop coreano alla piattaforma di streaming video Netflix, dalla pratica dello yoga agli Istituto Confucio, ma anche gli incarichi ad archistar per la progettazione dei musei delle cosiddette “petro-monarchie” del Golfo⁷¹.

Per spostare la riflessione sull'oggetto della presente ricerca, risulta incalzante riportare la domanda indicata nella seconda di copertina del già citato volume di Martel:

[...] Et pourquoi, finalement, les valeurs défendues par la propagande chinoise et les médias musulmans ressemblent-elles si étrangement à celles des studios Disney?⁷².

La risposta al pungente quesito la troviamo ancora nel quadro metodologico di Bertin-Maghit, il quale osserva che «[...] le cinéma est une arme de propagande sociologique d'autant plus importante qu'il se présente comme apolitique et comme un divertissement»⁷³.

⁶⁹ Taylor, Philip M., *Munitions of the Mind... op. cit.*, pp. 33-34.

⁷⁰ Ivi, pp. 90, 121-126.

⁷¹ Pecquer, Antoine, *Atlante della cultura. Da Netflix allo yoga: il nuovo soft power*, Torino, Add, 2021, pp. 144.

⁷² Martel, Frédéric, *Mainstream... op. cit.*

⁷³ Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dirigé par), *Une Histoire mondiale... op. cit.*, p. 8.

Non sorprende quindi constatare che, alla luce dei fenomeni della cultura convergente e *mainstream*, il cinema di propaganda – tanto in Cina quanto altrove –, ha assunto la forma del blockbuster (in cinese, *dapian* 大片): film ad alto investimento che mirano al ritorno degli incassi al botteghino coinvolgendo grandi fasce di pubblico.

A fronte di tale complessità si presenta una proposta di metodo per lo studio del cinema cinese di propaganda contemporaneo, nelle sue molteplici sfumature legate ai cambiamenti del sistema dei media nonché alle peculiarità linguistico-culturale del contesto della RPC.

1.3. Il cinema cinese di propaganda: una prospettiva linguistico-culturale

Fino a questo momento si è affermato che la presente tesi propone un'indagine del “cinema della melodia principale”, inquadrandolo quale forma più recente del cinema cinese di propaganda. Tale affermazione, tuttavia, porta con sé un gioco di retorica, muovendo dall'assunto che il cinema cinese di propaganda e con esso il cinema di propaganda siano facilmente individuabili sulla base delle teorie descritte.

Nella realtà dei fatti, la definizione dei confini del cinema di propaganda è tutt'altro che semplice. Seppur, com'è chiaro, è la matrice ideologica a caratterizzare la distinzione, non è sempre immediato il riconoscimento del messaggio politico di un film se non si conosce il contesto in cui è stato prodotto, ovvero senza uno studio approfondito dello stesso. Si prenda ad esempio il caso italiano.

È comunemente noto che il cinema italiano nacque a Roma il 20 settembre 1905, quando Filoteo Alberini (1865-1937), della Alberini & Santoni, proiettò il suo primo film a soggetto su uno schermo di tela installato all'aperto, davanti a Porta Pia: *La presa di Roma*, dedicato alla celebrazione delle azioni eroiche dei bersaglieri che misero fine al potere temporale della Chiesa nel 1870⁷⁴. Evidente è quindi che il cinema si sia presentato in Italia – così per De Luna⁷⁵ – come “immagini per fare gli italiani”, ovvero quale strumento di costruzione della nazione a partire dalla rievocazione in chiave propagandistica di uno degli episodi più significativi del Risorgimento, e che presto sia stato sbalzato all'interno della spirale delle narrazioni nazionaliste e propagandistiche,

⁷⁴ Costa, Antonio, *Il cinema italiano. Generi, figure e film dalle origini alle piattaforme di streaming*, Bologna, Mulino, 2021 [2013], p. 16-17.

⁷⁵ De Luna, Giovanni, *Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani*, Torino, Utet, 2021, pp. 57-61.

come durante il regime fascista di Benito Mussolini (1883-1945), che lo inquadrava a “l’arma più forte”. Meno facile è invece l’individuazione di una possibile lettura politica nei film più vicini a noi nel tempo, e forse ancora più complessa è la faccenda con riferimento a quegli autori divenuti parte del patrimonio culturale nazionale. Si cita, a titolo di esempio, la filmografia di Federico Fellini (1920-1993), uno dei grandi nomi della storia del cinema italiano. Pur non rientrando nel cinema di propaganda, com’è ovvio, illuminante in tal senso è la monografia di Minuz *Viaggio al termine dell’Italia. Fellini politico*, che presenta un esame approfondito dell’opera e dei contatti dell’autore con diversi *milieux* politici e culturali⁷⁶. In particolare, Minuz discute il rapporto che il cinema di Fellini intesse con quella che chiama “ideologia italiana”, scrivendo: «A dispetto di un celebrato disinteresse per la politica, anche il cinema di Federico Fellini esprime quella sovrapposizione tra due visioni del mondo, quella cattolica e quella comunista, oppostive eppure *inseparabili* in una più ampia “ideologia italiana”. Un’ideologia da cui, come mostrerà in *Amarcord*, non è possibile tenere fuori la memoria del fascismo»⁷⁷.

Poste queste premesse, per lo studio del “cinema della melodia principale” risulta necessario adottare una prospettiva specifica per il contesto della Repubblica Popolare Cinese, riflettendo sul sistema che dà forma al cinema cinese di propaganda contemporaneo. In questa sede si è scelto di impiegare uno sguardo sensibile alle caratteristiche della lingua e della cultura cinese. Sono, infatti, qui esposte alcune indicazioni orientative sulle forme assunte dalla propaganda nel contesto cinese, legate all’etimologia del termine “propaganda” (*xuanchuan* 宣传), per poi passare alla definizione di “cinema cinese di propaganda”. Per un inquadramento della propaganda nella Repubblica Popolare Cinese in chiave politologica o degli studi sui media, invece, si rimanda alla bibliografia in nota⁷⁸.

⁷⁶ Minuz, Andrea, *Viaggio al termine dell’Italia. Fellini politico*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2012, pp. 242.

⁷⁷ Ivi, p. 28.

⁷⁸ I principali riferimenti sulla propaganda cinese si inseriscono nell’area di incontro tra gli studi politologici e gli studi sui media: Cheek, Timothy, *Propaganda and Culture in Mao’s China: Deng Tuo and the Intelligentsia*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 406; De Giorgi, Laura, *La via delle parole. Informazione e propaganda nella Cina contemporanea*, Venezia, Cafoscarina, 1999, pp. 106; Shambaugh, David, “China’s Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy”, *The China Journal*, 2007, no. 57, pp. 25-58; Brady, Anne-Marie, *Marketing Dictatorship: Propaganda and Thought Work in Contemporary China*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2008, pp. 231; Brady, Anne-Marie, and Wang Juntao, “China’s Strengthened New Order and the Role of Propaganda”, *Journal of Contemporary China*, 2009, vol. 18, no. 62, pp. 767-788; Edney, Kingsley, “Soft Power and the Chinese Propaganda System”, *Journal of Contemporary China*, 2012, vol. 21, no. 78, pp. 899-914; Lupano, Emma, *Ho servito il popolo cinese*.

1.3.1. “Propaganda”

Per cercare di definire i confini della propaganda nel contesto cinese, in linea con la prospettiva linguistica e culturale qui adottata, risulta utile soffermarsi brevemente sull’etimologia di tale termine.

La prima traduzione in cinese del concetto moderno di “propaganda”, con riferimento alla dimensione religiosa e all’attività missionaria della Sacra congregazione “De propaganda fide”, compare ne *A Dictionary of the Chinese Language* (1815) del missionario protestante Robert Morrison (1782-1834) come “*chuanjiao* 传教” «[...] To propagate religion»⁷⁹.

Fu nel corso dell’Ottocento, con il rinforzo del prestito dal giapponese “*senden* 宣传” impiegato per la propaganda, che in cinese si diffuse il termine “*xuanchuan* 宣传” (propaganda). Infatti, nel *Ying Hua zidian* 汉英字典 *English and Chinese Dictionary* (1866) di Wilhem Lobscheid (1822-1893), oltre alla voce “propaganda” con riferimento

Media e potere nella Cina di oggi, Milano, Brioschi, 2012, pp. 178; Cao, Qing, Tian Hailong, and Paul Chilton (eds.), *Discourse, Politics and Media in Contemporary China*, Amsterdam, John Benjamins, 2014, pp. 213; Edney, Kingsley, *The Globalization of Chinese Propaganda: International Power and Domestic Political Cohesion*, New York, Palgrave Macmillan, 2014 («Asia Today»), pp. 264; Brady, Anne-Marie, “Authoritarianism Goes Global (II): China’s Foreign Propaganda Machine”, *Journal of Democracy*, 2015, vol. 26, no. 4, pp. 51-59; Rawnsley, Gary and Ming-yeh T. Rawnsley (eds.), *Routledge Handbook of Chinese Media*, Oxon, routledge, 2015, pp. 504; Brady, Anne-Marie, “Guiding Hand: The Role of the ccp Central Propaganda Department in the Current Era”, in Kjeld Erik Brødsgaard (ed.), *Critical Readings on the Chinese Communist Party*, Leiden, Brill, 2016 («Critical Readings»), pp. 752-772; Cai, Shenshen, *State Propaganda in China’s Entertainment Industry*, Oxon, Routledge, 2016 («Routledge Contemporary China Series»), pp. 154; Lupano, Emma (a cura di), *La Cina dei media: Analisi, riflessioni, prospettive*, Milano, Unicopli, 2016, pp. 189; Shambaugh, David, “China’s Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy”, in Kjeld Erik Brødsgaard (ed.), *Critical Readings on the Chinese Communist Party*, Leiden, Brill, 2016 («Critical Readings»), pp. 713-751; De Burgh, Hugo, *China’s Media in the Emerging World Order*, Buckingham, University of Buckingham Press, 2017, pp. 259; Repnikova, Maria, *Media Politics in China: Improvising Power under Authoritarianism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. XIV, 271; Zappone, Tanina, *La comunicazione politica cinese rivolta all’estero: dibattito interno, istituzioni e pratica discorsiva*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 285; Davies, Gloria, “Talking (Up) Power”, in Jane Golley et al. (eds.), *Power*, Canberra, ANU Press, 2019, pp. 36-50; Farley, James, and Matthew D. Johnson (eds.), *Redefining Propaganda in Modern China: The Mao Era and Its Legacies*, Oxon, Routledge, 2021 («Routledge Studies in Modern History»), pp. 366.

⁷⁹ Morrison, Robert, *A Dictionary of the Chinese Language, in Three Parts. Part the first; containing Chinese and English, arranged according to the radicals; part the second, Chinese and English arranged alphabetically; and part the third, English and Chinese*, Macao, Printed at the Honorable East India Company’s Press by P.P. Thorns, 1815, vol. 1, part 1, p. 149. Sul tema della formazione del lessico cinese moderno e sui prestiti da lingue altre nel corso dell’Ottocento si veda: Masini, Federico, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and its Evolution toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, Berkeley, University of California, 1993 («Journal of Chinese Linguistics», no. 6), pp. i-iv, 1-295. Sui contatti linguistici tra Cina e Giappone cfr. Shen Guowei 沈国威, *Jindai Zhong Ri cihui jiaoliu yanjiu: Hanzi xinci de chuanguo、rongshou yu gongxiang* 近代中日词汇交流研究: 汉字新词的创作、容受与共享 [Ricerca sugli scambi lessicali tra Cina e Giappone in epoca moderna: Creazione, accoglimento e condivisione di neologismi in caratteri cinesi], Beijing, Zhonghua shudian 中华书店, 2010, pp. 582.

all'istituto “De propaganda fide” (*Chuanjiao huiming* 傳教會名) è presente anche il termine “*xuanchuan* 宣传” al lemma: «Propagate, to, as a doctrine [...]»⁸⁰.

Chiaro è che, prima dell'affermazione del concetto moderno di propaganda in Cina, il termine “*xuanchuan* 宣傳” era già impiegato in classici della tradizione letteraria cinese con altre accezioni. Secondo quanto riportato nello *Hanyu da cidian* 汉语大词典 (Grande dizionario cinese), la prima occorrenza risale alla *Cronaca dei Tre Regni* (*Sanguo zhi* 三国志, 280-290 d.C.) – con riferimento alla sezione dedicata al regno di Wei e alla biografia di Li Fu (*Wei lue Li Fu zhuan* 魏略李孚传) –, e ci sono riscontri anche nel *Bao Puzi* 抱朴子, testo taoista attribuito al letterato Ge Hong 葛洪 (283-363), a indicare rispettivamente la “diffusione di informazioni” (*xuanbu chuanda* 宣布传达) ovvero “spiegare qualcosa a qualcuno a fini educativi” (*xiang ren jiang jie, jinxing jiaoyu* 向人讲解说明, 进行教育)⁸¹.

È pertanto evidente che nella cultura tradizionale cinese, vicina alla dottrina confuciana, fosse riconosciuta una certa rilevanza alle modalità di trasmissione delle informazioni all'interno della società. Si ricorda infatti che nei *Dialoghi* (*Lunyu* 论语) di Confucio l'educazione possedeva un ruolo primario, così come il passaggio di nozioni da maestro ad allievi secondo gli schemi comunicativi e di potere definiti dal principio della rettifica dei nomi (*zhengming* 正名): «Che il sovrano agisca da sovrano, il ministro da ministro, il padre da padre e il figlio da figlio»⁸². La gestione e il controllo delle informazioni, ovvero dei testi per la formazione dei letterati e per la burocrazia imperiale erano quindi riconosciuti come strumenti fondamentali per il mantenimento di una società stabile e in armonia.

Peculiarità della propaganda cinese è quindi quella di aver caricato sul termine “*xuanchuan* 宣传” anche elementi caratteristici della cultura tradizionale ed infatti, come ricorda Liu, nella propaganda moderna della RPC rimane stretto il legame con la dimensione didattica ed educativa⁸³. Nondimeno, nell'attuale contesto della Repubblica

⁸⁰ Lobscheid, Wilhelm, *Ying Hua zidian* 漢英字典 *English and Chinese Dictionary*, Daily Press Office, Hong Kong, 1866, part 3, p. 1387.

⁸¹ Luo Zhufeng 罗竹风 (a cura di), *Hanyu da cidian* 汉语大词典 [Grande dizionario cinese], Shanghai, Hanyu da cidian chubanshe 汉语大词典出版社, 1994 [1989], vol. 3, p. 1414.

⁸² «君君, 臣臣, 父父, 子子». Traduzione tratta da Lavagnino, Alessandra C. e Silvia Pozzi, *Cultura cinese: Segno, scrittura e civiltà*, Roma, Carocci, 2012, p. 57.

⁸³ Liu, Hailong, *Propaganda. Ideas, discourses and its legitimization*, Oxon (RN), Routledge, 2020, p. 19.

Popolare, con riferimento alla propaganda restano valide le due traiettorie che per tradizione definiscono i canali dei flussi informativi in Cina: “verso l’interno” (*dui nei* 对内) o “verso l’esterno” (*dui wai* 对外), ovvero è sistemicamente accettata una differenza nelle modalità e nelle forme della comunicazione in base al destinatario del messaggio – la Cina o l’estero – all’interno della più ampia dinamica tra centro del potere e periferie. Parimenti, la propaganda è intrecciata con la struttura del Partito comunista cinese, che vede al suo vertice un istituto chiamato Dipartimento centrale della propaganda (*Zhongyang xuanchuanbu* 中央宣传部 – in inglese chiamato “Publicity Department”)⁸⁵, e promuove le proprie linee politiche nei punti di contatto tra le espressioni “propaganda” (*xuanchuan* 宣传) e “lavoro ideologico” (*sixiang gongzuo* 思想工作)⁸⁶.

1.3.2. “Cinema di propaganda”

Dopo aver cercato di inquadrare il termine “propaganda” in una prospettiva sensibile al contesto linguistico e culturale cinese, è qui avanzata una riflessione analoga sul tema del cinema cinese di propaganda, cercando di definire i confini del tema a partire dalle parole che in cinese traducono tale concetto.

Innanzitutto è bene notare che, sebbene nel corso dell’Ottocento in Cina si sia diffuso il termine “propaganda” (*xuanchuan* 宣传, cfr. par.1.3.1.) e nella struttura del PCC spicchi il Dipartimento centrale della propaganda (*Zhongyang xuanchuanbu* 中央宣传部 – in inglese chiamato “Publicity Department”)⁸⁷, in cinese non esiste un termine che esprime letteralmente il concetto di “cinema di propaganda”. Forzando la logica della lingua cinese, sul dizionario si dovrebbe trovare un’espressione come “*xuanchuan*

⁸⁵ Per una trattazione sul Partito comunista cinese e la sua storia si veda Samarani, Guido e Sofia Graziani, *La Cina rossa. Storia del Partito comunista cinese*, Bari, Laterza, 2023, pp. 305.

⁸⁶ Sul tema, Edney, Kingsley, *The Globalization of Chinese Propaganda... op. cit.*, pp. 21-26.

⁸⁷ Per una trattazione sul Partito comunista cinese e la sua storia si veda Samarani, Guido e Sofia Graziani, *La Cina rossa. Storia del Partito comunista cinese*, Bari, Laterza, 2023, pp. 305. In questo frangente si riporta la riflessione di Lavagnino sulle parole scelte per la denominazione del Dipartimento centrale della propaganda: «E proprio a proposito del termine “propaganda”, è interessante rilevare che fin dal settembre del 1997 i traduttori del *China Daily*, il quotidiano governativo cinese di lingua inglese, hanno ritenuto non fosse più adatto al cinese *xuanchuan* 宣传, e lo hanno sostituito con “publicity”, meno politicamente connotato. Così anche l’austero e potentissimo Dipartimento del Partito comunista cinese che sopravvede alla diffusione delle direttive politiche e alla censura ideologica (*Xuanchuanbu* 宣传部) viene in modo assai più civettuolo reso in inglese con la formula “Department of Publicity”, e il capillare lavoro di propaganda che gli ideologi del partito continuano a svolgere in maniera metodica e anche un po’ ossessiva diventa, beninteso solo in inglese, un “publicity work”». Cfr. Lavagnino, Alessandra C., “XV Congresso del PCC: Piccolo lessico politico del dopo-Deng”, in Alfredo Cadonna e Franco Gatti (a cura di), *Cina: Miti e realtà*, Venezia, Cafoscarina, 2011, p. 200.

dianying 宣传电影”, ovvero “cinema di propaganda”. Al contrario, quello che potrebbe essere il termine più vicino al concetto di “film a soggetto propagandistico” (*xuanchuanpian* 宣传片) identifica spot pubblicitari o promozionali⁸⁸.

D’altro canto, dopo la fondazione della Repubblica popolare (1 ottobre 1949) sono state coniate, a seconda dei diversi periodi, più formule per indicare pellicole a forte caratterizzazione ideologica: “film celebrativi” (*xianlipian* 献礼片), “cinema rosso” (*hongse dianying* 红色电影), “spettacoli modello” (*yangbanxi* 样板戏), “film modello” (*yangban dianying* 样板电影) e così via. È poi alla fine degli anni Ottanta, che è stato creato il cosiddetto “cinema della melodia principale” (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影) e che è al centro del presente elaborato.

In questa sede ci siamo appoggiati alla definizione di “cinema della melodia principale” elaborata nel 2018 da Liu Sijia 刘思佳 Professore dell’Istituto di Ricerca d’Arte della Communication University of China (*Zhongguo zhuanmei daxue yishu yanjiuyuan* 中国传媒大学艺术研究院) sulla rivista “Contemporary Cinema” (*Dangdai dianying* 当代电影) – una delle più autorevoli negli studi accademici cinesi: «Il cinema della melodia principale è sostenuto direttamente dal governo in termini di finanziamenti e politiche, e propaganda l’ideologia *mainstream* socialista»⁹⁰. A cui aggiunge in nota:

Ci sono diverse definizioni di cinema della melodia principale. A mio parere, esso è parzialmente o interamente finanziato dai dipartimenti del partito e del governo a livello centrale e locali – che forniscono anche autorizzazioni –, oppure sono prodotti direttamente dagli studi cinematografici di Stato. Inoltre, il cinema della melodia principale non solo ha il compito di riflettere l’ideologia *mainstream*, ma deve anche assumersi l’obbligo di propagandare l’ideologia socialista *mainstream*⁹¹.

⁸⁸ Sull’inquadramento degli spot commerciali in Cina, e sul confine con spot sociali, cfr. Puppini, Giovanna, “La pubblicità sociale cinese in bilico tra finalità opposte: il “Caso di zia Gong Li””, *Asiatica Venetiana*, 2009, vol. 10, no. 11, pp. 137-154.

⁹⁰ «主旋律电影是由政府直接提供资金、政策等支持，宣传社会主义主流意识形态的电影。». Liu Sijia 刘思佳, “*Leixinghua · shichanghua · dazhonghua – Lun gaige kaifang sishi nian zhuxuanlü dianying chuanguo linian de zhuanxing* 类型化·市场化·大众化—论改革开放四十年 主旋律电影创作 理念的转型” [Le trasformazioni del concetto creativo di “film della melodia principale”: dinamiche di genere, mercato e grande pubblico nei 40 anni dalla politica di riforme e di apertura], *Contemporary Cinema* (*Dangdai dianying* 当代电影), 2018, no. 7, p. 110.

⁹¹ «主旋律电影众说纷纭但又莫衷一是。事实上，笔者认为主旋律电影必须是由中央和地方各级党政部门提供部分或全部资金支持，提供专门的电影审批，或者直接由国有电影制品厂投资制作。而且主旋律电影不仅仅需要反映主流意识形态，它还必须主动承担对社会主义主流意识形态的宣传义务。». *Ibidem*.

È una descrizione articolata, che individua il “cinema della melodia principale” quale prodotto sostenuto dallo Stato e dal Partito comunista cinese e che ha come fine esplicito quello di propagandare l’ideologia socialista – a sua volta inquadrata come “*mainstream*” (*zhuliu* 主流): indice della sovrapposizione della dimensione politica, culturale e commerciale nel panorama cinematografico cinese contemporaneo⁹².

Stante tale definizione, risulta qui nodale un breve commento sugli elementi di originalità – linguistici e culturali – condensati nella nuova formula “cinema melodia principale” (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影).

L’espressione “melodia principale” nasce nel linguaggio politico e mediatico cinese di fine anni Ottanta, per poi assestarsi in campo cinematografico a partire dal 1987 con la creazione di una nuova tipologia di film di propaganda⁹⁴. L’impiego del termine “melodia” (*xuanlü* 旋律) sottolinea il valore positivo della produzione cinematografica propagandistica, associandola a un componimento musicale. Il nuovo cinema di propaganda è quindi, per definizione, portatore delle caratteristiche positive tradizionalmente associate a un’aria: ovvero l’essere orecchiabile, facilmente individuabile e armonica. In aggiunta, l’abbinamento al carattere “*zhu* 主” (principale) evidenzia l’unicità e la predominanza del tema propagandistico rispetto alle altre voci che si potrebbero levare, in una graduale e progressiva sovrapposizione con la cultura *mainstream*.

1.4.Una proposta di metodo

Questa tesi presenta una ricerca sul “cinema della melodia principale”, quale ultima forma del cinema di propaganda della Repubblica Popolare Cinese, delineatasi a fine anni Ottanta e sviluppatasi nei primi anni Venti del XXI secolo. È qui avanzata una proposta di metodo, nell’area di incontro di più discipline, tra cui la sinologia, gli studi sulla propaganda, gli studi sui media e gli studi sul cinema.

Per provare a comprendere e spiegare il fenomeno del “cinema della melodia principale”, si è scelto innanzitutto di adottare una prospettiva diacronica. Tale approccio è legato alla tradizione degli studi sinologici, secondo i quali l’inquadramento di una tematica all’interno di una più ampia cornice temporale risulta quantomai efficace per

⁹² Il tema sarà approfondito nel Capitolo 7 della presente tesi. Cfr. *infra*, Cap. 7, pp. 163-164.

⁹⁴ Cfr. *infra*, Cap. 5, pp. 129 ss.

evidenziarne i punti di continuità e di cambiamento rispetto al passato e per fare ipotesi sugli sviluppi futuri, ovvero per l'analisi critica. La tesi è quindi divisa in due sezioni, cui rimanda il sottotitolo *Storia, istituti, linguaggi e narrazioni*.

Nella Sezione I di questa tesi *Storia del cinema cinese di propaganda e dei suoi istituti* sono forniti riferimenti orientativi sugli istituti che si sono occupati di controllare, regolamentare e supportare il contesto cinematografico cinese segnatamente alla produzione di propaganda. Si tratta di un'esposizione agile che, per necessità, copre una forbice temporale ampia – dall'arrivo dei primi cortometraggi sul suolo cinese negli ultimi anni dell'Ottocento fino al 2022, *terminus ad quem* del presente elaborato –, non mancando di fornire indicazioni relative ai film di propaganda più rappresentativi.

Dal punto di vista metodologico, oltre agli studi sulla storia del cinema cinese e all'intersezione con gli studi sui media, la Sezione I si appoggia al taglio suggerito dagli studi sulla propaganda – le cui radici affondano nei lavori di studiosi come Harold D. Lasswell (1902-1978), Jacques Ellul (1912-1994) e Philip M. Taylor (1954-2010). In particolare, si fa riferimento alla riflessione di Jonathan Auerbach e Russ Castronovo nell'introduzione del già citato *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, che propone di studiare la propaganda attraverso uno schema euristico composto da tre sezioni: (1) storie e nazionalità, (2) istituti e pratiche, (3) teorie e metodologie⁹⁵. Si tratta di una divisione restituisce la complessità e la ricchezza dell'area di studi, nonché la sua interdisciplinarietà. Qui, si è scelto di prendere le mosse dalla cornice metodologica della sezione (2) "istituti e pratiche", giacché: «[...] propaganda requires institutions and media practices to take up the task of dissemination»⁹⁶.

Urge precisare che nell'integrazione delle menzionate fonti in lingua inglese all'interno della proposta di metodo qui avanzata, è stata operata una scelta traduttiva non secondaria.

Negli studi accademici anglofoni di taglio storico o vicini alle scienze politiche si fa riferimento al termine "*institutions*" per indicare una pluralità di enti, statali e privati, che agiscono e si relazionano tra di loro in un ordinamento politico o in un sistema di economia politica⁹⁷. È così definita una categoria ombrello che unisce dimensione

⁹⁵ Auerbach, Jonathan, and Russ Castronovo (eds.), *The Oxford Handbook... op. cit.*, pp. 1-16.

⁹⁶ Ivi, p. 2.

⁹⁷ Definizione di Peter Hall e Rosemary Taylor nel saggio "Political Science and the Three New Institutionalisms" (1996): « [...] institutions are 'formal or informal procedures, routines, norms and conventions embedded in the organizational structure of the polity or political economy' ». Citato in Meyer-

pubblica e privata, sebbene queste rimangano distinte grazie agli aggettivi impiegati nella determinazione del sostantivo “*institutions*”. Elena Meyer-Clement, per esempio, nell’applicare le metodologie dell’istituzionalismo storico all’industria culturale (cinematografica e musicale) della Repubblica Popolare Cinese suggerisce le espressioni “*administrative institutions*” e “*economic institutions*” per integrare all’analisi storica delle istituzioni pubbliche della RPC anche un approfondimento sulle realtà statali e private a esse connesse nella diffusione dell’ideologia socialista e nel mantenimento dell’egemonia del Partito comunista cinese⁹⁸.

Qui, si è scelto di adottare come traduzione di “*institutions*” il termine “istituto”, giacché più vicino al significato della parola inglese e, nel suo essere generico, più puntuale nell’individuazione degli enti al centro dell’esposizione. Circa i confini del termine si fa riferimento al *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana*: opera lessicografica che aggiorna l’appendice della *Guida all’uso delle parole* firmata dal linguista Tullio de Mauro (1932-2017)⁹⁹.

“Istituto” è un vocabolo della lingua italiana derivato dal latino “*institutum*”: dal verbo “*instituere*”, “istituire”. Si tratta di un termine ad alta frequenza, comunemente utilizzato con molteplici significati. Quelli rilevanti in questa sede sono due:

1. ente autonomamente organizzato che persegue scopi culturali, sociali e di pubblico interesse, e che può essere dotato di personalità giuridica pubblica e privata.
2. impresa privata per lo svolgimento di un’attività economica¹⁰⁰.

Con l’impiego del termine “istituto” in questa sede si vuole sottolineare la pluralità di soggetti che si sono occupati di gestire e promuovere la propaganda cinematografica sul suolo cinese. Tra questi, non solo istituzioni pubbliche legate alla dimensione politica e costituzionale di uno Stato – cui avrebbe rimandato la facile traduzione di “*institutions*”

Clement, Elena, *Party Hegemony and Entrepreneurial Power in China. Institutional change in the film and music industries*, Oxon (RN), Routledge, 2016, p. 13.

⁹⁸ Meyer-Clement, Elena, *Party Hegemony... op. cit.*, pp. 81-136.

⁹⁹ La nuova versione del *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana* di Tullio De Mauro è stata pubblicata il 23 dicembre 2016 sul sito della rivista Internazionale. A essa hanno lavorato Isabella Chiari e Tullio De Mauro, mentre Francesca Ferrucci ha seguito la redazione. De Mauro, Tullio, “Il Nuovo vocabolario di base della lingua italiana”, *Internazionale*, 23 dicembre 2016 <<https://www.internazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/12/23/il-nuovo-vocabolario-di-base-della-lingua-italiana>> (ultimo accesso 26 ottobre 2023).

¹⁰⁰ Il Nuovo De Mauro, “Istituto”, *Internazionale*, 23 dicembre 2016 <<https://dizionario.internazionale.it/parola/istituto>> (ultimo accesso 26 ottobre 2023).

in “istituzioni” –, ma anche enti e realtà private attive in campo cinematografico e con eventuale rilevanza commerciale: quali associazioni, società (produzione, distribuzione, esercizio, promozione ecc.), gruppi culturali e simili. Questo implica l’ampliamento dei riferimenti metodologici al campo degli studi sui media, non mancando di inserire indicazioni filmografiche tratte specificamente dagli studi sul cinema cinese.

Dopo l’*excursus* sulla storia del cinema cinese di propaganda e dei suoi istituti si apre la Sezione II: *Il cinema cinese di propaganda contemporaneo. Linguaggi e narrazioni dei “film della melodia principale”*.

Appoggiandosi agli studi sui media e sul cinema cinese (segnatamente al periodo anni Ottanta-anni Venti del Duemila)¹⁰¹, la Sezione II presenta un approfondimento sul

¹⁰¹ Si riporta un breve commento sui testi fondamentali degli studi sul cinema cinese nelle lingue padroneggiate da chi scrive (italiano, francese, inglese, cinese e giapponese). Si rimanda alla bibliografia finale per la consultazione delle citazioni bibliografiche complete, qui riportate con il sistema autore-data, e ai contributi “Chinese Film Scholarship in Chinese” di Chen Xihe e “Chinese Film Scholarship in English” di Chris Berry in Zhang (2012) per una trattazione più ampia del tema. Lo studio accademico del cinema cinese è tradizionalmente collegato a un approccio di tipo storiografico. Se negli anni Sessanta lo storico e critico cinematografico Ugo Casiraghi (1921-2006) definiva il cinema cinese “questo sconosciuto” (1960) – nonostante fosse già uscito in Italia nel 1957 un articolo sull’argomento di Giuliano Bertuccioli (1923-2001) –, l’organizzazione nel 1981 a Torino della prima retrospettiva in Europa “Ombre elettriche” portò a una nuova fase per la circolazione e lo studio del cinema cinese in Italia. Fu la direzione artistica di Marco Müller alla Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (1982-89) ad aprire una finestra su di un panorama cinematografico noto ai pochi, se non per alcune pellicole di kung-fu che circolarono a fine anni Settanta. Tra i principali testi in italiano si vedano Müller (1982), Müller e Pollacchi (2005), Müller e Nicosia (2005), Pollacchi (2001 e ss.), Prudentino (2001, 2003), Neri (2009 *et al.*), e i passaggi dedicati al cinema cinese in Dalla Gassa e Tomasi (2010) e Tomasi (2011). Rilevante la scuola francese e gli studi di Bergeron (1977 ss.), Quiquemelle e Passek (1985), Reynaud (1999), Pernin (2015), Bittigner (2019) *et alii*. Nutrita la schiera dei *Chinese Cinema Studies* in lingua inglese. Oltre ai lavori di pionieri come Leyda (1972) e Clark (1987, 2008), si ricordano qui i testi di Berry (1985), Brown (1996), Lu (1997), Braester (2003, 2010), Zhang (2004, 2010, 2012), Berry and Farquhar (2006), Khoo and Metger (2009), Lim and Ward (2011), Pickowicz (2012), Ye and Zhu (2012), Rojas and Chow (2013), Rea (2021) *et alii*. Guardando all’Asia, per quanto riguarda gli studi in lingua cinese, il cinema è posto sotto indagine secondo categorie di analisi derivate dalla storia o dalla letteratura. Sono quindi numerose le ricerche di matrice storica, sin dal primo testo di Cheng *et al. Storia dello sviluppo del cinema cinese* del 1962, come le pubblicazioni per il centenario del cinema cinese nel 2005 per la Casa editrice del cinema cinese (*Zhongguo dianying chubanshe* 中国电影出版社, China Film Press), i testi di Ni (1994), Li (2005, 2007), o i più recenti volumi di Ding (2022). Altro filone, qui rilevante, è quello degli studi che approfondiscono generi e temi dal punto della narratologia cinematografica (*dianying xushixue* 电影叙事学), in particolare gli articoli accademici raccolti sul database China National Knowledge Infrastructure (*Zhongguo zhiwang* 中国知网, CNKI). Peculiare è lo sguardo della letteratura in lingua giapponese: vicina geograficamente a quella cinese, ma ibridata di riflessioni critiche sulla dimensione politica della produzione cinematografica della Repubblica Popolare (Liu, 2012; Nakajima 2016a, 2016b, 2016c) – affine quindi all’approccio del presente progetto. Relativamente nuova è invece la branca che inquadra il cinema cinese nella sua dimensione artistica, politica e commerciale, ovvero nella più ampia cornice degli studi sui media. Testi imprescindibili: *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema* (Zhu e Rosen, 2010) e *Screening China’s Soft Power* (Voci e Liu, 2018). In relazione al cinema di propaganda, la recente pubblicazione di *Main Melody Films. Hong Kong Directors in Mainland China* (Chu, 2022) costituisce un prezioso punto di riferimento, giacché è qui proposta un’indagine della medesima categoria di film, prendendo in esame la produzione della Repubblica Popolare Cinese.

cinema cinese di propaganda degli ultimi quarant'anni e fornisce una periodizzazione dei cambiamenti più rilevanti realizzatisi in tale campo, con riferimento a linguaggi e narrazioni.

In particolare, il cinema di propaganda della “melodia principale” è studiato quale prodotto della filiera cinematografica (indagata nelle sue dimensioni di produzione, distribuzione ed esercizio), ovvero come contenitore di generi e narrazioni, ricorrenti e in trasformazione, della propaganda cinese del periodo 1987-2022. Chiaro è che non si possa prescindere da riferimenti alle linee politiche tracciate dalla propaganda del PCC e che sia necessario avere uno sguardo d'insieme sul tessuto culturale dei “film della melodia principale”, in termini di componenti commerciali, artistiche e politiche. Allo stesso modo, non bisogna inquadrare il tema del cinema cinese di propaganda come monolitico, si tratta infatti di un settore in cui i cineasti negoziano il proprio spazio espressivo, dando vita a narrazioni ibride, che sfuggono dall'etichetta più ortodossa di “melodia principale”.

Nella Sezione II, per ogni fase in cui si è riscontrato un cambiamento delle narrazioni del cinema cinese di propaganda è proposto un caso studio: l'analisi di uno o più di “film della melodia principale”, selezionati per la loro rappresentatività. Si precisa, quindi, che è lontano il rimando agli studi sulla narrazione e al più ampio concetto di “discours” sviluppato dal filosofo Michel Foucault (1926-1984)¹⁰², ma l'attenzione è rivolta alla narrazione cinematografica in senso stretto¹⁰³. Puntuale, in questa sede, la

¹⁰² Per un efficace inquadramento metodologico sugli studi sulla narrazione e sul discorso, nonché per una disamina degli approcci necessari per analizzare il contesto cinese si veda il Capitolo “L'analisi della narrazione: premesse teoriche e adattamenti al contesto cinese” in Tonio, *Savina, Tra storia e narrazione. Il programma spaziale della Repubblica popolare cinese*, Limena (PD), Libreria Universitaria, 2023, pp. 77-131.

¹⁰³ Per puntualità metodologica, si ricorda che lo studio del racconto e delle sue forme nel cinema è fondato sulle prime indagini di Vladimir Jakovlevič Propp (1895-1970) circa la struttura delle *Fiabe russe* (1855) di Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev (1826-1871). Le riflessioni di Propp, relative alla presenza di personaggi e architetture narrative ricorrenti, furono raccolte nella *Morfologia della fiaba* (1928): testo che ha aperto la strada degli studi sulla narratologia ovvero alla semiologia del cinema e all'analisi del racconto cinematografico – campo in cui spiccano, tra i molti, i nomi di Christian Metz (1931-1993), Jacques Aumont e André Gaudreault. Per riferimenti bibliografici sulla semiologia del cinema e il racconto cinematografico si consulti: Rondolino, Gianni e Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 2011, pp. 386-388. In aggiunta si ricordano: Aumont, Jacques *et al.*, *Estetica del cinema [Esthétique du film]*, Torino, Lindau, 2009 [2008], pp. 244; Bettetini, Gianfranco, *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano, 1968, pp. 234; Caprettini, Gian Paolo e Andrea Valle (a cura di), *Semiotiche al cinema. Esercizi di simulazione*, Milano, Mondadori Education, 2006, pp. 280; Chatman, Seymour, *Storia e discorso. Struttura narrativa nel romanzo e nel film [Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film]*, Milano, Il Saggiatore, 2010 [1978], pp. 321; Costa, Antonio (a cura di), *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, Milano, Longanesi, 1978, pp. 225; Costa, Antonio, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi, 2014, pp. XVII, 372; Gaudreault, André, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto [Du littéraire au filmique. Système du récit]*, Torino, Lindau, 2007 [1999], pp. 272; Metz, Christian, *Semiologia del cinema [Essais sur la signification au cinéma]*, Garzanti, Milano, 1972 [1969], pp. 328.

riflessione elaborata dal critico letterario Gérard Genette (1930-2018) relativamente alle componenti chiave dell'analisi narratologica, secondo l'inquadramento riportato da Andrea Bellavita e Andrea Bernardelli ne *Che cos'è la narrazione cinematografica*:

L'uso tecnico dell'analisi narratologica prevede che:

- I. con *racconto* si indichi il solo aspetto di superficie, il significante, l'enunciato, il discorso o testo narrativo in sé considerato;
- II. mediante il termine *storia* si indicherà invece il significato o contenuto narrativo, l'oggetto del racconto costituito dalla successione degli avvenimenti riportati;
- III. e infine, con il termine *narrazione* si indicherà l'atto narrativo produttore e l'insieme della situazione reale o fittizia in cui esso viene collocato¹⁰⁴.

Con particolare riferimento all'analisi della narrazione, è qui avanzata una proposta di metodo estendibile, più in generale, allo studio del cinema cinese e alla sua interpretazione: termine che, oltre a rimandare alla collettanea *L'interpretazione dei film* curata da Paolo Bertetto¹⁰⁵, segnala la necessità di adottare strumenti sensibili alle specificità linguistico-culturali del cinese e alle sue modalità narrative.

Appoggiandosi al quadro teorico di Federico di Chio, che ha indagato lo storytelling hollywoodiano in *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie TV*, ci si è domandato, se esistono e, se sì, quali sono le peculiarità di quella che qui chiameremo “narrazione *alla cinese*”, segnatamente al cinema di propaganda della RPC¹⁰⁶.

Tale quesito ha portato a una riflessione di ampio respiro sulle modalità di costruzione delle storie dei “film della melodia principale”, riferendosi «alle tematiche che affrontano, ai valori che mettono in campo, ai miti che producono e che diffondono, agli eroi che le animano»¹⁰⁷, nonché agli strumenti necessari per analizzarle criticamente.

Dal punto di vista metodologico, nell'interpretazione dei film sono state qui integrate le teorie dell'analisi filmica, con particolare riferimento all'analisi del racconto cinematografico¹⁰⁸, e gli studi sinologici linguistico-culturali.

¹⁰⁴ Bellavita, Andrea e Andrea Bernardelli, *Che cos'è la narrazione cinematografica*, Roma, Carocci, 2021 («Bussola»), p. 36.

¹⁰⁵ Bertetto, Paolo (a cura di), *L'interpretazione dei film. Undici capolavori della storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 278.

¹⁰⁶ Di Chio, Federico, *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie TV*, Roma, Carocci, 2016, pp. 11-12.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Casetti, Francesco e Federico di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 304; Rondolino, Gianni e Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto e analisi*, Torino, UTET, 2011, pp. 448; Bertetto, Paolo (a cura di), *L'interpretazione dei film... op. cit.*

Fondamentale l'inquadramento teorico di Bertetto:

[...] l'analisi interpretativa del film ingloba alcuni essenziali presupposti metodologici definiti dall'ermeneutica. Fondamentale è innanzitutto l'affermazione della centralità dell'*intentio operis*. Il processo ermeneutico si articola come una attività conoscitiva che distingue tra *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*, e muove all'interno di un confronto attivo tra due dinamiche di opposizione, bene illustrate da Umberto Eco: da un lato l'opposizione tra ciò che l'autore voleva dire e ciò che il testo dice, indipendentemente dall'intenzione dell'autore; e dall'altro, l'opposizione tra ciò che il testo dice in rapporto «alla situazione dei sistemi di significazione a cui si rifà» e ciò che «il destinatario trova nel testo, in rapporto ai suoi sistemi di significazione». L'interpretazione si realizza con la consapevolezza delle differenze tra i diversi ambiti di pertinenza e considera il testo come una macchina di produzione di significazione che nella sua complessità intrinseca va aldilà delle intenzioni coscienti dell'autore¹⁰⁹.

In questa sede, il focus dell'analisi interpretativa del film è posto sull'*intentio operis*, ovvero su come i lungometraggi a soggetto in esame sono veicolo di messaggi propagandistici. In particolare, l'attenzione è concentrata sulla “narrazione *alla cinese*”, decodificando gli elementi alla base dello storytelling di propaganda in termini di linguaggi e riferimenti culturali, ovvero inserendo osservazioni sulla grammatica filmica e passaggi dialogici in lingua originale e in traduzione.

In chiusura, precisiamo che l'arte di raccontare storie, lo storytelling, possiede una certa rilevanza nella Cina contemporanea.

Il 7 dicembre 2012, in occasione della cerimonia di conferimento del premio Nobel per la letteratura, lo scrittore Mo Yan 莫言 (1955-) pronunciò un discorso intitolato “Quelli che raccontano storie” (*Jiang gushi de ren* 讲故事的人 – in inglese tradotto come *Storytellers*), in cui sottolineò come il racconto e la narrazione siano modi di ricordare il passato, leggere il presente, oltre che importanti momenti di condivisione¹¹⁰.

Il metodo qui proposto muove proprio da tale premessa, ovvero parte dall'assunto che la “narrazione *alla cinese*” non si esaurisce nel cinema di propaganda, ma è inserita nella più ampia dimensione letteraria, mediale, politica e culturale della Cina di ieri e di oggi. Sono quindi necessari strumenti sensibili al racconto di storie differenti, a volte altisonanti, ma comunque comprensibili all'orecchio di chi è disposto all'ascolto e al dialogo.

¹⁰⁹ Bertetto, Paolo (a cura di), *L'interpretazione dei film... op. cit.*, p. 19. Il passaggio di Eco è tratto da Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 22.

¹¹⁰ Mo Yan, “Nobel Lecture”, *Nobel Prize*, 7 dicembre 2012 <https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/yan-lecture_ki.pdf> (ultimo accesso 29 novembre 2023).

SEZIONE I

Storia del cinema cinese di propaganda e dei suoi istituti

La Sezione I tratta delle origini e degli sviluppi della cinematografia di propaganda in Cina in ottica diacronica, tenendo come filo conduttore la ricostruzione degli istituti che si sono occupati della gestione e del controllo della stessa in diversi momenti della Storia cinese. La presentazione muove da una sintesi ordinata dei contributi accademici sulla storia del cinema cinese di propaganda, fornendo al lettore le informazioni necessarie per leggere criticamente il fenomeno del “cinema della melodia principale”, approfondito nella Sezione II.

L’obiettivo della Sezione I è quello evidenziare come la tradizione propagandistica cinese sia caratterizzata da una certa omogeneità. Nonostante i rilevanti cambiamenti storici – su tutti, il passaggio dall’impero alla repubblica, nonché quello dal governo del Partito nazionalista al Partito comunista cinese – i tratti di continuità nel cinema di propaganda sono molto più numerosi di quanto ci si potrebbe aspettare e sono legati al riuso dei medesimi istituti cinematografici all’interno di forme istituzionali o schieramenti politici diversi dal punto di vista temporale e ideologico. Per fare degli esempi, le forme di controllo e revisione dei film della Cina di oggi discendono dai primi tentativi avanzati dalla corte Qing per evitare che fossero diffuse immagini poco edificanti per il popolo; o ancora, colossi mediatici quotati in borsa come la Shanghai Film Group Corporation (*Shanghai dianying jituan gongsi* 上海电影集团公司), attivi nella produzione di film di propaganda, nascono sullo scheletro di studi di produzione del cinema di propaganda maoista, quali gli Studi cinematografici di Shanghai (*Shanghai dianying zhipianchang* 上海电影制片厂), a loro volta figli dell’occupazione giapponese di Shanghai (1937-1945) che portò all’istituzione della *Zhonghua lianhe zhipian gongsi* 中华联合制片公司, poi controllata dalla propaganda nazionalista negli anni della Guerra civile (1946-1949).

La Sezione I è quindi divisa in tre capitoli.

Il Capitolo 2 prende le mosse dalla fine dell'Ottocento, dall'arrivo dei primi cortometraggi di importazione nel tardo impero Qing (1896-1911). Il focus è sugli enti che si sono occupati di controllare il cinematografo, con funzione censoriale, e allo stretto legame delle loro attività con la regolamentazione delle arti sceniche, e più precisamente del teatro. In grandi centri abitati come Shanghai e Pechino, infatti, oltre che negli hotel frequentati da stranieri, le prime pellicole venivano proiettate negli stessi luoghi in cui si tenevano le rappresentazioni teatrali, segnando una certa vicinanza tra le due arti e sulla gestione da parte delle autorità competenti.

Il Capitolo 3 è dedicato ai primi meccanismi di revisione e controllo del cinema, ovvero d'impiego strategico del mezzo cinematografico per la costruzione dell'identità nazionale e per l'educazione popolare nella Repubblica di Cina (1912-1949). Si precisa che il capitolo è diviso in due *tranche* temporali, rispettivamente dedicate agli anni Dieci e Venti, e Trenta e Quaranta, sulla base della rilevanza dei primi anni Trenta nello studio del cinema cinese: una delle cosiddette “epoche d'oro”¹¹². Trattasi infatti di un momento cruciale nell'espansione dell'industria cinematografica oltre che, *stricto sensu*, per la nascita di una cinematografia di propaganda e dei suoi istituti. Il Capitolo 3, quindi, tiene in considerazione anche le forme che hanno preceduto la nascita della cinematografia di propaganda “vera e propria”, quali il “cinema delle origini”, il cinema educativo (*jiaoyu dianying* 教育电影), i cinegiornali (*xinwenpian* 新闻片 o *xinwen yingpian* 新闻影片) e i documentari (*jilupian* 纪录片) degli anni Dieci e Venti del Novecento, nonché le riflessioni ideologiche del “cinema politico” dei primi anni Trenta. È infatti possibile parlare effettivamente di cinema cinese di propaganda soltanto a partire dal 1935, con la creazione a Nanchino, nella Repubblica di Cina, del primo istituto nazionale per la produzione di film a soggetto controllato dalle amministrazioni statali: lo Studio cinematografico centrale (*Zhongyang dianying sheyingchang* 中央电影摄影场).

A seguire, il Capitolo 4 tratta della storia del cinema cinese di propaganda e dei suoi istituti nella Repubblica Popolare Cinese (1949-2022). Data l'ampiezza dell'intervallo temporale, è diviso in quattro sezioni. La segmentazione è basata su un sistema di periodizzazione che incrocia gli studi sulla storia della Cina e della storia del cinema cinese, descritta in apertura di capitolo:

¹¹² Cfr. Teo, Stephen, Teo, Stephen, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, London, BFI Publishing, 1997, p. x, in Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema*; Oxon, Routledge, 2004, pp. 58 ss.

- (1) il cinema rivoluzionario dei “diciassette anni” (1949-1965);
- (2) il cinema rosso della Rivoluzione culturale (1966-1976);
- (3) il cinema di propaganda delle riforme (1977-1986);
- (4) il cinema di propaganda della Cina contemporanea.

Capitolo 2 – Il controllo del “cinema delle origini” nella tarda epoca Qing (1896-1911): l’eredità delle arti sceniche e del teatro

È incerta la data dell’arrivo del cinema in Cina, ovvero dell’inserimento dei primi cortometraggi degli studi fotografici europei e americani all’interno di spettacoli di varietà dei grandi alberghi di Shanghai, grazie alla lungimiranza di pionieri quali Benjamin Brodsky (1877-1960), Antonio Ramos Espejo (1875-1944) e Amerigo Enrico Lauro (1879-1937)¹¹⁵.

Storici e critici cinematografici come Marco Müller e Carlos Rojas ritengono valida la data proposta da Cheng Jihua 程季华 (1921-2015), Li Shaobai 李少白 (1931-2015) e Xing Zuwen 邢祖文 (1922-2001) nel loro *Storia dello sviluppo del cinema cinese* (1° edizione 1963), che fa coincidere l’11 agosto 1896 con la proiezione di corti dei Lumière a Shanghai all’interno di un programma di varietà¹¹⁶. Secondo uno studio del

¹¹⁵ Benjamin Brodsky fu figura cardine per la nascita e lo sviluppo di un’industria cinematografica in Cina. “Un americano nato a Odessa”, come ricorda Jay Leyda, Brodsky si trasferì a Hong Kong con l’ambizione di aprire un proprio studio di produzione, dopo aver accumulato esperienza come proiezionista. Brillante imprenditore, imparò presto il cantonese e il cinese mandarino, riuscendo ad intessere legami stretti con personalità di spicco del nascente mondo del cinema. Su tutti, Lai Man-wai (Li Minwei 黎民伟, 1893-1953): il “padre del cinema di Hong Kong” che avrebbe poi fondato a Shanghai una delle più importanti case di produzione degli anni Venti e Trenta la Compagnia cinematografica Popolo Nuovo (*Minxin yingpian gongsi* 民新影片公司). Tra le pellicole che portano il nome di Brodsky, secondo la prassi invalsa nel “cinema delle origini” per cui i ruoli di produttore e di regista erano spesso sovrapposti, si ricorda *A Trip Through China* (1917), che impressiona sulla pellicola scorci di una serie di città cinesi tra il 1912 e il 1915. Cfr. Leyda, Jay, “Il cinema cinese fa il suo ingresso sulla scena mondiale”, in Marco Müller (a cura di), *Ombre Elettriche: Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Milano, Electa, 1982, p. 13. Sull’attività imprenditoriale di Antonio Ramos Espejo cfr. Toro Escudero, Juan Ignacio, “Antonio Ramos Espejo y el primer cine de China”, *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 2013, vol. 24, pp. 143-152. Amerigo Enrico Lauro nacque a Napoli nel 1879. Dopo essersi formato a Roma presso la casa di produzione Alberini & Santoni (Cines dal 1906) si trasferì a Shanghai a inizio Novecento. Lì mise in piedi un’attività di produzione e distribuzione cinematografica, fondando la Lauro Films. Morì nel 1937, lasciando la sua impresa al nipote Attilio Jesu. Su Lauro e la sua storia familiare si vedano “Intervista con un pioniere del cinema dell’Estremo Oriente” e la nota di Aldo Bernardini in Müller (1982) e il più recente studio Fu Yongchun 付永春, “Laoluo yu zhongwai zaoqi dianying hezuo 劳罗与中外早期电影合作” [Lauro e le coproduzioni cinematografiche sino-estere delle origini], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying* 当代电影), 2023, vol. 3, pp. 62-69.

¹¹⁶ Rojas, Carlos, “Introduction: Chinese Cinemas and the Art of Extrapolation”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 5-6; Müller, Marco, Pollacchi, Elena (a cura di), *Ombre elettriche: cento anni di cinema cinese (1905-2005)*, Electa, Milano, 2005, p. 302; Cheng Jihua 程季华, Li Shaobai 李少白, Xing Zuwen 邢祖文, *Zhongguo*

2007 riportato da Huang Xuelei e Xiao Zhiwei ne *The Chinese Cinema Book* (2011) sembrerebbe invece che la prima proiezione si sia tenuta nel maggio 1897 all'Astor Hotel (o Richards Hotel) di Shanghai, in cui venne presentato il lavoro del fotografo americano James Ricalton (1844-1929), che all'epoca lavorava per la Edison Company¹¹⁷.

Condivisa è però l'opinione che non passò molto tempo dalla "nascita del cinema", ovvero dalla prima proiezione pubblica a pagamento presso il Salon Indien del Grand Café di Parigi del 28 agosto 1895, che il cinematografo arrivò nel celeste impero della dinastia Qing 清 (1644-1911). Vide così la luce anche in Cina il cosiddetto "cinema delle origini", espressione con cui André Gaudreault e Tom Gunning (1989) identificano le forme primitive del cinematografo nel periodo tra il 1895 e i primi due decenni del Novecento¹¹⁸.

Sebbene l'impero cinese – formalmente guidato dall'imperatore Guangxu 光绪 (r. 1875-1908) ma gestito dall'imperatrice madre Cixi 慈禧 (1835-1908) – vantasse una tradizione millenaria di controllo sulle arti attraverso un articolato e complesso sistema amministrativo, la corte non si occupò immediatamente del cinema¹¹⁹. Al contrario, passarono alcuni anni prima che la struttura burocratica imperiale si esponesse su questa nuova forma di intrattenimento.

La maggior parte delle attenzioni erano rivolte al palcoscenico, ovvero al *Kunqu* 昆曲, la parte più aulica del teatro lirico dell'epoca, e all'Opera di Pechino (*Jingju* 京剧). Quest'ultima verso la fine dell'Ottocento era diventata la punta di diamante della produzione teatrale: un'arte ibrida, nata dalla fusione di alcuni stili regionali, che vantava

dianying fazhan shi 中国电影发展史 [Storia dello sviluppo del cinema cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1981, vol. 1, pp. 8.

¹¹⁷ Huang, Xuelei, and Xiao Zhiwei, "Shadow Magic and The Early History of Film Exhibition in China", in Song Hwee Lim and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, London, British Film Institute, 2011, pp. 48-55.

¹¹⁸ Gaudreault, André et Tom Gunning, "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?", in Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (édité par), *L'histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne-Colloque de Cerisy, 1989, pp. 49-63.

¹¹⁹ La solidità della struttura burocratica imperiale ha garantito per millenni l'impiego strategico delle arti figurative e sceniche quali strumenti di propaganda volti al mantenimento dell'armonia di "tutto quanto sta sotto il Cielo" (*tianxia* 天下). Il sistema mandarinale impostato sotto gli Han occidentali (206 a.C.-25 d.C.) e consolidato sotto i Sui (581-618), infatti, possedeva una serie di uffici e istituzioni preposti alla gestione della più raffinata produzione artistica di corte e del controllo delle forme d'arte popolari. Basti ricordare, a titolo di esempio, che dei sei ministeri che tradizionalmente componevano la struttura amministrativa imperiale, il Ministero dei Riti (*Libu* 礼部) si occupava delle cerimonie di corte sostenendone la produzione artistica, e che l'Ufficio della Musica (*Yuefu* 乐府), istituito nel 125 a.C. sotto i Qin, «[...] aveva il compito di raccogliere le canzoni popolari per farle conoscere alle autorità e permettere in tal modo a queste di valutare gli umori dei sudditi». Cfr. Bertuccioli, Giuliano, *La letteratura cinese*, Federica Casalin (a cura di), premessa di Federico Masini, Roma, L'Asino d'oro, 2013, p. 130.

stretti legami con la corte imperiale. Non a caso, la formalizzazione dell'Opera di Pechino risale al 1790, quando una troupe venne invitata a palazzo dall'imperatore Qianlong 乾隆 (r. 1735-1796) per celebrare il suo ottantesimo compleanno. Questa usanza venne poi ripresa da altri imperatori, consacrando la rappresentazione teatrale pechinese a mezzo di comunicazione privilegiato con il popolo colto¹²⁰. Non solo, era anche strumento di diffusione del pensiero confuciano, funzionando parimenti come specchio degli umori della gente. Secondo Mackerras, infatti, sarebbe proprio durante l'epoca Qing che il teatro, nella sua forma dell'Opera di Pechino, raggiunse il suo apice quale strumento di propaganda ovvero quale arma culturale in grado di influenzare il popolo e la stabilità dell'impero¹²². Superando l'impostazione che aveva preso piede in epoca Ming in base alla quale i palchi erano diventati un canale per la diffusione esclusiva della propaganda imperiale – accentuata dalla raffinata forma teatrale del *Kunqu*, incomprendibile per il popolo illetterato –, sotto la dinastia mancese, il teatro era diventato un mezzo politico rilevante sia per la corte imperiale sia per i suoi detrattori: entrambi i poli della struttura sociale cinese sfruttavano strategicamente i palchi per diffondere idee e valori legati al mantenimento della stabilità sociale oppure al sovvertimento della dinastia al potere¹²³.

Tra la fine del XIX secolo e i primi anni del XX secolo, per la corte Qing non era prioritario il controllo del cinema, che per questo motivo si diffuse lontano dal potere imperiale.

Seppur i luoghi di proiezione fossero alquanto limitati, il cinematografo trovò terreno fertile a Shanghai, negli hotel frequentati da stranieri e nelle licenziose case da tè dei quartieri di piacere¹²⁴. Queste ultime, nonostante le molteplici commissioni imperiali ed editti volti al controllo morale delle arti sceniche, ancora a inizio Novecento

¹²⁰ Lo stretto legame tra Opera di Pechino e la corte imperiale venne rinsaldato nel corso dei decenni. Oltre all'esempio di Qianlong, due furono le occasioni importanti durante le quali l'Opera venne utilizzata per celebrare eventi imperiali. La prima nel 1860, quando l'imperatore Xianfeng 咸丰 (r. 1850-1861) invitò gli attori dell'Opera di Pechino a palazzo per il proprio trentesimo compleanno – interrotto dall'invasione inglese e francese, con conseguente fuga del figlio del cielo a Jehol. La seconda è datata 1884, quando l'imperatrice Cixi organizzò un evento simile per il proprio cinquantesimo compleanno. Mackerras, Colin, "The Drama of the Qing Dynasty", in Colin Mackerras (ed.), *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1983, pp. 105-106.

¹²² Cfr. Ivi, pp. 5, 113-114.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Oltre a essere crocevia di culture e importante centro commerciale, Shanghai rappresentava uno snodo rilevante nella ricezione e diffusione del materiale cinematografico. All'epoca, infatti, e si stima fino agli anni Trenta, le poche pellicole in circolazione erano concentrate in città per svariati motivi, tra cui la presenza di alte tasse doganali per il trasporto nei territori interni, che facevano sfumare gli allettanti progetti di investimento degli imprenditori. Huang, Xuelei, and Xiao Zhiwei, "*Shadow Magic... op. cit.*", p. 52.

rappresentavano ambienti ai margini della legalità animati dal teatro popolare e il fatto che i primi cortometraggi venissero proiettati in questi luoghi certo non portò una buona nomea al cinematografo¹²⁵.

Come diretta conseguenza, le geografie comuni tra teatro popolare e cinema – il cui stretto legame era esplicitato dall’espressione utilizzata sui giornali della perla d’Oriente in riferimento al cinematografo, quale “teatro d’ombre venuto da Occidente” (*xiyang yingxi* 西洋影戏) – portarono la struttura amministrativa imperiale a gestire in maniera unitaria le due arti¹²⁶. Tale processo venne ufficializzato negli anni Dieci del XX secolo, e più precisamente attraverso una serie di regolamenti pubblicati in grandi città come Pechino e Shanghai.

Prima procedere nella trattazione, è bene ritornare brevemente sulla reazione della corte imperiale mancata nei confronti dell’arrivo del cinema sul suolo cinese.

Le fonti storiche riportano che i primi contatti tra cinema e corte Qing avvennero a inizio Novecento. Il cinematografo era entrato a palazzo in due diversi e sfortunati momenti, che avrebbero segnato l’atteggiamento delle istituzioni imperiali cinesi nei confronti dello stesso negli anni a venire: nel 1904, in occasione del settantesimo compleanno dell’Imperatrice Cixi era stata organizzata una proiezione a corte, interrotta

¹²⁵ Furono molteplici gli interventi imperiali volti al controllo dei palchi. Si ricordano le commissioni per il controllo dei testi teatrali volute da Qianlong nel 1777, la presa di posizione di Jiaqing (r. 1796-1820) del 1813 in favore di opere teatrali che promuovessero l’armonia sociale e l’editto del 1852 di Xianfeng (r. 1850-1861) che richiamava alla moralità. Non per ultima, l’ascesa nella tarda epoca Qing dell’Opera di Pechino quale forma teatrale che portava in scena i valori confuciani avallati dalla corte. Cfr. Ye, Xiaoqing, *Ascendant Peace in the Four Seas: Drama and the Qing Imperial Court*, Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong Press, 2013, p. 200; Mackerras, Colin, *The Rise of the Peking Opera: 1770-1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 217.

¹²⁶ Diversi furono i luoghi in cui trovò spazio il cinematografo intorno agli inizi del Novecento, sebbene case da tè e teatri finirono per diventare i centri più importanti per la sua diffusione tra i vari strati della popolazione. Le prime proiezioni si tennero presso gli alberghi delle grandi città, accessibili in termini di prezzi solo a stranieri e famiglie benestanti – il biglietto oscillava tra 1 e 8 dollari, uno sproposito se paragonato ai 5 e 8 centesimi necessari per assistere a una rappresentazione dell’opera di Pechino. Successivamente le proiezioni si spostarono in contesti sempre più umili come case da tè, teatri o tendoni improvvisati con sedute di legno, per poi arrivare in teatri in stile *nickelodeon*. Tale passaggio segnò un ridimensionamento dei prezzi intorno a pochi centesimi, garantendo l’accesso a una fetta della popolazione più ampia. Questo non vuol dire che il cinema si appiattì in luoghi frequentati unicamente dalle classi più povere, al contrario, parallelamente all’intrattenimento degli strati meno abbienti continuava la fruizione di lusso nelle scintillanti e promiscue “gallerie” (*youlechang* 游乐场) che riunivano negozi, teatri, sale da ballo e da tè. Rimangono a testimonianza della Shanghai dell’epoca due grandi strutture architettoniche: il Nuovo Mondo (*Xin Shijie* 新世界) e il Grande Mondo (*Da Shijie* 大世界), completate rispettivamente nel 1915 e nel 1917. Huang, Xuelei, and Xiao Zhiwei, “*Shadow Magic... op. cit.*”, pp. 17-18. Circa l’espressione “teatro d’ombre venuto da occidente” (*xiyang yingxi* 西洋影戏) e lo sviluppo del cinema delle origini si veda Yeh, Emilie Y., “Translating Yingxi: Chinese Film Genealogy and Early Cinema in Hong Kong”, in Emilie Y. Yeh (ed.), *Early Film Culture in Hong Kong, Taiwan, and Republican China: Kaleidoscopic Histories*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2018, p. 25.

a causa di un incendio generato da un guasto del proiettore; e ancora, nel luglio 1906, la proiezione organizzata dal ministro Duan Fang 端方 (1861-1911), rientrato da una missione all'estero riportando con sé alcune pellicole e un proiettore cinematografico, in onore di Zaize 载泽 (1868-1929), nipote di Cixi, terminò con un incidente mortale, fatto che a corte venne interpretato come cattivo auspicio¹²⁷.

Gli eventi infausti, sommati alla diffusione delle proiezioni di pellicole straniere nei quartieri di piacere e nelle case da tè, portarono la corte Qing a prendere provvedimenti, così come era toccato più volte alle rappresentazioni teatrali tra il XVII e il XIX secolo.

Nel 1907 la Polizia di Pechino pubblicò il *Regolamento in undici punti per la gestione delle proiezioni serali* (*Guanli dianying yexi guize shiyi tiao* 管理电影夜戏规则十一条)¹²⁸, cui fece seguito “il divieto del noleggio di pellicole meccanizzate importate” (*bu dei zujie waiguoren jiqi yingpian* 不得租借外国人机器影片) emanato dalla Polizia del Zhejiang nel 1909¹²⁹. Si tratta dei primi due momenti in cui si ebbe una presa di posizione da parte di rappresentanza a livello locale del potere imperiale circa il controllo del cinematografo sul suolo cinese.

In seguito, nel maggio 1911, l'Ufficio pubblico per il governo autonomo della città di Shanghai (*Shanghai cheng zizhi gongsuo* 上海城自治公所) emanò un documento che fornì riferimenti precisi sulla gestione delle proiezioni¹³⁰. Il testo, articolato in una

¹²⁷ Cheng Jihua 程季华, Li Shaobai 李少白, Xing Zuwen 邢祖文, *Zhongguo dianying... op. cit.*, p. 10.

¹²⁸ Xiao, Zhiwei, “Policing Film in Early Twentieth-Century China, 1905-1923”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 453 ss.

¹²⁹ Cfr. Shen, Yun 沈芸, *Zhongguo dianying chanye shi* 中国电影产业史 [A history of the Chinese film industry], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 2005, p. 13 in Johnson, Matthew, “Propaganda and Censorship”, in Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, p. 157.

¹³⁰ L'Ufficio pubblico per il governo autonomo della città di Shanghai era una delle strutture burocratiche di governo autonomo locale (*difang zizhi* 地方自治) istituite con il *Piano per la costituzione delle forme di governo autonomo locale: città, borghi e villaggi* (*Cheng zhen xiang defang zizhi zhangcheng biao* 城镇乡地方自治章程表) del 1908. Sebbene proprio in quegli anni di transizione dall'impero alla repubblica si fosse aperto un dibattito relativo all'effettiva natura degli uffici autonomi locali, ovvero se fossero espressione del potere centrale imperiale o delle forze centrifughe delle élite regionali – posizioni sostenute la prima dalla corte Qing e la seconda dai potenti locali –, è ragionevole affermare che dal 1909 al 1912 le forme locali di governo autonomo fossero in larga parte influenzate dalla struttura amministrativa imperiale. Di conseguenza, in questa sede l'Ufficio Pubblico per il Governo Autonomo della Città di Shanghai viene associato alla struttura della burocrazia mandarinale. Cfr. Schoppa, Keith. R., “Local Self-Government in Zhejiang, 1909-1927”, *Modern China*, 1976, vol. 2, no. 4, pp. 503-530.

lista di sette punti prevedeva una serie di istruzioni pratiche sulla fruizione di quello che era definito “teatro d’ombre” (*yingxi* 影戏) all’interno di cinema e teatri¹³¹:

Regolamento dell’Ufficio Pubblico per il Governo Autonomo della Città di Shanghai sui divieti delle sale

Art. 1 Per aprire una sala cinematografica è necessario disporre di una licenza.

Art 2. Uomini e donne devono sedere in posti separati.

Art 3. Sono vietati film volgari e osceni.

Art. 4. L’orario di chiusura è fissato al più tardi alle ore dodici di sera.

Art 5. Se si violano gli art. 2, 3 e 4, dopo opportune investigazioni, la licenza viene revocata ed è prevista una sanzione.

Art. 6 La polizia può operare ispezioni in qualsiasi momento.

Art. 7 La sola licenza non garantisce l’esercizio¹³².

Il documento del 1911 rappresentò una delle prime forme di regolamentazione del cinema, la cui rilevanza fu tale per cui alcune delle pratiche da esso definite rimasero in vigore anche nei primi anni della Repubblica di Cina, ovvero dopo il 1912.

Due punti meritano di essere evidenziati dalla lettura del *Regolamento*.

Innanzitutto, a partire dalla natura censoriale del testo, risulta chiaro che per le autorità imperiali cinesi quel cinematografo arrivato tanto da Occidente rappresentava una minaccia concreta. Era pertanto di primaria importanza definire una serie di articoli al fine di regolamentare le proiezioni nelle sale e gestire le attività a esse connesse. Quanto più si temeva, sulla scorta dell’esempio fornito dal teatro popolare che circolava in teatri e case da tè, era la diffusione del cinema quale pratica amorale, ovvero divulgatrice di immagini “oscene” – ricordando, per esempio, che non era nell’uso che le donne calcassero il palcoscenico. Venne quindi definito l’obbligo di possedere una licenza per aprire sale cinematografiche e che questa sarebbe stata passibile di revoca da parte delle autorità locali qualora non fosse stata rispettata la normativa di riferimento.

In aggiunta, si può ipotizzare che la licenza possedesse un’altra funzione, sebbene non esplicitata dal *Regolamento*. All’epoca, infatti, l’edilizia dei centri urbani contava ancora in larga parte su materiali naturali quali legno e bambù e pertanto la presenza non

¹³¹ Riferimenti al testo in esame in Pang, Laikwan, “The State against Ghosts: A Genealogy of China’s Film Censorship Policy”, *Screen*, 2011, vol. 52, no. 4, p. 462; Cheng Jihua, Li Shaobai e Xing Zuwen (a cura di), *Zhongguo dianying... op. cit.*, p. 11; Johnson, Matthew, “Propaganda and Censorship... op. cit., p. 157.

¹³² «上海城自治公所取缔影戏场规则。第一条 开设电光影戏场须报领执照。第二条 男女必须分座。第三条 不得有淫褻影片。第四条 停场时刻至迟以夜间十二点钟为限。第五条 如犯第二三四条经查察属实者将执照吊销分别惩罚。第六条 巡警得随时查察。第七条 执照不准顶替执用». Yang Yi 杨逸, *Shanghai cheng zizhi zhi* 上海市自治志 [Gazzetta del governo autonomo della città di Shanghai], Taiwan, Chengwen Chubanshe 成文出版社, 1974, p. 1089.

regolamentata di sale in cui circolavano pellicole altamente infiammabili (dato il supporto di nitrocellulosa), moltiplicava esponenzialmente le possibilità di incendi – com’era successo nel 1904 e nel 1906 alla corte imperiale Qing. L’obbligo di licenze permetteva quindi di identificare i luoghi delle proiezioni e gestire al meglio l’insorgere di eventuali roghi nelle città.

Nonostante ciò, il cinema non diventò strumento di propaganda imperiale nei primi anni del Novecento, ma rimase un prodotto dell’iniziativa imprenditoriale. Come nel caso del primo cortometraggio cinese, girato nello studio fotografico privato Fengtai (*Fengtai zhaoxiangguan* 丰泰照相馆) di Ren Qingtai 任庆泰 (Ren Jingfeng 任景丰, 1850-1932): *Il monte Dingjun* (*Dingjunshan* 定军山, 1905)¹³³. Alle riprese partecipò il famoso attore di Opera di Pechino Tan Xinpei 谭鑫培 (1847-1917), recitando alcuni passaggi del repertorio tradizionale.

Fu soltanto con l’istituzione della Repubblica di Cina, seguita alla Rivoluzione Xinhai (1911), che il cinema fu inquadrato quale mezzo per promuovere l’educazione popolare, ovvero cominciarono a prendere forma una cinematografia di propaganda e gli istituti a essa collegati.

¹³³ La definizione di *Il monte Dingjun* quale “primo film cinese” è legata al fatto che fu la prima pellicola con soggetto, attori e registi cinesi. Cfr. Rojas, Carlos, “Introduction: Chinese Cinema... *op. cit.*, p. 7.

Capitolo 3 – Il cinema di propaganda nella Repubblica di Cina (1912-1949)

3.1. Le radici del cinema di propaganda negli anni Dieci e Venti

Nei primi due decenni del Novecento è possibile individuare i semi che hanno portato alla nascita del cinema cinese di propaganda.

In particolare, è in questo periodo che furono creati una serie di enti che si occuparono di gestire l'industria cinematografica secondo traiettorie poi determinanti per lo sviluppo di una produzione propagandistica. Per chiarezza espositiva, gli istituti sono stati divisi in tre categorie: (1) istituti per il cinema educativo; (2) istituti di revisione e censura cinematografica; (3) istituti privati attivi nella produzione cinematografica (prime forme di materiali propagandistici).

Sebbene i tre punti siano sviluppati nei paragrafi seguenti, si anticipano qui alcune considerazioni.

Negli anni Dieci e Venti il cinema fu progressivamente inserito nelle politiche culturali della Repubblica di Cina. Se l'industria cinematografica dell'epoca era basata principalmente sull'iniziativa imprenditoriale e si concentrava sulla produzione di intrattenimento, è in questo periodo che lo Stato avviò le prime azioni per riconoscere il cinema quale strumento per l'educazione nazionale. Ciò portò alla creazione di istituti amministrativi volti al controllo della produzione cinematografica – segnatamente alla dimensione educativa – e allo sviluppo di un sistema di revisione e censura a livello nazionale.

Rilevante notare che, in assenza di strutture pubbliche per una produzione propagandistica centralizzata, nei primi due decenni del Novecento le attività poste in essere dalle istituzioni nazionali cinesi circa la produzione cinematografica ebbero principalmente funzione censoria e che la realizzazione di materiali di propaganda (documentari e cinegiornali) fu delegata a realtà private, ovvero a case di produzione basate a Shanghai che erano state fondate proprio in quegli anni.

3.1.1. Cinema educativo e costruzione dell'identità nazionale

Il 1912 e la fondazione della Repubblica di Cina segnarono la scelta da parte delle istituzioni statali cinesi di sfruttare le potenzialità di un'industria in crescita, quella cinematografica, nel più ampio programma di costruzione dell'identità nazionale.

Il Ministero dell'Istruzione (*Jiaoyubu* 教育部), istituito il 9 gennaio 1912 e guidato da Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940) – figura cardine della riforma del sistema educativo –, identificò il cinema quale uno degli strumenti per promuovere la modernizzazione dello stato cinese attraverso l'educazione popolare (*tongsu jiaoyu* 通俗教育)¹³⁴.

Il 6 settembre 1915 venne istituita l'Associazione di Ricerca per l'Educazione Popolare (*Tongsu jiaoyu yanjiuhui* 通俗教育研究会). Una struttura controllata dal Ministero dell'Istruzione e articolata in tre sezioni. Di queste, la Sezione teatro (*Xiqu* 戏曲股), ovvero quella preposta al controllo e alla revisione della produzione teatrale, si occupava anche della produzione cinematografica¹³⁵. Tra i compiti dell'Associazione vi era quindi il controllo dei contenuti delle pellicole cinematografiche, al fine di promuovere la circolazione materiali educativi ed evitando invece quella di “oscenità, violenza, storie di fantasmi e mostri”¹³⁶.

La funzione censoria dell'Associazione si consolidò negli anni Venti, di preciso nell'ottobre 1923, quando la Sezione teatro pubblicò il *Regolamento per la revisione dei film e delle opere teatrali* (*Shenke yingju zhangcheng* 审核影剧章程)¹³⁷. Il testo prevedeva l'obbligo per cinema e teatri di comunicare anticipatamente i film in programmazione: solo i titoli approvati dagli uffici dell'Associazione sarebbero potuti

¹³⁴ Tra gli altri strumenti per l'educazione popolare da Cai Yuanpei si annoveravano: romanzi, opere teatrali e musicali, conferenze, registrazioni audio, diapositive, giornali e immagini. Zhou Hongyu 周洪宇, “*Zhongguo jiaoyu huodong tongshi Zhonghua minguo* 中国教育活动通史” [Storia dell'istruzione cinese], Jinan, *Shandong Education Press (Shandong jiaoyu chuabanshe* 山东教育出版社), 2017, vol. 7, pp. 433-434. Sul tema si veda anche Wu, Yueqing, and Long Li, “Cai Yuanpei's Thoughts on Film Education”, in *Beijing Film Academy Yearbook*, Bristol, Intellect, 2016, pp. 1-16.

¹³⁵ Wang Ruiguang 王瑞光, “*Tongsu jiaoyu yanjiuhui de dianying shencha huodong* 通俗教育研究会的电影审查活动” [La censura cinematografica dell'Associazione di Ricerca per l'Educazione Popolare], *Lantai World (Lantai shijie* 兰台世界), 2014, no. 1, p. 57.

¹³⁶ Wan Nina 万妮娜, “*Tongsu jiaoyu yanjiuhui dui min chu shehui jiaoyu tuijin* 通俗教育研究会对民初社会教育的推进” [La promozione dell'educazione sociale nella prima Repubblica di Cina attraverso l'Associazione di Ricerca per l'Educazione Popolare], *Lantai World (Lantai shijie* 兰台世界), 2017, no. 14, p. 79.

¹³⁷ Wang Ruiguang 王瑞光, “*Tongsu jiaoyu... op. cit.*”, p. 57.

arrivare sul grande schermo, gli altri sarebbero stati censurati. Nel febbraio 1926 venne istituita all'interno della Sezione teatro della Commissione per la revisione cinematografica (*Dianying shenyuehui* 电影审阅会) che venne accompagnata dalla seguente dichiarazione:

I film e le opere teatrali sono una cosa sola e possiedono un legame estremamente importante con l'educazione sociale. Quelli buoni sono in grado di trasmettere i buoni costumi e di dare beneficio alla società. Al contrario, quelli lascivi diffondono facilmente il mal costume. Devono essere esaminati in dettaglio: gli uni devono essere premiati, gli altri proibiti¹³⁸.

L'Associazione di Ricerca per l'Educazione Popolare fu un ente di primaria importanza nella storia del cinema cinese di propaganda. Da un lato segnalò la rilevanza del cinema quale strumento per l'educazione nazionale nella Repubblica di Cina – filone ripreso negli anni Trenta dall'Associazione Cinese per la Cinematografia Educativa (*Zhongguo jiaoyu dianying xiehui* 中国教育电影协会, cfr. par. 3.2.1.). Dall'altro, la Commissione per la revisione cinematografica da esso controllata fu uno dei primi esempi di istituti competenti in materia di controllo e di censura del cinema.

3.1.2. Cinema educativo, documentari e cinegiornali a produzione privata

Negli anni Dieci e Venti del Novecento Shanghai era il fulcro dell'industria cinematografica cinese – a Pechino la produzione aveva subito un brusco arresto dopo che lo studio Fengtai era stato raso al suolo da un incendio il 5 maggio 1908.

Tra le case di produzione del periodo, le più grandi erano la Compagnia cinematografica Stella Lucente (*Mingxing yingpian gongsi* 明星影片公司, qui abbreviata in “Mingxing”), fondata nel 1922 da Zheng Zhengqiu 郑正秋 (1899-1935) e Zhang Shichuan 张石川 (1890-1954), la Compagnia cinematografica Primi al Mondo (*Tianyi yingpian gongsi* 天一影片公司), istituita nel 1925 dai fratelli Shao (Shao Zuiweng 邵醉翁, Shao Cunren 邵邨人, Shao Renmei 邵仁枚, Shao Yifu 邵逸夫)¹³⁹, e

¹³⁸ «影剧一事, 于社会教育关系綦重, 其良者固足转移风俗, 裨益社会, 而稍涉偏激, 亦易滋流弊, 不可不详加审核, 分别奖禁。». Wang Chaoguang 王朝光, *Yingxi de zhengzhi —— Minguo dianying jiancha zhidu yanjiu* 影艺的政治——民国电影检查制度研究 [La politica dell'arte cinematografica: ricerca sul sistema della censura cinematografica della Repubblica di Cina], Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe 中国人民大学出版社, 2013, p. 18.

¹³⁹ Nel 1937 i fratelli Shao si trasferirono a Hong Kong, dove fondarono quella che poi, attraverso una serie di trasformazioni societarie, nel 1958 diventò la Shaw Brothers Pictures International (*Shao shi xiongdì guoji yingye* 邵氏兄弟国际影业). La casa di produzione è rimasta in attività sino agli anni Duemila,

la Compagnia cinematografica Grande Cina-Gigli (*Da Zhonghua Baihe yingpian gongsi* 大中华百合影片公司, qui abbreviata “Da Zhonghua-Baihe”), nata nel 1925 dalla fusione della Compagnia cinematografica Grande Cina (*Da Zhonghua yingpian gongsi* 大中华影片公司) con la Compagnia cinematografica Gigli (*Baihe yingpian gongsi* 百合影片公司). A esse, si affiancava, nella colonia britannica di Hong Kong, la Compagnia cinematografica Popolo Nuovo (*Minxin yingpian gongsi* 民新影片公司, qui abbreviata in “Minxin”), fondata nel 1923 dai tre fratelli Lai (Li 黎) – ovvero dai fratelli Lai Man-wai 黎民伟 (1853-1953) e Lai Pak-hoi 黎北海 (1889-1955), insieme al cugino Lai Hoi-san 黎海山 (s.d.).

All’epoca la produzione cinematografica era incentrata sull’intrattenimento, ovvero su generi popolari come le commedie sentimentali infarcite di elementi farseschi – un esempio, *L’amore di un venditore di frutta* (*Laogong zhi aiqing* 劳工之爱情, dir. Zhang Shichuan, 1922) –, film di cappa e di spada (*wuxiapian* 武侠片 – come *Incendio del Tempio del loto rosso*, *Huoshao hongliansi* 火烧红莲寺 dir. Zhang Shichuan, 1928)¹⁴⁰, oltre agli adattamenti della letteratura delle “anatre mandarine e farfalle” (*yuanyang hudie* 鸳鸯蝴蝶) come *Il fantasma di Yuli* (*Yuli hun* 玉梨魂, dir. Zhang Shichuan e Xu Hu 徐琥, 1924) oppure *L’orchidea solitaria* (*Konggu lan* 空谷兰, dir. Zhang Shichuan, 1925). Era quindi competenza degli istituti statali il controllo contenutistico.

Eccezioni alla produzione di intrattenimento furono le iniziative della Commercial Press (*Shangwu yinshuguan* 商务印书馆) di Shanghai e della Minxin dei fratelli Li.

La casa editrice shanghaiense istituì nel 1918 un proprio Dipartimento di cinema e iniziò a produrre di cortometraggi¹⁴¹. Tra questi vi era un buon numero di corti di stampo

rappresentando, soprattutto negli anni Sessanta, uno dei punti di riferimento del cinema *wuxia* 武侠 (di cappa e spada), come per *Le implacabili lame di rondine d’oro* (*Da zui xia* 大醉侠, 1966) di King Hu 胡金銓 (1932-1997).

¹⁴⁰ Il film diede vita alla omonima serie di successo di arti marziali. Come nota Lau: «[...] nel 1931 aveva già raggiunto più di 18 film, e che –se non avesse suscitato scalpore per il fatto che molti ragazzi, affascinati dalle gesta del film, scappavano sul monte Emei per imparare a maneggiare la spada (e non fosse stata per questo attaccata dalle personalità più in vista) – forse avrebbe potuto ancora avere un seguito». Cfr. Lau, Shing-Hon, “Lo sviluppo storico del cinema cinese”, in Marco Müller (a cura di), *Ombre Elettriche: Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Milano, Electa, 1982, p. 47.

¹⁴¹ All’interno del teatro di posa della Commercial Press vennero girati due film brevi, la cui direzione artistica fu seguita dal celebre attore dell’Opera di Pechino Mei Lanfang 梅兰芳 (1894-1961): *La fata sparge fiori* (*Tiannü sanhua* 天女散花, 1920) e *Chunxiang semina scompiglio nello studio* (*Chunxiang nao xue* 春香闹学, 1920), entrambi adattamenti di opere teatrali diretti da Liao Enshou 廖恩寿 (s.d.). A essi fecero seguito una ventina di cortometraggi e mediometraggi le cui storie erano costruite «attingendo alle fonti della letteratura fantastica, dei romanzi cavallereschi, dei libretti di cantastorie e di teatro» e la cui

educativo che erano stati pensati per integrare sussidiari, libri di testo e riviste che la casa editrice aveva iniziato a pubblicare a partire dal 1903¹⁴².

La società Minxin e più precisamente Lai Man-wai, invece, si occupò della produzione di documentari e cinegiornali per il Partito nazionalista (*Guomindang* 国民党, KMT) e per il Governo¹⁴³. Due dei primi esempi di collaborazione furono realizzati nel 1924, in occasione del primo congresso nazionale del Guomindang a Canton¹⁴⁴, e poi 1926, anno in cui seguì la Spedizione al Nord (*Beifa* 北伐, 1926-1928) delle truppe governative guidate da Chiang Kai-shek 蒋介石 (1887-1975), volta a contenere le spinte centrifughe dei signori della guerra.

Si tratta dei primi esempi di produzioni cinematografiche che, seppur nate da iniziative imprenditoriali, si inserirono nella più ampia politica culturale della Repubblica di Cina. I film educativi, i cinegiornali e i documentari della Commercial Press e della Minxin, così come gli istituti che vi diedero forma, possono quindi essere individuati come prodotti e centri che hanno anticipato la nascita del cinema cinese di propaganda negli anni Trenta, ovvero la creazione di una filiera di produzione propagandistica all'interno della struttura statale cinese e del Partito nazionalista.

3.1.3. Revisione e censura cinematografica

Dopo i primi passi da parte del Ministero dell'Istruzione della Repubblica di Cina verso il riconoscimento del cinema come mezzo educativo, fu nel corso degli anni Venti che prese gradualmente forma un sistema di censura cinematografica di dimensioni nazionali. Il processo fu legato all'emanazione di una serie di documenti sulla revisione delle pellicole e all'istituzionalizzazione del sistema di censura, ovvero alla creazione di istituti amministrativi competenti in materia – passaggio che si concretizzerà negli anni Trenta (cfr. *infra* e par. 3.2.).

produzione venne curata da Yam Pang-nin 任彭年 (1894-1968) – una delle figure più importanti del cinema cinese e di Hong Kong fino al secondo dopoguerra. Cfr. Müller, Marco, “Storia del cinema cinese (1905-2005)”, in Marco Müller e Alessandro Nicosia (a cura di), *Cento anni di cinema cinese 1905-2005: Ombre elettriche*. Roma, Complesso del Vittoriano 29 giugno-24 luglio 2005, Roma, Gangemi, 2005, p. 26.

¹⁴² Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York, Routledge, 2004, p. 2.

¹⁴³ Johnson, Matthew, “Propaganda and Censorship... *op. cit.*, p. 158.

¹⁴⁴ Zhang Binling 张炳林, “*Minguo shiqi dianying jiaoyu de qiyuan yu fazhan — Jianlun wo guo zaoqi dianhua jiaoyu lishi jieduan huafen* 民国时期电影教育的起源与发展——兼论我国早期电化教育历史阶段划分” [Origine e sviluppo dell'educazione cinematografica durante la Repubblica di Cina: sulla divisione in fasi storiche della prima educazione elettronica cinese], *e-Education Research (Dianhua jiaoyu yanjiu* 电化教育研究), 2012, vol. 33, no. 11, p. 109.

I primi documenti ufficiali furono pubblicati dal Ministero dell'Interno (*Neizhengbu* 内政部), che emanò il 3 settembre 1928, con decorrenza 1 gennaio 1929, il *Regolamento per la revisione cinematografica* (*Jiancha dianyingpian guize* 检查电影片规则). Il testo entrò in vigore soltanto il 1 agosto 1929, dopo che il Ministero dell'Interno e il Ministero dell'Istruzione ne elaborarono congiuntamente una nuova versione in 13 articoli¹⁴⁵.

Negli stessi anni, oltre alle strutture nazionali, anche il Partito nazionalista creò degli istituti per la censura cinematografica. Nello specifico, fu nell'agosto 1928 che il Dipartimento di propaganda del Comitato direttivo del Partito nazionalista di Shanghai (*Shanghai shi dangwu zhidao weiyuanhui xuanchuanbu* 上海市党务指导委员会宣传部) istituì il Comitato per la censura di opere teatrali e film (*Xiqu dianying shencha weiyuanhui* 戏曲电影审查委员会)¹⁴⁶.

Nacque così una prima forma di revisione cinematografica esterna alla struttura statale ed espressamente legata alla dimensione politica: passaggio che anticipò la creazione di un doppio sistema di censura, articolato tra stato e partito, caratteristico degli anni Trenta.

¹⁴⁵ Misawa Mamie 三澤真美恵, *'Teikoku' to 'sokoku' no hazama: Shokuminchiki Taiwan eigabito no kōshō to ekkyō* 「帝国」と「祖国」のはざま: 植民地期台湾映画人の交渉と越境 [Tra “impero” e “patria”: scambi e passaggi di confini di cineasti taiwanesi durante il periodo coloniale], Tokyo, Iwanami Shoten, 2019, p. 113.

¹⁴⁶ Lee, Pui Tak 李培德, *“Lun 1920 zhi 1930 niandai Shanghai dianying hangye de jingzheng: yi Minxin he Tianyi liang jia dianying gongsi wei ge'an* 論 1920 至 1930 年代上海電影行業的競爭: 以民新和天一兩家電影公司為個案 [Rivalità nell'industria cinematografica di Shanghai negli anni Venti e Trenta. Il caso di studio delle case di produzione Minxin e Tianyi]”, *Journal of Oriental Studies*, 2005, vol. 39, no. 1, pp. 21-55.

3.2. Origine e sviluppo del cinema di propaganda negli anni Trenta e Quaranta

Gli anni Trenta sono conosciuti come “l’epoca d’oro del cinema cinese”, etichetta che riflette la crescita dell’industria cinematografica e del suo *star system* su ispirazione hollywoodiana, nonostante il contraccolpo della crisi del ’29. Fu infatti in questo periodo che furono prodotte pellicole destinate a diventare grandi classici come *La dea* (*Shennü* 神女, dir. Wu Yonggang 吴永刚, 1934), con la “Greta Garbo cinese” Ruan Lingyu 阮玲玉 (1910-1935), o *Angeli della strada* (*Malu tianshi* 马路天使, dir. Yuan Muzhi 袁牧之, 1937)¹⁴⁷.

Spostando lo sguardo sul cinema di propaganda, fu negli anni Trenta che esso prese forma. In particolare, si vennero a creare le condizioni storiche, politiche e culturali che avrebbero caratterizzato anche gli anni Quaranta, fino a quando la fondazione della Repubblica Popolare Cinese il 1 ottobre 1949 cambiò nuovamente le carte in tavola.

Tre sono i passaggi da evidenziare, cui si rifanno gli istituti presentati nei prossimi sotto-paragrafi. La storia di tali enti, infatti, è legata alla Storia cinese ed è indice delle trasformazioni del cinema di propaganda in tali due decenni.

Il massacro alle sedi dei sindacati di Shanghai da parte dei fedeli di Chiang Kai-shek nella notte tra l’11 e il 12 aprile 1927 aveva segnato col sangue la fine dell’esperienza del primo “fronte unito” (*tongyi zhanxian* 统一战线, 1924-1927) tra il Partito nazionalista e il Partito comunista (fondato il 1 luglio 1921), relegando quest’ultimo in clandestinità¹⁴⁸. L’istituzione del Governo nazionalista a Nanchino e l’adozione di una nuova Costituzione nel 1931 avevano quindi determinato la supremazia del Guomintang sulle strutture amministrative statali della Repubblica di Cina¹⁴⁹. In questo contesto, il Partito nazionalista ebbe modo di costruire un solido sistema di revisione e censura cinematografica, al quale andò gradualmente ad affiancare istituti per la produzione propagandistica. Negli anni Trenta furono infatti fondati i primi studi cinematografici statali o controllati dal Guomintang. Fu così che a fianco della circolazione di filmati

¹⁴⁷ Per un’agile ma puntuale panoramica sui “classici” del cinema cinese del periodo e dei decenni vicini si veda: Rea, Christopher, *Chinese Film Classics 1922-1949*, New York, Columbia University Press, 2021, pp. 368.

¹⁴⁸ Samarani, Guido, *La Cina contemporanea. Dalla fine dell’impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 143, 217 ss.

¹⁴⁹ Lavagnino, Alessandra C. e Bettina Mottura, *Cina e modernità. Cultura e istituzioni dalle Guerre dell’oppio a oggi*, Roma, Carocci, 2016, p. 54.

didattici e scientifici di importazione e ai cinegiornali nacquero i primi film a soggetto dal taglio propagandistico, ovvero il cinema cinese di propaganda. Rilevante però notare che tra la fine degli anni Trenta e i primi Quaranta fu anche avviata la produzione di materiale documentaristico nella base comunista di Yan'an: nucleo che salirà alla ribalta con la fondazione della RPC.

In secondo luogo, preme notare che, parallelamente alla rilevanza del cinema nel quadro delle politiche pubbliche del governo nazionalista, crebbe il dibattito politico e culturale nella Repubblica di Cina. Il grande schermo – che rimaneva principalmente una forma di intrattenimento –, diventò sin dai primi anni Trenta il punto di arrivo di una serie di riflessioni, generate da movimenti politici e culturali. Furono così creati una serie di istituti attivi in tali campi, che diedero voce a un “cinema politico” vicino alla cinematografia di propaganda.

Infine, determinante fu l'occupazione da parte delle truppe dell'Impero del Sol levante della Manciuria (1931) e di Shanghai (1937), che diede vita all'espressione di sentimenti patriottici nel cosiddetto “cinema di difesa nazionale” (*guofang dianying* 国防电影). In particolare, come ricorda Jessica Ka Yee Chan, lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese (1937-1945) determinò la frammentazione del territorio cinese e dei suoi centri di produzione cinematografica in cinque zone: lo stato fantoccio del Manchukuo, la Shanghai occupata, la colonia britannica di Hong Kong, le “zone liberate” dai comunisti nel Nord-Est e la base del governo nazionalista a Chongqing, lì spostato dopo i bombardamenti su Nanchino¹⁵⁰.

Oltre ad accendere la miccia per l'espressione di sentimenti patriottici e antinipponici nel cinema cinese, la presenza giapponese in Cina portò anche alla nascita di istituti cinematografici di avanguardia in Manciuria e a Shanghai. Furono gli stessi centri a diventare obiettivi strategici nella Guerra civile tra nazionalisti e comunisti (1946-1949) e a essere ritrasformati dopo la fondazione della RPC nell'ottobre del 1949.

3.2.1. Censura e propaganda nazionalista

Gli anni Trenta segnarono un passaggio determinante per la nascita del cinema cinese di propaganda. Fu infatti in questo periodo che si rafforzò il sistema della censura

¹⁵⁰ Chan, Jessica K. Y., *Chinese Revolutionary Cinema: Propaganda, Aesthetics and Internationalism, 1949-1966*, London, I.B. Tauris, 2019, pp. 30-31.

nazionalista e che furono fondati i primi istituti pubblici per la produzione cinematografica.

Il 3 novembre 1930 il Governo di Nanchino promulgò la *Legge per la revisione cinematografica* (*Dianying jianchafa* 电影检查法), che stabiliva le nuove linee guida per la censura di sceneggiature e film¹⁵¹.

A essa fece seguito la pubblicazione del *Regolamento applicativo per la revisione cinematografica* (*Dianying jianchafa shixing guize* 电影检查施行规则, 29 gennaio 1931) e della *Carta organizzativa della commissione per la revisione cinematografica* (*Dianying jiancha weiyuanhui zuizhi zhangcheng* 电影检查委员会组织章程, 3 febbraio 1931) che definirono l'istituzione e l'organizzazione del primo ente competente in materia di censura cinematografica a livello nazionale. Trattasi della Commissione per la revisione cinematografica (*Dianying jiancha weiyuanhui* 电影检查委员会), dipendente dal Ministero dell'Interno e del Ministero dell'Istruzione, che fu istituita il 1 marzo 1931¹⁵². I membri della Commissione furono selezionati dai due ministeri (tre dal primo e quattro dal secondo), dei quali uno era nominato "membro permanente": ruolo svolto negli anni da funzionari della pubblica amministrazione come, tra gli altri, Peng Baichuan 彭百川 (1896-1953), Wang Depu 王德溥 (1897-1991) e Guo Youshou 郭有守 (1901-1978)¹⁵³.

Parallelamente al rafforzamento del sistema nazionale di revisione e censura delle pellicole cinematografiche, negli anni Trenta furono creati i primi istituti per la produzione di materiali propagandistici. Questi furono incardinati all'interno delle strutture del Partito nazionalista oppure del sistema statale.

Per quanto riguarda la struttura del Partito nazionalista, nel maggio 1932 la Sezione arte dell'Unità artistico-letteraria (*Wenyike yishu* 文艺科艺术股), alle

¹⁵¹ Fang Mo 房默, "Nanjing guomin zhengfu zaoqi dianying zhengce yu xingzheng guankong ji qi yingxiang 南京国民政府早期电影政策与行政管控及其影响" [I primi film del governo nazionalista di Nanchino: politiche, controllo amministrativo e la loro influenza], *Baijia pinglun* 百家评论, 2014, no. 1, p. 88.

¹⁵² Le fonti secondarie riportano date diverse sull'istituzione della Commissione per la censura cinematografica: Fang individua il 25 febbraio 1931, mentre Misawa il 1 marzo 1931. Sebbene lo studio di Fang scenda maggiormente nei dettagli circa le attività della Commissione, si è scelta la data di Misawa giacché presente il riferimento bibliografico a una fonte primaria pubblicata dall'Associazione Cinese per la Cinematografia Educativa. Cfr. Fang Mo 房默, "Nanjing guomin zhengfu... op. cit.", p. 88. Misawa Mamie 三澤真美恵, 'Teikoku' to 'sokoku'... op. cit., p. 113.

¹⁵³ Wang Chaoguang 王朝光, "Sanshi niandai chuqi de Guomindang dianying jiancha zhidu 三十年代初期的国民党电影检查制度" [La censura cinematografica del Guomindang nei primi anni Trenta], *Film Art* (*Dianying yishu* 电影艺术), 1997, no. 3, p. 62.

dipendenze del Dipartimento della propaganda del Guomindang fu trasformata in Sezione cinema (*Dianyinggu* 电影股)¹⁵⁴.

La Sezione cinema era responsabile non solo di revisionare le sceneggiature e ispezionare le pellicole, ma anche della produzione di documentari e cinegiornali¹⁵⁵: attività che il direttore Huang Ying 黄英 (s.d.-1934), uno dei pionieri dell'industria cinematografica cinese, aveva già avuto modo di seguire sin dal 1924, anno in cui aveva filmato il primo congresso nazionale del Partito nazionalista a Canton insieme a Lai Man-wai, uno dei proprietari della società Minxin¹⁵⁶.

Nel solco delle tracce già sviluppate a inizio Novecento dal ministro dell'Istruzione Cai Yuanpei con l'Associazione di Ricerca per l'Educazione Popolare negli anni Trenta proseguì l'attenzione verso la dimensione didattica del cinema.

Fu così che, in seguito alla richiesta di collaborazione in campo educativo avanzata dal Governo di Nanchino alla Società delle Nazioni nel 1931 e al contatto con l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa (IICE) da essa controllato, l'8 luglio 1932 venne fondata a Nanchino l'Associazione Cinese per la Cinematografia Educativa (*Zhongguo jiaoyu dianying xiehui* 中国教育电影协会)¹⁵⁷. A fare da tramite tra la Nanchino e la Società delle Nazioni fu la missione in Cina del gerarca fascista e allora direttore dell'Istituto Nazionale L'Unione Cinematografica Educativa (L.U.C.E.) Alessandro Sardi (1889-1965) svoltasi dal 12 novembre 1931 al 4 marzo 1932). Sardi fu incaricato di promuovere in loco quel genere ormai noto come “cinematografia educativa”, presentando il modello italiano del L.U.C.E. come una delle possibili strade per implementarne la diffusione sul suolo cinese¹⁵⁸.

¹⁵⁴ La Sezione arte dell'Unità artistico-letteraria era stata fondata nel 1927. Zhang Binling 张炳林, “*Minguo shiqi dianying... op. cit.*, p. 110.

¹⁵⁵ Hou Kai 侯凯, Zhu Bozheng 朱柏成, “*Cong Nanjing dao Wuhu: Zhongyang dianying sheyingchang de fazhan yu xutu* 从南京到芜湖: 中央电影摄影场的发展与迁徙 (1934—1937)” [Da Nanchino a Wuhu: lo sviluppo e il trasferimento dello Studio cinematografico centrale], *Journal of Beijing Film Academy (Beijing dianying xueyuan xuebao* 北京电影学院学报), 2020, no. 12, pp. 90-91.

¹⁵⁶ Zhang Binling 张炳林, “*Minguo shiqi dianying... op. cit.*, p. 109.

¹⁵⁷ Johnson, Matthew D., *International and Wartime Origins of the Propaganda State: The Motion Picture in China 1897-1955*, tesi di Dottorato, San Diego, University of California, 2008, pp. 121-127.

¹⁵⁸ Li, Kaiyi, *Transnational Education between the League of Nations and China. The Interwar Period*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 92-100. I report di fine missione di Sardi e i suggerimenti per la creazione di un sistema di diffusione del cinema educativo in Cina furono tradotti in cinese e pubblicati dalla stessa Associazione Cinese per la Cinematografia educativa. Cfr. Lepri, Chiara, “Alessandro Sardi in Cina (1931-1932): dalla missione per la Società delle Nazioni alle *Giornate di fuoco a Shanghai*”, in Marina Miranda (a cura di), *Percorsi in Civiltà dell'Asia e dell'Africa II. Quaderni di studi dottorali alla Sapienza*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2023, pp. 191-230.

Sotto la direzione del Ministro dell'Istruzione Cai Yuanpei, l'Associazione Cinese per la Cinematografia Educativa coinvolse circa novanta personalità di spicco della società dell'epoca, tra cui presidi universitari, imprenditori cinematografici come Lo Ming-yau 罗明佑 (Luo Mingyou, 1900-1967), direttore della Compagnia cinematografica Cina Unita (*Lianhua yingye gongsi* 联华影业公司, qui abbreviata in "Lianhua")¹⁵⁹, ma soprattutto alte cariche del governo nazionalista: quali Wang Jingwei 汪精卫 (1883-1944), Chen Guofu 陈果夫 (1892-1951) e Chen Lifu 陈立夫 (1900-2001)¹⁶⁰. Cinque erano i punti attorno ai quali l'Associazione costruì la propria attività:

1. sviluppare lo spirito nazionale;
2. promuovere la produzione cinematografica;
3. infondere scienza e tecnologia;
4. diffondere lo spirito rivoluzionario;
5. costruire una morale nazionale¹⁶¹.

Il compito principale dell'Associazione era quello di promuovere la cinematografia educativa, attività che in teoria avrebbe dovuto essere affiancata dalla produzione di materiale originale. Tuttavia, l'istituto – che a Shanghai contava sull'Ufficio per la promozione della cinematografia educativa nazionale (*Quanguo jiaoyu dianying tuiguangchu* 全国教育电影推广处) – si occupò principalmente di importare materiali didattici dall'estero, come filmati scientifici (genere che stava prendendo forma proprio in quel periodo) dalla tedesca Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), ma anche dalla Eastman Kodak e dall'Istituto L.U.C.E.¹⁶². Complice di ciò fu la mancanza di studi cinematografici di stato, condizione che sarebbe stata modificata nel 1935, con la

¹⁵⁹ Lo Ming-yau, nato a Hong Kong e che aveva studiato legge a Pechino, prima di fondare la Lianhua aveva aperto alcune sale cinematografiche in Cina. Da imprenditore del mondo del cinema e intellettuale attivo nel settore già nel 1929, aveva anche presentato un piano per sostenere l'industria cinematografica nazionale cinese. Il programma era articolato in quattro punti: «primo, promuovere l'arte; secondo, propagandare la cultura; terzo, stimolare l'intelligenza della gente; quarto, salvare l'industria del cinema». Lau, Shing-Hon, "Lo sviluppo storico... *op. cit.*, p. 47; Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, p. 61. Per un approfondimento sulla storia della Compagnia di produzione cinematografica Cina Unita si veda Kerlan, Anne, *Hollywood à Shanghai. L'épopée des studios Lianhua, 1930-1948*, Preface de Christian Delage, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2015, pp. 458.

¹⁶⁰ Cfr. Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, p. 70 e Shan Binxin 单滨新, "Cai Yuanpei yu Zhongguo dianying 蔡元培与中国电影" [Cai Yuanpei e il cinema cinese], *Root Exploration (Xungen 寻根)*, 2013, no. 1, p. 102.

¹⁶¹ « (一)发扬民族精神, (二)鼓励生产建设, (三)灌输科学技术, (四)发扬革命精神, (五)建立国民道德。 ». Testo cinese tratto da Shan Binxin 单滨新, "Cai Yuanpei yu... *op. cit.*, pp. 102. Traduzione in francese su Kerlan-Stephens, Anne, "À la recherche du cinéma de propagande: cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930", in Jean-Pierre Bertin-Maghit (dirigé par), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouvelle Monde, 2015, p. 283.

¹⁶² Li, Kaiyi, *Transnational Education... op. cit.*, p. 99.

fondazione a Nanchino dello Studio cinematografico centrale (*Zhongyang dianying sheyingchang* 中央电影摄影场)¹⁶³. Il primo centro per la produzione cinematografica alle dipendenze del Ministero dell'Istruzione fu creato soltanto nel gennaio 1942: lo Studio per la cinematografia educativa cinese (*Zhonghua jiaoyu dianying zhipianchang* 中华教育电影制片厂), dedicato alla produzione di film didattici¹⁶⁴. A esso seguì nell'aprile 1946 l'istituzione del Studio per la cinematografia educativa agricola (*Nongye jiaoyu dianying zhipianchang* 农业教育电影制片厂), controllato dal Ministero dell'Agricoltura (*Nongyebu* 农业部)¹⁶⁵.

Tornando agli istituti con competenze amministrative, nel settembre 1933 fu creato il Comitato direttivo dell'attività cinematografica (*Dianying shiye zhidao weiyuanhui* 电影事业指导委员会) alle dipendenze del Comitato centrale della propaganda del Guomindang ¹⁶⁶.

Tale struttura ebbe, da quel momento in poi, il ruolo di guida della produzione cinematografica nazionale cinese, avendo anche solidi rapporti con l'amministrazione della Repubblica di Cina. Il legame, indice della sovrapposizione della dimensione pubblica e politica, era evidenziato dalla composizione del comitato permanente. Oltre al presidente e il vicepresidente del Comitato centrale per la propaganda, alla nomina d'ufficio del ministro dell'Istruzione e dell'Interno, nella dirigenza amministrativa del Comitato comparivano personaggi di spicco del Guomindang quali Chen Guofu, Chen

¹⁶³ Sullo sviluppo del documentario educativo si veda Zhao Huikang 赵惠康, Jia Leilei 贾磊磊 (a cura di), *Zhongguo ke jiao dianying shi* 中国科教电影史 [Storia del cinema scientifico e didattico cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 2005, pp. 192. Puntuali anche i riferimenti alla figura di Sun Mingjin 孙明经 (1911-1992) in Zhu, Ying e Tongdao Zhang, "Sun Mingjin e il primo documentario cinese", in Marco Müller e Elena Pollacchi (a cura di), *Ombre elettriche: cento anni di cinema cinese (1905-2005)*, Electa, Milano, 2005, pp. 64-73.

¹⁶⁴ Wang Hui 王晖, "Zhonghua jiaoyu dianying zhipianchang 中华教育电影制片厂" [Studio cinematografico educativo cinese], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 20 gennaio 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=137149&Type=bkzyb&SubID=43908>> (ultimo accesso 24 ottobre 2023).

¹⁶⁵ Zhao Weifang 赵卫防, "Nongye jiaoyu dianying zhipianchang 农业教育电影制片厂" [Studio per la cinematografia educativa agricola], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 19 aprile 2023, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=72973&Type=bkzyb&SubID=170877>> (ultimo accesso 2 novembre 2023).

¹⁶⁶ Gong Haoyu 宫浩宇, "Chen Lifu yu 1930 niandai de Zhongguo dianying 陈立夫与 1930 年代的中國電影" [Chen Lifu e il cinema cinese degli anni Trenta], *Twenty-First Century* (二十一世紀), 2015, no. 149, p. 94.

Lifu e Zhang Daofan 张道藩 (1897-1968)¹⁶⁷ – nomi che, ricordiamo, figuravano anche nell'Associazione Cinese per la Cinematografia Educativa.

All'istituzione del Comitato direttivo dell'attività cinematografica fece seguito una nuova trasformazione del sistema di censura, che nel 1933 si sdoppiò. Da un lato vi era la Commissione per la censura delle sceneggiature cinematografiche (*Dianying jubenshencha weiyuanhui* 电影剧本审查委员会) e dall'altro la Commissione per la revisione cinematografica (*Dianying jiancha weiyuanhui* 电影检查委员会), con il compito di controllare i film compiuti¹⁶⁸. In questo modo, rientrò nella struttura del partito nazionalista un istituto originariamente inserito nel sistema di gestione cinematografica statale, ovvero l'omonima Commissione per la revisione cinematografica creata nel 1931 alle dipendenze del Ministero dell'Istruzione e dell'Interno.

Il 1935 segnò invece un momento determinante per la nascita del cinema cinese di propaganda.

A seguito della morte del direttore Huang Ying il 24 ottobre 1934 e sulla base di un progetto del suo sostituto Zhang Chong 张冲 (1903-1941), la Sezione cinema del Comitato centrale della propaganda del Guomindang venne trasformata nel primo centro nazionale per la produzione cinematografica, ovvero per il cinema di propaganda. Nacque così il 15 luglio 1935 a Nanchino lo Studio cinematografico centrale (*Zhongyang dianying sheyingchang* 中央电影摄影场)¹⁶⁹, la cui fondazione rappresentò il primo passaggio per la creazione di una filiera di stato di produzione cinematografica.

L'attività principale dello Studio cinematografico centrale era la produzione di cinegiornali – secondo un sistema diffuso che contava sull'appoggio di stazioni locali create appositamente in città come Hankou, Chongqing, Beiping¹⁷⁰, Shanghai e Tianjin –, ma dopo poco si dedicò anche alla creazione di documentari e di un numero limitato film a soggetto. Il primo in assoluto fu *Soldati* (*Zhanshi* 战士, dir. Yu Zhongying 俞仲英, 1935), peraltro primo film sonoro di guerra della storia del cinema cinese. Della produzione dello Studio centrale è rimasta una serie di titoli legati al contesto militare, ma afferenti a diversi generi cinematografici: come il film di spionaggio (*diezhanpian* 谍

¹⁶⁷ Wang Chaoguang 王朝光, “*Sanshi niandai... op. cit.*”, p. 65.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Hou Kai 侯凯, Zhu Bozheng 朱柏成, “*Cong Nanjing dao... op. cit.*”, pp. 90-91.

¹⁷⁰ Nome di Pechino dal 1928 al 1949, quando la capitale fu spostata a Nanchino.

战片) *Codice segreto* (*Midianma* 密电吗, dir. Huang Tianzuo 黄天佐, 1937), il film di guerra (*zhanzhengpian* 战争片) *La svolta decisiva* (*Zuihou guantou* 最后关头, dir. Chen Pi 陈皮 *et al.* 1938) ispirato all'omonimo discorso pronunciato da Wang Jingwei il 29 luglio 1937 in corrispondenza dello scoppio della seconda guerra sino-giapponese, e il film in costume *Yue Fei* (*Yue Fei* 岳飞, dir. Yan Meng 严梦, 1940), dedicato all'omonima figura del condottiero Yue Fei 岳飞 (1103-1142) che si batté per la difesa dei territori della dinastia Song 宋 (960-1279)¹⁷¹.

Lo Studio cinematografico centrale, con lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese (1937-1945) e i bombardamenti su Nanchino del 1937, venne rilocato prima a Wuhu (città nella provincia dell'Anhui) e poi a Chongqing, diventando uno dei più importanti centri per la produzione di film di propaganda anti-giapponese sino alla fine del conflitto.

Allo Studio cinematografico centrale si affiancarono gli Studi cinematografici cinesi (*Zhongguo dianying zhipianchang* 中国电影制片厂), fondati a Hankou nel 1937. Questi nacquero dalla trasformazione di uno studio cinematografico istituito nel 1935 e controllato dalla Sezione cinema dell'Ufficio di formazione politica della Commissione militare (*Junshi weiyuanhui zhengxunchu dianyinggu* 军事委员会政训处电影股) del governo di Nanchino.

Sebbene fosse il secondo centro più importante per la produzione di cinema di propaganda nazionalista, a capo degli Studi cinematografici cinesi furono poste due personalità panorama politico e letterario dell'epoca destinate avere un ruolo di spicco nella Repubblica Popolare Cinese dopo il 1949: Zhou Enlai 周恩来 (1898-1976) e Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), che all'epoca avevano ruoli dirigenziali all'interno della struttura formativa della Commissione militare¹⁷².

Rilevante quindi sottolineare come, sulla scorta del secondo "fronte unito" (1937-1946) che aveva unito nazionalisti e comunisti nella lotta comune all'invasore giapponese, nei due studi di Nanchino e Hankou lavorarono cineasti di diverse fedi politiche. Si

¹⁷¹ Scarne sono le indicazioni filmografiche su *Yue Fei*, sebbene sia noto, grazie a fonti giornalistiche dell'epoca, che le riprese sono iniziate nel 1937. Hou Kai 侯凯, Zhu Bozheng 朱柏成, "*Cong Nanjing dao... op. cit.*", pp. 91, 93, 96.

¹⁷² Wan Dengzhong 万澄中, "*Kangzhan chuqi Hankou de "Zhongguo dianying zhipianchang"* 抗战初期汉口的“中国电影制片厂” [Lo "Studio cinematografico cinese" di Hankou nei primi anni del conflitto], *Wuhan Cultural & Historical Data* (*Wuhan wenshi ziliao* 武汉文史资料), 1994, no. 2, p. 154.

trattava sì di centri per la produzione di cinema di propaganda nazionalista, ma in cui trovarono impiego registi, sceneggiatori e maestranze scappati dalla Shanghai occupata dalle truppe nipponiche e che non si erano rifugiati né a Hong Kong né nella base comunista di Yan'an.

Il cinema di impostazione patriottica dell'epoca deve quindi molto a una folta nutrita di nomi vicini al Movimento del cinema di sinistra (cfr. par. 3.2.2.) come i cineasti Shi Dongshan 史东山 (1902-1955), Situ Huimin 司徒慧敏 (1910-1987), Sun Yu 孙瑜 (1910-1990), lo sceneggiatore Yang Hansheng 阳翰笙 (1902-1993), e le star Li Lili 黎莉莉 (1915-2005) e Chen Bo'er 陈波儿 (1907-1951)¹⁷³. Chiaro è anche che, non appena ne ebbero occasione, molti di questi si allontanarono dai territori nazionalisti secondo traiettorie destinate a segnare la storia del cinema cinese. Nel 1938, per esempio, i registi Shi Dongshan e Yuan Muzhi 袁牧之 (1909-1978) si spostarono a Yan'an, dopo aver rispettivamente girato e recitato un ruolo principale in due classici del cinema di propaganda anti-giapponese prodotti dagli Studi cinematografici cinesi: *Proteggiamo la nostra terra* (*Baowei women de tudi* 保卫我们的土地, dir. Shi Dongshan, 1938) e *Gli ottocento valorosi* (*Babai zhuangshi* 八百壮士, dir. Ying Yunwei 应云卫, 1938).

Nondimeno, occorre rimarcare come i due studi nazionalisti di Chongqing e Hankou, furono essenziali per lo sviluppo del cinema di propaganda in funzione anti-nipponica, dalla critica poi inquadrato come “cinema di difesa nazionale” (*guofang dianying* 国防电影) o “cinema della resistenza” (*kangzhan dianying* 抗战电影). Si riporta la descrizione di Lau sulla produzione due centri:

In realtà il primo film della guerra di resistenza *Proteggiamo la nostra terra*, scritto e diretto da Shi Dongshan, fu prodotto dagli Studi cinematografici cinesi, come anche altre opere fra le più notevoli del periodo: *Amor di patria* [*Rexue zhonghun* 热血忠魂, 1938] e *Spia giapponese* [*Riben jianpie* 日本间谍, 1943], scritti e diretti da Yuan Congmei [袁丛美 (1916-2005)], *Gli ottocento valorosi* e *Tempesta sul confine* [*Saishang fengyun* 塞上风云, 1940], diretti da Ying Yunwei [(1904-1967)], sceneggiatura di Yang Hansheng, *Un buon marito* [*Hao zhangfu* 好丈夫, 1939] e *La marcia della vittoria* [*Shengli jinxingqu* 胜利进行曲, 1940], diretti pure da Shi Dongshan, *Il battesimo del fuoco* [*Huo de xili* 火的洗礼, 1940] scritto e diretto da Sun Yu, *Il canto degli spiriti all'erta* [*Jinghun ge* 警魂歌, 1945] diretto da Tang Xiaodan [汤晓丹 (1910-2012)]. Fra i film prodotti dallo Studio cinematografico centrale c'erano invece: *Figli della Cina* [*Zhonghua ernü* 中华儿女, 1939], scritto e diretto da Shen Xiling [沈西苓 (1904-1940)] e

¹⁷³ Wang, Yiman, “Wartime Cinema: Reconfiguration and Border Navigation”, in Song Hwee Lim and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, Londra, British Film Institute, 2011, p. 66.

Diecimila miglia di cielo [*Changkong wanli* 长空万里, 1940], scritto e diretto da Sun Yu¹⁷⁴.

3.2.2. Verso un “cinema politico”: istituti privati e dibattito intellettuale

Nella Cina degli anni Trenta, l'industria cinematografica era ancora sostanzialmente basata a Shanghai e rimaneva centrale la produzione di film di intrattenimento¹⁷⁵. Vivo era anche il dibattito intellettuale sulla modernizzazione del Paese e il cinema di quel periodo si trovò fatalmente inserito in tale dialettica¹⁷⁶.

Oltre alle riflessioni sulle funzioni didattiche della cinematografia educativa, i film divennero terreno di espressione di idee politiche. In particolare, la discussione si articolò su due diversi piani: da un lato, il dibattito sull'impiego del cinema all'interno del paese, dall'altro circa la promozione di sentimenti patriottici attraverso il mezzo filmico.

Per quanto riguarda la dimensione interna, fu nel periodo 1932-1935 che nella critica cinematografica si sviluppò una riflessione circa la distanza tra cinema d'intrattenimento o d'impegno, riassunta nelle formule “film morbidi” (*ruanxing dianying* 软性电影) e “film duri” (*yingxing dianying* 硬性电影) e che nelle principali case di produzione dell'epoca trovarono spazio movimenti culturali come il Movimento del cinema nazionalista (*Minzuzhuyi dianying yundong* 民族主义电影运动) e il Movimento del cinema di sinistra (*Zuoyi dianying yundong* 左翼电影运动).

¹⁷⁴I titoli cinesi indicati nel passo sono stati uniformati al criterio di citazione filmografica adottato nel presente elaborato. Cfr. Lau, Shing-Hon, “Lo sviluppo storico... *op. cit.*, p. 52. Altri titoli del cinema di resistenza al Giappone li riporta invece Li Daoxin: degli Studi cinematografici cinesi *Proteggiamo casa* (*Bao jiaxiang* 保家乡, 1939) e *La luce dell'Asia Orientale* (*Dongya zhi guang* 东亚之光, 1940) diretti da He Feiguang 何非光 (1913-1997), *La Cina della gioventù* (*Qingnian Zhongguo* 青年中国, 1940) di Su Yi 苏怡 (1900-1985); dello Studio cinematografico centrale *La carneficina della città solitaria* (*Gucheng dixue* 孤城喋血, 1939) scritto e diretto da Xu Suling 徐苏灵 (1910-1997). A essi Li affianca anche due pellicole patriottiche girate nel 1940 da una casa di produzione fondata a Taiyuan nel 1935 con il nome di Compagnia cinematografica del Nord-Est (*Xibei yingye gongsi* 西北影业公司) e controllata da una sezione dell'esercito nazionalista dello Shanxi: *Bufera sul monte Taihang* (*Fengxue Taihangshan* 风雪太行山) di He Mengfu 贺孟斧 (1911-1945) e *Evviva il popolo!* (*Laobaixing wansui* 老百姓万岁) diretto da Shen Fu 沈浮 (1905-1994). Li Daoxin 李道新, *Zhongguo dianying wenhua shi* 中国电影文化史 [Storia della cultura cinematografica in Cina], Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2005, p. 132.

¹⁷⁵ Si ricorda che persino Shanghai, centro all'avanguardia dell'industria cinematografica cinese, subì dei rallentamenti negli anni Trenta. Rilevante fu il colpo inferto dai bombardamenti giapponesi in occasione della Battaglia di Shanghai (28 gennaio-3 marzo 1932). Sul contesto cinematografico di Shanghai negli anni Trenta si veda Lee, Leo Ou-fan, *Shanghai Modern. The flowering of a new urban culture in China 1930-1945*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, pp. 82-85.

¹⁷⁶ Kerlan-Stephens, Anne, “À la recherche du... *op. cit.*, pp. 277-278.

Il Movimento del cinema nazionalista nacque nel 1930 come parte di un più ampio gruppo di movimenti culturali lanciati negli anni Trenta, tra i quali ebbero particolare seguito il Movimento della letteratura e dell'arte nazionalista (*Minzuzhuyi wenyi yundong* 民族主义文艺运动, 1930) e il Movimento della vita nuova (*Xin shenghuo yundong* 新生活运动, 1934)¹⁷⁷.

Nello specifico fu il *Manifesto de Movimento della letteratura e dell'arte nazionalista* (*Minzuzhuyi wenyi yundong xuanyan* 民族主义文艺运动宣言) pubblicato a puntate sul secondo e sul terzo numero del 1930 della rivista mensile “Avanguardia” (*Qianfeng yuekan* 前锋月刊) a dare l'impulso allo sviluppo di uno sguardo sul cinema in ottica nazionalista¹⁷⁸.

Le idee elaborate dalla cosiddetta “Avanguardia” (*Qianfeng she* 前锋社), composta da uomini di lettere vicini al Guomindang – come Wang Pingling 王平陵 (1898-1964), Pan Gongzhan 潘公展 (1895-1975), Zhu Yingpeng 朱应鹏 (1895-s.d.) e Huang Zhexia 黄震遐 (1907-1974)¹⁷⁹ – portò alla pubblicazione di una serie di numeri della rivista shanghaiense “Mensile del cinema” (*Dianying yuekan* 电影月刊) dedicati al rapporto tra cinema e nazionalismo¹⁸⁰. Tali saggi culminarono con la pubblicazione di un “Numero speciale sul movimento del cinema nazionalista” (*Minzuzhuyi dianying yundong zhuanhao* 民族主义电影运动专号) il 10 ottobre 1930¹⁸¹.

Si venne così a delineare una solida riflessione da parte degli intellettuali nazionalisti sull'importanza del cinema nel quadro della cultura della Repubblica di Cina.

¹⁷⁷ Hu, Jubin, *Projecting a Nation. Chinese National Cinema Before 1949*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2003, p. 86.

¹⁷⁸ Xu Hong 徐红, “Zhongxin yishi, chuanguo piping yu jing shi xiangxiang —— Lun 《dianying yuekan》 minzuzhuyi dianying lilun de yuyan jiangou 中心意识、创作批评与镜式想象——论《电影月刊》民族主义电影理论的语言建构” [Coscienza centrale, critica alla creazione e immaginazione speculare — Sulla costruzione della lingua della teoria cinematografica nazionalista su *Dianying yuekan*], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying* 当代电影), 2019, no. 4, p. 89.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Zhao Xuan 赵轩, “Youyi wenyi gaizao guminxing de yi ci changshi —— Lun 1930 nian 《Dianying yuekan》 de “minzuzhuyi dianying yundong” 右翼文艺改造国民性的一次尝试——论 1930 年《电影月刊》的“民族主义电影运动”” [Il tentativo dell'arte di destra di trasformare il carattere nazionale: il “Movimento del cinema nazionalista” su *Dianying yuekan* del 1930], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying* 当代电影), 2018, no. 11, p. 137.

¹⁸¹ Il numero speciale uscì il 10 ottobre 1930, in occasione della celebrazione della fondazione della Repubblica di Cina. Fino al 1949, infatti, l'anniversario della Repubblica si celebrava il 10 ottobre – in una festività denominata “festa del doppio dieci” (*shuangshijie* 双十节) –, in ricordo del giorno in cui nel 1911 la rivolta di Wuchang diede inizio alla Rivoluzione Xinhai.

Rimaneva quindi vivo lo sguardo verso la componente pedagogica e didattica del mezzo cinematografico.

All'interno di tale contesto, gli anni Trenta portarono alla nascita di una serie di istituti pubblici competenti in materia di gestione della produzione cinematografica cinese in chiave educativa, raccogliendo le tracce già sviluppate a inizio Novecento dal ministro dell'Istruzione Cai Yuanpei con l'Associazione di Ricerca per l'Educazione Popolare. Tra questi l'Associazione Cinese per la Cinematografia Educativa.

A livello privato, nel 1935 a Taiyuan fu istituita la Compagnia cinematografica del Nord-Est (*Xibei yingye gongsi* 西北影业公司), grazie a un investimento da parte del generale Yan Xishan 阎锡山 (1883-1960), all'epoca basato nella provincia dello Shanxi. La società si dedicò alla produzione di cinegiornali e filmati educativi e rimase in attività sino al 1940¹⁸².

Il Movimento del cinema di sinistra venne lanciato nel 1931 da una sezione della Lega cinese dei drammaturghi di sinistra (*Zhongguo zuoyi xijujia lianmeng* 中国左翼戏剧家联盟), ovvero da un gruppo di cineasti diretti da Xia Yan 夏衍 (1900-1995), che erano molto vicini al Partito comunista di Shanghai, allora guidato da Qu Qiubai 瞿秋白 (1899-1935)¹⁸³.

Il Movimento – nato inizialmente come Gruppo cinema, per poi evolversi nel 1933 nella Associazione Cinese per la Cultura Cinematografica (*Zhongguo dianying wenhua xiehui* 中国电影文化协会)¹⁸⁴ – sosteneva la creazione cinematografica progressista, ovvero promuoveva la creazione di film che criticavano la società tradizionale in favore di uno sguardo più attento alle classi povere e alle disparità.

Tale riflessione trovò terreno fertile a Shanghai, dove alcuni degli esponenti progressisti lavorarono nella Compagnia cinematografica Stella Lucente (cfr. infra) e fondarono nel 1936 l'Associazione Cinematografica di Shanghai per la Salvezza Nazionale (*Shanghai dianyingjie jiuguoahui* 上海电影界救国会), che promuoveva i

¹⁸² Chen Ye 陈野, Li Xiaoyan 李小燕, “*Xibei yingye gongsi* 西北影业公司” [Compagnia cinematografica del Nord-Est], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 5 giugno 2023, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=29120&Type=bkzyb&SubID=43908>> (ultimo accesso 24 ottobre 2023).

¹⁸³ Fra gli altri membri del Gruppo cinema della Lega dei drammaturghi vi erano scrittori del calibro di Zheng Boqi 郑伯奇 (1895-1979), Tian Han 田汉 (1898-1968) e Yang Hansheng. Lau, Shing-Hon, “Lo sviluppo storico... *op. cit.*, p. 39.

¹⁸⁴ Hu, Jubin, *Projecting a Nation... op. cit.*, p. 80.

principi della difesa anti-giapponese e di combattere la censura cinematografica del governo nazionalista, rappresentando così una forma di reazione da parte della sinistra comunista¹⁸⁵. L'associazione aveva quindi raccolto lo stimolo patriottico del gruppo di intellettuali guidato da Zhou Yang 周扬 (1908-1989) e vicini alla Lega degli scrittori di sinistra che aveva supportato la cosiddetta "letteratura di difesa nazionale" (*guofang wenxue* 国防文学)¹⁸⁶ dando vita nel maggio 1936 al "cinema di difesa nazionale" (*guofang dianying* 国防电影)¹⁸⁷.

Alla luce di quanto affermato occorre però sottolineare come all'epoca il Movimento del cinema di sinistra non riuscì ad esercitare un'influenza comparabile a quella del Movimento nazionalista, il quale, tra l'altro, poteva contare su un ferreo apparato di censura che fu in grado di bloccare i centri del dibattito progressista come la rivista "Arte cinematografica" (*Dianying Yishu* 电影艺术), la cui pubblicazione fu sospesa nel 1932¹⁸⁸.

Autori come Pang Laikwan hanno infatti evidenziato che il Movimento del cinema di sinistra ha avuto una natura ambivalente. Si tratta sì di un fenomeno realmente esistito, ma anche di un'entità che ha ricevuto particolare attenzione nella storiografia del cinema cinese grazie alla felice categorizzazione formulata ex-post da studiosi quali Cheng, Ji e Xing, nella loro *Storia dello sviluppo del cinema cinese (Zhongguo dianying fazhan shi* 中国电影发展史, 1963)¹⁸⁹. I tre storici del cinema hanno riconosciuto come centro nevralgico della riflessione politica e della produzione culturale comunista degli anni Trenta un gruppo di intellettuali che al contrario era piuttosto eterogeneo, garantendogli così una certa fama negli studi sul cinema cinese.

Passando al contesto produttivo, fu all'interno delle grandi società di Shanghai che si sviluppò il dibattito politico. Scrive a tal proposito Müller:

Già dalla metà degli anni Trenta si fronteggiano, dentro alle stesse case di produzione shanghaiensi, i film di propaganda "di destra" (contenuti: il Movimento per la Nuova Vita, la riscoperta dei valori tradizionali) e "di sinistra"

¹⁸⁵ Tra i nomi che parteciparono al progetto si ricorda Zhou Jianyun, direttore della Mingxin, e i registi Sun Yu e Cai Chusheng. Cfr. Hu, Jubin, *Projecting a Nation... op. cit.*, pp. 59-61.

¹⁸⁶ Cheng Jihua, Li Shaobai e Xing Zuwen (a cura di), *Zhongguo dianying... op. cit.*, p. 418.

¹⁸⁷ Per la definizione di "cinema di difesa nazionale" cfr. Xu Nanming 许南明, Fu Lan 富澜, Cui Junyan 崔君衍 (a cura di), *Dianying yishu cidian* 电影艺术词典 [Dizionario dell'arte cinematografica], Zhongguo Dianying Chubanshe, Pechino, 2005, p. 65.

¹⁸⁸ Kerlan-Stephens, Anne, "À la recherche du... op. cit.", pp. 298-304.

¹⁸⁹ Cfr. Pang, Laikwan, *Building a New China in Cinema. The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932-1937*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2002, p. 3.

(l'unità patriottica contro i giapponesi, l'agitazione sindacale nella città e la condanna dei latifondisti e dei signorotti locali nelle campagne)¹⁹⁰.

Chiaro era che lo schieramento politico era spesso legato a operazioni di facciata, che strizzavano l'occhio al ritorno economico nel quadro delineato dalla censura nazionalista.

A trainare l'industria cinematografica cinese di quegli anni – che aveva accolto l'arrivo del sonoro con il film *Peonia Rossa la cantante* (*Genü hong mudan* 歌女红牡丹, dir. Zhang Shichuan, 1931) – erano tre compagnie cinematografiche: Stella Lucente (Mingxing); Cina Unita (Lianhua), nata dalla fusione tra il 1929 e il 1930 della Popolo Nuovo (Minxin) dei fratelli Li con la Compagnia cinematografica Grande Cina-Gigli (Da Zhonghua-Baihe)¹⁹¹; e la Compagnia cinematografica Nuova Cina (*Xinhua yingye gongsi* 新华影业公司), fondata nel 1935 da Zhang Shankun 张善琨 (1905-1957).

Tra queste, due furono le realtà più importanti nell'ibridazione di cinema di intrattenimento, progressista e conservatore: Lianhua e Mingxing¹⁹².

Lianhua collaborò con il governo nazionalista per la produzione di cinegiornali e partecipò, attraverso la figura del suo fondatore Lo Ming-yau, all'iniziativa dell'Associazione Cinese per la Cinematografia Educativa. Nondimeno Lianhua fu «[...] capace di produrre, per quasi tre anni, dal 1934 al 1937, i film più estremisti, tanto a sinistra che a destra»¹⁹³.

Tra le opere più significative del cinema progressista figurano *Tre donne moderne* (*San ge modeng de nüxing* 三个摩登的女性, dir. Bu Wancang 卜万苍, 1932), *La dea* (1934) e *Donne nuove* (*Xin nüxing* 新女性, dir. Cai Chusheng 蔡楚生, 1935), che svilupparono il tema della disparità di classe e della condizione femminile nella Cina

¹⁹⁰ Müller, Marco, "Il cinema al servizio delle campagne politiche", in Marco Müller e Alessandro Nicosia (a cura di), *Cento anni di cinema cinese 1905-2005: Ombre elettriche. Roma, Complesso del Vittoriano 29 giugno-24 luglio 2005*, Roma, Gangemi, 2005, p. 223.

¹⁹¹ Müller, Marco, "Storia del cinema cinese... *op. cit.*", p. 30.

¹⁹² Di fianco a esse, seppur di dimensione minore, meritano di essere citate per aver sostenuto lo sviluppo di un cinema impegnato dal punto di vista politico due case di produzione fondate nel 1933: Compagnia cinematografica Arte-Cina (*Yihua yingye gongsi* 艺华影业公司, "Yihua") e Compagnia cinematografica Canali Elettrici (*Diantong yingpian gongsi* 电通影片公司, "Diantong"). In particolare, Diantong era schierata a sinistra e produsse il film *Figli di un'epoca tormentata* (*Fengyun ernü* 风云儿女, dir. Xu Xingzhi 许幸之, 1935), la cui colonna sonora firmata da Nie Er 聂耳 (1912-1935) funse da base per la *Marcia dei volontari* (*Yiyongjun jinxingqu* 义勇军进行曲), l'inno della Repubblica Popolare Cinese. Kerlan-Stephens, Anne, "À la recherche du... *op. cit.*", p. 279.

¹⁹³ Müller, Marco, "Storia del cinema cinese... *op. cit.*", p. 30.

degli anni Trenta seppur riproponendo il modello confuciano della “moglie virtuosa e buona madre” (*xianqi liangmu* 贤妻良母)¹⁹⁴.

Per contro, *La regina degli sport* (*Tiyu huanghou* 体育皇后, dir. Sun Yu, 1934) e *La strada maestra* (*Dalu* 大路, dir. Sun Yu, 1935) portarono sul grande schermo corpi atletici e vigorosi auspicati dal Movimento della nuova vita (*Xinsheng yundong* 新生运动) lanciato dal governo nel 1934.

Curioso ricordare che a partecipare nel 1935 al primo Festival Cinematografico Internazionale di Mosca nell'URSS di Stalin in rappresentanza della Repubblica di Cina fu *Il canto dei pescatori* (*Yuguang qu* 渔光曲, 1934). Il film, prodotto da Lianhua, fu diretto da Cai Chusheng 蔡楚生 (1906-1968): regista che dal 1933 era membro della Associazione Cinese per la Cultura Cinematografica, una delle realtà più importanti per il discorso progressista¹⁹⁵.

Mingxing, invece, che ricordiamo negli anni Venti produsse principalmente film di intrattenimento – a soggetto fantastico, storie di fantasmi e prodigi, d'evasione e di cappa e spada –, negli anni Trenta firmò titoli “d'impegno” quali *Corrente impetuosa* (*Kuangliu* 狂流, 1933) e *Bachi da seta di primavera* (*Chuncan* 春蚕, 1933): entrambi diretti da Cheng Bugao 程步高 (1898-1966) e definiti da Prudentino «fra le migliori espressioni del cinema patriottico di tutti i tempi»¹⁹⁶.

Tra gli altri titoli di Mingxing vicini al cinema progressista figurano *Le gemelle* (*Zimei hua* 姊妹花, dir. Zheng Zhengqiu, 1934), *Crocevia* (*Shizi jietou* 十字街头, dir. Shen Xiling, 1937), ma anche *Angeli della strada* (1937), che anticipò di qualche mese l'invasione giapponese di Shanghai dell'agosto 1937. Invece, i lungometraggi *Una buona*

¹⁹⁴ Rea, Christopher, *Chinese Film Classics... op. cit.*, pp. 81-83.

¹⁹⁵ Lau, Shing-Hon, “Lo sviluppo storico... op. cit.”, p. 42. A latere, si noti che il primo film cinese a partecipare alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, ovvero fuori concorso alla XI edizione del 1950, fu *Il numero uno della schiera celeste* (*Tianzhu di yi hao* 天主第一号, dir. Chin Lun Chu/Tu Kuang-chi [?]): un film prodotto dalla filiera cinematografica di stampo nazionalista nel 1949. La partecipazione di un film di produzione nazionalista alla Mostra è indice dello stretto legame che unì il governo di Nanchino con quello di Mussolini negli anni Trenta e del mancato riconoscimento internazionale della Repubblica Popolare Cinese: sarà infatti solo il 4 novembre 1970 che verranno istituite le relazioni diplomatiche Italia-RPC. Cfr. Bertuccioli, Giuliano, “Storia Del Cinema Cinese: 1904-1956”, estratto da Istituto Italiano per Medio ed Estremo Oriente, *Cina 3*, Roma, Istituto Italiano per Medio ed Estremo Oriente, 1957, pp. 10; Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) – La Biennale di Venezia, “Il numero uno della schiera celeste”, *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (ASAC), 2006, <<http://asac.labiennale.org/it/>> (ultimo accesso 25 gennaio 2022).

¹⁹⁶ Prudentino, Luisa, “Tradizione e innovazione nel cinema cinese degli anni '30”, in Associazione Italia-Cina, *L'arte fotografica e cinematografica in Cina. Atti del Convegno. 23-24 novembre 2000*, Roma, Istituto Italiano dell'Asia e dell'Africa, 2001, p. 50.

moglie (*Fudao* 妇道, dir. Chen Kengran 陈铿然, 1934) e *Sposarsi di nuovo* (*Chonghun* 重婚, dir. Wu Cun 吴村, 1934), rappresentarono l'emblema della politicizzazione del cinema in chiave nazionalista¹⁹⁷.

Per quanto riguarda lo sviluppo di un "cinema politico" dotato di una dimensione esterna, gli anni Trenta hanno rappresentato la decade della progressiva attivazione della narrazione filmica in chiave patriottica, percorso che è stato accompagnato da un dibattito pubblico che ha coinvolto – come vedremo – importanti intellettuali dell'epoca, come Lu Xun.

A seguito dell'invasione giapponese della Manciuria nel 1931 e degli scontri tra le truppe del Sol levante e quelle cinesi nella città di Shanghai nel 1932, la narrazione antinipponica e della resistenza all'aggressione imperialista occupava una parte preponderante della produzione¹⁹⁸. Esemplare in tal senso fu la pellicola prodotta nel febbraio 1932 da Mingxing *La guerra di Shanghai* (*Shanghai zhi zhan* 上海之战, dir. Cheng Bugao), sul valore dei soldati della XIX armata nazionalista che si batterono contro l'esercito giapponese nella Guerra di Shanghai iniziata il 28 gennaio dello stesso anno¹⁹⁹. Sullo stesso tema, il lungometraggio diretto da Sun Yu, Shi Dongshan e Wang Cilong 王次龙 (1907-1941), con sceneggiatura di Cai Chusheng, *Sacrificio per la nazione* (*Gongfu guonan* 共赴国难, 1932), in cui la vita di una famiglia shanghaiense viene stravolta dal conflitto con il Giappone.

Di fianco alla nascita di associazioni a sostegno dello sviluppo di un cinema cinese patriottico e di "difesa nazionale", occorre ricordare che nel corso degli anni Trenta si fece sempre più accesa la discussione sull'appropriazione delle tecnologie importate dalle potenze imperialiste straniere, dibattito che aveva già caratterizzato il processo di "autorafforzamento" (*zhiqiang* 自强) sviluppatosi tra fine Ottocento e inizio Novecento e condensato nel paradigma "il sapere cinese come sostanza, il sapere occidentale come strumento" (*zhongxue wei ti, xixue wei yong* 中学为体, 西学为用)²⁰⁰.

¹⁹⁷ Kerlan-Stephens, Anne, "À la recherche du... *op. cit.*, p. 295.

¹⁹⁸ Per indicazioni sui titoli dedicati all'invasione giapponese della Cina in chiave antinipponica si veda Johnson, Matthew D., *International and Wartime... op. cit.*, p. 114.

¹⁹⁹ La pellicola, in 10 bobine, rappresenta un filmato semi-documentaristico che unisce cinegiornali della Guerra di Shanghai con la storia inventata di una famiglia travolta dagli avvenimenti bellici. Huang, Xuelei, *Shanghai Filmmaking: Crossing Borders, Connecting to the Globe, 1922-1938*, Leiden, Brill, 2014, p. 107.

²⁰⁰ Lavagnino, Alessandra C. e Bettina Mottura, *Cina e modernità... op. cit.*, pp. 25-26.

Intellettuale particolarmente rilevante in tal senso fu Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), che si espresse sulla situazione del cinema cinese dell'epoca dopo aver tradotto nel 1930 il saggio del critico cinematografico marxista Iwasaki Akira 岩崎昶 (1903-1981) “Il cinema come strumento di propaganda e provocazione” (*Senden, sendō shudan to shite no eiga* 宣伝、煽動手段としての映畫)²⁰¹.

L'11 settembre 1933 fu pubblicato sullo Shenbao un articolo intitolato “Lezioni dal cinema” (*Dianying de jiaoxun* 电影的教训), in cui Lu Xun sottolineò positivamente lo sviluppo del cinema nazionale di quegli anni, mettendo tuttavia in luce, in negativo, l'influenza esercitata da modelli vetusti o importati dall'estero. Secondo Lu Xun, infatti, il cinema cinese tendeva a riproporre storie d'amore stereotipate – come quelle tra baldi giovani e principesse. Veniva così impedita la diffusione della “civiltà spirituale cinese” (*Zhongguo jingshen wenming* 中国精神文明), relegando il popolo cinese in fondo alle gerarchie che vedevano gli occidentali al primo posto. Scrive infatti negli ultimi due paragrafi del saggio:

Per fortuna, anche il cinema nazionale si sta risollestando, salta in alto e scavalca muri, leva le mani al cielo e brandisce spade volanti, sebbene si stia ritirando da Shanghai come l'Armata della diciannovesima strada e si prepara l'uscita in sala di *Acque di primavera* [(*Chunchao* 春潮, dir. Zheng Yingshi 郑应时, 1933)] da Ivan Sergeevič Turgenev [(1818-1883)] e *Bachi da seta di primavera* [(*Chuncan* 春蚕, dir. Cheng Bugao, 1933)] da Mao Dun [矛盾 (1896-1981)]. Certo, questo è progressista. Tuttavia, c'è ancora l'assai pubblicizzata *La storia d'amore del monte Yao* [(*Yaoshan yanshi* 瑶山艳史, dir. Yang Xiaozhong 杨小仲, 1933)] al primo posto.

Il tema di questo film è la “civiltà del popolo Yao” ed è costruito intorno alla “ricerca di un consorte per la principessa”, che ricorda i libretti di *Silang cerca moglie* [(*Silang tan mu* 四郎探母)] o *La principessa Shangyang corteggia Di* [(*Shuangyang gongzhu zhui Di* 双阳公主追狄)]. Nel mondo di oggi, non viene dato molto ascolto alla teoria del dominio della civiltà spirituale cinese. Se si vuole civilizzare, è naturale volgersi verso Miao, Yao o simili, ma se si vuole realizzare un'impresa più grande, bisogna innanzitutto “sposarsi”, e i figli dell'imperatore e i neri sono uguali: non si possono unire con le principesse dei grandi paesi europei o asiatici, perciò la civiltà spirituale non riesce a diffondersi. Questa è la conclusione che si può trarre²⁰².

²⁰¹ Il saggio di Iwasaki, scritto nel 1929, fu pubblicato nel volume Iwasaki Akira 岩崎昶, *Eiga to shihonshugi* 映画と資本主義 [Cinema e capitalismo], Tokyo, Oraisha 往来社, 1931, pp. 97-124.

²⁰² Traduzione a cura di chi scrive. Testo cinese consultato: Lu Xun 鲁迅, “*Dianying de jiaoxun* 电影的教训” [Lezioni dal cinema], *Shenbao* 申报, 11 settembre 1933 in Lu Xun 鲁迅, *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 [Le opere di Lu Xun], Beijing, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 1982, vol. 5, pp. 292-294. Una recente traduzione in lingua inglese di “Lezioni dal cinema” a cura di Andrew F. Jones è stata pubblicata su Lu Xun, *Jottings under Lamplight*, edited by Eileen J. Cheng and Kirk A. Denton (eds.), Cambridge

Il sasso lanciato da Lu Xun nel 1933 non cadde nel dimenticatoio, ma venne raccolto nel 1934, quando l'autore sottolineò nuovamente la necessità di appropriarsi dell'arte cinematografica nel celebre testo in cui delineava la "teoria del prendere" (*nalaizhuyi* 拿来主义):

[...] vorrei solo ribadire a gran voce che dovremmo essere un po' più attenti, e che oltre a "dare via" dovremmo anche "prendere"; questa è la "teoria del prendere".

Però noi forse siamo stati spaventati dalle cose che ci hanno "dato". Prima c'è stato l'oppio inglese, i cannoni tedeschi di scarto, poi la cipria francese, il cinema americano, e tutte quelle cosette giapponesi marcate come "prodotto nazionale".

E così anche i giovani più svegli sono arrivati a detestare i prodotti stranieri. Ma questo è proprio perché ci sono state "date", e non le abbiamo "prese" noi.

Per questo dobbiamo essere noi a usare il cervello, avere gli occhi aperti, ed essere noi a "prendere"²⁰³!

Dalle parole di Lu Xun risulta quindi evidente l'intensità del dibattito che popolava gli anni Trenta, ovvero sul ruolo che potesse avere il cinema nel proiettare l'immagine di una Cina forte nel dialogo con le potenze straniere.

Alla luce di quanto descritto, rimane da soffermarsi su un ultimo punto, ovvero su quanto fu rilevante il filone della narrazione patriottica nel più ampio quadro dello sviluppo del cinema politico degli anni Trenta.

A tal proposito è opportuno fare riferimento al contributo di Hu Jubin in *Projecting A Nation. Chinese National Cinema Before 1949*, il quale proprio per descrivere l'importanza del nazionalismo all'interno del cinema politico del periodo ha coniato le espressioni "nazionalismo tradizionalista" (*traditional nationalism*) e "nazionalismo di classe" (*class nationalism*)²⁰⁴. Con esse l'autore ha individuato le tipologie di nazionalismo che hanno caratterizzato rispettivamente le produzioni conservatrici e progressiste tra il 1931 e il 1936. Infatti, è proprio in questo periodo storico prebellico che venne superato quello che Hu ha definito "nazionalismo industriale" (*industrial nationalism*, 1921-1930), volto allo sviluppo economico e strutturale del panorama cinematografico cinese nell'eterno scontro con i modelli e le iniziative europee e statunitensi, cedendo quindi il posto a un nazionalismo intriso di politica²⁰⁵.

(MA), Harvard University Press, 2017, pp. 271-272. Per approfondimenti sulla posizione di Lu Xun sulla modernizzazione del cinema cinese si veda Chan, Jessica K. Y., *Chinese Revolutionary Cinema... op. cit.*, pp. 25-28.

²⁰³ Traduzione tratta da Lavagnino, Alessandra C. e Bettina Mottura, *Cina e modernità... op. cit.*, pp. 115-116.

²⁰⁴ Hu, Jubin, *Projecting a Nation... op. cit.*, pp. 75-114.

²⁰⁵ Ivi, pp. 47-74.

3.2.3. Cinema sotto l'occupazione giapponese: i centri di Changchun e Shanghai

Negli anni Trenta, l'invasione di territori cinesi da parte dell'esercito imperiale nipponico portò alla creazione di istituti cinematografici a controllo giapponese nelle città di Changchun, in Manciuria, e a Shanghai.

Sulla scorta delle pretese territoriali già avanzate a inizio Novecento con la fine della guerra russo-giapponese (1904-1905) e la creazione della Compagnia ferroviaria della Manciuria Meridionale (1906, *Nan Manzhou tiedao* 南满洲铁道, in giapponese: *Minami Manshū testudō* 南満州鉄道), l'incidente di Mukden del 18 settembre 1931 segnò una nuova fase di occupazione giapponese della Manciuria. Un anno dopo, infatti, nel 1932 venne istituito in loco il governo fantoccio del Manchukuo (*Manzhouguo* 滿洲国, in giapponese, *Manshūkoku* 満洲国).

Nella capitale Changchun nel 1937 furono fondati gli Studi cinematografici della Manciuria (*Manzhou yinghua xiehui* 滿洲映画协会, in giapponese: *Manshū eiga kyōkai* 滿洲映畫協會, abbreviato in *Man'ei* 滿映).

Gli studi divennero un centro per la produzione cinematografica d'intrattenimento tanto in lingua giapponese quanto in lingua cinese, potendo contare su materiali e tecnologie all'avanguardia d'importazione giapponese e su troupe e cast misti o bilingue²⁰⁶. Celebre il caso della cantante di origini giapponesi Yamaguchi Yoshiko 山口淑子 (1920-2014), nata e cresciuta nella Manciuria occupata, che diventerà famosa in Cina e negli Stati Uniti rispettivamente con il nome di Li Xianglan 李香兰 e Shirley Yamaguchi²⁰⁷.

Con la fine della guerra sino-giapponese, gli studi Man'ei furono chiusi. Nel 1945, dopo che l'esercito nazionalista si appropriò dei materiali, sarebbero stati conquistati dalle truppe sovietiche, diventando una delle basi del cinema di propaganda comunista durante la Guerra civile (cfr. par. 3.2.5).

²⁰⁶ Sulla produzione cinematografica della Manciuria si rimanda a Jie, Li, "A National Cinema for a Puppet State: The Manchurian Motion Picture Association", in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 79-97 e Wang, Yiman, "Wartime Cinema... *op. cit.*", pp. 70-71. Più recente: Ishi Taeko 石井妙子, Kishi Fumiko 岸富美子, *Man'ei hishi: eiga, hōkai, Chūgoku eiga sōsō* 滿映秘史: 榮華、崩壞、中国映画草創 [La storia segreta degli studi Man'ei: prosperità, collasso e inizi del cinema cinese], Tokyo, Kadokawa, 2022, pp. 378.

²⁰⁷ La storia di Yamaguchi Yoshiko è stata raccontata nel romanzo Buruma, Ian, *The China Lover*, New York, Penguin, 2008, pp. 392.

Diverso fu quanto accadde a Shanghai.

Dopo l'incidente del ponte Marco Polo del 7 luglio 1937 nei pressi di Pechino e con l'inizio dei combattimenti nella città di Shanghai nel mese di agosto, lo scoppio della seconda guerra sino-giapponese alterò il contesto cinematografico cinese dell'epoca.

Il 13 agosto 1937 l'invasione nipponica di Shanghai, chiamata perciò "l'isola orfana" (*gudao* 孤島), non arrestò la produzione di film. Anzi, come scrive Lau, «l'industria cinematografica delle concessioni [...] ebbe una fioritura abnorme, la quantità di film prodotti fu addirittura di gran lunga superiore a quella delle zone sotto il dominio del Guomindang, con capitale Chongqing»²⁰⁸. Si trattò di una prolifica parentesi produttiva di cinque anni che si estese sino al 1941, quando l'inasprimento del conflitto armato porterà a una serie di problematiche logistiche per la filiera cinematografica: dai bombardamenti sugli studi sino al reperimento delle risorse umane e materiali necessarie.

Dal 1937 al 1941, nelle concessioni internazionali – ovvero nella concessione francese e in un'area sotto il controllo anglo-americano²⁰⁹ – e nelle grandi case di produzione private shanghaiesi i cineasti cinesi che non erano fuggiti altrove giravano film di intrattenimento o che portavano nelle trame elementi «sommessamente antigiapponesi»²¹⁰. Aumentarono così le pellicole di film storici (*lishipian* 历史片), di cappa e spada o d'evasione in cui si criticava in maniera celata l'aggressione nemica, come testimoniato da *Mulan va alla guerra* (*Mulan congjun* 木兰从军, 1939): scritto da Ouyang Yuqian 欧阳予倩 (1889-1962) e diretto da Bu Wancang 卜万苍 (1903-1974), in cui l'eroina Mulan entra nell'esercito al posto del padre e lotta alacremente per difendere la Cina dall'invasione straniera.

Certo è che non si trattava di una produzione libera dal controllo politico e ideologico. Infatti, come già era successo a Nanchino nel 1940, dopo che Wang Jingwei aveva instaurato un governo collaborazionista, anche a Shanghai arrivò la scure della censura dell'Impero del Sol levante.

Nel 1942 venne creata la Compagnia cinematografica Unita Cinese (*Zhonghua dianying lianhe gongsi* 中华电影联合公司, abbreviata in "Zhonglian"): una società che riuniva le dodici principali case di produzione shanghaiesi e che era sotto lo stretto

²⁰⁸ Lau, Shing-Hon, "Lo sviluppo storico... *op. cit.*, p. 55.

²⁰⁹ Müller, Marco, "Storia del cinema cinese... *op. cit.*, p. 31.

²¹⁰ Sato, Tadao, "Il cinema di Shanghai sotto l'occupazione giapponese (1939-1945)", in Marco Müller (a cura di), *Ombre Elettriche: Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Milano, Electa, 1982, p. 73.

controllo dell'amministrazione e della censura giapponese – in particolare, l'istituzione preposta alla revisione delle pellicole era la Commissione per il controllo della cinematografia (*Eiga tōsei iinkai* 映画統制委員会)²¹¹, fondata nel 1934.

A capo della Zhonglian venne posto Kawakita Nagamasa 川喜多長政 (1903-1981): imprenditore che aveva familiarità con l'industria cinematografica shanghaiense e che li aveva fondato nel 1939 la Compagnia cinematografica Cinese (*Zhonghua dianying gongsi* 中华电影公司). Kawakita, pur essendo una figura cardine della propaganda giapponese nonché legato al governo fantoccio di Wang Jingwei, sostenne la produzione di film cinesi per il pubblico cinese, lasciando quindi spazio a pellicole come *Canto a mezzanotte* (*Yeban gesheng* 夜半歌声, dir. Maxu Weibang 马徐维邦, 1937), una sorta di fantasma dell'opera in chiave antif feudale e patriottica, oppure il già citato *Mulan va alla guerra* (1939)²¹².

Dopo una prima fase di produzioni di intrattenimento adattate da modelli hollywoodiani, e più precisamente dal 1943, la Zhonglian si dedicò anch'essa a pellicole di propaganda sotto la spinta di Kawakita e dell'amministrazione giapponese.

Quanto più sorprende è che in anni di conflitto con la Cina a Shanghai la propaganda nipponica era indirizzata contro le azioni di Inghilterra e Stati Uniti e sosteneva quindi la produzione in lingua cinese²¹³, pur mantenendo un filone principale in lingua giapponese negli studi cinematografici dell'arcipelago²¹⁴. Titolo esemplificativo fu *Gloria eterna* (*Wanshi liufang* 万世流芳, 1943): film in cinese ambientato durante la Prima guerra dell'oppio e volto apertamente alla critica di britannici e statunitensi²¹⁵. La

²¹¹ Del Bene, Marco, "Il cinema giapponese tra guerra e propaganda, 1931-1945", in Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi – AISTUGIA, *Atti del XXVI Convegno di Studi sul Giappone, Torino, 26-28 settembre 2002*, Venezia, Cartotecnica Veneziana, 2002, p. 139.

²¹² Sato, Tadao, "Il cinema di Shanghai... *op. cit.*, pp. 72 ss.

²¹³ A margine, preme sottolineare che l'occupazione giapponese partecipò alla promozione di film cinesi di stampo patriottico, più o meno apertamente anti-occidentali, nonché la diffusione del cinema in lingua cinese, ovvero di quella che allora era definita "lingua nazionale" (*guoyu* 国语) e che era accompagnata da politiche del governo nazionalista per la limitazione dell'uso dei dialetti. Nel 1936, per esempio, il Guomindang si attivò per limitare l'utilizzo del dialetto cantonese nella cinematografia cinese. Wang, Yiman, "Wartime Cinema... *op. cit.*, p. 71.

²¹⁴ Il confronto bellico con la Cina portò a una crescita considerevole del cinema di propaganda nipponico. Durante gli anni dell'occupazione della Manciuria, a partire quindi dal 1931, la propaganda era principalmente sostenuta da cinegiornali, film di attualità e culturali (i cosiddetti *bunka eiga* 文化映画) –, prodotti dai grandi gruppi giornalistici come Asahi shinbun 朝日新聞, Mainichi shinbun 毎日新聞 e Yomiuri shinbun 読賣新聞. Poi, con lo scoppio della Guerra sino-giapponese venne attivato un vero e proprio filone di propaganda nazionale. Cfr. Del Bene, Marco, "Il cinema giapponese... *op. cit.*, pp. 139-140.

²¹⁵ Wang, Yiman, "Wartime Cinema... *op. cit.*, p. 69.

pellicola fu diretta da un insieme di registi – tra cui Bu Wancang, Zhu Shilin 朱石麟 (1889-1967) e Maxu Weibang – e venne coprodotta dagli studi della Manciuria e dalla Compagnia cinematografica Cinese di Kawakita.

3.2.4. Cinema documentario comunista

Con la fine primo “fronte unito” (1924-1927) e il completamento della “Lunga marcia” (*Changzheng* 长征, 1934-1935) – diventata uno dei punti saldi dell’epica del PCC – lo schieramento comunista aveva istituito la propria base nella città di Yan’an, nella provincia Nord-Occidentale dello Shaanxi.

La produzione cinematografica di Yan’an, comparata agli altri centri della cinematografia dell’epoca, era di dimensioni piuttosto ridotte. Si dice infatti che fosse ampiamente a corto di materiali e che fosse stato provvidenziale l’intervento di Yuan Muzhi, il quale, dopo aver recitato come attore in uno dei classici della propaganda anti-giapponese *Gli ottocento valorosi* (1938) arrivò nella base rossa nel 1938 con diecimila piedi di pellicola acquistati a Hong Kong e una macchina da presa regalatagli dal cineasta olandese Joris Ivens (1898-1989)²¹⁶ in sostegno della causa comunista²¹⁷. Nacque così nel 1938 il cosiddetto “Gruppo cinema di Yan’an” (*Yan’an dianyingtuan* 延安电影团).

A Yan’an, tra la fine degli anni Trenta e l’inizio dei Quaranta, i furono girati primi esempi di materiale documentaristico sotto la supervisione dell’Ufficio politico del PCC.

Il titolo più significativo fu *Yan’an e l’Armata dell’ottava strada* (*Yan’an yu Balujun* 延安与八路军, 1939), che impresse sulla pellicola le attività dei leader del Partito comunista e dell’ Armata dell’ottava strada. Il documentario fu diretto da Yuan Muzhi e vide come direttore della fotografia Wu Yinxian 吴印咸 (1900-1994), solida coppia di lavoro che già aveva firmato esempi di cinema quasi sperimentale come *Scene di vita metropolitana* (*Dushi fengguang* 都市风光, 1935).

²¹⁶ Joris Ivens girò una serie di documentari che impressero sulla pellicola momenti cruciali della storia cinese. Celebri *The 400 million* (1939), sugli sviluppi del conflitto sino-giapponese, e *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976), importantissimo materiale documentale in dodici capitoli sulla Cina degli anni Settanta. Riferimenti sugli spostamenti di Ivens in Cina sono indicati nel volume Leyda, Jay, *Dianying: Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge (MA), MIT Press, 1972, pp. 115-116.

²¹⁷ Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, pp. 94-95.

A esso però non fece seguito una produzione altrettanto strutturata. Infatti, a causa della carenza delle strumentazioni per registrare il sonoro vennero girati una serie di documentari muti, la cui narrazione veniva fatta da una voce fuori campo in fase di proiezione²¹⁸.

Sarà solo con la fine della seconda guerra sino-giapponese (1937-1945) e alla ripresa dei conflitti con lo schieramento nazionalista che il Partito comunista si batté per conquistare il controllo di centri cinematografici meglio strutturati. Fu questo il caso degli studi fondati dai giapponesi a Changchun, in Manciuria, e che furono riconvertiti in Studi cinematografici del Nord-Est (*Dongbei dianying zhipianchang* 东北电影制片厂) il 1 ottobre 1946. Nacque così uno degli istituti più importanti del cinema di propaganda comunista, la cui produzione dedicata al realismo socialista continuò anche oltre la fondazione della Repubblica Popolare Cinese.

3.2.5. Cinema della Guerra civile (1946-1949)

Con la fine della seconda guerra sino-giapponese e della Seconda guerra mondiale, in Cina scoppiò la Guerra civile. L'esperienza del secondo "fronte unito" (1937-1946) si era risolta nel rinnovato scontro tra nazionalisti e comunisti per il controllo del territorio.

In campo cinematografico, la voce stentorea del cinema di propaganda anti-giapponese fu sostituita, nel periodo dal 1946 alla fondazione della RPC, da una ripresa degli anni Trenta, ovvero del cinema quale forma di intrattenimento. La produzione restava sotto il controllo della censura del Partito nazionalista.

Come riassume Pickowicz, le pellicole di quel periodo possono essere classificate grossomodo in tre categorie: film esplicitamente politici, film implicitamente politici e film di impronta utopistica. A esse associa, a titolo di esempio: il melodramma in costume *Ottomila miglia di nuvole e luna* (*Baqian li lu yun he yue* 八千里路云和月, 1947) di Shi Dongshan; *Primavera in una piccola città* (*Xiaocheng zhi chun* 小城之春, 1948) di Fei Mu 费穆 (1906-1951) e *Tre bellezze* (*Liren xing* 丽人行, 1949) di Chen Liting 陈鲤庭 (1910-2013) su sceneggiatura di Tian Han 田汉 (1898-1968), sulle conseguenze della guerra con il Giappone nella vita delle persone comuni tanto in campagna quanto in città²¹⁹.

²¹⁸ Wang, Yiman, "Wartime Cinema... *op. cit.*, p. 73.

²¹⁹ Pickowicz, Paul G., "Chinese Film-making on the Eve of the Communist Revolution", in Song Hwee Lim and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, Londra, British Film Institute, 2011, p. 76.

Centro dell'industria cinematografica era Shanghai. Tra le case di produzione più famose del periodo vi erano la Compagnia cinematografica Cathay (*Guotai yingye gongsi* 国泰影业公司), la Compagnia cinematografica Mandarina (*Wenhua yingye gongsi* 文华影业公司, "Wenhua"), la Compagnia cinematografica Grande Unità (*Datong yingpian gongsi* 大同影片公司, "Datong") e la Compagnia cinematografica Kunlun (*Kunlun yingye gongsi* 昆仑影业公司, "Kunlun", derivata dalla Lianhua) – quest'ultima firmò il *Via col vento* (dir. Victor Fleming, 1939) cinese: *Le acque della piena primaverile scorrono verso Est* (*Yi jiang chunshui xiang dong liu* 一江春水向东流, dir. Cai Chusheng, Zheng Junli 郑君里, 1947)²²⁰.

Per quanto riguarda la produzione più vicina alla propaganda, con la Guerra civile cambiò la geografia degli istituti coinvolti.

Il governo nazionalista poteva ancora contare Studio cinematografico centrale di Chongqing e sugli Studi cinematografici cinesi di Hankou. Questi ultimi, controllati dall'esercito, vennero spostati a Nanchino nel 1946 e si specializzarono in pellicole per l'educazione militare, oltre che di cinegiornali e documentari, diventando però un centro di produzione minore, come scrive Zhang: «[...] nothing comparable to its early war feature production»²²¹.

Per contro, più rilevante divenne la produzione dello Studio cinematografico centrale, che nell'aprile 1946 concluse della confisca dei materiali lasciati dai giapponesi e istituì la propria sede principale a Shanghai²²².

Sotto la guida della propaganda del Comitato centrale del Guomindang nella figura di Zhang Daofan furono riprese in mano le attività della Zhonglian – che nel 1943 era stata registrata come società a responsabilità limitata Cinematografica Unita Cinese (*Zhonghua dianying lianhe gupian youxian gongsi* 中华电影联合股份有限公司, anche nota come "Cinematografica Cinese" – *Huaying* 华影) – e la produzione fu impostata su tre studi cinematografici²²³. Da progetto, due studi erano basati a Shanghai, e

²²⁰ Rea, Christopher, *Chinese Film Classics... op. cit.*, pp. 220 ss.

²²¹ Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, p. 97.

²²² *Ibidem*.

²²³ Nell'aprile 1947 lo Studio cinematografico centrale venne iscritto al registro delle imprese (Società a responsabilità limitata Studio cinematografico centrale – *Zhongyang dianying qiye gufen youxian gongsi* 中央电影企业股份有限公司): la gestione rimase però nelle mani di Zhang Daofan e quindi della propaganda del Guomindang. Cfr. Wang Chaoguang 汪朝光, *Yingxi de zhengzhi... op. cit.*, p. 183.

producevano rispettivamente cinegiornali e documentari il primo e film di fiction (*gushipian* 故事片) il secondo, mentre il terzo era sito a Beiping e doveva occuparsi di film di fiction.

Un altro centro che fu trasformato con la fine dell'occupazione giapponese furono gli Studi Man'ei, in Manciuria.

Nell'agosto 1945 infatti l'intervento delle truppe sovietiche aveva portato a un arresto delle attività dei Man'ei e i materiali cinematografici abbandonati lì dai giapponesi vennero spartiti tra nazionalisti e comunisti, i quali nel 1946 fondarono rispettivamente gli Studi cinematografici di Changchun (*Changchun dianying zhipianchang* 长春电影制片厂) nel capoluogo della provincia mancese, e gli Studi cinematografici del Nord-Est (*Dongbei dianying zhipianchang* 东北电影制片厂) a Xingshan, provincia dell'Heilongjiang²²⁴.

I comunisti, oltre agli Studi del Nord-Est e al sostegno dato da personaggi che lavoravano negli studi nazionalisti di Changchun sotto copertura – come gli attori Jin Shan 金山 (1911-1982) e Zhang Ruifang 张瑞芳 (1918-2012)²²⁵ – mantenevano il proprio quartier generale a Yan'an, sebbene la produzione di documentari fosse ancora minima.

Saranno gli eventi storici del 1949 a segnare un cambiamento. La fondazione della Repubblica Popolare Cinese, infatti, portò alla nascita del cinema di propaganda di impronta maoista e con esso delle sue istituzioni.

²²⁴ Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, pp. 94-98.

²²⁵ Wilson, Patricia, "La fondazione degli Studi cinematografici del Nord-est", in Marco Müller (a cura di), *Ombre Elettriche: Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Milano, Electa, 1982, p. 85.

Capitolo 4 – Il cinema di propaganda nella Repubblica Popolare Cinese (1949-2022)

Con la fondazione della Repubblica Popolare Cinese il 1 ottobre 1949 e il ritiro del Partito nazionalista a Taiwan, lo scenario degli istituti preposti alla gestione della propaganda cinematografica cinese mutò radicalmente.

È qui proposto un breve excursus sulle diverse fasi che hanno caratterizzato la gestione del cinema di propaganda nella RPC dal 1949 al 2022, e degli istituti competenti in materia.

Data l'ampiezza dell'intervallo temporale, il Capitolo 4 è diviso in quattro sezioni. La segmentazione è basata su un sistema di periodizzazione che incrocia gli studi sulla storia della Cina con quelli sulla storia del cinema cinese:

1. il cinema rivoluzionario dei “diciassette anni” (1949-1965);
2. il “cinema rosso” della Rivoluzione culturale (1966-1976);
3. il cinema di propaganda delle riforme (1977-1986);
4. il cinema di propaganda della Cina contemporanea (1987-2022)²²⁶.

4.1. Il cinema rivoluzionario dei “diciassette anni” (1949-1965)

Negli studi sulla storia del cinema cinese, la produzione cinematografica datata tra la fondazione della RPC (1949) e l'inizio della Rivoluzione culturale (1966) è nota come “cinema dei diciassette anni” (*shiqi nian dianying* 十七年电影). Si tratta di un'etichetta che restituisce una sorta di continuità estetica e narrativa in chiave socialista

²²⁶ Segnatamente agli studi storici si appoggia alla divisione temporale proposta ne *The Cambridge History of China* (volumi 14 e 15), adattandone i contenuti in base agli studi sul cinema cinese, che tendono a separare gli anni della Rivoluzione culturale dal periodo delle riforme. È stata poi aggiunta una quarta fase (1987-2022), che segue le trasformazioni del “cinema della melodia principale”: categoria creata nel 1987. Cfr. MacFarquhar, Roderick, and John K. Fairbank (eds.), *The Cambridge History of China. The People's Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China, 1949–1965*, vol. 14, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 722; MacFarquhar, Roderick, and John K. Fairbank (eds.), *The Cambridge History of China. The People's Republic. Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution, 1966–1982*, vol. 15, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 1108; Chan, Jessica K. Y., *Chinese Revolutionary Cinema... op. cit.*, pp. 274; Clark, Paul, *The Chinese Cultural Revolution. A History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 352.

e rivoluzionaria, ma che porta con sé lo scivoloso assioma “cinema dei diciassette anni = cinema di propaganda”.

Come sottolineato ne *Chinese Revolutionary Cinema. Propaganda, Aesthetics and Internationalism (1949-1966)*, il cinema di propaganda rappresenta solo una porzione di uno dei periodi più prolifici della produzione cinematografica cinese. Di fatto, identifica quella porzione di film che esprimono “l’identificazione di connessioni storiche tra lo stato-partito, le politiche culturali maoiste e la produzione cinematografica” – appoggiandoci alla definizione elaborata da Matthew Johnson ²²⁷ – ovvero di lungometraggi che sviluppano la tradizione politico-ideologica dei *Discorsi sulla letteratura e sull’arte* pronunciati da Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) a Yan’an nel 1942.

Chiaro è quindi che nei “diciassette anni” il cinema cinese si è avvicinato e allontanato, a fasi alterne, alle linee della “guida politico-ideologica” (*sixiang zhengzhi lingdao* 思想政治领导) del Partito comunista cinese, dando alla luce diverse forme di film di propaganda in corrispondenza dei principali movimenti politici e culturali della Cina del Novecento. Allo stesso tempo, negli anni dal 1949 al 1965 hanno visto la luce capolavori del cinema cinese firmati da Xie Jin 谢晋 (1923-2008): una delle rare voci del cinema cinese in grado di integrare socialismo, romanticismo e stile personale in titoli come *La cestista numero cinque* (*Nülan wu hao* 女篮 5 号, 1957), *Distaccamento femminile rosso* (*Hongse niangzijun* 红色娘子军, 1960), *Sorelle del palcoscenico* (*Wutai jiemei* 舞台姐妹, 1965).

Rilevante però anticipare l’industria cinematografica cinese venne nazionalizzata nel 1952. Tale passaggio determinò una cesura nella produzione, che quindi si avvicinò maggiormente all’impronta politica e ideologica definita a livello centrale. In questa sede ci si appoggia alla periodizzazione di Zhang Yingjing che propone di segmentare i “diciassette anni” in due fasi prendendo come spartiacque proprio il 1952, che qui chiameremo: “la nazionalizzazione del cinema” (1949-1952) e “istituti del cinema di stato” (1953-1965)²²⁸.

²²⁷ Johnson, Matthew, “Propaganda film”, *Journal of Chinese Cinemas*, 2016, vol. 10, no. 1, p. 18.

²²⁸ Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, pp. 189-216.

4.1.1. Nazionalizzazione del cinema

Il primo istituto competente in materia cinematografica fu creato nell'aprile 1949, ovvero durante gli ultimi mesi della Guerra civile. Si tratta dell' Ufficio per la gestione cinematografica (*Dianying guanli ju* 电影管理局) alle dipendenze del Dipartimento della propaganda del Partito comunista. A capo dell'Ufficio venne posto Yuan Muzhi²²⁹.

Una volta fondata la RPC, nell'ottobre 1949, tale istituto cambiò nome in Ufficio Cinema (*Dianyingju* 电影局), diventando un'amministrazione controllata dal Ministero della Cultura (*Wenhuabu* 文化部 – diretto da Chen Bo'er, dal 1947 sposata con Yuan Muzhi), a sua volta controllato dal Consiglio degli affari politici (*Zhengwuyuan* 政务院)²³⁰.

Tra i compiti dell'Ufficio Cinema – dalla letteratura accademica sul tema chiamato anche “Film Bureau” – vi erano la gestione del cinema sul territorio nazionale della RPC, ovvero il controllo della produzione e la distribuzione cinematografica secondo un accordo che annualmente veniva siglato con i principali studi cinematografici nazionali privati²³¹. A quel tempo, infatti, essendo venuta meno la struttura della filiera cinematografica di propaganda impostata dai nazionalisti, vi era uno squilibrio in termini di risorse e materiali tra la struttura statale e i centri privati. Scrive Liu:

[...] nei primi anni dalla fondazione della Repubblica, l'industria cinematografica statale affrontò una carenza di personale e capitali, mentre l'industria cinematografica privata manteneva una ricca esperienza di riprese, oltre che una matura conoscenza della sensibilità e delle modalità di gestione del mercato e del pubblico²³².

²²⁹ Zhang Shuoguo 张硕果, “*Jianguo chuqi guoying dianying zhipianguang gushi zhizuo kaolü (1949-1952)*” [La produzione di lungometraggi negli studi cinematografici statali agli albori della Repubblica Popolare Cinese (1949-1952)], *Journal of Dalian University (Dalian daxue xuebao 大连大学学报)*, 2020, vol. 41, no. 4, p. 3.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Clark, Paul, “Artists, Cadres, and Audiences: Chinese Socialist Cinema, 1949–1978”, in Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, p. 45. Nel 1949, a capo del Ministero della Cultura venne designata Chen Bo'er, attrice e sceneggiatrice cinematografica. Suo marito, l'attore e regista Yuan Muzhi invece era a capo dell'Ufficio Cinema, ruolo che ricoprì fino al 1951 quando morì di morte improvvisa. Cfr. Leyda, Jay, *Dianying: Electric Shadows... op. cit.*, pp. 181.

²³² «[...] 建国初期国营电影业一度面临人才、资金匮乏的困境, 私营电影企业却有着丰富的拍摄经验、对于市场、受众的敏感度和经营管理上的成熟理念。». Liu Yang 浏阳, “*Shiqi nian dianying guanli tizhi yanjiu su lüe* 十七年电影管理体制研究述略” [Breve disamina sul sistema di gestione del cinema nei diciassette anni], *Movie Literature (Dianying wenxue 电影文学)*, 2009, no. 13, p. 7.

Fu nei primi anni della Repubblica Popolare che gli studi privati collaborarono con la struttura statale secondo una pratica di assistenza definita “gestione unica pubblico-privata” (*gongsi heyingsi* 公私合营), che prevedeva un sistema di prestiti, sussidi e scambi di sceneggiature²³³. In tale contesto videro la luce tre importanti pellicole della storia del cinema cinese: nel 1949 *Corvi e passeri* (*Wuya yu maque* 乌鸦与麻雀, dir. Zheng Junli) e *I vagabondaggi di Tre Capelli* (*Sanmao liulangji* 三毛流浪记, dir. Zhao Ming 赵明, Yan Gong 严恭), e nel 1950 *La mia vita* (*Wo zhe yi beizi* 我这一辈子, dir. Shi Hui 石挥). I film erano in cantiere prima della fondazione della RPC e a essi fu imposto il lieto fine, giacché ben si sposava con le linee politiche e narrative della “Nuova Cina” (*Xin Zhongguo* 新中国)²³⁴.

Quanto si realizzò negli anni immediatamente successivi al 1949 fu la progressiva statalizzazione dell’industria cinematografica, che comportò anche la creazione di un legame a doppio filo tra la produzione cinematografica nazionale e la narrazione ideologica del Partito comunista – sul piano degli istituti, esemplare in tal senso fu l’inserimento nella struttura statale della Repubblica popolare di un’istituzione nata in seno al partito: l’Ufficio Cinema.

In questo frangente a dettare la linea da seguire erano le parole pronunciate da Mao Zedong nei *Discorsi alla conferenza di Yan’an sulla letteratura e l’arte* (*Zai Yan’an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话) del 1942 e nel discorso sulla “dittatura democratica del popolo” (*renmin minzhu zhuanzheng* 人民民主专政) del giugno 1949, che prevedevano l’asservimento delle arti alle masse nonché la promozione della rivoluzione come mezzo per l’unificazione nazionale e l’industrializzazione²³⁵.

Funzionale era quindi il riconoscimento del cinema quale industria strategica in cui applicare tali direttive e la definizione di riferimenti puntuali in materia di sviuppo di sceneggiature cinematografiche e di censura. Tale progetto affondava le radici nelle iniziative portate avanti dal Partito comunista già prima della fondazione della RPC, come per il caso delle *Indicazioni sui lavori cinematografici* (*Guanyu dianying gongzuo de zhishi* 关于电影工作的指示). Pubblicate il 26 ottobre 1948 dal Dipartimento centrale

²³³ Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, p. 195.

²³⁴ Müller, Marco, “Storia del cinema cinese... op. cit.”, pp. 32 e ss.

²³⁵ Bergère, Marie-Claire, *La Cina dal 1949 ai giorni nostri*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 2003 [2000] («Le vie delle civiltà»), pp. 25-26; Clark, Paul, “Artists, Cadres... op. cit.”, p. 44.

della propaganda del PCC le *Indicazioni* erano rivolte agli Studi cinematografici del Nord-Est, e, pur avendo un'impostazione locale, descrivevano in poche righe le linee che avrebbero poi costituito l'ossatura della produzione di propaganda di epoca maoista. Zhang le riassume così:

Il criterio per la censura era “basta che dal punto di vista politico sia anti-imperialista, anti-feudale o anti-capitalismo burocratico, e che non sia anti-sovietico, anti-comunista o anti-popolare”; per quanto riguarda le tematiche: “che si concentri sulle aree liberate, sulla modernità, sulla Cina, ma allo stesso tempo può anche prendere spunto dalle aree governate dal Partito nazionalista, dall'estero e dai tempi antichi”²³⁶.

Ecco, quindi, che con la nascita della Repubblica popolare la visione politica del Partito comunista si impose progressivamente sulla produzione cinematografica nazionale, ovvero sul “cinema rosso” (*hongse dianying* 红色电影): processo che fu cristallizzato dalla nazionalizzazione dell'industria cinematografica cinese nel 1952. Sono qui riportati i cinque momenti particolarmente rilevanti in tal senso, segnatamente alla creazione e alla trasformazione degli istituti del cinema di propaganda.

In primo luogo, gli Studi cinematografici di Pechino (*Beijing dianying zhipianchang* 北京电影制片厂), Studi cinematografici di Shanghai (*Shanghai dianying zhipianchang* 上海电影制片厂) e Studi cinematografici del Nord-Est, un tempo nelle mani del governo nazionalista o istituiti nei territori occupati dai giapponesi, furono convertiti in istituti statali a partire dal settembre 1949²³⁷. Fu così creata l'ossatura della nuova filiera produttiva del cinema cinese di propaganda, a cui si aggiunsero altri studi cinematografici negli anni a venire.

In secondo luogo, il rafforzamento delle maglie della censura marcò un duro segnale per la produzione privata. Determinante fu la critica firmata da Mao Zedong nel 20 maggio 1951 sul “Quotidiano del popolo” (*Renmin ribao* 人民日报) e diretta al film *La vita di Wu Xun* (*Wu Xun zhuan* 武训传, dir. Sun Yu, 1950) – «storia di un istitutore che apre scuole nei villaggi più poveri all'epoca della Cina imperiale»²³⁸ – per la

²³⁶«审查标准为“在政治上只要是反帝、反封建、反官僚资本的，而不是反苏、反共、反人民民主就可以”；题材范围“主要的应是解放区的，现代的，中国的，但同时亦可采取国民党统治区的，外国的，古代的”。». Zhang Shuoguo 张硕果, “*Jianguo chuqi guoying... op. cit.*, p. 2.

²³⁷ Ivi, pp. 2-3.

²³⁸ Neri, Corrado, “Cinema”, in Guido Samarani e Maurizio Scarpari (a cura di), *La Cina. Verso la modernità*, Torino, Einaudi, 2009, vol. III, p. 753.

rappresentazione reazionaria della società rurale basata sullo sfruttamento dei contadini e quindi vicina al mondo feudale²³⁹.

Da quel momento in poi i film diventarono bersaglio di sessioni pubbliche di critica (*kongsu hui* 控诉会) e rientrarono nelle campagne di individuazione e repressione dei contro-rivoluzionari, come quelle del febbraio 1951 o i movimenti dei “tre anti” (*san fan* 三反, dicembre 1951) e “cinque anti” (*wu fan* 无反, aprile 1952) contro la borghesia²⁴⁰.

Per contro, l’inasprimento dei controlli della censura lasciò uno spazio maggiore per il cinema di propaganda: unendo la tradizione del mélo hollywoodiano e l’estetica realista del cinema sovietico, fiorirono i film che portavano sullo schermo le grandi vittorie dell’Esercito Popolare di Liberazione (EPL) contro i nazionalisti o i giapponesi – come *Una famiglia rispettabile* (*Guangrong renjia* 光荣人家, dir. Ling Zifeng 凌子风, 1950) e *Proteggere il paese, proteggere la patria* (*Wei guo bao jia* 卫国保家, dir. Yan Gong, 1950)²⁴¹ – o dell’Esercito Popolare dei Volontari contro gli Stati Uniti nella guerra di Corea (1950-1953), diventando dei classici della storia del cinema cinese e della cultura popolare. Altro film emblematico dell’epoca è *La fanciulla dai capelli bianchi* (*Baimao nü* 白毛女, dir. Wang Bin 王滨, Shui Hua 水华, 1950): prodotto negli studi del Nord-Est e adattato da una *pièce* teatrale scritta a Yan’an, racconta la storia di una ragazza che viene venduta da suo padre a un ricco proprietario terriero. Dopo il suicidio del marito, si ritira in una grotta dove partorisce un bimbo morto e diventa canuta per la disperazione. Verrà trovata dall’Esercito Popolare di Liberazione, che le darà finalmente la possibilità di riscattare la propria vita.

Il terzo passaggio porta la data del 31 maggio 1950, quando all’interno del Ministero della Cultura venne fondata la Commissione di direzione cinematografica (*Dianying zhidao weiyuanhui* 电影指导委员会). Composta da trentadue membri – tra cui Yuan Muzhi, Chen Bo’er, Jiang Qing 江青 (1914-1991), Lao She 老舍 (Shu Qingchun 舒庆春, 1899-1966), Yang Hansheng, Cai Chusheng e Tian Han – e sotto la

²³⁹ Mao Zedong 毛泽东, “*Yingdang zhongshi dianying 《Wu Xun zhuan》 de taolun 应当重视电影《武训传》的讨论*” [Bisogna prestare attenzione alla discussione del film *La vita di Wu Xun*], *Quotidiano del Popolo* (*Renmin ribao* 人民日报), 20 maggio 1951.

²⁴⁰ Guiheux, Gilles, *La République Populaire de Chine. Histoire générale de la Chine (1949 à nos jours)*, Paris, Les Belles Lettres, 2018, pp. 27-30.

²⁴¹ Il titolo del film fa riferimento allo slogan che aveva accompagnato la Guerra di Corea “proteggere la patria, difendere la nazione” (*bao jia wei guo* 保家卫国), invertendo però l’ordine dei caratteri.

direzione di Shen Yanbing 沈雁冰 (1896-1981, nome di penna: Mao Dun 矛盾), la Commissione aveva il compito di controllare l'industria cinematografica nazionale attraverso una doppia azione di "censura e discussione" (*shencha he pingyi* 审查和评议)²⁴². La natura censoriale del controllo sui film venne rivelata l'anno successivo, nell'aprile 1951, quando all'interno della Commissione fu costituito un Comitato di partito (*Dang weihui* 党委会) – composto da Zhou Yang, Ding Xilin 丁燮林 (1893-1974), Shen Yanbing, Jiang Qing, Xiao Hua 萧华 (1916-1985), Yuan Muzhi, Chen Bo'er, Cai Chusheng, Shi Dongshan, Yang Hansheng –, che rappresentava la guida politico-ideologica della produzione cinematografica nazionale, con particolare riferimento alla propaganda²⁴³.

Sempre nel 1950 si presentò il quarto nodo relativo alla creazione di istituti per la propaganda cinematografica. Nel giugno di quell'anno venne fondato a Pechino il Centro di ricerca delle arti performative dell'Ufficio Cinema del Ministero della Cultura (*Zhongyang wenhuabu dianyingju biao'yan yishu yanjiusuo* 中央文化部电影局表演艺术研究所), sotto la direzione di Chen Bo'er²⁴⁴.

Il Centro, che sin dalle sue origini comprendeva nella sua struttura una sezione del Partito comunista, sarebbe stato destinato a cambiare nome un paio di volte – Scuola di cinema (*Dianying xuexiao* 电影学校, 1951) e Scuola di cinema di Pechino (*Beijing dianying xuexiao* 北京电影学校, 1953) –, a inglobare nel 1952 la Scuola di cinema dell'Università Jinling di Nanchino (*Nanjing Jinling daxue dianying xuexiao* 南京金陵大学电影学校), per poi diventare il più grande centro per la formazione cinematografica della Repubblica Popolare²⁴⁵. Il 1 giugno 1956 nacque così l'Accademia del Cinema di

²⁴² Zhang Shuoguo 张硕果, "*Jianguo chuqi guoying... op. cit.*, pp. 5-6.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Accademia del Cinema di Pechino (*Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院), "*Lishi yange* 历史沿革" [Storia], *Accademia del Cinema di Pechino (Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院), <<https://www.bfa.edu.cn/xxgk/lsg.htm>> (ultimo accesso 21 marzo 2022).

²⁴⁵ La scuola di cinema di Jinling venne creata negli anni Venti a Nanchino e fu uno dei primi centri a dedicarsi alla produzione cinematografica educativa. Nel 1922 infatti lì vennero girati i primi corti sulla gestione dell'agricoltura e della coltivazione, sembrerebbe a seguito della visita dell'esperto agrario americano John B. Griffing (1885-1962, noto in cinese come *Guo Renfeng* 郭仁凤). Zhang Binling 张炳林, "*Minguo shiqi dianying... op. cit.*, pp. 110-111. Su Griffing si veda Spencer, Stewart, "Pastoral Agriculture: John B. Griffing, Agricultural Missionaries, and Transnational Agricultural Development", *Rockefeller Archive Center*, 9 agosto 2023, <<https://rockarch.issuelab.org/resource/pastoral-agriculture-john-b-griffing-agricultural-missionaries-and-transnational-agricultural-development.html>> (ultimo accesso 11 gennaio 2024).

Pechino (*Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院), istituzione che da allora costituisce un punto di riferimento imprescindibile del panorama cinematografico cinese. Nondimeno, l'Accademia rappresenta un istituto nodale per la formazione di cineasti vicini all'ufficialità: da organigramma continua, negli anni Venti del Duemila, ad avere al suo interno una sezione del Partito comunista che ne controlla l'operato dal punto di vista politico e ideologico e nei curricula degli studenti sono previsti seminari sulle teorie dei *leader* del PCC²⁴⁶.

Il quinto e ultimo momento è datato 1952. In quell'anno infatti venne attuato il processo di nazionalizzazione (*guoyouhua* 国有化) dell'industria cinematografica cinese²⁴⁷. Tale esperienza venne imbastita sul modello dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, in cui Stalin nel 1919 aveva promosso la nazionalizzazione dell'industria del cinema e inserito il mezzo filmico nel più ampio discorso dell'*agit-prop*. Accadde così che le società private confluirono all'interno di enti pubblici, come nel caso di Wenhua, Kunlun e Datong che diventarono parte degli Studi cinematografici di Shanghai²⁴⁸.

4.1.2. Cinema di stato

La nazionalizzazione dell'industria cinematografica cinese nel 1952 fu un passaggio fondamentale nella creazione del sistema di gestione nazionale della propaganda cinematografica lungo tutta la filiera produttiva, che avvicinò a tutti gli effetti Stato e Partito.

Dal 1952 in poi, il cinema nazionale divenne così controllata dalle istituzioni centrali, attraverso una revisione meticolosa delle sceneggiature, e divenne incentrata sulla produzione di film in linea con la propaganda come «il film bellico e di avventure partigiane, il poliziesco sulla vigilanza nei confronti dei controrivoluzionari, il “film rurale” (*nongcunpian* [农村片]) sulle campagne di riforma agraria»²⁴⁹ a cui si aggiunsero

²⁴⁶ Accademia del Cinema di Pechino (*Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院), “*Daoyanxi dang zongzhi zuzhi xuexi guanche Xi Jinping wenhua sixiang* 导演系党总支组织学习贯彻习近平文化思想” [La sezione generale del Partito del Dipartimento di regia ha organizzato un incontro per lo studio e l'attuazione del pensiero culturale di Xi Jinping], *Accademia del Cinema di Pechino (Beijing dianying xueyuean* 北京电影学院), 24 ottobre 2023, <<https://www.bfa.edu.cn/daoyan/info/1022/3031.htm>> (ultimo accesso 11 gennaio 2024).

²⁴⁷ Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, p. 189.

²⁴⁸ Müller, Marco, “Storia del cinema cinese... *op. cit.*, p. 33.

²⁴⁹ *Ibidem*.

«[...] film “sulle minoranze etniche” (vale a dire: la conquista dell’est), il film in costume (“storico-biografico”, sulla base della riscrittura ufficiale della Storia) e il film musicale e di teatro tradizionale [...]»²⁵⁰.

Come osserva Chan, i film di fiction dei diciassette anni avevano elementi comuni in termini estetici e tematici: «featuring narratives of revolution and heroism, they appropriate classical Hollywood narration and Soviet montage and employ stars and cultural icons to facilitate audience identification and emulation»²⁵¹. Trattasi quindi dell’elaborazione di una ricerca formale nel campo del cinema di propaganda. Per meglio inquadrare le caratteristiche del “realismo socialista” (*shehuizhuyi xianshizhuyi* 社会主义现实主义), si riporta l’analisi contrastiva operata da Zhang Yingjin con il cinema presocialista (Tabella 1).

Aspect	Socialist cinema	Pre-socialist cinema
Ideology	class consciousness	Confucian or bourgeois virtues
Heroes	workers, peasants, soldiers	petit-bourgeois intellectuals
Setting	factories, mines, villages, camps	domestic, private, personal spaces
Action	violent struggle	sentimental persuasion
Concern	public welfare, collective interest	personal frustration
Process	identification with the masses	individual fulfillment
Method	typification (good and bad)	ambivalence (middle characters)
Goal	political correctness (Party-state)	humanism (nation-people)

Tabella 1 - Confronto tra cinema socialista e presocialista (Fonte: Zhang 2004, p. 202).

Alla gestione della produzione di propaganda si affiancò quindi quella della distribuzione, con la moltiplicazione delle unità mobili di proiezione che passarono da un centinaio a più di quattromila tra il 1949 e il 1956, e che sarebbero cresciute ulteriormente negli anni a venire²⁵². Tale strumento permise di implementare l’efficacia della macchina cinematografica della propaganda espandendo le dimensioni del pubblico, attraverso il sistema delle proiezioni programmate a frequenza obbligatoria all’interno delle unità di lavoro (*danwei* 单位) – pratica che è ancora diffusa negli anni Venti del XXI secolo con la promozione dei film di propaganda in centri e istituzioni pubbliche come scuole e

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ Chan, Jessica K. Y., *Chinese Revolutionary Cinema... op. cit.*, p. 4.

²⁵² Ward, Julian, “The Remodelling of a National Cinema: Chinese Films of the Seventeen Years (1949-66)”, in Song Hwee Lim and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, Londra, British Film Institute, 2011, p. 88.

università attraverso i “corsi di teoria politica e ideologica per le scuole superiori” (*gaoxiao sixiang zhengzhi lilun kecheng* 高校思想政治理论课程)²⁵³.

Dal punto di vista istituzionale, dopo il 1952 e prima dell’inizio della Rivoluzione culturale, non ci furono grandi cambiamenti.

Nel 1954, infatti, venne promossa una riforma della struttura amministrativa cinese che però si concluse, segnatamente al campo cinematografico, senza trasformazioni rilevanti. Il Ministero della Cultura del governo popolare centrale assunse il nome di Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese (*Zhonghua renmin gongheguo wenhuabu* 中华人民共和国文化部), rientrando fra le istituzioni controllate dal nuovo Consiglio degli affari di Stato (*Guowuyuan* 国务院) che aveva sostituito il Consiglio degli affari politici. In tale frangente, la regolamentazione dell’industria cinematografica rimase in capo all’Ufficio Cinema, che mantenne grosso modo le medesime attività, compreso il controllo dei soggetti delle pellicole secondo le linee dettate dal Dipartimento centrale della propaganda²⁵⁴.

Invece, a cambiare dopo la nazionalizzazione dell’industria cinematografica fu la conformazione della filiera produttiva statale. Nel 1952 furono fondati a Pechino gli Studi cinematografici Primo Agosto (*Bayi dianying zhipianchang* 八一电影制片厂) dell’Esercito Popolare di Liberazione²⁵⁵ a cui si affiancarono altri istituti: nel 1953 a Pechino gli Studi cinematografici centrali per notizie e documentari (*Zhongyang xinwen jilu dianying zhipianchang* 中央新闻纪录电影制片厂), discendenti dalle strutture

²⁵³ Tali corsi hanno preso forma dopo il XVIII Congresso del PCC del 2012, nel quale era stato definito il “Piano 05” (*05 fang’an 05* 方案), che prevedeva nuove linee per la gestione dell’educazione nazionale nelle scuole superiori cinesi (licei e università). Anche i film di propaganda della “melodia principale” sono stati integrati nei corsi di insegnamento in questione, come auspicato nel 2017 in un articolo della rivista del Pcc “Ricerca della verità” (*Qiushi* 求实) intitolato “Promuovere le capacità educative, politiche e ideologiche dei film della melodia principale”. Cfr. Zheng Lan 郑岚, Wang Jianhua 汪建华, “*Gaoxiao sizhengke ketanf jiaoxue shengtai de neihan、tezheng yu youhua* 高校思政课课堂教学生态的内涵、特征与优化” [Implicazioni, caratteristiche e miglioramenti dell’insegnamento del Corso di ideologia e politica alle scuole superiori], *Higher Education Review (Gaodeng jiaoyu pinglun* 高等教育评论), 2020, vol. 2, no. 8, pp. 49-58; Zhang Zhong 张忠, Ding Guo 丁果, “*Fakui hao zhuxuanlü dianying de sixiang zhengzhi jiaoyu gongneng* 发挥好主旋律电影的思想教育功能” [Promuovere le capacità educative, politiche e ideologiche dei film della melodia principale], *Qiushi (Qiushi wang* 求是网), 25 luglio 2017 <http://www.qstheory.cn/dukan/hqwg/2017-07/25/c_1121374742.htm> (ultimo accesso 22 marzo 2022).

²⁵⁴ Sulla storia del Dipartimento centrale della propaganda del PCC si veda Gu Anlin 谷安林 (a cura di), *Zhongguo gongchandang lishi zuzhi jigou cidian* 中国共产党历史组织机构辞典 [Dizionario storico delle istituzioni del Partito comunista cinese], Beijing, Zhongguo gongchandang chubanshe 中国共产党出版社, 2019, p. 321.

²⁵⁵ Fino al 1955 gli Studi cinematografici Primo Agosto si occuparono principalmente di produrre pellicole di stampo educativo. Zhang Shuoguo 张硕果, “*Jianguo chuqi guoying...* op. cit., p. 3.

costituite a Yan'an nel 1938²⁵⁶; nel 1957 gli Studi cinematografici Sud del Fiume (*Jiangnan dianying zhipianchang* 江南电影制片厂, "Jiangnan"), gli Studi cinematografici Cavallo Celeste (*Shanghai Tianma dianying zhipianchang* 上海天马电影制片厂, "Tianma") e gli Studi cinematografici Rondine di Mare (*Shanghai haiyan dianying zhipianchang* 上海海燕电影制片厂, "Haiyan") di Shanghai – riuniti sotto l'etichetta "Cinema di Shanghai" (*Shangying* 上影) – e nel 1958 gli Studi cinematografici di Xi'an (*Xi'an dianying zhipianchang* 西安电影制片厂)²⁵⁷ e di Harbin (*Ha'erbin dianying zhipianchang* 哈尔滨电影制片厂)²⁵⁸.

Tali centri si dedicarono alla produzione di propaganda, in particolare di film di guerra. Casi celebri quelli de *La battaglia di Shangganling* (*Shangganling* 上甘岭, dir. Sha Meng 沙蒙, Lin Shan 林杉, 1956)²⁵⁹ e *Eroici figli e figlie* (*Yingxiong ernü* 英雄儿女, dir. Wu Zhaodi 武兆堤, 1964), ambientati entrambi durante la Guerra di Corea – conosciuta in cinese come "guerra contro gli Stati Uniti e in soccorso della Corea" (*kang Mei yuan Chao zhanzheng* 抗美援朝战争). Il primo film, con la sua colonna sonora *L'inno degli eroi* (*Yingxiong song* 英雄颂) e il brano *La mia patria* (*Wo de zuguo* 我的祖国), è diventato emblema dello spirito patriottico cinese, al punto che nel 2020 Guan Hu 管虎 (1968-), Frant Gwo 郭帆 (1980-), Lu Yang 路阳 (1979-) hanno girato il *remake* del medesimo soggetto in *The Sacrifice* (*Jingangchuan* 金刚川) e nel 2021 è stato inserito tra i titoli di spicco della mostra temporanea del Museo Nazionale del Cinema (*Zhongguo dianying bowuguan* 中国电影博物馆) dedicata al centenario del Partito comunista cinese²⁶⁰. *Eroici figli e figlie*, invece, è tratto dal racconto di Ba Jin 巴金 (Li Yaotang 李

²⁵⁶ Zhang Baiqing 章柏青, Liu Naikang 刘乃康, "Zhongyang xinwen jilu dianying zhipianchang 中央新闻纪录电影制片厂" [Studi cinematografici centrali per notizie e documentari], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 18 giugno 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=206294&Type=bkzyb&SubID=43857>> (ultimo accesso 9 novembre 2023).

²⁵⁷ Saranno gli studi di Xi'an in cui gireranno i loro primi e importanti film i cineasti della Quinta generazione come Zhang Yimou 张艺谋 (1951-) e Chen Kaige 陈凯歌 (1952-), e Wu Tianming 吴天明 (1939-2014) della Quarta.

²⁵⁸ Per un elenco esaustivo degli studi cinematografici attivi tra il 1949 e il 1979 si rimanda a Li Daoxin 李道新, *Zhongguo dianying wenhua... op. cit.*, pp. 225-226.

²⁵⁹ Cfr. nota 423.

²⁶⁰ La mostra era visitabile anche online sul sito del museo. Cfr. Museo Nazionale del Cinema (*Zhongguo dianying bowuguan* 中国电影博物馆), "Mantenere lo spirito originale e andare avanti: mostra speciale di film e immagini per celebrare la fondazione dei 100 anni del Partito comunista cinese" (*Yong bao chu xin dili fenjing – Qingzhu Zhongguo gongchandang chengli 100 zhounian dianying yingxian zhuantizhan* 永

尧棠, 1904-2005) “Il ricongiungimento” (*Tuanyuan* 团员, 1961) e porta sullo schermo le tensioni tra Cina e Stati Uniti, ovvero – citando Wang – «came as a visual reflection of geopolitical tensions and ideological conflict during the Cold War and third-world internationalism on the eve of the Cultural Revolution and does so by compressing art, politics, and military experience into a politics of spirit»²⁶¹. Sarà la stessa pellicola a essere ripresa nel “nuovo cinema paradiso cinese” firmato da Zhang Yimou 张艺谋 (1951-) *One Second* (*Yi miao zhong* 一秒钟, 2020)²⁶².

Tra i centri del cinema di stato della RPC occorre anche ricordare quelli preposti alla produzione di cinema scientifico ed educativo. A titolo di esempio si ricordano gli Studi cinematografici scientifici e didattici di Shanghai (*Shanghai kexue jiaoyu dianying zhipianchang* 上海科学教育电影制片厂) e di Pechino (*Beijing kexue jiaoyu dianying zhipianchang* 北京科学教育电影制片厂, rispettivamente fondati il 2 febbraio 1953 e il 12 marzo 1960, che negli anni Novanta rientreranno nelle strutture controllate dalla televisione di stato – China Central Television (CCTV, *Zhongyang dianshitai* 中央电视台)²⁶³.

In termini di propaganda e censura, nodali fu il coinvolgimento del cinema in una serie di campagne politiche dirette dal Dipartimento centrale della propaganda del PCC.

Tra il maggio 1956 e il giugno 1957 fu il momento della campagna “dei cento fiori”, che invitava alla fioritura della produzione culturale, riadattando l’aforisma del filosofo taoista Zhuangzi 庄子 (369-286 a.C.) “che cento fiori sboccino, che cento scuole rivaleggino” (*bai hua qifang, bai jia zhengming* 百花齐放, 百家争鸣). Spuntarono così

葆初心砥砺前行——庆祝中国共产党成立 100 周年电影影像专题展), *Museo Nazionale del Cinema* (*Zhongguo dianying bowuguan* 中国电影博物馆), 2021 <<https://360vryun.com/t/1d5dab975cf8a5d9>> (ultimo accesso 23 marzo 2022).

²⁶¹ Wang, Ban, “Art, Politics and Internationalism: Korean War Films in Chinese Cinema”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 251.

²⁶² Ritirato dalla Berlinale del 2019 a causa di problemi non precisati, *One Second* fu distribuito in Cina nel 2020 e in Italia nel 2021.

²⁶³ Sul tema si veda Liu Yong 刘咏, “*Shanghai kexue jiaoyu dianying zhipianchang* 上海科学教育电影制片厂” [Studi di produzione di film scientifici e didattici di Shanghai], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 20 gennaio 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=224961&Type=bkzyb>> (ultimo accesso 9 novembre 2023); Zhang Baiqing 章柏青, Liu Naikang 刘乃康, “*Beijing kexue jiaoyu dianying zhipianchang* 北京科学教育电影制片厂” [Studi di produzione di film scientifici e didattici di Pechino], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 4 aprile 2023, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=206295&Type=bkzyb>> (ultimo accesso 9 novembre 2023).

melodrammi storici come *Li Shizhen* (*Li Shizhen* 李时珍, dir. Shen Fu 沈浮, 1956) e *Le leggende di Lu Ban* (*Lu Ban de chuanshuo* 鲁班的传说, dir. Sun Yu, 1958) che furono aspramente criticati durante il Movimento contro i destri (*fan you yundong* 反右运动) iniziato nel 1957. Tali occasioni furono quindi sfruttate per operare un ricambio nel personale degli istituti cinematografici. Questo il caso del critico Zhong Dianfei 钟惦棐 (1919-1987), che aveva pubblicato nel 1956 sulla “Gazzetta dell’arte” (*Wenyi bao* 文艺报) un’analisi della produzione dell’epoca in risposta al quesito presentato su un giornale shanghaiense “perché i buoni film cinesi sono così pochi?” (*Weishenme hao de guochanpian zheyang shao?* 为什么好的国产片这样少?), ma anche i cineasti Guo Wei 郭维 (1922-2014), Lü Ban 吕班 (1913-1976), Sha Meng 沙蒙 (1907-1964), Shi Hui 石挥 (1915-1957), Wu Yonggang 吴永刚 (1907-1982) e l’attrice Wu Yin 吴茵 (1909-1991)²⁶⁴.

La campagna del Grande Balzo in Avanti (*Dayuejin* 大跃进, 1958-63) portò a una rielaborazione delle modalità di fare cinema (di propaganda), ovvero a una «riformulazione dell’estetica “nazionale” [...]»²⁶⁵. Il che implicò l’intensificazione delle pubblicazioni da parte delle istituzioni centrali cinesi riguardanti la gestione dell’industria cinematografica e la “creazione di film artistici” (*yishupian chuangzuo* 艺术片创作) di impostazione socialista²⁶⁶. Il Grande Balzo in avanti rappresentò quindi di uno dei primi casi di impiego strategico del cinema in movimenti politici di larga scala, ovvero diede un forte impulso allo sviluppo del cinema cinese di propaganda.

Anno particolarmente rilevante per il cinema di propaganda fu il 1959. Infatti, in occasione del decimo anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese venne creata una categoria di film con esplicito intento auto-celebrativo, ovvero i “film celebrativi” (*xianlipian* 献礼片). Il progetto nacque nel 1958 durante una riunione dell’Ufficio politico del Comitato centrale del PCC svoltasi nello Hebei dal 17 al 30 agosto e portò alla produzione di una serie nutrita di pellicole di propaganda, tra cui magniloquenti rievocazioni storiche²⁶⁷.

²⁶⁴ Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, pp. 205 ss.

²⁶⁵ Müller, Marco, “Storia del cinema cinese... op. cit.”, p. 34.

²⁶⁶ Si rimanda alle tabelle in Chi, Miao, *Les films de propagande sur la Seconde Guerre Sino-Japonaise sous Mao Zedong: (1949-1966) – La fabrication de l’histoire*, Paris, L’Harmattan, 2021, pp. 55, 379-383.

²⁶⁷ Yan Yihan 闫怡涵, Xian Jia 鲜佳, “Guoqing xianlipian de fazhan yu shanbian 国庆献礼片的发展与嬗变” [Lo sviluppo e l’evoluzione dei “film celebrativi” della festa nazionale], *Journal of Hebei*

Inizialmente il numero di pellicole era stato fissato a dieci, per poi essere aumentato ambiziosamente a cinquantotto²⁶⁸. A conti fatti, vennero prodotti diciotto film di fiction – indicati nella Tabella 2, elaborata da chi scrive – e undici tra documentari, filmati scientifici e sul mondo dell’arte.

Titolo	Regia	Produzione	Sinossi
<i>Lin Zexu</i> (<i>Lin Zexu</i> 林则徐)	Zheng Junli 郑君里, Cen Fan 岑范	Studi cinematografici Rondine di Mare	<i>Film musicale in cui Zhao Dan interpreta Lin Zexu, funzionario che si oppose al traffico dell’oppio a metà Ottocento.</i>
<i>Nie Er</i> (<i>Nie Er</i> 聂耳)	Zheng Junli 郑君里	Studi cinematografici Rondine di Mare	<i>Biopic su Nie Er musicista che compose l’inno nazionale cinese “La marcia dei volontari”.</i>
<i>Un mondo di primavera</i> (<i>Chun man renjian</i> 春满人间)	Sang Hu 桑弧	Studi cinematografici Cavallo Celeste	<i>L’operaio Ding Da rimane coinvolto in un grave incidente sul lavoro, nel tentativo di non interrompere la produzione. Grazie alle cure mediche avrà salva la vita.</i>
<i>Viola e rosso fanno primavera</i> (<i>Wanzi qianhong zong shi chun</i> 万紫千红总是春)	Shen Fu 沈浮	Studi cinematografici Rondine di Mare	<i>Un gruppo di casalinghe di Shanghai sceglie di mettersi in gioco e andare a lavorare in fabbrica partecipando così alla costruzione della ricchezza della nazione.</i>
<i>La nuova storia di un reduce</i> (<i>Laobing xin zhuan</i> 老兵新传)	Shen Fu 沈浮	Studi cinematografici Rondine di Mare	<i>Un veterano accoglie l’invito statale e si trasferisce nel Nord della provincia dello Heilongjiang a coltivare terre abbandonate.</i>
<i>La magica lanterna di loto</i> (<i>Baolian deng</i> 宝莲灯)	Ye Ming 叶明	Studi cinematografici Cavallo Celeste	<i>Primo melodramma danzato a colori, sulla storia d’amore tra lo studioso Liu Yanchang e la dea celeste Huashan.</i>
<i>Il canto della gioventù</i> (<i>Qingchun zhi ge</i> 青春之歌)	Cui Wei 崔嵬, Chen Huaihai 陈怀皑	Studi cinematografici di Pechino	<i>Tratto dall’omonimo romanzo di Yang Mo, narra la storia di un’intellettuale che abbraccia la via della rivoluzione.</i>

University of Science and Technology (Social Sciences) (*Hebei keji daxue xuebao – shehui kexue ban* 河北科技大学学报-社会科学版), 2020, vol. 20, no. 3, pp. 102.

²⁶⁸ Qiao Xiaoying 乔晓英, “Xianlipian: cong 1959 dao 2009 献礼片: 从 1959 到 2009” [Film celebrativi: dal 1959 al 2009], *Movie Review (Dianying pingjie* 电影评介), 2009, no. 23, p. 1.

<i>Tempesta</i> (Fengbao 风暴)	Jin Shan 金山	Studi cinematografici di Pechino	<i>I membri del PCC Li Xiangqian e Shi Yang aiutano un gruppo di lavoratori a organizzare il famoso sciopero del 7 febbraio 1923, storicamente represso nel sangue dalle truppe del generale Wu Peifu.</i>
<i>La bottega della famiglia Lin</i> (Lin jia puzi 林家铺子)	Shui Hua 水华	Studi cinematografici di Pechino	<i>Ispirato al romanzo di Mao Dun del 1932, porta sullo schermo le vicende della famiglia Lin di fronte alle difficoltà economiche degli anni Trenta.</i>
<i>Primavere e autunni sull'acqua</i> (Shui shang chungiu 水上春秋)	Xie Tian 谢添	Studi cinematografici di Pechino	<i>Nella Cina degli anni Trenta, il giovane pescatore Hua Zhenlong si riscopre promessa del nuoto. Dopo la vittoria nella guerra sino-giapponese sarà il suo turno per far trionfare la potenza cinese e infrangere il record del mondo.</i>
<i>Le cinque fiori d'oro</i> (Wu duo jinhua 五朵金花)	Wang Jiayi 王家乙	Studi cinematografici di Changchun	<i>Musical ambientato nello Yunnan che racconta la storia d'amore di una coppia di ragazzi di etnia Bai, celebrando la collettivizzazione agricola di matrice socialista.</i>
<i>I giovani del nostro paese</i> (Women cun li de nianqingren 我们村里的年轻人)	Su Li 苏里	Studi cinematografici di Changchun	<i>Una coppia di ragazzi torna al paese natale dopo aver studiato in città con una soluzione per sopperire alla carenza d'acqua. Il loro impegno porterà benefici alla comunità.</i>
<i>Sorelle sul ghiaccio</i> (Bing shang jiemei 冰上姐妹)	Wu Zhaodi 武兆堤	Studi cinematografici di Changchun	<i>La pattinatrice Wang Dongyan, interpretata da Yang Wei, si allena alacremente per riconquistare il titolo dopo una brutta caduta in gara.</i>
<i>Sorrisi distesi</i> (Xiao zhu yan kai 笑逐颜开)	Yu Yanfu 于彦夫	Studi cinematografici di Changchun	<i>Durante il Grande Balzo in Avanti un gruppo di casalinghe abbandona il focolare per dedicarsi al lavoro operaio.</i>
<i>Aquile di mare</i> (Hai ying 海鹰)	Yan Jizhou 严寄洲	Studi cinematografici Primo Agosto	<i>Al centro della pellicola, la marina dell'Esercito Popolare di Liberazione impegnata in una missione speciale. Il nemico da</i>

			<i>sconfiggere: le truppe nazionaliste.</i>
<i>Oltre mille torrenti e dirupi</i> (<i>Wan shui qian shan</i> 万水千山)	Hua Chun 华纯, Chen Ying 成荫	Studi cinematografici Primo Agosto e Studi cinematografici di Pechino	<i>L'Armata rossa cinese composta da contadini e operai supera mille difficoltà riuscendo a completare la Lunga marcia.</i>
<i>Distaccamento del popolo Hui</i> (<i>Hui min zhi dui</i> 回民支队)	Feng Yifu 冯毅夫, Li Jun 李俊	Studi cinematografici Primo Agosto	<i>Sullo schermo la storia di Ma Benzhai, di etnia Hui e di religione musulmana, che nel 1938 istituì una squadra militare anti-giapponese.</i>
<i>La battaglia di Shanghai</i> (<i>Zhan Shanghai</i> 战上海)	Wang Bing 王冰	Studi cinematografici Primo Agosto	<i>Nell'aprile 1949, i pochi soldati della Terza armata da campo dell'Esercito Popolare di Liberazione si battono eroicamente contro i 300 mila dello schieramento nazionalista per difendere la città di Shanghai.</i>

Tabella 2 – “Film celebrativi” per il decimo anniversario della fondazione della RPC (1959).

Con i “film celebrativi” venne quindi sottolineata la necessità di utilizzare il cinema quale strumento per consolidare la narrazione del PCC e della nazione cinese. Nondimeno i *xianlipian* hanno posto le basi per la definizione di un canone dei film cinesi di propaganda, cui si rifanno ancora negli anni Venti del Duemila i “film della melodia principale” (*zhuxuanlü yingpian* 主旋律影片), prodotti per anniversari e ricorrenze celebrative patriottiche.

Con l’avvio della crisi tra Cina e URSS, gli anni Sessanta marcarono una trasformazione del cinema di propaganda, che si stava quindi formalmente allontanando dal modello sovietico della fine dei Quaranta e dell’inizio Cinquanta. Furono così realizzati cambiamenti nelle modalità di censura e propaganda dei film, con contestuale orientamento del cinema verso un’impostazione di tipo teatrale, seppur mantenendo un’impronta pedagogico-educativa²⁶⁹.

Dopo l’avvio di una riflessione su come cambiare le forme dell’arte in tale periodo – determinante il discorso di Xia Yan, vice-ministro alla Cultura, del 29 dicembre 1960 “Bisogna migliorare la qualità dell’arte” (*Yiding yao tigao yishu de zhiliang* 一定要提高艺术的质量) – il Ministero della Cultura pubblicò una serie di documenti da parte del

²⁶⁹ Bergeron, Régis, *Le cinema chinois: 1949-1983*, Paris, L’Harmattan, 1984, vol. II, pp. 127 ss.

circa la necessità di controllare e indirizzare la produzione cinematografica e di rinsaldare il controllo dell'autorità centrale sulla stessa. Si precisa che *Les films de propagande sur la Seconde Guerre Sino-Japonaise sous Mao Zedong (1949-1966) – La fabrication de l'histoire* di Miao Chi costituisce uno degli studi più aggiornati sul cinema di propaganda del periodo dei “diciassette anni”, includendo un elenco critico dei testi fondamentali nella definizione della politica cinematografica di quegli anni. Ove non diversamente indicato, i documenti qui citati (rapporti, discorsi e regolamenti, ecc.) si rifanno alla sistematizzazione proposta da Chi²⁷⁰.

Tra questi il *Regolamento per l'approvazione dei film (Wenhuabu guanyu songshen yingpian de guiding 文化部关于送审影片的规定)* del 22 aprile 1961, il *Progetto per il rafforzamento della guida sulla creazione e produzione di film artistici (Guanyu jiaqiang dianying yishupian chuangzuo he shengchan lingdao de yijian (cao'an) 文化部关于加强电影艺术片创作和生产领导的意见 (草案))* del 13 novembre 1961, e il *Rapporto del gruppo di partito del Ministero sull'aggiustamento del sistema degli studi di produzione cinematografica (Wenhuabu dangzu guanyu tiaozheng dianyingchang tizhi de baogao 文化部党组关于调整电影厂体制的报告)*. A esser fecero seguito anche prese di posizione puntuali in termini di censura, come la *Circolare sull'interdizione alla distribuzione di film che si oppongono alle politiche attuali (Guanyu dui weifan dangqian zhengce jingshen de yingpian tingzhi faxing de tongzhi 关于对违反当前政策精神的影片停止发行的通知)* dell'8 settembre 1962 e il *Progetto sul regolamento di censura di sceneggiature e film (Guanyu gezhong dianying juben yu yingpian shencha de guiding (cao'an) 关于各种电影剧本与影片审查的规定 (草案))* del 21 dicembre 1962.

A condensare i nuovi imperativi del cinema di propaganda, ovvero la sostanziale convergenza tra patriottismo e realismo rivoluzionario (*geming xianshizhuyi 革命现实主义*), fu *Distaccamento femminile rosso* (1960) di Xie Jin, che diventò un grande classico (*jingdian 经典*) della propaganda maoista e fu ripreso quale “spettacolo modello” (*yangbanxi 样板戏*) durante la Rivoluzione culturale (cfr. par. 4.2.)²⁷¹. Lo stesso destino toccò a *Il picco del pino (Qingsong ling 青松岭, dir. Liu Guoquan 刘国权, 1965)* e *La*

²⁷⁰ In particolare, cfr. Chi, Miao, *Les films de propagande... op. cit.*, pp. 55, 343-356, 379-383.

²⁷¹ Müller, Marco, “Storia del cinema cinese... op. cit.”, p. 35.

giovane generazione (*Nianqing de yidai* 年青的一代, dir. Zhao Ming, 1965) – di cui vennero fatti i *remake* rispettivamente nel 1973 (dir. Liu Guoquan, Jiang Shulin 姜树森) e nel 1976 (dir. Ling Zhihao 凌之浩, Zhang Huijun 张惠钧) – e *Avranno di certo successori* (*Ziyou houlairen* 自有后来人, dir. Yu Yanfu 于彦夫, 1963), che funse da canovaccio per l'opera *La lanterna rossa* (*Hongdeng ji* 红灯记) filmata nel 1970 da Cheng Yin 成荫 (1917-1984)²⁷².

Gli anni Sessanta segnarono quindi un forte avvicinamento del cinema tanto alla propaganda quanto al teatro.

Tra il 1963 e il 1964, infatti, si scatenarono violente campagne di critica sulla stampa nazionale contro cineasti e pellicole ritenuti non in linea con la propaganda, tra cui Tang Xiaodan (*Sole rosso*, *Hongri* 红日, 1963), Shen Fu 沈浮 (1905-1994; *Terre fertili anche a Nord*, *Beiguo jiangnan* 北国江南, 1963) e Xie Tieli 谢铁骊 (1925-2015; *Primavera precoce in febbraio*, *Zaochun eryue* 早春二月, 1963)²⁷³.

Allo stesso tempo le autorità centrali della RPC incentivarono una produzione teatrale moderna che si accompagnasse all'immagine della Nuova Cina post-1949. Nodale fu la Riforma dell'Opera di Pechino lanciata nel 1964 da Jiang Qing, che oltre a essere la moglie di Mao era una delle voci più tonanti della propaganda del PCC²⁷⁴. Ciò segnò una nuova fase di convergenza tra cinema (di propaganda) e teatro, recuperando i legami culturali che già si erano formati tra fine Ottocento e inizio Novecento con il “cinema delle origini” (cfr. Cap. 2) – nonché i modelli estetici e narrativi dell'opera tradizionale, come le pose statuarie dei personaggi (chiamate *liangxiang* 亮相) – e segnalando i prodromi della Rivoluzione culturale.

Film esemplare di tale cambiamento fu *L'Oriente è rosso* (*Dongfang hong* 东方红, dir. Wang Ping 王苹, Li Enjie 李恩杰, 1965): ripresa cinematografica dell'omonima opera teatrale, che fu girata nell'Auditorium dell'Assemblea Nazionale del Popolo (anche detta “Grande sala del popolo”, *Renmin dahuitang* 人民大会堂)²⁷⁵. Oltre a portare sul

²⁷² Ivi, p. 36.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Prudentino, Luisa et Marie-Claire Kuo-Quiquemelle, “Du cinéma réaliste au cinéma de propagande dans la Chine maoïste”, in Jean-Pierre Bertin-Maghit (dirigé par), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouvelle Monde, 2015, pp. 676-680.

²⁷⁵ La Grande sala del popolo fu costruita nel 1959 per celebrare il decimo anniversario della RPC come parte del progetto dei “dieci palazzi di Pechino” (*Beijing shi da jianzhu* 北京十大建筑), in cui furono inclusi edifici come la Stazione ferroviaria di Pechino (*Beijing huochezhan* 北京火车站), il Museo

grande schermo l'epica rivoluzionaria cinese, la pellicola esaltò il culto della personalità di Mao, come intonato dal celebre passaggio del brano *L'Oriente è rosso* (*Dongfang hong* 东方红), cui si rifà il film, riarrangiato da Li Huanzhi 李焕之 (1919-2000) a partire dalla melodia di una canzone popolare: «*L'Oriente è rosso, il sole sorge, in Cina nasce Mao Zedong*» (*Dongfang hong, taiyang sheng, Zhongguo chu le ge Mao Zedong* 东方红, 太阳升, 中国出了个毛泽东).

nazionale cinese (*Zhongguo guojia bowuguan* 中国国家博物馆), lo Stadio dei lavoratori (*Gongren tiyuchang* 工人体育场) e il Minzu Hotel (*Minzu fandan* 民族饭店).

4.2. Il “cinema rosso” della Rivoluzione culturale (1966-1976)

L'avvio della Rivoluzione culturale segnò un cambiamento epocale nella propaganda del Partito comunista cinese, che influenzò a cascata il cinema di propaganda e i suoi istituti. In particolare, si realizzò un processo di accentramento del controllo sulla produzione artistica nelle mani dei fedelissimi di Mao Zedong e Jiang Qing, attraverso lo smantellamento delle strutture in precedenza preposte alla gestione della stessa.

Si riportano le principali trasformazioni avvenute in seno al Ministero della Cultura e al Partito comunista cinese, secondo quanto indicato nel *Dizionario storico delle istituzioni del Partito comunista cinese (Zhongguo gongchandang lishi zuzhi jigou cidian 中国共产党历史组织机构辞典)* pubblicato dalla Casa editrice del PCC (*Zhongguo gongchandang chubanshe 中国共产党出版社*) nel 2019²⁷⁶.

Il Ministero della Cultura fu toccato subito dal fervore della rivoluzione: nel 1966 i dirigenti furono sospesi e nel mese di giugno venne nominato ministro *ad interim* Xiao Wangdong 萧望东 (1910-1989). Nel maggio 1967, il Gruppo artistico-letterario del Gruppo centrale della Rivoluzione culturale (*Zhongyang wenhua geming xiaozu wenyizu 中央文化革命小组文艺组*) assunse il controllo del Ministero, segnando quindi il controllo del PCC sullo stesso. Dall'agosto 1968 membri dell'Esercito Popolare di Liberazione e dei vertici della propaganda maoista si stabilirono all'interno del Ministero, finché questo non venne abolito nel giugno 1970. Fu sostituito dal Gruppo culturale del Consiglio degli affari di Stato (*Guowuyuan wenhuazu 国务院文化组*), con il compito di controllare e gestire la produzione letteraria, artistica e cinematografica. Il Ministero fu ristabilito soltanto nel gennaio 1975 su decisione della prima sessione della IV Assemblea Nazionale del Popolo. La direzione fu conferita a Huang Zhen 黄镇 (1909-1989) e all'interno del Ministero fu istituzionalizzato il controllo ideologico del PCC attraverso il Gruppo del partito (*Dangzu 党组*).

La Rivoluzione culturale interessò anche la struttura del Partito comunista cinese. Nel giugno 1967, dopo la critica pubblica nel mese di gennaio contro il direttore del Dipartimento centrale della propaganda Tao Zhu 陶铸 (1908-1969), che si era insediato nel maggio 1966, il Dipartimento fu abolito, lasciando spazio alla Classe di studio del

²⁷⁶ Sul Ministero della Cultura cfr. Gu Anlin 谷安林 (a cura di), *Zhongguo gongchandang... op. cit.*, pp. 355-356.

Mao Zedong-pensiero del Dipartimento centrale della propaganda (*Zhongxuanbu Maozedong sixiang xuexiban* 中宣部毛泽东思想学习班), che rimase in attività fino al luglio 1968²⁷⁷. Il Dipartimento centrale della propaganda, dopo un periodo di interregno in cui la guida della propaganda era in mano al Gruppo di controllo militare (*Junshi guanzhi xiaozu* 军事管制小组), fu ricostituito nell'ottobre 1977 (direzione affidata a Zhang Pinghua 张平化, 1907-2001) e rimane una delle strutture cardine del Partito comunista cinese.

Dal punto di vista del cinema di propaganda, e del cinema in generale, la Rivoluzione culturale segnò un momento particolarmente drammatico.

Dal 1967 al 1969 la produzione fu completamente sospesa e, così come le università, anche l'Accademia del Cinema di Pechino venne chiusa (sarà riaperta solo nel 1978). La censura divenne totale, trasformandosi in uno stretto controllo delle pellicole in circolazione.

Nei dieci anni dal 1966 al 1976, infatti, furono distribuiti solo settantanove film, inclusi sei *remake* di pellicole precedenti e trentasei titoli stranieri²⁷⁸. Le proiezioni avvenivano grazie a gruppi di itineranti, che portavano anche nelle aree più interne della Cina film selezionati dalla propaganda del PCC: accompagnata da materiali informativi nonché da cinegiornali e alcuni documentari scientifico-didattici che precedevano i film (la cui produzione continuò anche nel periodo 1966-76 nei medesimi istituti fondati a Shanghai e Pechino negli anni Cinquanta e primi Sessanta)²⁷⁹.

Le pellicole cinesi in circolazione erano i cosiddetti “film sulle tre battaglie” (*lao san zhan dianying* 老三战电影) – *Combattendo su tutti i fronti* (*Nan zheng bei zhan* 南征北战, dir. Cheng Yin, Tang Xiaodan, 1952), *La guerra delle mine* (*Dilei zhan* 地雷战, dir. Tang Yingqi 唐英奇, Xu Da 徐达, Wu Jianhai 吴健海, 1962) e *La guerra dei sotterranei* (*Didao zhan* 地道战, dir. Ren Xudong 任旭东, 1965) –, film dei “diciassette anni” da criticare in sessioni pubbliche ovvero una selezione limitata di “opere modello”

²⁷⁷ Sul Dipartimento centrale della propaganda del PCC cfr. Gu Anlin 谷安林 (a cura di), *Zhongguo gongchandang... op. cit.*, p. 321.

²⁷⁸ Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, p. 217.

²⁷⁹ Sul portale Brill Primary Sources è consultabile online una raccolta di canovacci e sceneggiature di notizie e documentari del periodo della Rivoluzione culturale, conservata presso la biblioteca della Duke University (Durham) e curata dal Professore Stefan Landsberger. Brill Primary Sources, “Chinese Film and Newsreel Scripts from the Cultural Revolution Online”, advisor: Zhong yang xin wen ji lu dian ying zhi pian chang, Leiden and Boston: Brill, 2006 <<http://primarysources.brillonline.com/browse/chinese-film-script-and-advertisement-collection-19461985>> (ultimo accesso 11 gennaio 2024).

(*yangban xiju* 样板戏剧)²⁸⁰. Queste ultime erano la ripresa cinematografica di rappresentazioni teatrali scritte a partire dal maggio 1967, quando era stata avviata la produzione di cinque Opere di Pechino moderne (*xiandai Jingju* 现代京剧) seguendo la riforma dell'Opera di Pechino lanciata da Jiang Qing nel 1964. Le “opere modello” furono riprese su pellicola a partire dal 1970, promuovendo storie rivoluzionarie basate sul principio estetico e narrativo delle “tre preminenze” (*san tuchu* 三突出), ovvero incentrate sulla figura di un eroe impeccabile dal punto di visto morale e ideologico, che si batte per la difesa dei valori socialisti²⁸¹.

Fu così definito, a partire da un articolo pubblicato sul “Quotidiano del popolo” nel maggio 1967, un nuovo canone per la propaganda culturale dell'epoca, che fu fotografato nel pungente slogan “otto spettacoli per ottocento milioni di persone” (*bayi renmin ba ge xi* 八亿人民八个戏): in riferimento al numero circoscritto di pellicole e rappresentazioni performative in circolazione – alle cinque opere modello si aggiunsero due balletti (di cui venne fatta una versione cinematografica) e una suite sinfonica²⁸² (Tabella 3).

	Tipologia	Anno	Titolo	Regia	Produzione
1	Opera di Pechino moderna (<i>xiandai Jingju</i> 现代京剧)	1970	<i>L'ingegnosa conquista del monte della Tigre</i> (<i>Zhiqu Weihushan</i> 智取威虎山)	Xie Tieli 谢铁骊	Studi cinematografici di Pechino
2		1970	<i>La lanterna rossa</i> (<i>Hongdeng ji</i> 红灯记)	Cheng Yin 成荫	Studi cinematografici di Pechino
3		1971	<i>Shajiabang</i> (<i>Shajiabang</i> 沙家浜)	Wu Zhaodi 武兆堤	Studi cinematografici di Changchun
4		1972	<i>L'attacco di sorpresa al reggimento della Tigre bianca</i> (<i>Qixi baihutuan</i> 奇袭白虎团)	Su Li 苏里, Wang Yan 王炎	Studi cinematografici di Changchun
5		1972	<i>Il porto</i> (<i>Haigang</i> 海港)	Xie Tieli 谢铁骊, Xie Jin 谢晋	Studi cinematografici di Pechino e Studi cinematografici di Shanghai

²⁸⁰ I film stranieri, come ricorda Clark, provenivano dal blocco di paesi fratelli come Albania, Corea del Nord, Romania e Vietnam oppure erano sovietici di epoca stalinista. Clark, Paul, “Artists, Cadres... *op. cit.*”, pp. 53-54.

²⁸¹ Clark, Paul, *The Chinese Cultural... op. cit.*, pp. 26-43.

²⁸² Ivi, p. 57.

6	Balletto rivoluzionario (<i>geming baleiwu</i> 革命芭蕾舞)	1970	<i>Distaccamento femminile rosso</i> (<i>Hongse niangzijun</i> 红色娘子军)	Pan Wenzhan 潘文展, Fu Jie 傅杰	Studi cinematografici Primo Agosto
7		1972	<i>La fanciulla dai capelli bianchi</i> (<i>Baimao nü</i> 白毛女)	Sang Hu 桑弧	Studi cinematografici di Shanghai
8	Suite sinfonica (<i>jiaoxiang yinyue</i> 交响音乐)	1972	<i>Shajiabang</i> (<i>Shajiabang</i> 沙家浜)	--	Orchestra centrale (<i>Zhongyang yuetuan</i> 中央乐团)

Tabella 3 - Gli otto “spettacoli modello” della Rivoluzione culturale.

Agli “spettacoli modello” (*yangbanxi* 样板戏) si affiancarono i cosiddetti “film modello” (*yangban dianying* 样板电影), un tentativo di rielaborazione dei canoni della propaganda cinematografica su ispirazione delle pellicole dei “diciassette anni”: *Il picco del pino*, (*Qingsong ling* 青松岭, dir. Liu Guoquan, Jiang Shulin, 1973), *Una brillante giornata di sole* (*Yanyangtian* 艳阳天, dir. Lin Nong 林农, 1973), *Anni rosso fuoco* (*Huohong de niandai* 火红的年代, dir. Fu Chaowu 傅超武, Sun Yongping 孙永平, Yu Zhongying, 1974), *Scene della battaglia contro l'alluvione* (*Zhan hong tu* 战洪图, dir. Su Li 苏里, Yuan Naichen 袁乃晨, 1974).

Dopo l'affievolirsi della campagna di “Critica a Lin Biao e a Confucio” (*pi Lin pi Kong* 批林批孔) e della “teoria della rivoluzione permanente” (*bu duan geming lun* 不断革命论), nel 1976 si verificarono una serie di eventi drammatici che sono segnarono la fine della Rivoluzione culturale. In quell'anno infatti, oltre al terremoto di Tangshan (28 luglio) in cui persero la vita più di duecentomila persone, morirono anche il primo ministro Zhou Enlai (8 gennaio) e Mao Zedong (9 settembre), e vennero arrestati i membri della “Banda dei quattro” (*sirenbang* 四人帮), ovvero le figure cardine della propaganda del PCC: Jiang Qing, Zhang Chunqiao 张春桥 (1917-2005), Yao Wenyan 姚文元 (1931-2005) e Wang Hongwen 王洪文 (1935-1992).

Si aprì così una fase di transizione verso la definizione di quella che sarebbe stata la Cina delle riforme.

4.3. Il cinema di propaganda delle riforme (1977-1986)

La fine della Rivoluzione culturale portò a una profonda trasformazione del panorama cinematografico cinese, segnatamente alla produzione di propaganda.

Due furono i campi in cui si realizzarono i cambiamenti più rilevanti, approfonditi nei prossimi paragrafi: le modalità di controllo e gestione del cinema, che tornarono in capo agli istituti della struttura amministrativa statale e non più esclusivamente quelli della propaganda; e la presenza di narrazioni alternative al cinema di propaganda e in competizione con quest'ultimo nel quadro di un'economia di mercato, ovvero dell'abbandono della nazionalizzazione dell'industria cinematografica della RPC.

Si precisa che in questa sede è posta attenzione sul sistema statale di gestione del cinema, partendo dall'assunto che questo è legato al ruolo di guida esercitato dal Dipartimento centrale della propaganda del Partito comunista cinese²⁸³.

Brady, infatti, riferendosi alla situazione delineatasi in Cina a partire dalla fine degli anni Ottanta scrive:

Hence the Central Propaganda Department is meant to have only a guiding, not implementing, role in the task of policing and censoring the public sphere in China. The Central Propaganda Department's 'guidance' on various topics is issued in the form of written or verbal instructions. The actual task of implementing the policy advice given by the Central Propaganda Department is undertaken by State-run organisations such as the State Bureau of Publishing, the Public Security Bureau, the Ministry of Culture, Party and non-Party newspapers, television stations and so on²⁸⁴.

4.3.1. Gestione e controllo statale del cinema

Nel 1975, quando la Rivoluzione culturale stava iniziando a mostrare punti di cedimento, venne presa la decisione di dismettere il vecchio Ministero della Cultura per fondarne uno nuovo²⁸⁵. La decisione venne attuata nel 1976, istituendo il nuovo Ministero della Cultura, con annesso Ufficio cinema (*Dianyingju* 电影局), responsabile di attuare le linee della propaganda e della censura definite dal Dipartimento centrale della Propaganda del PCC: istituito nuovamente nell'ottobre 1977, dopo la soppressione della Rivoluzione culturale in favore del Gruppo di controllo militare.

²⁸³ Shambaugh, David, "China's Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy", *The China Journal*, 2007, no. 57, pp. 25-58.

²⁸⁴ Brady, Anne-Marie, "Guiding Hand... *op. cit.*, pp. 752-772.

²⁸⁵ Ove non diversamente indicato, le date e i riferimenti ai cambiamenti istituzionali del paragrafo 4.3.1. sono tratti da Gu Anlin (a cura di), *Zhongguo gongchandang... op. cit.*, pp. 356, 542.

L'ascesa di Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997) alla *leadership* del partito segnò, dal punto di vista istituzionale, un'inversione di tendenza rispetto alla linea ideologica tracciata durante la Rivoluzione culturale. Il Piccolo timoniere sostenne infatti una divisione funzionale tra stato e partito, avviando quella che è passata alla storia come Politica di riforme e di apertura (*gaige kaifang* 改革开放).

Sulla scorta di tale progetto, il Ministero della Cultura nel 1982 tornò a essere formalmente controllato dal Consiglio degli affari di Stato, così come l'Ufficio Cinema al suo interno e tutti gli altri uffici competenti in materia di gestione di stampa, editoria e produzione culturale.

Successivamente nel maggio 1982 venne fondato il Ministero di Radio e Televisione (*Guangbo dianshibu* 广播电视部, Ministry of Radio and Television – MRT, 1982-1986), alle dipendenze del Consiglio degli affari di Stato.

Nel gennaio 1986, una decisione della 14° riunione del VI Congresso Nazionale del Comitato Permanente dell'Assemblea Nazionale del Popolo, stabilì l'incorporamento dell'Ufficio Cinema all'interno del Ministero di Radio e Televisione. Nacque così il Ministero di Radio, Cinema e Televisione (*Guangbo dianying dianshibu* 广播电影电视部 – Ministry of Radio, Film and Television, MRFT, 1986-1998) tra i cui compiti vi erano quelli di:

[...] attuare la linea politica, le linee guida, le politiche e le leggi e i regolamenti nazionali del comitato centrale del partito e del Consiglio degli affari di Stato nei settori dell'informazione e della propaganda, di film, televisione, letteratura e arte; esercitare la guida dell'opinione pubblica e delle politiche di arte e letteratura; definire gli obiettivi strategici e i piani per lo sviluppo del settore di radiofonico, cinematografico e televisivo; promuovere lo sviluppo e la prosperità del settore²⁸⁶.

Dal punto di vista strutturale, la nascita del MRFT segnò l'avvio di un processo di progressivo accentramento degli istituti amministrativi competenti in materia di gestione e controllo dei media e delle produzioni culturali alle dipendenze del Consiglio degli affari di Stato, conclusosi con l'attuazione della riforma istituzionale del 2018 e la

²⁸⁶ «[...] 全面贯彻党中央、国务院在新闻宣传、影视文艺方面的路线、方针、政策和国家的法律、法规，把握舆论导向和文艺方针，指定广播电影电视事业发展的战略目标和规划，促进广播电影电视事业的发展和繁荣。». Gu Anlin (a cura di), *Zhongguo gongchandang... op. cit.*, pp. 542-543.

creazione dell'Amministrazione nazionale del cinema (*Guojia dianyingju* 国家电影局) controllata dal Dipartimento centrale della propaganda del PCC.

A fronte dell'apertura dell'industria cinematografica a investimenti privati (cfr. par. 4.3.2.) e quindi della diversificazione della produzione cinematografica nazionale, gli istituti amministrativi diventarono baluardo dell'ufficialità ovvero di ciò che veniva individuato come “interno al sistema” (*tizhi nei* 体制内).

Il cinema di propaganda, ancorato a narrazioni storico-rivoluzionarie, si ritrovò all'interno delle logiche del libero mercato (dichiarato formalmente), e fu quindi necessario attivare una sistema di tutela dello stesso, attraverso la ripresa e l'aggiornamento di pratiche già impiegate nei decenni precedenti: finanziamenti diretti alle produzioni di Stato, garanzie al sistema distributivo, proiezioni speciali in occasioni di celebrazioni di anniversari di rilevanza nazionale e così via. Parallelamente, l'abbondanza di film nati da studi cinematografici a gestione privata portò alla formazione di un solido sistema di revisione e censura con a capo l'Ufficio Cinema: responsabile del controllo di soggetti, sceneggiature e prodotti finiti.

L'intensificazione dei contatti con l'estero con le riforme di fine anni Settanta, portò quindi al rafforzamento delle dimensioni della propaganda cinematografica: “verso l'interno” (*dui nei* 对内) e “verso l'esterno” (*dui wai* 对外), ovvero della definizione di nuove linee di circolazione di film cinesi anche all'estero.

4.3.2. Sfida al cinema di propaganda: l'apertura a investimenti privati e alla “Nouvelle vague”

Tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta il lancio della Politica di riforme e di apertura (*gaige kaifang* 改革开放) portò all'introduzione di novità nel mondo del cinema, attraverso l'adozione di una serie di misure statali che stavano interessando il più ampio panorama mediatico della Repubblica Popolare. I punti di discontinuità rilevanti per la trasformazione del cinema di propaganda riguardarono principalmente due aree, che prepararono la strada per la nascita di lungometraggi in diretta concorrenza con le produzioni statali: l'apertura del mercato a investimenti privati con la conseguente comparsa di prodotti esterni alla filiera di stato e l'importazione di alcuni film stranieri.

La graduale apertura del mercato cinese a investimenti privati e stranieri consentì a personalità giuridiche quali imprese individuali (*getihu* 个体户) o collettive (*jiti qiye*

集体企业) di inserirsi nella filiera cinematografica. La presenza di una alternativa al cinema di stato portò a una distinzione sistemica tra ciò che nasceva nell'alveo dei canali ufficiali (*tizhi nei* 体制内, lett. all'interno del sistema) e quello che invece stava al di fuori (*tizhi wai* 体制外, lett. al di fuori del sistema), creando una varietà di produzioni e realtà cinematografiche che restavano comunque controllate dal sistema della censura²⁸⁷.

Si realizzò così una progressiva frammentazione del sistema unico di produzione, distribuzione e proiezione dei film, dal 1952 interamente statale, in favore di una maggiore varietà degli attori attivi nei diversi settori dell'industria. Decisivo fu quindi il cambiamento delle modalità di fruizione del cinema, verso una graduale apertura del mercato. Rimaneva però viva e forte la prassi delle proiezioni obbligatorie e gratuite nelle scuole, istituzioni pubbliche ed enti derivati dalle unità di lavoro.

Come diretta conseguenza, nella Cina delle riforme nacquero diversi modi di fare cinema, che si ritagliarono il proprio spazio ai margini della narrazione ufficiale.

A partire dagli anni Ottanta prese forma una prima “Nouvelle vague” (*xin langchao* 新浪潮) composta dai registi della Quinta generazione: studenti che si erano iscritti all'Accademia del Cinema di Pechino (*Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院, Beijing Film Academy) nel 1978, alla sua riapertura dopo la Rivoluzione culturale, e diplomatisi nel 1982²⁸⁸. I cineasti della “Quinta” portarono avanti sguardi di riflessione sui contesti rurali e sul passato prossimo cinese – in linea con la cosiddetta “letteratura delle ferite” (*shanghen wenxue* 伤痕文学) – all'interno degli stabilimenti cinematografici di stato: dai periferici studi del Guangxi, a quelli di Xi'an (Shaanxi), sino ai più centrali Studi cinematografici di Pechino e Primo Agosto²⁸⁹.

Negli stessi anni, si creò un pertugio per sperimentazioni cinematografiche da parte della *jeunesse dorée* della nomenclatura del PCC. Questo il caso di *Terre selvagge*

²⁸⁷ Sulle modalità di trasformazione del sistema cinematografico nella Cina delle riforme in termini produttivi, distributivi e di censura si veda Liu Wenbing 劉文兵, *Chūgoku eiga no nekkō-tekki kogane-ki: Kaikaku kaihō jidai ni okeru taishū bunka no uneri* 中国映画の熱狂的黄金期: 改革開放時代における大衆文化のうねり [La febbre del cinema cinese: l'esplosione della cultura popolare nell'epoca della Politica di riforme e di apertura], Tokyo, Iwanami Shoten, 2012, pp. 131-178.

²⁸⁸ I film dei cineasti della Quinta generazione hanno una circolazione limitata. Se appoggiati a livello ufficiale e accolti con favore dalla critica nazionale, vengono distribuiti in Cina per periodi limitati. Altri invece rimangono impigliati nelle reti della censura. Cfr. Müller, Marco, “Per una filmografia dei registi della «quinta generazione»: il gruppo dell'Accademia di Cinematografia”, in Marco Müller (a cura di), *Il nuovo cinema cinese*, Roma, Di Giacomo, 1986, pp. 19-43.

²⁸⁹ Tra i tasselli fondamentali di rilettura della storia della Cina da parte dei registi della Quinta generazione oltre a *Uno e otto* (*Yi ge he ba ge* 一个和八个, 1983) di Zhang Junzhao 张军钊 (1952-2018), si ricordano *Terra gialla* (*Huang tudi* 黄土地, 1984) e *La grande parata* (*Da yuebing* 大阅兵, 1986) di Chen Kaige.

(*Yuanye* 原野, 1981), film basato sull'omonima *pièce* di Cao Yu e diretto da Ling Zi 凌子 (nome d'arte di Ye Xiangzhen 叶向真, 1941-), figlia del Maresciallo di campo e vicepresidente del PCC (1976-1982) Ye Jianying 叶剑英 (1897-1986). *Terre selvagge* venne presentato alla Mostra del cinema di Venezia nel 1981, mentre in Cina faticò ad essere accettato²⁹⁰. Era stato infatti inquadrato come “la prima produzione indipendente” gestita dalla Società cinematografica del Mare Meridionale (*Nanghai yingye gongsi* 南海影业公司): fondata a Pechino nel 1956 e controllata dal Servizio Stampa Cinese (*Zhongguo xinwenshe* 中国新闻社, China News Service), seconda agenzia di stampa della RPC dopo la Agenzia Nuova Cina (*Xinhuashe* 新华社). Pur trattandosi di un prodotto di un'istituzione vicina al partito, non essendo nato negli studi cinematografici statali, *Terre selvagge* fu distribuito nelle sale nazionali soltanto nel 1988. Nello stesso anno vinse il premio per il miglior film agli Hundred Flower Awards (*Baihuajiang* 百花奖), venendo infine riconosciuto all'interno del sistema.

A partire dagli anni Settanta, o meglio sotto le riforme di Deng, si assistette inoltre alla progressiva importazione di alcuni film occidentali. Sugli schermi cinesi vennero così proiettate pellicole non più provenienti esclusivamente dal blocco di paesi fratelli (come Albania, Corea del Nord, Romania e Vietnam) oppure rari film sovietici di epoca stalinista,²⁹¹ ma anche film europei e giapponesi. Curioso che tra i film italiani furono scelti *Zorro* (1975) di Duccio Tessari (1926-1994) e il “lacrima-movie” *L'ultima neve di primavera* (1973) di Raimondo del Balzo (1939-1995)²⁹², che riscossero entrambi un grande successo²⁹³. L'importazione di film era limitata e variava di anno in anno, sottolineando la necessità di controllare le possibili minacce al mercato cinematografico cinese provenienti dall'estero. Tale approccio fu mantenuto nel corso degli anni Ottanta

²⁹⁰ Sulla presentazione di film cinesi alla Mostra del cinema di Venezia si vedano Pollacchi, Elena, “Il cinema cinese a Venezia tra arte e diplomazia (1955-1990)”, *Mondo cinese*, 2021, vol. 168, pp. 55-66; Pollacchi, Elena, “Schermi a più dimensioni. Soft power e presenza cinese alla Mostra del cinema di Venezia (2012-18)”, *Sulla via del Catai*, 2018, vol. 18, pp. 63-72.

²⁹¹ Clark, Paul, “Artists, Cadres... *op. cit.*”, p. 53; Jie, Li, *Cinematic Guerrillas. Propaganda, Projectionists, and Audiences in Socialist China*, New York, Columbia University Press, 2023, pp. 193-214.

²⁹² Il film *L'ultima neve di primavera* può essere visto come il risultato della ricezione e l'adattamento del genere *larmoyant* (“lacrima-movie”) nell'Italia degli anni Settanta. Sul tema si veda Morreale, Emiliano, “I bambini e il popolo bambino nel cinema italiano”, in Clara Allasia, Bruno Maida e Franco Prono (a cura di), *Infanzia e povertà. Storie e narrazioni nel cinema del dopoguerra (1945-1950)*, Avellino, Sinestesie, 2018, p. 83.

²⁹³ Intervista a Marco Müller in Caprara, Fulvia, “Registi e produttori italiani la Cina è la terra promessa”, *La Stampa*, 3 maggio 2017 <<https://www.lastampa.it/spettacoli/2017/05/03/news/registi-e-produttori-italiani-la-cina-e-la-terra-promessa-1.34623151/>> (ultimo accesso 22 dicembre 2022).

e Novanta, quando l'istituzione di un "sistema di quote" (*pei'e zhidu* 配额制度) nel 1994 fissò il numero massimo di pellicole straniere che potevano essere distribuite in Cina: dieci²⁹⁴.

In tale contesto, a fronte di una crescita complessiva e diversificata della produzione cinematografica e delle influenze provenienti dall'estero, il cinema cinese di propaganda visse un periodo di transizione, abbandonando gradualmente i canoni degli "spettacoli modello" e dei "film modello". Schemi e approcci vecchi e nuovi si intrecciarono così in filoni e sottogeneri diversi.

Vi fu così spazio per la negoziazione tra propaganda ed espressione autoriale. Da una parte continuava la produzione di film allineati con la visione del partito come *Monti selvaggi* (*Yeshan* 野山, dir. Yan Xueshu 颜学恕, 1986): la storia di due matrimoni falliti nella regione rurale dello Shaanxi, che risulta trasformata in positivo dall'attuazione delle riforme economiche. Dall'altra comparvero pellicole che misero alla prova i censori, proponendo racconti al limite della critica sociale. Questo il caso di *L'incidente del cannone nero* (*Heipao shijian* 黑炮事件, dir. Huang Jianxin 黄建新, 1985), definito «la prima satira politica davvero riuscita»²⁹⁵. Prodotto dagli Studi di Xi'an, così come *Monti selvaggi*, *L'incidente del cannone nero* racconta l'assurda indagine politica svolta contro un ingegnere appassionato di scacchi, che era stato scambiato per una spia anticomunista dalla polizia e da una cellula del partito²⁹⁶.

La linea di demarcazione tra ciò che era consentito e ciò che doveva essere bandito rimaneva però sottile, continuando, in un certo senso, la gestione politica del cinema implementata nei decenni precedenti. Stavolta, la guida era nelle mani di Ai Zhisheng 艾知生 (1928-1997): direttore del Ministero di Radio, Cinema e Televisione – MRFT (*Guangbo dianying dianshibu* 广播电影电视部) e vecchio compagno d'armi di Hu Qili

²⁹⁴ Tale principio sarebbe poi stato modificato in maniera consistente con l'ingresso della Repubblica Popolare nel WTO del 2001 e con la firma del Closer Economic Partnership Agreement (CEPA – in cinese, *Neidi yu Xianggang guanyu jianli geng jinmi jingmao guanxi de anpai* 内地与港澳关于建立更紧密经贸关系的安排, Accordo di Partenariato Economico Rafforzato tra la Cina e Hong Kong) il 30 settembre 2003, che favorirono la commercializzazione e la proiezione dei film di produzione hongkongese sul suolo cinese, escludendoli quindi dal sistema delle importazioni. Il numero di film stranieri in Cina aumentò così a venti nel 2002 e poi a trentaquattro nel 2012. Cfr. Zhu, Ying, and Stanley Rosen (eds.), *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, p. 73.

²⁹⁵ Müller, Marco, "Chi ha paura della «Nouvelle vague»?", in Marco Müller (a cura di), *Il nuovo cinema cinese*, Roma, Di Giacomo, 1986, p. 6.

²⁹⁶ Barmé, Geremie, "Cento fiori avvizziti?", in Marco Müller (a cura di), *Il nuovo cinema cinese*, Roma, Di Giacomo, 1986, pp. 10-12.

胡启立 (1929-), membro del Politburo (1987-1989). Tra i film messi al bando troviamo due titoli sulla guerra sino-vietnamita: *L'albero colomba della pace* (*Gezishu* 鸽子树, dir. Wu Ziniu 吴子牛, 1985) e *Loro sono giovani* (*Tamen zheng nianqing* 他们正年轻, dir. Guo Fangfang 郭方方, Zhou Xiaowen 周晓文, 1986), primo film d'autore sul tema²⁹⁷.

Nella Cina delle riforme, rimaneva viva la produzione di propaganda, secondo gli schemi del cinema di genere: film sulla storia della rivoluzione, sportivi (*tiyupian* 体育片) e sentimentali (*aiqingpian* 爱情片) – questi ultimi grande novità del periodo post-Rivoluzione culturale.

I film sulla storia della rivoluzione erano, in un certo senso, la continuazione del cinema di propaganda post-1949, rappresentando una preziosa occasione per registi criticati durante la Rivoluzione culturale per rientrare all'interno del sistema.

I centri di produzione erano ancora i principali stabilimenti cinematografici di stato – Pechino, Changchun, Shanghai, Xi'an e Primo Agosto – e le trame ricostruivano scontri degli anni Trenta o Quaranta tra i partigiani o l'Esercito Popolare di Liberazione con le truppe nazionaliste o giapponesi. Tra i film più importanti di questo filone: *Il fiume Dadu* (*Daduhe* 大渡河, 1980) diretto da Lin Nong 林农 (1919-2002) e Wang Yabiao 王亚彪 (1930-); *L'incidente di Xi'an* (*Xi'an shibian* 西安事变, 1981) di Cheng Yin; *La rivolta di Nanchang* (*Nanchang qiyi* 南昌起义, 1981) di Tang Xiaodan; *Pioggia e vento cadono su Zhongshan* (*Fengyu xia Zhongshan* 风雨下钟山, 1982) di Yuan Xian 袁先 (1921-1984), Wei Lingyu 韦林玉 (1930-) e Li Po 里坡 (1928-2013) e *La battaglia del fiume Chishui* (*Si du chishui* 四渡赤水, 1983) di Cai Jiwei 蔡继渭 (1929-2020) e Gu Dexian 谷德显 (s.d.).

Novità nel campo dei film a tema storico fu *Aurora* (*Shuguang* 曙光, 1979), diretto da Shen Fu: regista che iniziò la propria carriera negli anni Trenta e che fu molto attivo nei “diciassette anni”, per poi essere criticato aspramente durante la Rivoluzione culturale²⁹⁸. In *Aurora* viene messa in risalto la figura di He Long 贺龙 (1896-1966), uno

²⁹⁷ Pare che entrambi i film non siano stati apprezzati dai vertici del PCC, anzi siano stati criticati da Deng Xiaoping in persona. Barmé, Geremie, “Cento fiori... *op. cit.* p. 13; Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, p. 305.

²⁹⁸ Tra i film di Shen Fu più criticati durante la Rivoluzione culturale vi fu *Li Shizhen* (1956), il cui titolo rimanda al nome dell'esperto di botanica, zoologia e farmacologia Li Shizhen 李时珍 (1518-1593), interpretato da Zhao Dan 赵丹 (1915-1980) che compose l'opera *Compendio di materia medica* (*Bencao gangmu* 本草纲目, 1578), testo fondamentale per lo sviluppo della scienza medica cinese. Riguardo alla

dei dieci generali dell'Esercito Popolare di Liberazione insigniti del titolo di Maresciallo di campo nel quadro della Guerra civile cinese degli anni Trenta. Evidente è la volontà del regista, a un anno dalla riabilitazione di He da parte di Deng Xiaoping, di riscattare anche dal punto di vista cinematografico il generale che aveva osato andare contro Mao e difendere Peng Dehuai 彭德怀 (1898-1974)²⁹⁹, finendo per morire in cella quale “elemento di destra”. *Aurora* è quindi uno dei primi tentativi di rilettura del passato prossimo della Repubblica Popolare, ovvero degli anni della Rivoluzione culturale, rompendo gli schemi della tradizione propagandistica focalizzata sulla narrazione di eventi della prima metà del Novecento³⁰⁰.

Vivace fu anche la produzione di film sportivi³⁰¹. L'impostazione narrativa, piuttosto che concentrarsi primariamente sulla promozione del nazionalismo, lasciò spazio alle vite e ai sentimenti degli atleti³⁰². È questo il caso di *Il gabbiano* (*Sha'ou* 沙鸥, 1981), incentrato sulla storia di una pallavolista determinata a vincere i campionati del mondo. Il film fu diretto da Zhang Nuanxin 张暖忻 (1940-1995), regista originaria della Mongolia interna che prima di diventare uno dei grandi nomi della Quarta generazione, e di formare nuove leve di registi (della Quinta) e alcuni dei cineasti più rilevanti del contesto cinematografico cinese come Dai Jinhua 戴锦华 (1959-), si

filmografia di Shen, che aveva anche firmato la sceneggiatura di *Corvi e passeri* (1949), si ricordano il segmento *Il trio* (*Sanrenxing* 三人行) – parte del film a episodi *Sinfonia Lianhua* (*Lianhua jiaoxiangqu* 联华交响曲, 1937) –, *Luci di diecimila case* (*Wanjia denghuo* 万家灯火, 1948), sulla vita di una famiglia della piccola borghesia di Shanghai durante la seconda guerra sino-giapponese, e *La nuova storia di un reduce* (*Laobing xin zhuan* 老兵新传, 1959): uno dei grandi classici del cinema cinese. Quest'ultimo racconta la storia di un soldato che chiese di essere inviato nella lontana provincia dell'Heilongjiang per partecipare alla costruzione di una fattoria, portando su pellicola le azioni compiute dall'Esercito popolare di liberazione negli anni a cavallo della fondazione della RPC.

²⁹⁹ Peng Dehuai fu una delle figure più rilevanti nella storia della Cina moderna. Generale dell'esercito comunista che aveva preso parte alla Guerra di Corea, dal 1954 al 1959 fu ministro della Difesa della Repubblica Popolare. Dopo aver rotto il suo legame politico con Mao Zedong in occasione della conferenza di Lushan (1959), nella quale criticò l'operato del Grande timoniere e la realizzazione del Grande balzo in avanti, venne epurato dal partito. Durante la Rivoluzione culturale fu rinchiuso in un campo di lavoro, dove morì nel 1974.

³⁰⁰ Meno numerosi, ma comunque presenti, i film sulla Cina delle riforme. Tra questi si ricorda *Il capogruppo del partito* (*Dang xiaozuzhang* 党小组长, dir. Yang Zaibao 杨在葆, 1986), commedia che esalta l'integrità dei membri del partito comunista: filone narrativo continuato da *Il responsabile dell'Ufficio petizioni* (*Xinfangban zhuren* 信访办主任, dir. Yu Benzhen 于本正, 1995), *Il marito canta e la moglie con lui* (*Fu chang qi he* 夫唱妻和, dir. Zhang Gang 张刚, 1996) e *Decisione di vita o di morte* (*Shengsi jueze* 生死抉择, dir. Yu Benzhen, 2000).

³⁰¹ Tra i film cinesi in cui lo sport era al centro della pellicola si ricordano *La regina degli sport* (1934), *La cestista numero cinque* (1957) e *Due squadre di piccoli calciatori* (*Liang ge xiao zuqiudui* 两个小足球队, dir. Liu Qiong 刘琼, 1957).

³⁰² Xiao, Zhiwei, and Yingjin Zhang (eds.), *Encyclopedia of Chinese Film*, London, New York, Routledge, 1998, p. 314.

appoggiò al Giovane studio cinematografico dell'Accademia del Cinema di Pechino (*Beijing dianying xueyuan qingnian dianying zhipianchang* 北京电影学院青年电影制片厂). Altro esempio che condivide l'impostazione narrativa di *Il gabbiano* è *La riserva* (*Houbu duiyuan* 候补队员, 1983). Firmato da Wu Ziniu 吴子牛 (1952-), regista poi inquadrato nella Quinta generazione, il film segue le vicende di un ragazzino, che riesce a migliorare il proprio rendimento scolastico grazie all'ingresso nella squadra di arti marziali dell'istituto.

Oltre ai film sulla rivoluzione e a quelli sportivi, nel periodo dal 1978 al 1986 la nuova visione della propaganda si avvicinò a "l'orizzonte di attesa" (*Erwartungshorizont*) del pubblico, anche attraverso lo sviluppo del genere sentimentale³⁰³. Da ricordare tra i film sperimentali: *Controluce* (*Niguang* 逆光, dir. Ding Yinnan 丁荫南, 1982). Il film fu molto discusso per il suo montaggio articolato, ma è rimasto nella storia del cinema cinese come uno dei primi esempi di riflessione sui film d'amore secondo forme appetibili per gli spettatori di una Repubblica Popolare in trasformazione.

³⁰³ Si fa qui riferimento all'espressione "orizzonte di attesa" coniata da Hans Robert Jauss (1921-1997), studioso tedesco di letteratura ed estetica che fu uno dei principali esponenti della cosiddetta "Scuola di Costanza". Ne *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, originato dalla conferenza che Jauss tenne all'Università di Costanza il 13 aprile 1967, l'autore definisce la centralità del lettore nella ricezione estetica dell'opera letteraria. Il lettore è fondamentale affinché il testo viva in relazione con la letteratura preesistente e futura, fungendo da agente nella storicizzazione della stessa attraverso l'applicazione delle sue aspettative, ovvero de "l'orizzonte di attesa". In questa sede, l'impiego della formula, in relazione al cinema di propaganda, pone l'accento tanto sull'importanza dello spettatore quale soggetto fruitore di cinema, quanto sul suo essere destinatario del messaggio propagandistico. Lo spettatore è quindi da tenersi in considerazione nella costruzione della comunicazione propagandistica, affinché questa risulti efficace. Jauss, Hans Robert, *Perché la storia della letteratura?* [*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*], a cura di Alberto Varvaro, Napoli, Guida, 2001 [1967], pp. 96.

4.4. Il cinema di propaganda nella Cina contemporanea (1987-2022)

Con la Politica di riforme e di apertura il cinema cinese di propaganda si trovò immerso in una competizione di mercato molto intensa, che portò l'ufficialità cinematografica e ripensare le strategie narrative e di gestione dello stesso. Per andare incontro alle richieste del pubblico e della Cina degli anni Ottanta, nel 1987 fu creato il "cinema della melodia principale" (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影): categoria cui appartengono i più grandi successi commerciali del cinema della RPC degli anni Venti del Duemila.

Rimandando alla Sezione II per specifiche sul tema del cinema cinese di propaganda nel periodo 1987-2022, si riportano riferimenti orientativi sugli istituti statali coinvolti nella gestione del cinema della RPC.

4.4.1. Gestione e controllo statale del cinema

Il 1986 aveva segnato l'istituzione del Ministero di Radio, Cinema e Televisione (*Guangbo dianying dianshibu* 广播电影电视部 – Ministry of Radio, Film and Television, MRFT): ente che accompagnò nel 1987 il lancio di una nuova tipologia di cinema di propaganda, il cosiddetto "cinema della melodia principale" (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影, cfr. Sezione II).

A seguito di una riforma istituzionale del Consiglio degli affari di Stato avviata nel 1993 e implementata nel marzo 1998, il Ministero di Radio, Cinema e Televisione fu sostituito dall'Amministrazione Statale Generale di Radio, Cinema e Televisione (*Guojia guangbo dianying dianshi zongju* 国家广播电影电视总局 – State Administration of Radio, Film and Television, SARFT, 1998-2013), sotto il diretto controllo del Consiglio degli affari di Stato. La SARFT era incaricata di:

[...] studiare e formulare le politiche e le linee guida per la propaganda radiotelevisiva e la creazione cinematografica, mantenendo la guida dell'opinione pubblica; conoscere la riforma del sistema amministrativo di radio, film e televisione. Ricercare e redigere leggi e regolamenti per l'amministrazione del settore radiofonico, cinematografico e televisivo; definire i piani di sviluppo del settore; controllare e gestire i programmi radiofonici e le registrazioni dei programmi televisivi satellitari nonché i programmi audiovisivi trasmessi attraverso le reti di informazione; è responsabile della gestione dell'importazione dei programmi radiofonici e televisivi trasmessi da emittenti radio e TV e della revisione dei contenuti.

Dirigere la Central National Radio, China Radio International e China Central Television, coordinando e ispezionando la propaganda, organizzando e gestendo in modo uniforme la copertura e la trasmissione dei loro programmi³⁰⁴.

L'Amministrazione Statale Generale di Radio, Cinema e Televisione è rimasta in attività fino al 2013 quando una nuova riforma istituzionale ha portato alla fusione della SARFT con l'Amministrazione Statale Generale di Stampa ed Editoria (*Guojia xinwen chuban zongshu* 国家新闻出版总署 – General Administration of Press and Publication, GAPP, 2001-2013), l'istituzione che dal 2001 aveva il compito di controllare e regolamentare la stampa e l'editoria nella RPC.

Nello specifico, la trasformazione della sistema amministrativo è stata dettata dal *Piano per la riforma istituzionale e trasformazione funzionale* (*Guowuyuan jigou gaige he zhineng zhuanbian fang'an* 国务院机构改革和职能转变方案) del 26 marzo 2013³⁰⁵, concretizzando così l'accentramento della gestione dei settori di stampa, editoria, radio, cinema e televisione della RPC all'interno di un'unica istituzione, l'Amministrazione Statale Generale di Stampa, Editoria, Radio, Cinema e Televisione (*Guojia xinwen chuban guangdian zongju* 国家新闻出版广电总局 – State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television, SAPPRFT, 2013-2018).

A rinforzare il legame tra l'ideologia socialista e l'industria cinematografica nel 2016 viene promulgata la *Legge per la promozione dell'industria cinematografica* (*Dianying chanye cujinfa* 电影产业促进法). In particolare, gli articoli 1, 3 e 36 recitano come segue:

Articolo 1 La presente legge è emanata per promuovere lo sviluppo sano e prospero dell'industria cinematografica, portare avanti i valori fondamentali del socialismo, regolare l'ordine del mercato

³⁰⁴ «[...] 研究并拟定广播电视宣传和影视创作的方针政策，把握舆论导向；知道广播电影电视管理体制的改革。研究并起草广播电影电视事业管理的法律、法规；指定广播电影电视管理规章和事业的发展规划；监督管理广播电视节目、卫星电视节目收录和通过信息网络向公众转播的视听节目；负责用于广播电台、电视台播出的广播电视节目的进口管理并负责内容审核。领导中央人民广播电台、中国国际广播电台和中央电视台，对其重大宣传进行协调和检查，统一组织和管理其节目的传输覆盖等。». Gu Anlin 谷安林 (a cura di), *Zhongguo gongchandang... op. cit.*, p. 543.

³⁰⁵ Consiglio degli affari di Stato (*Guowuyuan* 国务院), “*Guowuyuan bangongting guanyu shishi 《Guowuyuan jigou gaige he zhineng zhuanbian fangan》 renwu fengong de tongzhi* 国务院办公厅关于实施《国务院机构改革和职能转变方案》任务分工的通知” [Circolare dell'Ufficio generale del Consiglio degli affari di Stato sull'attuazione della divisione dei compiti circa il “Piano di riforma istituzionale e trasformazione funzionale del Consiglio degli affari di Stato”], *Consiglio degli affari di Stato* (*Guowuyuan* 国务院), 28 marzo 2013, <http://www.gov.cn/zwggk/2013-03/28/content_2364821.htm> (ultimo accesso 1 marzo 2021).

- cinematografico e arricchire la vita spirituale e culturale del popolo.
- Articolo 3 Nell'intraprendere le attività cinematografiche, lo Stato insiste nel servire il popolo e il socialismo, nel dare priorità ai benefici sociali e nel realizzare l'unità dei benefici sociali ed economici.
- Articolo 36 Lo Stato sostiene la creazione e la produzione dei seguenti film:
- 1) Film su temi importanti che diffondono l'eccezionale cultura cinese e promuovono i valori socialisti fondamentali;
 - 2) Film che promuovono la crescita sana dei minori;
 - 3) Film che mostrano i risultati dell'innovazione artistica e promuovono il progresso artistico;
 - 4) Film che promuovono lo sviluppo dell'educazione scientifica e la divulgazione di scienza e tecnologia;
 - 5) Altri film in linea con le politiche di sostegno nazionali³⁰⁶.

L'Ufficio Cinema è quindi rimasto l'istituto competente in materia di implementazione delle linee della propaganda e della censura definite dal Dipartimento centrale della propaganda, che – come evidenziato da Brady – è andato incontro a una rimodulazione delle pratiche ideologiche per inserirsi al meglio in un'economia culturale di mercato³⁰⁷. Nodale, inoltre, la centralità della componente educativa dei film, quali veicoli per la diffusione “dei valori fondamentali del socialismo” (*shehuizhuyi hexin zhiguan* 社会主义核心价值观), “dell'eccezionale cultura cinese” (*Zhonghua youxiu wenhua* 中华优秀文化), “della crescita sana dei minori” (*weicheng nianren jiankang chengzhang* 未成年人健康成长) e così via. Chiaro è quindi il mantenimento di un solido sistema di controllo censoriale dei contenuti (da evitarsi: violenza eccessiva, storie di fantasmi, e temi politicamente sensibili), che determina il conferimento della “licenza di proiezione” (*gongying xukezheng* 公映许可证), noto ai molti come “timbro del drago” (*longbiao* 龙标).

³⁰⁶ «第一条 为了促进电影产业健康繁荣发展, 弘扬社会主义核心价值观, 规范电影市场秩序, 丰富人民群众精神文化生活, 制定本法。第三条 从事电影活动, 应当坚持为人民服务、为社会主义服务坚持社会效益优先, 实现社会效益与经济效益相统。第三十六条 国家支持下列电影的创作、摄制: (一) 传播中华优秀传统文化、弘扬社会主义核心价值观的重大题材电影; (二) 促进未成年人健康成长的电影; (三) 展现艺术创新成果、促进艺术进步的电影; (四) 推动科学教育事业发展和科学技术普及的电影; (五) 其他符合国家支持政策的电影。». Amministrazione Statale del Cinema (*Guojia dianyingju* 国家电影局), “*Dianying chanye cujinfa* 电影产业促进法” [Legge per la promozione dell'industria cinematografica], Amministrazione Statale del Cinema (*Guojia dianyingju* 国家电影局), 7 novembre 2016, <https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/flfg/201611/t20161107_1460.html> (ultimo accesso 17 gennaio 2024).

³⁰⁷ Brady, Anne-Marie, *Marketing Dictatorship... op. cit.* Sulle trasformazioni della propaganda cinese in ottica di mantenimento e innovazione della tradizione maoista si veda Farley, James and Matthew D. Johnson (eds.), *Redefining Propaganda... op. cit.*

Nel 2018 è avvenuta un'ultima e importante trasformazione delle istituzioni statali cinesi del settore. Infatti il colosso della SAPPRFT è stato frammentato in tre diversi enti con l'attuazione del *Piano per l'approfondimento della riforma istituzionale del partito e dello stato* (*Shenhua dang he guojia jigou gaige fag'an* 深化党和国家机构改革方案) del 21 marzo 2018³⁰⁸.

Le funzioni concentrate nella SAPPRFT sono state divise così tra:

- (1) Amministrazione Statale Generale di Radio e Televisione (*Guojia guangbo dianshi zongju* 国家广播电视总局 – National Radio and Television Administration, NRTA);
- (2) Amministrazione Statale di Stampa ed Editoria (*Guojia xinwen chubanshu* 国家新闻出版署 – National Press and Publication Administration, NPPA), con funzioni simili all'Amministrazione Statale Generale di Stampa ed Editoria (GAPP, 2001-2013);
- (3) Amministrazione Statale del Cinema (*Guojia dianyingju* 国家电影局 – China Film Administration, CFA).

Poste queste premesse, risulta quindi evidente che negli anni Duemila si è concretizzato un processo prima di accorpamento e poi di scorporamento delle strutture amministrative competenti nei settori di stampa, editoria, radio, film e televisione e che tale percorso si è concluso nel 2018 con una tripartizione delle stesse istituzioni, creando per la prima volta una distinzione nella gestione di tre macro-ambiti: radio e televisione, stampa ed editoria e infine cinema.

Nello specifico, con la riforma del 2018 si è realizzato il riconoscimento della Amministrazione Nazionale per il Cinema – nata dall'evoluzione dell'Ufficio Cinema che afferiva fino al 1986 al Ministero della Cultura per poi essere inglobato nelle strutture di MRFT, SARFT e SAPPRFT –, quale istituzione di rango ministeriale, segnando quindi un importante passaggio nell'identificazione dell'industria cinematografica cinese quale settore di grande interesse per l'economia nazionale della RPC, nonché delle potenzialità che essa può esercitare nella propaganda.

³⁰⁸ Consiglio degli affari di Stato (*Guowuyuan* 国务院), “*Guowuyuan guanyu jigou shezhi de tongzhi* 国务院关于机构设置的通知” [Circolare del Consiglio degli affari di Stato sulla riconfigurazione delle strutture], *Consiglio degli affari di Stato* (*Guowuyuan* 国务院), 24 marzo 2018, <http://www.gov.cn/zhengce/content/2018-03/24/content_5277121.htm> (ultimo accesso 1 marzo 2021).

Per quanto riguarda la gestione della propaganda cinematografica nella RPC la riforma del 2018 ha infatti rappresentato un punto di svolta.

La divisione di competenze tra stato e partito che aveva preso forma con la leadership politica di Deng Xiaoping nella più ampia riforma del sistema dei media (*meiti gaige* 媒体改革) negli anni di Xi Jinping 习近平 (1953-) ha subito un'inversione di tendenza. Come già era successo in epoca maoista con il progressivo sbilanciamento della gestione del cinema cinese dallo stato verso il partito, la riforma del 2018 ha portato a una sovrapposizione delle competenze, garantendo a quest'ultimo maggiore voce in capitolo: in linea con i canoni del “socialismo dalle caratteristiche cinesi per una nuova era” (*xin shidai zhongguo tese shehuizhuyi* 新时代中国特色社会主义思想) inserito nella Costituzione della RPC con la revisione del 2018³⁰⁹. A fungere da spia di questo fenomeno in campo cinematografico è stata l'individuazione dell'Amministrazione Nazionale del Cinema quale ente controllato dal Dipartimento centrale della propaganda del PCC.

Chiaro è quindi che con la riforma del 2018 c'è stato un sostanziale avvicinamento del cinema alla propaganda. Infatti a capo dell'Amministrazione Statale del Cinema fu posto Wang Xiaojun 王晓晖 (1962-), già vicedirettore del Dipartimento centrale della propaganda del partito. Il suo incarico è terminato nel 2022 e, stando a dicembre 2023, la sua posizione risulta vacante. Svolge il ruolo di vicedirettore esecutivo della CFA Mao Yu 毛羽 (1966-), funzionario di formazione letteraria, che dopo aver lavorato nell'Amministrazione Nazionale di Radio, Cinema e Televisione dal settembre 2020 è stato direttore generale e vicesegretario di partito della China Film Group Corporation (CFGCC, *Zhongguo dianying jituan gongsi* 中国电影集团公司) – uno degli istituti più importanti dell'ufficialità cinematografica della RPC³¹⁰.

³⁰⁹ Sulla riforma costituzionale cfr. Cavalieri, Renzo, “La revisione della Costituzione della Repubblica Popolare Cinese e l'istituzionalizzazione del ‘socialismo dalle caratteristiche cinesi per una nuova era’”, *DPCE Online*, vol. 34, no. 1, 2018, pp. 307-310; Spagnoli, Federico, “La riforma della Costituzione cinese: un'analisi della revisione costituzionale del 2018 e dei suoi caratteri principali”, *DPCE Online*, vol. 38, no. 1, 2019, pp. 129-163; Mottura, Bettina, “Costituzione e discorso delle istituzioni in Cina oggi”, *Nuovi Autoritarismi e Democrazie*, vol. 2, 2019, pp. 93-108.

³¹⁰ Cfr. *infra*, pp. 151 ss.

SEZIONE II

Il cinema cinese di propaganda contemporaneo. Linguaggi e narrazioni dei “film della melodia principale”

La Sezione II si concentra sul cinema cinese di propaganda contemporaneo, segnatamente al cosiddetto “cinema della melodia principale” (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影): una categoria istituita nel 1987 su iniziativa dell’Ufficio cinema dell’Amministrazione di Radio, Cinema e Televisione (controllato dal Consiglio degli affari di Stato) in occasione della Conferenza nazionale dei direttori degli studi di film a soggetto (*Quanguo gushipian changzhang huiyi* 全国故事片厂长会议, 20 febbraio-2 marzo 1987) per dare applicazione in campo cinematografico alle nuove linee della Cina delle riforme³¹¹. All’interno del “cinema della melodia principale” erano inclusi lungometraggi di diverso genere, accomunati dalla narrazione propagandistica dell’ideologia socialista cinese e denominati “film della melodia principale” (*zhuxuanlü yingpian* 主旋律影片).

Attraverso una serie di evoluzioni nei generi, nelle tematiche e nelle modalità narrative, legate alla convergenza con il cinema commerciale (*shangye dianying* 商业电影) e con la cultura *mainstream* (*zhuliu wenhua* 主流文化), i “film della melodia principale” sono diventati uno dei filoni centrali dell’industria cinematografica cinese, riuscendo a ottenere risonanza non solo nella Repubblica Popolare, ma anche a livello mondiale nel corso degli anni Duemila. Nello specifico, alcuni “film della melodia principale” hanno guadagnato un tale riscontro sul suolo nazionale da riuscire a scalare le classifiche globali di incassi – come nel caso di *The Eight Hundred* (*Babai* 八百, dir.

³¹¹ Li Daoxin 李道新, *Zhongguo dianying piping shi 1987-2000* 中国电影批评史 1987-2000 [Storia della critica cinematografica cinese (1987-2000)], Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2007, pp. 538. In altre fonti in lingua cinese la conferenza del 1987 è anche chiamata “Conferenza nazionale per la produzione di film a soggetto” (*Quanguo gushipian chuanguo huiyi* 全国故事片创作会议).

Guan Hu, 2020) e *The Battle at Lake Changjin* (*Changjinhu* 长津湖, dir. Chen Kaige, Guan Hu, Tsui Hark, 2021), i cui *box-office* sono stati i più alti del 2020 e del 2021. Altri film di propaganda, anch'essi campioni del botteghino cinese, come *Wolf Warrior* e *Wolf Warrior II* (*Zhanlang* 战狼 e *Zhanlang II* 战狼 II, dir. Wu Jing 吴京, 2015 e 2017), *Operation Mekong* (*Meigonghe xingdong* 湄公河行动, 2016) e *Operation Red Sea* (*Honghai xingdaong* 红海行动, 2018) di Dante Lam 林超贤 (1964-) e *The Wandering Earth* (*Liulang diqiu* 流浪地球, dir. Frant Gwo, 2019) sono approdati su piattaforme di *streaming* non cinesi quali Amazon Prime, Netflix e Apple TV. È accaduto inoltre che “film della melodia principale” firmati da cineasti noti per produzioni non propagandistiche, come Chen Kaige 陈凯歌 (1952-) e Tsui Hark 徐克 (1951-), siano persino stati inseriti nel cartellone della piattaforma di film d'autore MUBI: *Taking of Tiger Mountain* (*Zhiqu Weihushan* 智取威虎山, dir. Tsui Hark, 2014); *My People, My Country* (*Wo he wo de zuguo* 我和我的祖国, dir. Chen Kaige, Zhang Yibai 张一白, Guan Hu *et al.*, 2019), come anche i due episodi della serie *The Battle at Lake Changjin* (*The Battle at Lake Changjin*, 2021; *The Battle at Lake Changjin II*, dir. Chen Kaige, Guan Hu, Tsui Hark, *Changjinhu zhi Shuimen qiao* 长津湖之水門橋, 2022).

Uno studio del cinema della melodia principale” rappresenta quindi un argomento di particolare rilevanza per avvicinarsi alla lettura del cinema cinese di propaganda contemporaneo, ovvero del panorama cinematografico e del contesto mediatico della RPC post-riforme. Nondimeno la stessa definizione del tema pone alcuni interrogativi.

Occorre infatti sottolineare che i confini della categoria “cinema della melodia principale” (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影), seppur istituita in un contesto formale quale la Conferenza nazionale per la produzione di film a soggetto su iniziativa del dell'Ufficio cinema dell'Amministrazione Generale di Radio, Cinema e Televisione (MRFT), si sono trasformati nel corso degli anni, seguendo i cambiamenti delle traiettorie politiche e del mercato cinematografico cinese. C'è voluto del tempo prima che si affermasse il concetto di “film della melodia principale” e che si sviluppasse un dibattito su questo tema nel panorama cinematografico, mediatico e accademico della Repubblica Popolare. Fermo restando che si tratta di lungometraggi a soggetto basati sulla narrazione propagandistica della nazione cinese e dell'ideologia socialista cinese, che ricevono sostegno statale (in forma diretta o indiretta), l'inquadramento del tema porta alla luce difficoltà di categorizzazione. Il “cinema della melodia principale”, quindi, pur se inserito

in un'industria, un mercato, un sistema politico definito da chiare “caratteristiche cinesi” (*Zhongguo tese* 中国特色), sfugge a rigide schematizzazioni. Si trova nel punto di incontro di componenti commerciali, artistiche e politiche, che possono essere studiate soltanto con strumenti sensibili al contesto di riferimento.

Rimandando alla proposta di metodo avanzata nel Capitolo 1 (par. 1.4.), in questa sede, il “cinema della melodia principale” è ricercato in chiave diacronica, quale prodotto della filiera cinematografica della RPC post-riforme (indagata nelle sue dimensioni di produzione, distribuzione ed esercizio), ovvero come espressione di linguaggi e narrazioni, ricorrenti e in trasformazione, della propaganda cinese.

Stanti tali premesse, è qui presentata una periodizzazione degli sviluppi del “cinema della melodia principale”, segnatamente al periodo 1987-2022 individuando quattro fasi (Tabella 4). I criteri adottati per la selezione degli estremi temporali e per l'articolazione della periodizzazione sono indicati di seguito. Si anticipa, però, che la Sezione II sviluppa ogni fase rispettivamente nei Capitoli 5-8, proponendo per ciascuna l'analisi di uno o più film rappresentativi in termini di linguaggi e narrazioni propagandistiche.

Periodo	Fase	Caratteristiche
1987-1995	La creazione del “cinema della melodia principale”	Istituzione del “cinema della melodia principale” e inizio nuova produzione di propaganda (graduale diversificazione in filoni e sottogeneri).
1996-2006	I canoni del cinema di propaganda tra tradizione e innovazione	Iniziative a sostegno del cinema di propaganda. Produzione statale e privata. Inizio convergenza con il cinema commerciale: modello blockbuster, utilizzo strategico date di uscita, diversificazione in filoni e sottogeneri, etc.
2007-2018	Il cinema di propaganda diventa <i>mainstream</i>	Convergenza con il cinema commerciale: il cinema di propaganda diventa <i>mainstream</i> . Ampio spazio produzione privata. Distribuzione internazionale e multimodale. Utilizzo strategico date di uscita. Moltiplicazione dei generi. Creazione di prodotti seriali.
2019-2022	La “melodia principale” si fa più squillante	Intensificazione dinamiche del periodo 2007-2018. Applicazione della riforma istituzionale. Risposta della propaganda alla pandemia di COVID-19.

Tabella 4 - Le fasi di sviluppo del cinema cinese di propaganda (1987-2022).

La periodizzazione si appoggia a uno studio accademico di Liu Sijia del 2018, in cui è avanzata una classificazione dei lungometraggi “della melodia principale” in tre periodi: il primo dal 1978 al 1995, il secondo dal 1996 al 2006 e il terzo dal 2007 in poi, senza indicare data di fine ³¹². Come è evidente, Liu ha fatto risalire le origini del nuovo cinema di propaganda direttamente alla fine degli anni Settanta, quando il lancio della Politica di riforme e di apertura aveva inaugurato la messa in discussione delle modalità narrative e delle soluzioni filmiche della Rivoluzione culturale. In questa sede si è scelto di dare maggiore rilevanza all’istituzione formale del “cinema della melodia principale” (1987) e di aumentare il numero delle fasi a quattro.

Nel tentativo di creare una griglia attraverso cui seguire gli sviluppi del cinema cinese di propaganda, si è scelto come periodo temporale quello tra il 1987 al 2022. Le due date coincidono con la creazione della categoria “cinema della melodia principale” e con la fine della direzione dell’Amministrazione Statale del Cinema da parte di Wang Xiaojun, già vicedirettore del Dipartimento centrale della propaganda del partito. Il termine del suo incarico e la nomina del suo successore Mao Yu tra gli amministratori dell’Ufficio cinema (sebbene con un passato anche nel sistema della propaganda) traccia una linea di demarcazione importante nella gestione del cinema nazionale cinese rispetto al periodo 2018-2022, che fu caratterizzato da un controllo attento del cinema da parte della propaganda di partito a seguito della riforma istituzionale del 2018 ³¹³. La pubblicazione di nuovi regolamenti da parte della CFA segnalerà la strada della propaganda cinematografica successivi al 2022, ed eventualmente la nascita di una nuova fase.

Dopo un primo periodo di formazione ed elaborazione delle caratteristiche nodali dei film *zhuxuanlü* (1987-1995, cfr. Cap. 5), il 1996 è l’anno che ha segnato l’avvio del processo di canonizzazione delle nuove forme della propaganda cinematografica (1996-2006, cfr. Cap. 6). In tale frangente, nodale è stata l’implementazione del “Progetto 9550” (*Jiuwuwuling gongcheng* 九五五零工程) da parte dell’Ufficio cinema

³¹² Liu Sijia 刘思佳, “*Leixinghua · shichanghua · dazhonghua – Lun gaige kaifang si shi nian zhuxuanlü dianying chuanguo linian de zhuanxing* 类型化·市场化·大众化—论改革开放四十年 主旋律电影创作理念的转型” [Le trasformazioni del concetto creativo di “film della melodia principale”: dinamiche di genere, mercato e grande pubblico nei 40 anni dalla politica di riforme e di apertura], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying* 当代电影), 2018, no. 7, pp. 110-113.

³¹³ Si precisa che Mao Yu esercita il ruolo di vicedirettore esecutivo (*changwu fujuzhang* 常务副局长) della CFA. Stando al 1 dicembre 2023, il posto di direttore è vacante.

dell'Amministrazione di Radio, Cinema e Televisione e l'intervento statale a sostegno della produzione propagandistica.

A seguire, nell'intervallo temporale dal 2007 al 2018 (cfr. Cap. 7), il cinema di propaganda si è evoluto in uno dei filoni principali dell'industria cinematografica. Determinanti la convergenza con il cinema commerciale – cristallizzata nella sovrapposizione semantica delle espressioni “cinema della melodia principale” (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影) e “cinema *mainstream*” (*zhuliu dianying* 主流电影) –, l'abbondanza di investimenti privati (occasione per colossi quali Alibaba, Bona Film Group e Huayi Brothers per garantirsi l'appoggio necessario per spaziare al di fuori della propaganda), la disseminazione multimodale e internazionale dei prodotti di propaganda, nonché la diversificazione dei filoni e sottogeneri, aprendo la strada alla produzione di serie di film sul medesimo tema.

Si precisa che il *terminus a quo* di questo periodo di sviluppo del cinema di propaganda coincide con la distribuzione nelle sale cinesi di un film fondamentale per capire alcuni aspetti dell'evoluzione degli anni Duemila. Si tratta della pellicola di Feng Xiaogang 冯小刚 (1958-) *Assembly* (*Jijie hao* 集结号, 2007): lungometraggio che innova le modalità estetiche e narrative “della melodia principale”, riuscendo con successo ad avvicinarle alle logiche del mercato cinematografico³¹⁴. Il *terminus a quem*, invece, indica l'ultimo anno prima del grande cambiamento segnato dal 2019, approfondito di seguito. La scelta di tale forbice temporale (di undici anni) vuole sottolineare la continua crescita del cinema di propaganda verso la sua totale convergenza con la produzione *mainstream*.

A chiudere la schematizzazione, è il periodo in cui la “melodia principale” si fa più squillante (2019-2022, cfr. Cap. 8), grazie all'intensificazione delle dinamiche già attivate in precedenza. Il 2019 rappresenta un anno di svolta giacché legato a passaggi rilevanti per le più recenti trasformazioni della propaganda cinematografica: l'applicazione delle trasformazioni istituzionali previste dalla riforma del 2018 e il contestuale incardinamento dell'Amministrazione Statale del Cinema alle dipendenze del Dipartimento centrale della propaganda, e l'epidemia di COVID-19, quale evento epocale che ha segnato nuove traiettorie nell'industria cinematografica cinese, a partire dalla chiusura delle sale sino ad arrivare alla posticipazione e calendarizzazione *online* dell'uscita dei film, propaganda inclusa. Il 2022, come anticipato, mostra un cambio nella

³¹⁴ Cfr. Zhu, Ying, and Stanley Rosen, “Introduction”, in Ying Zhu and Stanley Rosen (eds.), *Art, Politics... op. cit.*, p. 7.

gestione istituzionale della propaganda e fornisce la distanza minima per commentare le produzioni propagandistiche che hanno accompagnato la celebrazione del centesimo anniversario di fondazione del Partito comunista (2021) – come *1921 (Yijiueyiyi 一九二一)*, dir. Huang Jianxin, Zheng Dasheng 郑大圣).

I futuri sviluppi del panorama cinematografico della RPC dimostreranno se i “film della melodia principale” continueranno a maturare nella medesima direzione o se ci saranno cambiamenti di rotta significativi, tali da determinare l’inizio di una “nuova fase” del cinema di propaganda.

Capitolo 5 – Il nuovo cinema di propaganda: la creazione del “cinema della melodia principale” (1987-1995)

Gli anni Ottanta hanno rappresentato una fase di ripensamento delle modalità e degli stili narrativi del cinema cinese di propaganda. Le sfide si erano infatti duplicate. Da un lato, occorreva condensare le istanze politiche e ideologiche delle riforme in una forma appetibile per il grande pubblico, che aveva sostituito le masse al centro dei grandi movimenti del Novecento ed era attirata da altre forme di intrattenimento quali televisione e karaoke³¹⁵. Dall’altro, bisognava fronteggiare le dinamiche di un mercato in crescita graduale, in cui si stava ampliando lo spazio del cinema commerciale – limitata la circolazione di film pirata (*daoban dianying* 盗版电影) su videocassette (*luxiangdai* 录像带), di produzioni indipendenti (*duli dianying* 独立电影, lett. cinema indipendente) e importate dall’estero.

Nel marzo 1987, un anno dopo l’istituzione dell’Amministrazione Generale di Radio, Cinema e Televisione (MRFT) e su iniziativa dell’Ufficio cinema da esso controllato, venne lanciato il “cinema della melodia principale” (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影) in occasione della Conferenza nazionale dei direttori degli studi di film a soggetto. Tale categoria era rappresentata da film imperniati sull’espressione di sentimenti patriottici e sulla diffusione dei valori del socialismo³¹⁶.

³¹⁵ Braester, Yomi, “Contemporary Mainstream PRC Cinema”, in Song Hwee Lim and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, London, British Film Institute, 2011, p. 176.

³¹⁶ Al “cinema della melodia principale” (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影) è stata dedicata una voce sul *Dizionario dell’arte cinematografica* di Xu, Fu e Cui, nella seconda edizione del 2005. Invece, è del 2022 la definizione di “film della melodia principale” (*zhuxuanlü yingpian* 主旋律影片, /main-melody movies/) riportata nella terza edizione dell’enciclopedia cinese *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书: «Lungometraggi che riflettono a pieno l’ideologia principale» (*Neng chongfen tixian zhuliu yishi xingtai de yingpian* 能充分体现主流意识形态的影片). Cfr. Xu Nanming 许南明, Fu Lan 富澜, Cui Junyan 崔君衍 (a cura di), (a cura di), *Dianying yishu cidian... op. cit.*, p. 16; Yi Fan 忆帆, “Zhuxuanlü yingpian 主旋律影片” [Film della melodia principale], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 20 gennaio 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=216919&Type=bkzyb&SubID=43829>> (ultimo accesso 16 febbraio 2023).

Il progetto fu menzionato per la prima volta dal presidente dell'Ufficio cinema Shi Fangyu 石方禹 (1925-), per poi essere presentato dal suo successore, il regista Teng Jinxian 滕进贤 (1937-2022)³¹⁷, con lo slogan “promuovere la melodia principale, sostenere la diversificazione” (*hongyang zhuxuanlü, changdao duoyanghua* 弘扬主旋律, 倡导多样化)³¹⁸.

Sul numero di marzo del mensile “News cinematografiche” (*Dianying tongxun* 电影通讯), una delle voci a sostegno della propaganda del PCC³¹⁹, comparivano queste righe in riferimento alle parole spese durante la della Conferenza nazionale dei direttori degli studi di film a soggetto in riferimento al “cinema della melodia principale”:

Quest'anno (1987) è il 60° anniversario della fondazione dell'esercito, l'anno prossimo è il 40° anniversario della vittoria delle campagne di Liaoshen, Huaihai e Pingtian, e il 1989 è il 40° anniversario della fondazione del Paese. L'industria cinematografica cinese deve far uscire film all'altezza di queste ricorrenze, altrimenti dovremmo renderne conto al Partito e al popolo, e non avremo i mezzi per farlo. Mancano solo due anni e mezzo al 1989, la situazione è urgente e non si può più restare a guardare... occorre agire immediatamente, prima della fine di questo incontro³²⁰!

La creazione del “cinema della melodia principale”, nel periodo in cui Li Xiannian 李先念 (1909-1992) e Zhao Ziyang 赵紫阳 (1919-2005) ricoprivano rispettivamente i ruoli di Presidente della Repubblica e di Segretario generale del Partito, rappresentò la sintesi di teorie politiche attive nel campo della produzione artistica della RPC sin dal 1942, quando Mao Zedong aveva decretato nei *Discorsi alla conferenza di Yan 'an sulla*

³¹⁷ Teng Jinxian nel 1991 fu nominato presidente della neoistituita Commissione nazionale per la gestione dei fondi per lo sviluppo dell'industria cinematografica. Sun Jian 孙剑, “*Guojia dianying shiye fazhan zhuanxiang zijin guanli weiyuanhui* 国家电影事业发展专项资金管理委员会” [Commissione nazionale per la gestione dei fondi per lo sviluppo dell'industria cinematografica], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 1 aprile 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=109226&Type=bkzyb&SubID=43900>> (ultimo accesso 22 marzo 2023).

³¹⁸ Wang Xianping 汪献平, “*Chanye yu leixing: zhuxuanlü dianying de zhuanxing zhenglüe* 产业与类型: 主旋律电影的转型策略” [Industria e generi: strategie di trasformazione dei film di propaganda], *Journal of Shanghai Normal University – Philosophy & Social Sciences Edition* (*Shanghai shifan daxue xuebai – zhexue shehui kexue ban* 上海师范大学学报-哲学社会科学版), 2007, vol. 36, no. 5, p. 94.

³¹⁹ Cfr. nota 352.

³²⁰ «今年（1987年）是建军60周年，明年是辽沈、淮海、平津战役胜利40周年，1989年是建国40年的大庆之年，中国影坛必须推出同这些节日相匹配的影片，否则我们将负咎党和人民，我们将无以做出交代。现在距离1989年只有两年半的时间了，已经很急了，再也容不得我们观望了。……应当在此会结束之前，立即行动起来。». Riportato in Ni Zhen 倪震 (a cura di), *Gaige yu Zhongguo dianying* 改革与中国电影 [Il cinema cinese e le riforme], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1994, p. 123.

letteratura e l'arte lo stretto legame tra arti e ideologia del partito³²¹. Nella letteratura accademica e nel mondo del cinema cinese sono state individuate quali basi della “melodia principale” due celebri campagne politiche del Novecento cinese che invitavano alla messa a servizio dell’arte rispetto al popolo e ai principi del socialismo, e alla diversificazione dei prodotti culturali: la politica del “(servire) per due” (*erwei* 二为), da “servire il popolo, servire il socialismo” *wei renmin fuwu, wei shehuizhuyi fuwu* 为人民服务, 为社会主义服务), e quella del “Doppio cento” (*shuangbai* 双百), dallo slogan della Campagna dei cento fiori³²². Eluso era invece il riferimento diretto al Doppio cento ricordato nel 1986 dal direttore del Dipartimento centrale della propaganda Zhu Houze 朱厚泽 (1931-2010) a sostegno dell’implementazione delle riforme e della liberalizzazione delle arti³²³.

Con i *zhuxuanlü* la propaganda si è aperta alla diversificazione di filoni e sottogeneri, tematiche, approcci filmici e narrativi, ovvero ha abbracciato la più ampia impostazione ideologica portata avanti dal PCC nel campo dei media: «‘celebrare il tema melodico principale [...] del socialismo, del collettivismo e del patriottismo’, nell’ambito di una ‘cultura pluralistica’ [...]»³²⁴. A fronte di questo, secondo quanto scritto da Teng Jinxian sul “Quotidiano del popolo” nel 1992: «lo slogan “promuovere la melodia principale” [...] ha reso esplicita la guida del partito sull’arte cinematografica»³²⁵.

Come anticipato, tra il 1987 e il 1995 la principale sfida della propaganda era diventata quella di veicolare i valori ideologici della *leadership* comunista di quel periodo,

³²¹ McDougall, Bonnie S., *Mao Zedong's «Talks at Yan'an Conference on Literature and Art»: A translation of the 1943 text with commentary*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies University of Michigan, 1980, pp. 128.

³²² Wang Gengnian 王庚年, “*Shishi jingpin zhanlüe chuangzao xin de huihuang — Dianying “jiu wu wu linggongcheng” pingxi* 实施精品战略创造新的辉煌—电影“九五五〇工程”评析” [Implementazione di strategie innovative: commento e analisi del “Progetto 9550”], *Quotidiano del cinema cinese (Zhongguo dianyingbao* 中国电影报), 25 aprile 2001, in China Film Association (*Zhongguo dianyingjia xiehui* 中国电影家协会), *Zhongguo dianying nianjian* 中国电影年鉴 [Annuario del cinema cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 2002, p. 47; Liu Dequn 刘德群, *Gaige kaifang sishinian: Zhuxuanlü dianying de fazhan yu shanbian* 改革开放四十年: 主旋律电影的发展与嬗变 [Quarant’anni dalla politica di riforme e di apertura: sviluppo ed evoluzione del cinema della melodia principale], Beijing, Zhongguo caifu chubanshe 中国财富出版社, 2019, pp. 1-3.

³²³ Cfr. Miranda, Marina, *Ideologia e riforma politica in Cina. Una democratizzazione elusa dagli anni Ottanta in poi*, Roma, Liberia Universitaria, 2022, pp. 49-56.

³²⁴ De Giorgi, Laura, *La via delle parole... op. cit.*, p. 35.

³²⁵ «弘扬主旋律”这一口号 [...] 体现了党对电影艺术的领导». Teng Jinxian 滕进贤, “*Guanyu Zhongguo dianying de zhuxuanlü* 关于中国电影的主旋律” [Sulla melodia principale del cinema cinese], *Quotidiano del popolo (Renmin ribao* 人民日报), 7 febbraio 1991, in China Film Association (*Zhongguo dianyingjia xiehui* 中国电影家协会), *Zhongguo dianying nianjian* 中国电影年鉴 [Annuario del cinema cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1992, p. 259.

cercando di intercettare le richieste e le aspettative del grande pubblico e di rispondere alle nuove dinamiche dell'industria cinematografica in trasformazione³²⁶. Ricordiamo infatti che oltre ai filoni di cambiamento che avevano caratterizzato il periodo post-Rivoluzione culturale, il trauma degli eventi di piazza Tian'anmen del 4 giugno 1989 e gli anni Novanta avevano portato alla nascita di nuove istanze all'interno del cinema cinese: oltre al movimento documentarista iniziato da registi come Wu Wengguang 吴文光 (1956-, *Bumming in Beijing: The Last Dreamers, Liulang Beijing* 流浪北京, 1990), anche la cosiddetta "Sesta generazione" – a partire da *Mamma* (*Mama* 妈妈, 1990) di Zhang Yuan 张元 (1963-) – proponeva nei suoi film *underground* (*dixia dianying* 地下电影) riflessioni alternative, e in alcuni casi addirittura sovversive³²⁷. In aggiunta, i film di intrattenimento (*yulepian* 娱乐片) costituivano l'antagonista da sfidare, rappresentando il 70% della produzione nazionale, contro il 25% dei "film della melodia principale"³²⁸.

Dal punto di vista dei lungometraggi di propaganda, durante questo primo periodo (1987-2005) si intensificarono le dinamiche attivate tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta, soprattutto nella continuazione di generi e approcci filmici. Occorre però precisare che, nonostante la creazione "dall'alto", la categoria del "cinema della melodia

³²⁶ Sulla creazione e trasformazione del "cinema della melodia principale" in relazione alla Politica di riforme e di apertura si ricorda il contributo di Tobari Haruo 戸張東夫 pubblicato in due parti nel 2007 su *East Asia* (Tōa 東亞).

³²⁷ Tra i diversi fattori che hanno avuto un impatto considerevole sul cinema cinese negli anni Novanta, oltre alla crescita del mercato interno legato alla prevalenza dei blockbuster campioni di incassi, vi è stato anche un aumento delle sfide proposte dai film stranieri e a produzione privata, dalle coproduzioni internazionali e dalle serie televisive provenienti da Giappone e Corea. Crescente è stato anche l'interesse degli investitori cinesi per le industrie cinematografiche estere, dinamica rafforzatasi dopo l'ingresso nel WTO del 2001 e ingranditasi fino a portare a una presenza consistente di capitali cinesi in America negli anni Duemila. Quest'ultima tendenza è approfondita da Aynne Kokas in *Hollywood Made in China* (2017). Rilevante, inoltre, osservare la nascita del neologismo "Huallywood" (in cinese, *Hualaiwu* 华莱坞), dalla combinazione del carattere che storicamente indica la Cina (*Hua* 华) con la parte finale della parola "Hollywood". L'espressione ha assunto nel tempo diversi significati. Oltre a segnalare l'espansione dell'industria cinematografica cinese dei primi anni Duemila, in termini di crescita interna e di investimenti all'estero, è diventata il soprannome del Parco Nazionale dell'Industria Cinematografica Digitale (*Guojia shuzi dianying chanye yuan* 国家数字电影产业园, National Digital Film Industrial Park) costruito a Wuxi (Shanghai) nel 2010, per poi essere incardinata nel 2014 quale modello teorico dal professor Shao Peiren 邵培仁 (Università del Zhejiang) a indicare la dimensione transnazionale del cinema cinese. Sui confini e le declinazioni di "Huallywood" si veda: Fleming, David H., and Maria Elena Indelicato, "Introduction: on transnational Chinese cinema(s), hegemony and Huallywood(s)", *Transnational Screens*, 2019, vol. 10, no. 3, pp. 137-147.

³²⁸ Il 5% invece era di film d'essai. Cfr. Li Daoxin 李道新, *Zhongguo dianying wenhua... op. cit.*, pp. 400-401.

principale” impiegò qualche tempo prima di cristallizzarsi ed essere concepita come omogenea dalla letteratura accademica e dal panorama cinematografico cinese³²⁹.

Sebbene il lancio del “cinema della melodia principale” avesse auspicato una consistente diversificazione dei filoni e dei sottogeneri – ed infatti si ebbe un progressivo incremento delle commedie (*xiju* 喜剧) e di film polizieschi (*zhentanpian* 侦探片) come *Combattimento tra galli* (*Douji* 斗鸡, dir. Wang Bingling 王秉林, 1990), *Capodanno* (*Guonian* 过年, dir. Huang Jianzhong 黄健中, 1991) e *L'anno del dragone: agente di polizia* (*Longnian jingguan* 龙年警官, dir. Huang Jianzhong, 1990)³³⁰ –, fino alla seconda metà degli anni Novanta negli stabilimenti statali rimase preponderante la produzione di film sulla rivoluzione, con un'attenzione particolare alle biografie di leader e quadri del Partito comunista. Le pellicole portavano sul grande schermo una rilettura del passato prossimo della RPC (dalla Seconda guerra dell'oppio in poi), sotto la guida del Gruppo cinema del Gruppo ristretto di direzione della creazione di film e prodotti televisivi sulla storia rivoluzionaria (*Geming lishi tici yingshi chuangzuo lingdao xiaozu dianyingzu* 革命历史题材影视创作领导小组电影组 – abbreviato *Zhongda xiaozu* 重大组) – diretto da Ding Qiao 丁峤 (1924-1995)³³¹ e tra i membri figurava anche Teng Jinxian –

³²⁹ Vista la pluralità di generi collegati ai “film della melodia principale”, nell’ottica di una diversificazione della produzione di propaganda, la stessa categoria dei *zhuxuanlü* prese forma gradualmente. Accademici, cineasti e rappresentanti dell’ufficialità cinematografica utilizzavano l’etichetta della “melodia principale” per una pluralità di prodotti, diversi tra loro, ma che riflettevano secondo intensità differenti la visione della propaganda del PCC. Se da una parte lampante era la narrazione propagandistica di film biografici e storici, più sottile e sfumata (se non assente) quella delle commedie e dei film d’amore o polizieschi. Il cinema di propaganda assumeva quindi molteplici forme e accoglieva al suo interno tutto ciò che veniva riconosciuto come “melodia principale” dal sistema del cinema di stato della RPC. Tale caratteristica rimane valida anche nel cinema di propaganda degli anni Duemila, ed infatti accade che film come *A Matter of Life and Death* (*Nanjing! Nanjing!* 南京! 南京!, 2009), diretto da Lu Chuan 陆川 (1971-) e incentrato sul Massacro di Nanchino del 1937, siano considerati in articoli scientifici cinesi “della melodia principale”, nonostante la forte impronta autoriale di riflessione critica sulla storia della RPC, tutt’altro che propagandistica. A margine si ricordi il contributo di Zhang, il quale sostiene che la categoria dei “film della melodia principale” si sia definita solo nel 1989, come risposta della propaganda alla molteplicità di voci che stavano trovando il loro spazio in seguito all’incidente di Tian’anmen del 4 giugno. Zhang, Rui, *The Cinema of Feng Xiaogang Commercialization and Censorship in Chinese Cinema after 1989*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, pp 35-36.

³³⁰ I tre titoli citati sono prodotti dagli Studi cinematografici di Pechino. Si noti che in riferimento alle commedie la letteratura accademica cinese utilizza la formula “commedie della melodia principale” (*zhuxuanlü xiju* 主旋律喜剧). Cfr. Rao Shuguang 饶曙光 (a cura di), *Zhongguo xiju dianyingshi* 中国喜剧电影史 [Storia della commedia cinematografica], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 2005, pp. 261-265.

³³¹ Formatosi nell’esercito, Ding Qiao cominciò la propria carriera come regista teatrale, per poi passare al campo cinematografico e lavorare nella squadra dei cinegiornali degli Studi cinematografici di Pechino a partire dal 1952. In seguito, ricoprì importanti posizioni nella struttura amministrativa statale, tra cui il ruolo di viceministro della Cultura dal 1982 e vicedirettore dell’Amministrazione di Radio, Cinema e Televisione (1986-1988). Yang Guohai 杨国还, “Ding Qiao 丁峤” [Ding Qiao], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大

istituito il 4 luglio 1987 all'interno del MRFT³³². Il Dipartimento centrale della Propaganda riconobbe l'istituto con il nome ufficiale di Gruppo ristretto di direzione della creazione di film e prodotti televisivi sulla grande storia rivoluzionaria (*Zhongda geming lishi ticao yingshi chuangzuo lingdao xiaozu* 重大革命历史题材影视创作领导小组)³³³. Caratteristica era la ricostruzione degli eventi storici in forma didattica, presentando personaggi e avvenimenti con voci fuoricampo o con didascalie: riflesso della tradizione educativa delle arti in Cina, nonché della rilevanza del testo scritto sull'immagine e della sceneggiatura sulla regia³³⁴.

Tra i film biografici (*zhuanjipian* 传记片), accanto a *Il generale Peng* (*Peng da jiangjun* 彭大将军, dir. Liu Bin 刘斌, Li Yucai 李育才, Liu Haoxue 刘浩学, 1988), tentativo di riabilitazione della figura di Peng Dehuai, *Mao Zedong e suo figlio* (*Mao Zedong he tade erzi* 毛泽东和他的儿子, dir. Zhang Jinbiao 张今标, 1991) e *La storia di Mao Zedong* (*Mao Zedong de gushi* 毛泽东的故事, dir. Han Sanping 韩三平, 1992), si ricordano *Jiao Yulu* (*Jiao Yulu* 焦裕禄, dir. Wang Jixing 王冀邢, 1990) e *Kong Fansen* (*Kong Fansen* 孔繁森, dir. Chen Guoxing 陈国星, Wang Ping 王坪, 1995), in cui l'espedito biografico fornisce un quadro di rilettura e di riscrittura della storia del Novecento della RPC. Ai margini del discorso propagandistico si pone il *biopic* *Zhou Enlai* (*Zhou Enlai* 周恩来, 1992), nel quale la firma di Ding Yinnan 丁荫南 (1938-) propone un commento critico sugli anni della Rivoluzione culturale.

Ad accomunare i film biografici di questo periodo è l'approccio narrativo attento a una maggiore tridimensionalità dei personaggi. Questi, infatti, sono descritti secondo traiettorie meno apologetiche e manichee rispetto a quanto accadeva in passato³³⁵, tendenza che abbraccia più in generale la produzione di propaganda. Ciò permette un avvicinamento dello spettatore alle vite di figure considerate di primo piano nella costruzione della nazione socialista cinese: indice della progressiva convergenza della

百 科 全 书 , 20 gennaio 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=54656&Type=bkzyb&SubID=43905>> (ultimo accesso 8 gennaio 2024).

³³² Zhang Zhenhua 张振华, "Lun 'xin zhuxuanlü dianying'" 论 "新主旋律电影" [I "nuovi film della melodia principale"], *Academic Monthly (Xueshu yuekan* 学术月刊), 2011, vol. 43, no. 2, pp. 110-115.

³³³ Ni Zhen 倪震 (a cura di), *Gaige yu Zhongguo... op. cit.*, p. 122.

³³⁴ Nei film storici cinesi, accade spesso che i personaggi, alla loro prima apparizione sullo schermo, si presentino pronunciando il proprio nome, o che siano interpellati per nome nei dialoghi. Nel caso dell'auto-presentazione evidente è il rimando alle pratiche del teatro tradizionale cinese, nel quale gli attori, salendo sul palco, facevano riferimenti al nome e alla storia del proprio personaggio.

³³⁵ Bergeron, Régis, *Le cinéma chinois: 1984-1997*, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1997, p. 192.

“melodia principale” con il cinema commerciale, e riflesso del cambiamento della linea ideologica della propaganda. Citando le parole di Yu, che individua il momento di trasformazione della narrazione negli eventi di Tian’anmen del 1989:

[...] the presentation of revolutionary history in post-1989 main melody films has been reconfigured using new narrative strategies, particularly a disintegration of representations of collective action and a rising emphasis on the personal/individual perspective, which speaks directly to the ideological transformation of contemporary, market-reform China³³⁶.

Nel periodo 1987-1995 prosegue la produzione di “*xianlipian* 献礼片”, i lungometraggi celebrativi prodotti espressamente per ricordare l’anniversario della fondazione della Repubblica Popolare ed essere distribuiti in occasione di tale ricorrenza. Affrontano il tema della Guerra civile tra comunisti e nazionalisti in occasione del quarantesimo della RPC: *La colonna Kunlun* (*Weiwei Kunlun* 巍巍昆仑, dir. Hao Guang 郝光, Jing Mukui 景慕逵, 1988), *La rivolta Baise* (*Baise qi yi* 百色起义, dir. Chen Jialin 陈家林, 1989) e *La cerimonia di fondazione della Repubblica* (*Kaiguo dadian* 开国大典, dir. Li Qiankuan 李前宽, Xiao Guiyun 肖桂云, 1989). Quest’ultimo, un grande classico nella storia del cinema cinese, è studiato nel prossimo paragrafo (cfr. par. 5.1.) quale lungometraggio nodale per la definizione degli stilemi della narrazione propagandistica dei “film della melodia principale”, segnatamente al racconto della storia della RPC e del contrasto tra PCC e nazionalista.

Altri lungometraggi segnano una continuazione con la tradizione dei “film sulla guerra di resistenza” (*kangzhan dianying* 抗战电影) anti-giapponese realizzati nei “diciassette anni”, ricordando che secondo la narrazione cinese nel 1995 cade il 50° anniversario della “vittoria contro il Giappone e contro il fascismo” (in cinese, *kangri*

³³⁶ Yu, Hongmei. “Visual Spectacular, Revolutionary Epic, and Personal Voice: The Narration of History in Chinese Main Melody Films”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 2013, vol. 25, no. 2, pp. 168-169. Si noti in questa sede che il contributo di Yu si discosta parzialmente dalle posizioni sostenute da altri autori come Wendy Su (2010) e Victor Fan (2018), giacché individua la nascita delle trasformazioni delle modalità narrative dei film della melodia principale già nei primi anni Novanta e non negli anni Duemila. Yu ritiene infatti che esse rappresentino una risposta elaborata dal sistema cinematografico ufficiale cinese alla crisi ideologica del 1989 generata dall’incidente di Tian’anmen e che sia solo con la metà degli anni Novanta che la propaganda cinematografica dei “film della melodia principale” sia cresciuta in maniera marcata, a seguito dell’annuncio del 1994 dell’allora Presidente della RPC Jiang Zemin in cui si sottolineava la necessità di un solido sistema di propaganda di stato al fine di promuovere il programma di riforme iniziato da Deng Xiaoping. Cfr. Su, Wendy, “New Strategies of China’s Film Industry as Soft Power”, *Global Media & Communication*, 2010, vol. 6, no. 3, pp. 317-322; Fan, Victor, “Poetics of Failure: Performing Humanism in the Chinese Blockbuster”, in Paola Voci and Luo Hui (eds.), *Screening China’s Soft Power*, Abingdon, Routledge, 2018, pp. 56-72.

zhanzheng ji shijie fan Faxisi zhanzheng shenli 抗日战争暨世界反法西斯战争胜利) oltre che il 100° della nascita del cinema. I titoli chiave in questo caso sono *L'incidente del 7 luglio* (*Qi qi shibian* 七七事变, dir. Li Qiankuan, Xiao Guiyun, 1995), sull'incidente del ponte Marco Polo del 1937, *Il massacro di Nanchino* (*Nanjing da tusha* 南京大屠杀, dir. Wu Ziniu, 1995) sulla strage del 1937, e *I negoziati di Chongqing* (*Chongqing tanpan* 重庆谈判, dir. Li Qiankuan, Xiao Guiyun, Zhang Yifei 张夷非, 1993), sui negoziati di Chongqing che definirono le posizioni del Partito comunista e del Guomindang dopo la fine degli scontri con il Giappone nel 1945.

L'anno di volta per la produzione di film sulla guerra rivoluzionaria fu il 1991, in cui si celebrò il settantesimo anniversario della fondazione del PCC e che fu denominato "anno dei film sulla grande storia rivoluzionaria" (*zhongda geming lishi ticai nian* 重大革命历史题材年)³³⁷. Tra i diversi titoli, nel 1991 furono distribuiti *Un evento epocale* (*Kaitian pidi* 开天辟地, dir. Li Xiepu 李歇浦, 1991), sulle origini del pensiero marxista in Cina e la fondazione del PCC, e *Diamanti di fuoco* (*Liehuo jingang* 烈火金钢, dir. He Qun 何群, Jian Hao 江浩, 1991), sugli scontri tra PCC e truppe giapponesi durante la guerra di resistenza. L'anniversario del PCC portò anche all'avvio della monumentale serie sulla guerra tra comunisti e nazionalisti in tre parti, per un totale di otto film, prodotta dagli Studi cinematografici Primo Agosto: *La battaglia decisiva* (*Da juezhan* 大决战, dir. Li Jun 李俊, 1991-1992), *La grande avanzata* (*Da jinjun* 大进军, dir. Zhao Jilie 赵继烈, Jia He 珈鹤, 1996-1998), *La grande svolta* (*Da zhuanzhe* 大转折, dir. Wei Lian 韦廉, 1996)³³⁸. Questi film sono divenuti pietre miliari della cultura propagandistica e patriottica cinese e sono stati di ispirazione per la serie in 49 episodi *La battaglia decisiva* (*Da juezhan* 大决战), lanciata dalla televisione di stato CCTV per celebrare il centesimo anniversario della Fondazione del Partito Comunista Cinese nel 2021.

³³⁷ Sul tema cfr. Zhang, Rui, *The Cinema of Feng... op. cit.*, p. 36.

³³⁸ La serie *La battaglia decisiva* è composta da tre episodi, dedicati alle cosiddette "tre campagne" (*san da zhanyi* 三大战役) tenutesi tra il settembre 1948 e il gennaio 1949: *La campagna di Liaoshen* (*Liaoshen zhanyi* 辽沈战役, 1991), *La campagna di Huaihai* (*Huaihai zhanyi* 淮海战役, 1991) e *La campagna di Pingjin* (*Pingjin zhanyi* 平津战役, 1992); *La grande avanzata* da quattro episodi: *La liberazione del Nord-Ovest* (*Jiefang da xibei* 解放大西北, 1996), *Scontro all'ultimo sangue sul fronte meridionale* (*Nanxian da zhujian* 南线大追歼, 1997), *La liberazione del Sud-Ovest* (*Xijuan da xinan* 席卷大西南, 1998), *La grande battaglia per Nanchino, Shanghai e Hangzhou* (*Da zhan Ning Hu Hang* 大战宁沪杭, 1999); *La grande svolta* da due episodi: *Scontro letale per lo Shandong Sud-Orientale* (*Aozhan Lu xinan* 鏖战鲁西南, 1996) e *Avanzata sui monti Dabie* (*Tingjin Dabieshan* 挺进大别山, 1996).

Nel periodo 1987-1995 prende forma anche una serie di meccanismi volti alla promozione del cinema di propaganda, secondo modalità che si sono poste in continuità o si sono allontanate dal sistema creato negli anni 1949-1965: finanziamenti statali per film a contenuto storico-rivoluzionario (*geming lishi tici dianying* 革命历史题材电影); pubblicazione di documenti da parte di molteplici enti pubblici per sollecitare scuole, università e imprese ad acquistare blocchi di biglietti per i *zhuxuanlü*; conferimento di premi cinematografici ecc.³³⁹.

Nello specifico, in quanto finestre per il pubblico riconoscimento del valore di “film della melodia principale” – molti dei quali a produzione statale –, rilevanti i cosiddetti “tre premi” (*san da jiang* 三大奖): i Golden Rooster Awards (*Jinjijiang* 金鸡奖) conferiti dalla China Film Association (*Zhongguo dianyingjia xiehui* 中国电影家协会)³⁴⁰; gli Hundred Flowers Awards (*Baihuajiang* 百花奖) legati alla rivista “Popular Cinema” (*Dazhong dianying* 大众电影 – pubblicata dalla China Film Association); e gli Huabiao Awards (*Huabiaojiang* 华表奖) dell’Ufficio cinema del MRFT, eredi del premio del Ministero della Cultura che veniva conferito ai “film eccellenti” (*youxiu yingpian* 优秀影片) nella Cina di Mao. A questi nel 1991 si aggiunse il Five-One Project Award (*Wu ge yi gongcheng jiang* 五个一工程奖), creato dal Dipartimento centrale della propaganda del PCC e in attività ancora negli anni Venti del Duemila. Il premio ha come obiettivo l’individuazione di una selezione (in numero variabile) di opere artistiche eccellenti, prodotte a livello centrale e locale dalle sezioni della propaganda del partito – province autonome, città speciali e progetti dell’Esercito Popolare di Liberazione inclusi.

³³⁹ Zhang, Rui, *The Cinema of Feng... op. cit.*, pp. 37-41.

³⁴⁰ La China Film Association è un’associazione di cineasti fondata nel 1949 e, come indicato sul sito ufficiale, è “guidata dal Partito comunista cinese” (*shi Zhongguo gongchandang lingdao de* 是中国共产党领导的). Di taglio diverso è la China Film Director’s Guild (CFDG, *Zhongguo daoyan xiehui* 中国导演协会) – composta da registi come Guan Hu, Feng Xiaogang 冯小刚 (1958-), Jia Zhangke 贾樟柯 (1970-), Yin Li 尹力 (1957-), Zhang Yuan e Wong Kar-wai 王家卫 (1958-)– che ha lanciato nel 2015 il cosiddetto “Programma delle Cipolline” (*Qingcong jihua* 青葱计划, in inglese “Young Shoots Program”) in sostegno dei registi emergenti. Ogni anno vengono selezionati trenta giovani e viene scelto un presidente che svolge il ruolo di guida e mentore per le nuove promesse del cinema cinese: Feng Xiaogang nel 2016; Jia Zhangke nel 2017; Zhang Yimou nel 2018; Xie Fei nel 2019; Ning Hao nel 2020; Guan Hu nel 2021; Huang Jianxin nel 2022; Tian Zhuangzhuang 田壮壮 (1952-) nel 2023. Cfr. China Film Association (*Zhongguo dianyingjia xiehui* 中国电影家协会), “*Yingxie gaikuang* 影协概况” [L’Associazione dei cineasti], *China Film Association (Zhongguo dianyingjia xiehui 中国电影家协会)*, <<http://www.cfa1949.com/xbgyyx/xbxgk/>> (ultimo accesso 20 gennaio 2024); Programma della CFDG in supporto dei giovani registi cinesi (CFDG *Zhongguo qingnian dianying daoyan fuchi jihua* CFDG 中国青年电影导演扶持计划), <<http://www.zgdydyx.com/zh/qc/index.shtml>> (ultimo accesso 20 gennaio 2024).

Le categorie, prima di inglobare anche programmi radiofonici e brani musicali nel 1995, erano cinque, da cui il nome dell'iniziativa: serie o film per la televisione, film, *pièce* teatrali, monografie, e saggi in campo sociologico³⁴¹. Il criterio per il conferimento dei premi è la promozione della “civiltà spirituale” (*jingshen wenming* 精神文明) e come è evidente, nella sezione cinema ampio spazio è lasciato alla propaganda della “melodia principale”.

³⁴¹ Nel 1995 sono state aggiunte due categorie per i programmi televisivi e i brani musicali, ma il nome del premio è rimasto invariato. Zhong Bai 仲佰, “*Wu ge yi gongcheng jiang* 五个一工程奖” [Five-One Project Award], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 24 dicembre 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=408338&Type=bkzyb&SubID=23189>> (ultimo accesso 23 gennaio 2023).

5.1. *La cerimonia di fondazione della Repubblica (Kaiguo dadian 开国大典, 1989)*

Come ricordato già dalla prima inquadratura (Figura 1) e dal titolo della pellicola, *La cerimonia di fondazione della Repubblica (Kaiguo dadian 开国大典, 1989)* è il “film celebrativo” del quarantesimo anniversario della Repubblica Popolare Cinese. La pellicola ripercorre i momenti salienti della fase finale della Guerra civile tra comunisti e nazionalisti: dagli ultimi mesi del 1948 sino ad arrivare al 1 ottobre 1949, giorno in cui Mao Zedong proclamò la nascita della RPC su piazza Tian’anmen. Il film fu distribuito nelle sale cinesi nel settembre 1989, fornendo una risposta chiara della propaganda cinematografica sulle modalità di rappresentazione e narrazione della storia nazionale a soli tre mesi dai tragici eventi del 4 giugno.



Figura 1 - Schermata di apertura (*La cerimonia di fondazione della Repubblica*, 1989).

Firmato da due registi degli Studi cinematografici di Changchun Li Qiankuan 李前宽 (1941-2021) e Xiao Guiyun 肖桂云 (1941-) – entrambi diplomatisi all’Accademia del Cinema di Pechino –, *La cerimonia di fondazione della Repubblica* è diventato un’icona nella storia del cinema cinese, nonché della cultura popolare dell’intera nazione. Esso, infatti, è stato regolarmente inserito in proiezioni speciali organizzate in occasione di anniversari della RPC e del Partito comunista³⁴², e citato a più riprese nel corso degli anni Duemila in altri titoli della propaganda, tra cui *The Founding of a Republic (Jianguo daye 建国大业*, dir. Huang Jianxin, Han Sanping, 2009) e *Tian’anmen (Tian’anmen 天安门*, dir. Ye Daying 叶大鹰, 2009).

Ne *La cerimonia di fondazione della Repubblica* sono presenti tutti gli elementi della narrazione cinematografica che lo hanno reso una delle fonti più ricche di *topoi* patriottico-celebrativi del discorso filmico-propagandistico cinese a partire dalla fine

³⁴² Nel 2021, *La cerimonia di fondazione della Repubblica* è stato inserito nella mostra organizzata presso il Museo Nazionale del Cinema di Pechino per celebrare i 100 anni della fondazione del Partito Comunista Cinese. Cfr. nota 260.

degli anni Ottanta. Di seguito si prendono in considerazione due aspetti: le modalità di ricostruzione della storia, secondo il canone della veridicità (o meglio, di verosimiglianza, *sic!*) e la rappresentazione antitetica delle forze comuniste e nazionaliste³⁴³.

5.1.1. La ricostruzione della storia: tra veridicità e verosimiglianza

La cerimonia di fondazione della Repubblica, quale film di fiction incentrato sull'ultimo anno della Guerra civile che ha condotto alla fondazione della Repubblica Popolare, porta sullo schermo una parte della storia cinese rilevante tanto in sé quanto per il significato che ha assunto nella narrazione della nazione che la propaganda del PCC ne ha fatto a partire dal 1949: la nascita di una "Nuova Cina", la vittoria del Partito comunista e del socialismo, il sovvertimento del governo nazionalista, la creazione di un nuovo polo nello scacchiere internazionale della Guerra Fredda.

La narrazione è di impostazione storiografica, educativa nella sua chiarezza espositiva. L'intento de *La cerimonia di fondazione della Repubblica* è infatti quello di rappresentare alcuni passaggi della storia della Cina del Novecento in maniera veridica, a tratti "più vera del vero". Vale a dire, infrangere la barriera della verosimiglianza a favore della creazione di una patina di realtà, documentaristica e convincente per lo spettatore. I meccanismi narrativi impiegati rappresentano schemi fondanti del cinema di propaganda del nuovo millennio e per questo sono qui analizzati in dettaglio.

Innanzitutto, la narrazione è articolata lungo una linea temporale scandita da date precise, corrispondenti a momenti puntuali e ravvicinati della storia moderna cinese del periodo dalla fine del 1948 all'ottobre del 1949 (ex. la fine della Campagna Huaihai del 10 gennaio 1949, l'ingresso delle truppe comuniste a Tianjin del 14 gennaio, le dimissioni di Chiang Kai-shek del 21 gennaio, ecc.). I passaggi sono annunciati da una voce fuoricampo, da didascalie in stile giornalistico (giorno, mese, anno e riferimenti stringati all'evento) che accompagnano le immagini, oppure dalla lettura da parte di uno dei

³⁴³ Si precisa che, per natura, il cinema si propone di raccontare storie attraverso la manipolazione della narrazione. Infatti, secondo le teorie della narratologia cinematografica, elaborate integrando i principali studi sul racconto letterario, e in base a quanto schematizzato già negli anni Venti e Trenta da Sergej Ejzenstein (1898-1948) la narrazione filmica è costruita attraverso l'impiego funzionale dei due elementi fondanti del racconto cinematografico: inquadratura e montaggio. Non esiste quindi film che non sia finzione, poiché basato su una storia, ovvero sul racconto della stessa. In questa sede però si vogliono enfatizzare le componenti del racconto filmico de *La cerimonia di fondazione della Repubblica* che spingono per la creazione di un'aura di veridicità della narrazione. Cfr. Bellavita, Andrea e Andrea Bernardelli, *Che cos'è la narrazione... op. cit.*, pp. 7-14.

personaggi di report di guerra o di articoli di giornale. La concatenazione degli avvenimenti crea una successione lineare, che guida lo spettatore come nella lettura di una cronologia di un volume di storia o nella visione di un documentario didattico per la TV. Sin dalle prime inquadrature è però messa in evidenza la prospettiva celebrativa che verrà utilizzata nella presentazione degli eventi. Nell'apertura del film, prima dei titoli di testa, una voce squillante annuncia:

Nella Cina millenaria, il 1949 è l'anno che ha scosso i cuori della gente. In cinquemila anni il sole, la luna, le stelle e il Fiume Giallo hanno spazzato via la terra molte volte, ma nessun cambio di dinastia è pari all'impresa di Mao Zedong e dei suoi compagni.

Questa è la battaglia finale per l'ascesa o il declino della nazione, due destini alla resa dei conti. Il popolo, riunito sotto la bandiera del Partito comunista, si sta scagliando contro la rete della fazione reazionaria e corre veloce sulla strada della liberazione!

Ascoltate il suono dei cannoni, le grida, i tamburi dell'esercito in marcia, i passi di centinaia di milioni di persone che avanzano verso una nuova vita. La storia ha finalmente aperto il sipario sulla nuova Cina e coloro che hanno dominato i venti della storia stanno costruendo un edificio glorioso!³⁴⁴

L'apice del racconto filmico è ovviamente il 1949, l'anno in cui la guerra troverà una conclusione e si risolverà la tensione narrativa degli eventi grazie al raggiungimento di un traguardo epocale: la nascita della nuova Cina grazie alla guida del Partito comunista e all'azione di Mao Zedong e dei suoi compagni. Quella che viene raccontata è quindi la "vera" storia della Cina. Cinquemila anni che finalmente hanno portato alla liberazione del popolo cinese, ovvero alla vittoria dello schieramento comunista sulla fazione reazionaria nazionalista.

A rafforzare il meccanismo narrativo, viene interpolato di continuo materiale d'archivio alle scene di fiction e sono apposte didascalie di descrizione degli eventi oppure i caratteri cinesi dei nomi dei personaggi alla loro prima apparizione – varianti: introduzione a mezzo di voce fuoricampo o di dialoghi che chiamano direttamente in causa l'interessato. I due elementi, infatti, partecipano alla costruzione di una modalità di storytelling cronachistico, che antepone la narrazione fattuale degli avvenimenti all'esplicitazione di un giudizio (o meglio, nel tentativo di restituire allo spettatore quest'impressione).

³⁴⁴ «在古老的中国，公元 1949 年，是震撼人心的岁月。5000 年的日月星辰，黄河曾多少次荡涤沧桑大地，可没有哪一次的改朝换代可以和毛泽东及其战友们领导的这次壮举媲美。这是一场关系到民族兴亡，关系到两种命运的最后决战。集合在共产党大旗下的人民正在冲决反动派的罗网，朝着解放的路迅跑！听，那是炮声，那是呐喊声，那是进军的鼓声，那是亿万人民迈向新生的脚步声。历史终于为新中国拉开了帷幕，那些驾驭历史风云的人物，正在筑起辉煌的大厦！».

Occorre qui precisare che l’inserimento di filmati d’epoca nella narrazione rappresenta uno dei maggiori punti di forza anche per consolidare la visione positiva del Partito comunista nel film (cfr. 3.1.1.2.). Infatti, le sequenze mostrano azioni di successo dell’Esercito Popolare di Liberazione – quali l’avanzata organizzata e imponente di mezzi militari o l’ingresso delle truppe comuniste in città come Tianjin, Pechino e Shanghai –, oppure si soffermano su distese di cadaveri dell’Esercito nazionalista abbandonati sul campo di battaglia, a sottolinearne la disfatta totale.

A fungere da chiave di volta tra i meccanismi narrativi di creazione di una storia “più vera del vero” è l’impiego alternato del colore, e del bianco e nero virato seppia. La bicromia si sostituisce al colore proprio nell’interpolazione di segmenti d’archivio, spesso fusi con inquadrature o sequenze posticce. La componente cromatica trasporta immediatamente la narrazione nel passato, sfumando sapientemente i confini tra realtà e rappresentazione.

Esemplare la sequenza finale del film, in cui viene messa in scena la cerimonia di fondazione della Repubblica Popolare e il celebre discorso di Mao Zedong.

In una lunga sequenza dominata dal bianco e nero, il montaggio inserisce materiali d’archivio tra le diverse inquadrature di fiction: a loro volta, composte sulla base di alcuni passaggi della registrazione originale della cerimonia di fondazione della RPC (Figure 2-5 – a sx. film, a dx. filmato originale restaurato³⁴⁵). Il risultato è una sovrapposizione tra storia e racconto filmico.



Figura 2 - Cerimonia di fondazione della RPC (1 – La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).



Figura 3 - Cerimonia di fondazione della RPC (1 – filmato originale, 1949).

³⁴⁵ Filmato originale trasmesso su CCTV disponibile su Haokan shipin 好看视频, “12 fenzhong caiseban kaiguo dadian 12 分钟彩色版开国大典” [Versione a colori di 12 minuti della cerimonia di fondazione], Haokan shipin, 3 ottobre 2021, <<https://haokan.baidu.com/v?pd=wisenatural&vid=3777691596786115194>> (ultimo accesso 18 aprile 2023).



Figura 4 - Cerimonia di fondazione della RPC (2 – La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).



Figura 5 - Cerimonia di fondazione della RPC (2 – filmato originale, 1949).

A seguire, la narrazione propagandistica si fa più incalzante.

In una commistione fluida di primi piani dei padri fondatori e di immagini originali della folla di piazza Tian'anmen, la parata militare, l'inno nazionale e lo sventolio delle bandiere sottolineano il tono glorioso del momento. Così anche le candide colombe in volo, che cancellano il ricordo di distese di soldati senza vita abbandonati sui campi di battaglia: nel corso del film affiancati dal montaggio a cieli riempiti da corvi neri.

D'un tratto, il bianco e nero vengono abbandonati, a segnare il crescendo conclusivo della narrazione. Rossi fuochi d'artificio squarciano la monocromia (Figura 6). Anche le bandiere al vento si fanno rosse (Figura 7). Una musica trionfale, che riarrangia il tema dell'inno della RPC, si unisce agli scoppi dei giochi pirotecnici, a loro volta accostati dal montaggio ai colpi di arma da fuoco che annientano squadre dell'esercito nazionalista sul campo di battaglia. Musica e immagini accompagnano così l'incedere vittorioso delle truppe comuniste e della popolazione cinese, in corsa verso il futuro, verso la Nuova Cina (Figure 8-10). Il popolo ha vinto.



Figura 6 - Fuochi d'artificio (La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).



Figura 7 - Bandiere rosse al vento (La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).



Figura 8 - Il popolo cinese in marcia (La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).



Figura 9 - Esercito comunista in marcia (1 – La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).



Figura 10 - Esercito comunista in marcia (2 – La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).

5.1.2. La rappresentazione antitetica di comunisti e nazionalisti

La narrazione patriottica de *La cerimonia di fondazione della Repubblica* si articola per tutto il film attraverso un montaggio parallelo. Il racconto affianca e paragona l'evoluzione in positivo dello schieramento comunista e la progressiva disfatta di quello nazionalista seguendo le vite di diversi personaggi, tra cui centrali sono Mao Zedong e Chiang Kai-shek.

La rappresentazione che viene fatta del partito comunista e del partito nazionalista nel film è antitetica: da un lato la vitalità di un gruppo di persone amiche che lavorano insieme per costruire la nuova Cina; dall'altro sparpagliate personalità che agiscono nella difesa dei propri interessi personali. Ciò emerge chiaramente dalle prime sequenze del film in cui la base del governo nazionalista di Nanchino è presentata con toni pomposi e solenni (Figura 11). Invece, l'introduzione dello schieramento comunista avviene secondo modalità ben diverse. Una musica allegra accompagna una panoramica laterale su un ambiente agreste. Siamo a Xibaipo, provincia dello Hunan, luogo in cui Mao Zedong il 30 dicembre 1948 come messaggio per il Capodanno all'Agenzia di stampa Xinhua aveva annunciato di «portare a termine la rivoluzione» (*jiang geming jinxing daodi* 将革命进行到底). Viste di paesaggi di campagna e di montagna riempiono lo

schermo, per poi lasciare spazio a un gruppo di persone felici, riunite intorno a un falò ad assistere alla danza di donne, uomini e bambini (Figura 12). Il contesto è rilassato e gioioso, e ad uno ad uno vengono presentate le personalità più importanti del Partito comunista: Mao Zedong, Zhu De 朱德 (1886-1976), Ren Bishi 任弼时 (1904-1950), Zhou Enlai, Liu Shaoqi 刘少奇 (1898-1969) e altri.



Figura 11 - Presentazione del governo nazionalista (La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).



Figura 12 - Presentazione del partito comunista (La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).

Il racconto dicotomico tra le due forze politiche in gioco si fa ancora più evidente nel confronto delle modalità narrative delle figure di Mao Zedong (Gu Yue 古月, 1937-2005) e Chiang Kai-shek (Sun Feihu 孙飞虎, 1941-2014), riassunte nella Tabella 5.

Mao Zedong	Chiang Kai-shek
Primi piani, inquadrature corali	Mezzo busto, campo lungo
Sorridente e rilassato	Serio e preoccupato
Persona del popolo, circondato da amici e compagni	Spesso da solo, attaccato dai collaboratori
Atteggiamento pratico nella risoluzione dei problemi	Rapporto stretto con religione e superstizione

Tabella 5 - Confronto rappresentazione Mao Zedong e Chiang Kai-shek (La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).

Mao è rappresentato sorridente e rilassato. Protagonista di molteplici primi piani, lo troviamo impegnato tanto in attività del Partito quanto in scene di vita quotidiana. È una persona del popolo, circondato da amici e compagni, con i quali vanta rapporti di totale fiducia e che riconoscono in lui un presidente, un maestro, una guida. Ha un atteggiamento pratico nella risoluzione dei problemi e antepone agli interessi personali quelli della nazione cinese. Esempio il momento in cui Mao Zedong rifiuta al figlio Mao Anying 毛岸英 (1922-1950) il permesso di sposarsi con una ragazza di diciassette anni perché il Partito ha promulgato la *Legge sul matrimonio* (*Hunyinfǎ* 婚姻法 – entrata in vigore il 1 maggio 1950), che impone come limite minimo i diciotto anni di età.

Per contro Chiang compare sullo schermo costantemente preoccupato. Gli incubi lo attanagliano e si reca spesso al tempio per pregare e chiedere sostegno nella gestione delle difficoltà. Nelle inquadrature a mezzo busto o a campo lungo è sovente da solo: visuale che rappresenta metaforicamente il suo essere accompagnato da collaboratori sleali o che non hanno grande considerazione di lui. Egli stesso, però, sceglie di mantenere una certa distanza da chi lo circonda e anche dal popolo. È infatti caratterizzato da un forte attaccamento alla tradizione cinese più feudale, come negli abiti che indossa o nell'utilizzo della portantina per alcuni spostamenti.

Grande novità de *La cerimonia di fondazione della Repubblica* è l'adozione di una prospettiva più tridimensionale nella descrizione dei personaggi rispetto al cinema di propaganda precedente. Nonostante sia evidente la traccia narrativa guidata dalla divisione ideologica dei “buoni contro cattivi”, nella descrizione di Mao e Chiang l'attenzione è rivolta non tanto alle cariche politiche e istituzionali ricoperte dai personaggi, ma alle loro vite private in quanto persone³⁴⁶. Chiara lettura di ciò si vede nel confronto di due sequenze parallele, inserite l'una nella prima metà e l'altra nella seconda metà del film, in cui Mao e Chiang rispondono alle domande postegli rispettivamente dalla figlia e dal nipote. I due segmenti, infatti, da un lato mettono in luce la dimensione personale e privata dei due *leader*, dall'altra sottolineano gli sviluppi della storia della Cina: il successo comunista e la disfatta nazionalista.

Nella sequenza dedicata a Mao, le truppe comuniste hanno appena conquistato Pechino e la sua famiglia si trasferisce lì. Si sente la voce della figlia chiedere al padre, mentre sullo schermo una fila di camion avanza compatta accompagnata da una musica trionfale (Tabella 6, Figura 13).

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
00:55:59-00:56:01	Figlia	爸爸，我们这是去哪儿呀？	Papà dove stiamo andando?
00:56:04-00:56:05	Mao	进城。	In città.
00:56:07-00:56:09	Figlia	进城干嘛？	In città a fare cosa?
00:56:10-00:56:13	Mao	因为我们胜利了。	Perché abbiamo vinto.

³⁴⁶ Secondo Zhang, già nel film *L'incidente di Xi'an* (Cheng Yin, 1981) – dedicato alla crisi politica del 1936 in cui l'arresto di Chiang Kai-shek da parte dei generali Zhang Xueliang 张学良 (1901-2001) e Yang Hucheng 杨虎城 (1893-1949) doveva spingere il governo nazionalista a cambiare la gestione dei rapporti con il Giappone e con il Partito comunista – è riscontrabile un'umanizzazione dei personaggi. In particolare, è uno dei primi casi in cui la figura di Chiang Kai-shek appare come un essere umano, piuttosto che simbolo inequivocabile dell'antagonista, personaggio piatto e negativo. Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, pp. 228-229.

00:56:16-00:56:19	Figlia	你不是说胜利了就回延安吗?	Ma non avevi detto che se vincevamo tornavamo a Yan'an?
00:56:22-00:56:26	Mao	不, 我们去北平。	No, andiamo a Pechino.
00:56:28-00:56:32	Figlia	为什么不去延安去北平?	E perché non andiamo a Yan'an ma andiamo a Pechino?
00:56:35-00:56:40	Mao	因为。。。因为北平比延安大。	Perché... perché Pechino è più grande di Yan'an.

Tabella 6 - Dialogo tra Mao e sua figlia (La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).



Figura 13 - Fila di camion dell'esercito comunista che avanza (La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).

Chiang Kai-shek invece si trova sulla nave che il 24 maggio 1949 lo porterà a Taiwan, lasciando la Cina per sempre. L'imbarcazione si allontana dalla costa, poi troviamo Chiang e il nipote che parlano in cabina (Tabella 7).

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
01:55:38-01:33:39	Nipote	爷爷咱们去哪儿?	Dove stiamo andando nonno?
01:55:40-01:33:42	Chiang	很远的地方	In un posto lontano.
01:55:42-01:33:43	Nipote	不回来了吗?	Non torneremo?
01:55:43-01:33:47	Chiang	爷爷都回不来, 你还需要回来的	Il nonno non può tornare, tu dovrai tornare.

Tabella 7 - Dialogo tra Chiang Kai-shek e suo nipote (La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).

Capitolo 6 – I canoni del cinema di propaganda tra tradizione e innovazione (1996-2006)

Dalla seconda metà degli anni Novanta, il “cinema della melodia principale” si ritagliò uno spazio più ampio nel mercato nazionale cinese, stabilendo i canoni per filoni e sottogeneri sviluppati a partire dall’istituzione formale della categoria nel 1987.

Due sono le dinamiche che hanno caratterizzato la crescita della “melodia principale” nel periodo 1996-2006: il sostegno statale alla produzione pubblica e privata di cinema di propaganda attraverso iniziative mirate (come il Progetto 9550, implementato nel 1996, cfr. *infra*) e la convergenza dell’universo propagandistico con quello commerciale attraverso il modello dei blockbuster.

Sulla scorta dei meccanismi di gestione e supporto dei “film della melodia principale” di fine anni Ottanta, che integravano controlli censori su forme e contenuti attraverso la concessione delle licenze di proiezione³⁴⁷, nel 1995 l’Ufficio cinema afferente all’Amministrazione Nazionale di Radio, Cinema e Televisione lanciò un programma denominato “Progetto 9550”, che venne implementato a partire dalla Conferenza nazionale sul cinema (*Quanguo dianying gongzuo huiyi* 全国电影工作会议) di Changsha del marzo 1996.

Il piano prevedeva il finanziamento diretto di dieci film all’anno per cinque anni in concomitanza con la realizzazione del Nono piano quinquennale (1996-2000). Stando all’*Annuario del cinema cinese* (*Zhongguo dianying nianjian* 中国电影年鉴), il criterio di selezione dei “prodotti eccellenti” (*jingpin* 精品) era legato alla valorizzazione di film di “riesame della storia” (*lishi jianyan* 历史检验), meritevoli di aver saputo integrare le cosiddette “tre nature” (*san xing* 三性) del cinema (ovvero, del cinema di propaganda):

³⁴⁷ Nella Repubblica Popolare Cinese possono essere distribuiti solamente film che hanno ricevuto il permesso di proiezione da parte dell’Ufficio cinema (il certificato porta il timbro dell’istituzione da cui esso è controllato – in base alle riforme istituzionali: SARFT, SAPPRFT, CFA). La concessione dell’autorizzazione rimane vincolata a un lungo processo di studio e analisi del prodotto. Sono frequenti i casi in cui l’iter censorio si prolunghi e che si concluda con la sentenza di “ripetere la censura” (*chongshen* 重审).

ideologia (*sixiangxing* 思想性), arte (*yishuxing* 艺术性) e attenzione per il grande pubblico (*guanshangxing* 观赏性)³⁴⁸. Citando Zhang:

The goal was to produce fifty “excellent films” [...] within the five years of the “Ninth Five-Year-Plan,” an average of 10 films “excellent films” a year, a number that coincides with the number of films imported from Hollywood starting 1995. However, when it came to the question of which films should be considered “excellent”, film officials promoted ideological rectitude as the criteria of foremost importance³⁴⁹.

A incarnare la buona riuscita del Progetto 9550 furono infatti una serie di film di propaganda, tra cui i lungometraggi celebrativi prodotti per il cinquantesimo anniversario della fondazione della PRC del 1999 (cfr. *infra*).

Importante novità era però rappresentata dal fatto che il Progetto 9550 garantiva sostegno a un ventaglio di “film della melodia principale” di genere vario, documentari inclusi, per la loro capacità di incontrare le linee della propaganda ufficiale e quindi indipendentemente dalla filiera produttiva di provenienza: pubblica o privata – grande spazio era comunque garantito agli stabilimenti di produzione statali³⁵⁰.

L’ottenimento di fondi pubblici per la produzione offriva una serie di benefici, tra cui l’accesso alle strutture produttive pubbliche e militari e una corsia preferenziale per la partecipazione a festival nazionali avallati dalle istituzioni centrali cinesi³⁵¹. Tali occasioni coincidevano spesso con la vincita di premi e riconoscimenti, tra cui, oltre a quelli citati per il periodo 1987-1995 (cfr. Cap. 5), anche il Xia Yan Film Literature Award (*Xia Yan dianying wenxuejian* 夏衍电影文学奖): istituito dal MRFT nel 1997 e dedicato alla scrittura per cinema, ricordando il lavoro di Xia Yan, drammaturgo e sceneggiatore degli anni Trenta.

Si innescava così un circolo virtuoso nella comunicazione del valore dei “film della melodia principale”, rafforzato anche dai media di stato e dalle crescenti pubblicazioni accademiche cinesi sul tema³⁵².

³⁴⁸ Wang Gengnian 王庚年, “*Shishi jingpin zhanlüe... op. cit.*, p. 47.

³⁴⁹ Zhang, Rui, *The Cinema of Feng... op. cit.*, p. 66.

³⁵⁰ Dal 1999 tra gli attori legati all’ufficialità cinematografica appare anche la China Film Group Corporation (CFG). Cfr. *infra*, pp. 148 ss.

³⁵¹ Braester, Yomi, “Contemporary Mainstream... *op. cit.*, pp. 181-184.

³⁵² Nel rapporto al Forum nazionale sul cinema del 2001 Liu Jianzhong 刘建中 (1942-), direttore dell’Ufficio di gestione del cinema della SARFT, indicava i seguenti canali a supporto della promozione dei “film eccellenti”, ovvero del cinema di propaganda: il “Quotidiano del popolo”, il “Quotidiano chiarezza” (*Guanming ribao* 光明日报), la televisione di stato CCTV, il “Quotidiano del cinema cinese” (*Zhongguo dianyingbao* 中国电影报), ma anche il mensile “News cinematografiche” (*Dianying tongxun* 电影通讯) e la rivista “Contemporary Cinema” (*Dangdai dianying* 当代电影) – pubblicati dal Centro di

Il Progetto 9550 diede quindi un forte impulso alla produzione di cinema di propaganda, scalzando l'unicità della filiera statale che aveva caratterizzato la seconda metà del Novecento sin dalla sua statalizzazione nel 1952. In questo modo si attivò una dinamica sviluppatasi meglio intorno alla prima decade dei Duemila, ovvero la crescita degli investimenti privati nella produzione della “melodia principale”. Per quanto riguarda distribuzione ed esercizio, invece, il cinema di propaganda rimaneva all'interno del sistema statale. Buona parte delle attività, infatti, erano gestite dalla China Film Group Corporation (CFGC), società di produzione, distribuzione, proiezione, gestione dell'import-export cinematografico e di TV e *home video* cinese istituita nel 1999 a partire dalla fusione di più società cinematografiche di proprietà statale:

[...] the original China Film Company, plus Beijing Film Studio, China Children's Film Studio, China Film Coproduction Corporation, China Film Equipment Corporation, China Movie Channel (CCTV-6), Beijing Film Developing and Printing & Video Laboratory, and Huayun Film & TV Compact Discs Company³⁵³.

La CFGC vantava una discendenza privilegiata dalla China Film Company (*Zhongguo dianying gongsi* 中国电影公司 – CFC), società statale fondata nel 1951 con il nome di China Film Management Corporation (*Zhongguo yingpian jingli gongsi* 中国电影经理公司 – CFMC), che aveva avuto il monopolio dell'acquisto e della distribuzione in Cina di tutti i film di produzione nazionale e internazionale fino al 1993³⁵⁴.

Ricerca d'Arte Cinematografica (*Zhongguo dianying yishu yanjiu zhongxin* 中国电影艺术研究中心, China Film Art Research Center) della Cineteca Cinese (*Zhongguo dianying ziliaoguan* 中国电影资料馆, China Film Archive) e dalla Communication University of China (*Zhongguo chuanmei daxue* 中国传媒大学) sotto la direzione dell'Ufficio Cinema. Si noti che se “News cinematografiche” (*Dianying tongxun* 电影通讯) rappresenta una rivista specialistica, *Contemporary cinema* è una rivista accademica registrata da uno dei più autorevoli sistemi di indicizzazione cinesi quale l'Indice di citazione delle scienze sociali cinesi (*Zhongwen shehui kexue yinwen suoyin* 中文社会科学引文索引 – Chinese Social Sciences Citation Index, CSSCI) dell'Università di Nanchino. Cfr. Liu Jianzhong 刘建中, “Zongjie jingyan kaichuang ‘shiwu’ dianying shiye xin jumian zai Quanguo dianying gongzuo zuotanhui shang de gongzuo baogao 总结经验开创“十五”电影事业新局面——在全国电影工作座谈会上的工作报告” [Riassumere le esperienze: aprire nuove strade nell'industria cinematografica con il decimo piano quinquennale – Rapporto al Forum nazionale sul cinema], in China Film Association (*Zhongguo dianyingjia xiehui* 中国电影家协会), *Zhongguo dianying nianjian* 中国电影年鉴 [Annuario del cinema cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 2002, pp. 29-36.

³⁵³ Zhu, Ying, and Bruce Robinson, “Cross-Fertilization in Chinese Cinema and Television: A Strategic Turn in Cultural Policy”, in Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, p. 433.

³⁵⁴ Davis, Edward L. (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, Oxon, Routledge, 2005, pp. 206.

Nella Cina di fine anni Novanta-inizio Duemila, nelle mani della CFGC rimaneva il controllo completo di film di importazione (fino al 2005) e un ruolo importante nelle fasi di distribuzione ed esercizio dei “film della melodia principale”³⁵⁵. Stando a uno studio del 2008 di Emilie Yueh-yu Yeh e Darrel Williams Davis più di 400 strutture erano incluse nelle catene di sale cinematografiche (*yuanxian* 院线) di proprietà della CFGC, tra cui «[...] Beijing Xinyinglian Cinema Circuit, China Film South Cinema Circuit, China Film Stellar Film Chain, Liaoning North Cinema Circuit, Sichuan Pacific Cinema Circuit and China Film Digital Cinema»³⁵⁶.

In aggiunta, era ancora solido il sistema delle “prenotazioni di gruppo” (*tuanti baochang* 团体包场) e dei *blackout* strategici in quelle di distribuzione ed esercizio. Nello specifico, al cinema di propaganda erano garantiti incassi sicuri attraverso l’acquisto di pacchetti di biglietti da destinare a proiezioni obbligatorie per studenti e dipendenti delle ex-unità di lavoro, e grazie all’esclusiva distribuzione nelle sale nazionali cinesi durante i periodi di festività strategici. Infatti, durante precisi momenti dell’anno (cfr. *infra*) i “film della melodia principale” rappresentavano una quota consistente, se non la totalità, dei lungometraggi in programmazione. Restavano in cartellone i film della China Film Group Corporation (CFGC), mentre quelli non in linea con la propaganda o di importazione venivano ritirati, anche qualora avessero preventivamente ottenuto il visto di distribuzione³⁵⁷.

Accanto alle iniziative statali in sostegno del cinema di propaganda, nel periodo 1996-2006 iniziò la convergenza della “melodia principale” con il cinema commerciale, processo che porterà gradualmente all’avvicinamento con la cultura *mainstream*.

Nel quadro di un’apertura del mercato cinese, sostenuta dall’ingresso della RPC nel World Trade Organization (WTO), la convergenza tra cinema di propaganda e cinema commerciale/*mainstream* fu segnato dalla progressiva integrazione di modalità

³⁵⁵ Per quanto riguarda la distribuzione di film di importazione, il cui numero era definito dal sistema delle quote stabilito nel 1994, nel 2006 comparve di fianco alla China Film Group Corporation (CFGC) la Huaxia Film Distribution (*Huaxia dianying faxing* 华夏电影发行), società di distribuzione privata, il cui 20% era nelle mani della CFGC (Yeh, 2008). La presenza delle due compagnie diede origine a una sorta di duopolio distributivo che venne criticato nel 2009 dal WTO, che accusò la Cina di un eccessivo controllo statale del settore (Rosen, 2012). Cfr. Yeh, Emilie Yueh-yu, and Darrel Williams Davis, “Re-nationalizing China’s Film Industry: Case study on the China Film Group and film marketization”, *Journal of Chinese Cinemas*, 2008, vol. 2, no. 1, p. 42; Rosen, Stanley, “Film and Society in China. The Logic of the Market”, in Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, p. 199.

³⁵⁶ Yeh, Emilie Yueh-yu, and Darrel Williams Davis, “Re-nationalizing... *op. cit.*”, p. 43.

³⁵⁷ Ivi, pp. 42-43; Zhu, Ying, and Bruce Robinson, “Cross-Fertilization... *op. cit.*”, p. 435.

produttive e narrative sempre più vicine all'esperienza hollywoodiana. A fare da mediazione furono alcuni produttori di Hong Kong.

Dal punto di vista produttivo l'ex-colonia britannica rappresentava una realtà vivace e dinamica, in cui era proseguita la tradizione dei film d'intrattenimento evolvendosi nella forma del blockbuster: prodotti cinematografici ad alto investimento ideati per incontrare larghe fasce di pubblico e ottenere grandi incassi al botteghino, ovvero «[...] megaproductions that feature major stars, target a mass market, and usually generate associated merchandizing and ancillary markets»³⁵⁸. Tale passaggio aprì la strada per la trasformazione e la spettacolarizzazione delle trame dei film della RPC, e quindi delle produzioni di propaganda. L'obiettivo diventava quindi quello di creare un prodotto vincente al *box-office*, tale da rientrare dei grandi investimenti e di superarli attraverso l'ampio coinvolgimento del pubblico.

Il “modello blockbuster” fu così replicato nel campo della “melodia principale” attraverso una serie di pratiche che hanno ingigantito le produzioni di propaganda. Tra queste: l'impiego di tecnologie d'avanguardia; la regia affidata ad “autori” (continentali: Zhang Yimou, Chen Kaige, Feng Xiaogang, Lu Chuan 陆川 (1971-); e Hong Kong: Tsui Hark, Peter Chan 陈可辛 (1962-), Andrew Lau 刘伟强 (1960-) e Dante Lam; e l'ingaggio di star di successo³⁵⁹.

Tratto rilevante fu anche la crescita di investimenti nelle attività di promozione. Fu infatti grazie alla mediazione di produttori come Bill Kong 江志强 (1953-)³⁶⁰, che

³⁵⁸ Wang, Yiman, “Remade in China: Cinema with ‘Chinese Elements’ in the *Dapian* Age”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 611.

³⁵⁹ Si ricorda che con il ritorno dell'ex-colonia britannica nei territori cinesi del 1997 e l'entrata in vigore del Closer Economic Partnership Agreement (CEPA) il 1 gennaio 2004 i film di Hong Kong avevano perso lo status di “lungometraggi di importazione” diventando a tutti gli effetti produzioni della RPC. Negli anni Duemila la partecipazione di hongkongesi a film di propaganda della Repubblica Popolare è stata decisamente rilevante. Sul tema Zhao, Weifang, “The Impact of Hong Kong Cinema on Mainland Cinema after the Return of Hong Kong”, in *Contemporary Cinema (China Film Archive)* (ed.), *Film Studies in China 2. Selected Writings from Contemporary Cinema*, Bristol, Intellect, 2020, pp. 116-133; Chu, Yiu-Wai, *Main Melody Films: Hong Kong Directors in Mainland China*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022, pp. 288.

³⁶⁰ Bill Kong è uno dei più importanti produttori cinematografici di Hong Kong. Per la sua lungimiranza nella gestione del marketing e della promozione dei film è stato definito da Berry «one of the biggest forces behind the development and evolution of the Chinese blockbuster». Presidente di Edko Films (*Anle yingpian gongsi* 安乐影片公司), oltre ad avere coprodotto il miglior film straniero degli Oscar del 2001 *La tigre e il drago* (*Wohu Canglong* 卧虎藏龙, dir. Ang Lee 李安, 2000) – prima volta per un film cinese a raggiungere tale traguardo – produrrà numerosi film di Zhang Yimou dal respiro internazionale come *Hero* (*Yingxiong* 英雄, 2002), *La foresta dei pugnali volanti* (*Shi mian maifu* 十面埋伏, 2004) e *La città proibita* (*Man cheng jin dai huangjin jia* 满城尽带黄金甲, 2006). Kong è anche proprietario del Circuito di sale Broadway (*Bailaohui yuanxian* 百老汇院线), diffuso a Hong Kong e in molte delle metropoli della

nella Repubblica Popolare la dimensione pubblicitaria e commerciale dei prodotti di propaganda diventò nodale, nell'ottica di un'espansione del numero e della qualità degli spettatori, e del rafforzamento dell'intero processo produttivo.

Oltre all'ingente copertura mediatica da parte dei canali statali e agli investimenti in attività e prodotti di promozione (ex. gadget, pubblicazione di libri ispirati ai film, eventi di lancio e di *community building* con i fan – che gradualmente presero anche in considerazione lo sviluppo di comunità sul web), venne sviluppata una particolare attenzione alle date di uscita dei film in sala (in cinese, *dangqi* 档期)³⁶¹. L'obiettivo era quello di sfruttare le condizioni di un mercato in crescita, facendo coincidere la distribuzione di “film della melodia principale” con i momenti più favorevoli per l'ottenimento di grandi incassi, ovvero giornate o periodi di vacanza nazionale come le “settimane d'oro” (*huangjin zhou* 黄金周)³⁶². Tale processo si realizzò con l'utilizzo strategico di finestre di distribuzione nate sotto la spinta commerciale dell'industria cinematografica cinese tra la fine degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila. Si riportano i momenti della distribuzione che hanno avuto maggiore rilevanza per il rafforzamento il discorso propagandistico della “melodia principale”, costituitesi nella fase 1996-2006 e cresciute nel periodo 2007-2022³⁶³:

Cina continentale. A Pechino istituisce nel 2009 la Broadway Cinematheque (*Bailaohui dianying zhongxin* 百老汇电影中心): primo cinema d'essai della capitale cinese. Berry, Michael, “Chinese Cinema with Hollywood Characteristics, or How *The Karate Kid* Became a Chinese Film”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 175.

³⁶¹ La letteratura accademica cinese dei primi anni Duemila ha fotografato un certo ritardo dell'industria cinematografica cinese nell'attenzione riposta nei confronti delle attività di promozione e pubblicità dei film. Uno dei primi esempi di sincronizzazione della distribuzione di un film nelle sale nazionali (in più luoghi nel medesimo giorno) con l'implementazione di efficaci strategie di promozione si realizzò nel 2004 con *La foresta dei pugnali volanti* di Zhang Yimou. Yin Hong 尹鸿, Wang Xiaofeng 王晓丰, “*Zhongguo dianying chanye niandu beiwang* 中国电影产业年度备忘” [Memo annuale sull'industria cinematografica cinese], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying* 当代电影), 2005, no. 2, p. 22.

³⁶² Il 18 settembre 1999 il Consiglio degli Affari di Stato della RPC ha modificato i giorni e le festività nazionale con le *Disposizioni per le festività nazionali e le giornate commemorative (Quanguo nianjie ji jinianri fangjia banfa* 全国年节及纪念日放假办法). Le *Disposizioni* sono state adottate a partire dal 1 gennaio 2000 e hanno riconosciuto l'istituzione delle “settimane d'oro” in concomitanza con le festività del 1 maggio e del 1 ottobre, prevedendo un numero di giorni di vacanza consecutivi in cui concentrare tra le altre attività di promozione del turismo e dei consumi. Cfr. Testo aggiornato in Consiglio degli affari di Stato (*Guowuyuan* 国务院), “*Quanguo nianjie ji jinianri fangjia banfa* 全国年节及纪念日放假办法” [Disposizioni per le festività nazionali e delle giornate commemorative], *Guojia falü fagui shujuku* 国家法律法规数据库, <<https://flk.npc.gov.cn/detail2.html?ZmY4MDgwODE2ZjNlOTIhZDAxNmY0MWVmZjc4NDAxZjg%3D>> (ultimo accesso 20 gennaio 2024).

³⁶³ Si noti che in riferimento ai periodi di distribuzione dei film integrati nell'industria della RPC a partire dagli anni Novanta non esiste una classificazione ufficiale in termini di date e durata. La letteratura accademica in lingua cinese non è concorde. Si riportano due esempi. Zhou e Sun distinguono 14 finestre temporali che intrecciano festività afferenti al tradizionale calendario cinese a ricorrenze “di importazione”:

- “il periodo di Capodanno” (*hesui dang* 贺岁档), dedicato alla distribuzione dei cosiddetti “film di Capodanno” (*hesuipian* 贺岁片) – il primo dei quali a produzione RPC fu *The Dream Factory* (*Jiafang yifang* 甲方乙方) di Feng Xiaogang, datato dicembre 1997³⁶⁴;
- “il periodo delle vacanze estive” (*shuqidang* 暑期档). Il primo film di intrattenimento ideato per questa occorrenza fu *Marriage Certificate* (*Shei*

Capodanno (*hesuidang* 贺岁档), la festa di Primavera, San Valentino, la festa di Qingming, la festa delle Barche Drago, il 1 giugno (festa dei bambini), il periodo estivo, il primo maggio, la festa di Qixi, la festa di Metà Autunno, la festa della Repubblica, Halloween, Capodanno (*yuandandang* 元旦档). All'interno dell'elenco riportato vi sono comunque criticità nella definizione della finestra di Capodanno, giacché esiste una sovrapposizione tra il cosiddetto “periodo di Capodanno” (*hesuidang* 贺岁档), privo di riferimenti temporali specifici sebbene vicino al Capodanno lunare, e il “periodo del Capodanno” (*yuandandang* 元旦档), che individua un numero di giorni limitato a cavallo tra la fine dell'anno solare e l'inizio del nuovo. Liang, invece, pone l'accento sul periodo estivo, del primo ottobre (Festa della Repubblica), del primo maggio e di Capodanno (*hesuidang* 贺岁档), individuando quest'ultimo quale finestra che copre Natale (*shengdan* 圣诞), Capodanno (*yuandan* 元旦), il Capodanno cinese (*chunjie* 春节) e persino San Valentino (*qingrenjie* 情人节). Cfr. Zhou Xue 周雪, Sun Dandan 孙丹丹, “*Zhongguo dianying dangqi jinhualun* 中国电影档期进化论” [Evoluzione delle date di uscita dei film in Cina], *Movie* (*Dianying* 电影), 2011, no. 11, pp. 57-59; Liang Junjian 梁君健, “*Zhongguo dianying shichang dangqi de mimi* 中国电影市场档期的秘密” [Il segreto delle date di uscita del mercato cinematografico cinese], *Film Art* (*Dianying Yishu* 电影艺术), 2011, no. 1, pp. 100-103.

³⁶⁴ In occasione del Capodanno del 1995 venne distribuito nei cinema della Cina continentale il blockbuster prodotto a Hong Kong *Terremoto nel Bronx* (*Hongfan qu* 红番区, dir. Stanley Tong 唐季礼), in cui il ruolo di protagonista era interpretato da Jackie Chan. Secondo i dati riportati da Wang, il film vendette 80 milioni di biglietti in Cina, segnando un successo sorprendente al *box-office* e interessando i produttori della Repubblica Popolare. In particolare, Gao Jun 高军 (s.d.), allora direttore per la pianificazione del marketing della Beijing New Film Association (*Beijing Xinying Liangyingye* 北京新影联影业) e membro del comitato artistico della Beijing Forbidden City Company (*Beijing Zijin Cheng Yingye* 北京紫禁城影业), creò una squadra per produrre il primo film di Capodanno della RPC. Nel 1997, dal progetto coordinato da Zhang Heping 张和平 (1946-) – poi diventato membro dell'Assemblea Nazionale del Popolo e presidente della Beijing Federation of Literary and Art Circles (BFAC – *Beijing shi wenxue yishujie lianhehui* 北京市文学艺术界联合会) –, nel 1997 nacque il film di Feng Xiaogang *The Dream Factory*: una commedia ispirata al racconto breve di Wang Shuo 王朔 (1958-) “Non sei una persona banale” (*Ni bu shi ge suren* 你不是个俗人 – pubblicato in *Maestro tenace*, *Wan zhu* 顽主) e prodotto espressamente per essere distribuito nelle sale cinesi a partire dal 22 dicembre. Il lungometraggio, come ricordato da Zhang Rui, fu un grande successo, ottenendo il botteghino più alto dell'anno: 2 milioni di dollari, e consacrò Feng Xiaogang, che lavorava nel mondo della televisione, a regista cinematografico *mainstream*. Il film marcò una traccia positiva per le grandi produzioni nazionali cinesi e per l'intera industria cinematografica ormai sempre più attenta alle richieste del mercato. A tal proposito Tang Xiaobing scrisse: «New Year films were tremendously successful in creating a commercial cinema and according to Ying Zhu, gave rise to the idea of ‘Chinese blockbuster’». Cfr. Wang Peng 王鹏, “*Zhongguo dianying dangqi changtaihua yu jiazhi liandong yanjiu — yi jin wu nian (2007-2011) Guoqingdang Zhongguo dianying shichang weilu* 中国电影档期常态化与价值联动研究 — 以近五年 (2007—2011 年) 国庆档中国电影市场为例” [Ricerca sulla normalizzazione delle date di uscita in Cina: il mercato cinematografico della Festa nazionale nei cinque anni dal 2007 al 2011], *Dongyue Tribune* (*Dongyue luncong* 东岳论丛), 2011, vol. 32, no. 11, p. 148; Liang Junjian 梁君健, “*Zhongguo dianying shichang... op. cit.*, p. 102; Zhang, Rui, *The Cinema of Feng... op. cit.*, p. 6; Tang, Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China: Paradigms and Shifts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 276.

shuo wo bu zai hu 谁说我不在乎, 2001) di Huang Jianxin 黄建新 (1954-). Dentro questa finestra vengono ovviamente distribuiti i “film celebrativi” degli anniversari della fondazione del Partito Comunista Cinese (1 luglio 1921) e dell’Esercito Popolare di Liberazione (1 agosto 1927).

- “il periodo della festa nazionale” (*Guoqingdang* 国庆档) anche noto come “il periodo del primo ottobre” (*shiyidang* 十一档). Prese forma nel 2004 come periodo di uscita per i “film celebrativi” e i blockbuster commerciali³⁶⁵. Dal 2004 al 2006 campioni di incassi di ottobre sono tre film con Jackie Chan: *New Police Story* (*Xin jingcha gushi* 新警察故事, dir. Benny Chan 陈木胜, 2004), *The Myth – Il risveglio di un eroe* (*Shenhua* 神话, dir. Stanley Tong 唐季礼, 2005), *Rob-B-Hood* (*Baobei jihua* 宝贝计划, dir. Benny Chan, 2006). Nel 2008 a sbancare il botteghino è *Painted Skin* (*Huapi* 画皮, dir. Gordon Chan 陈嘉上, 2008). Ispirato al racconto di Pu Songling 蒲松龄 (1640-1715) “La pelle dipinta” contenuto ne *I racconti straordinari dello Studio Liao* (*Liaozhai zhiyi* 聊斋志异, 1740)³⁶⁶. Il film si classificò al secondo posto della classifica annuale per incassi dopo *La Battaglia dei Tre Regni* (*Chibi* (shang) 赤壁 (上), prima parte, dir. John Woo 吴宇森, 2008), che era uscito a luglio dello stesso anno, mostrando le potenzialità della distribuzione della settimana d’oro di ottobre. Sarà poi con *The Founding of a Republic* (2009) che un “film della melodia principale” diventa campione di incassi del “periodo della festa nazionale”³⁶⁷.

³⁶⁵ Sulle riviste cinesi di cinema già prima del 2004 (ex. Yu, 2003) si poteva trovare l’espressione “periodo della festa nazionale” (*Guoqingdang* 国庆档) in riferimento alla distribuzione di film cinesi in occasione della settimana d’oro di ottobre. Tuttavia, tale espressione non indicava l’esistenza di una riflessione più ampia in termini di uso strategico delle date di uscita all’interno del mercato cinematografico cinese, come invece sarebbe diventato in seguito. Cfr. Yu Han 雨涵, ““Da kuai tou” wo de zhihui mei duoshao “大块头” 我的智慧没多少” [Running on Karma: Io non sono molto saggio], *Movie Review* (*Dianying pingjie* 电影评介), 2003, no. 10, p. 20.

³⁶⁶ Pu Songling, *I racconti straordinari dello Studio Liao*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1955 [1740], vol I, pp. 90-95.

³⁶⁷ Sullo sviluppo della sinergia tra cinema della melodia principale e periodo del 1 ottobre segnatamente alla finestra 2009-2019 si veda Xu Liang 徐梁, “Zai lishi zhong yujian weilai: Guoqing dang zhuxuanli dianying kao suo yu tuo xin 在历史中遇见未来: 国庆档主旋律电影考索与拓新” [Incontrare il futuro nella storia: analisi e sviluppi innovativi del cinema della melodia principale in occasione della festa nazionale], *Movie Review* (*Dianying Pingjia* 电影评价), 2020, n. 2, pp. 77-81.

- “il periodo del primo maggio” (*wuyidang* 五一档). Sebbene meno rilevante rispetto agli altri periodi indicati, possiede importanza strategica per la distribuzione di film di propaganda.

Si noti che nonostante il percorso di sviluppo del sistema delle date di uscita sia arrivato al cinema di propaganda attraverso l’esperienza commerciale, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, la stessa definizione delle finestre di distribuzione è stata guidata dal sostrato politico-ideologico e culturale della RPC. Viva era la tradizione dei “film celebrativi” attivata negli anni Cinquanta, ovvero la programmazione strategica di produzioni cinematografiche con fini propagandistici per ricordare eventi rilevanti nel discorso politico e identitario cinese. Evidenti i casi dell’anniversario della fondazione della Repubblica Popolare (1 ottobre) e della Festa internazionale dei Lavoratori (1 maggio) – quest’ultima data di uscita è condivisa con il mercato cinematografico giapponese, che possiede anch’esso una settimana d’oro in occasione di tale festività.

Anno determinante per il riconoscimento della rilevanza delle date di uscita per la distribuzione del cinema di propaganda fu il 2004. In tale occasione l’Ufficio cinema individuò le cosiddette “quattro programmazioni” (*si da dangqi* 四大档期): momenti in cui distribuire film cinesi a sostegno del mercato nazionale, ovvero “film della melodia principale”³⁶⁸. Oltre a titoli come *La foresta dei pugnali volanti* (*Shi mian maifu* 十面埋伏, dir. Zhang Yimou, 2004) e *A World Without Thieves* (*Tianxia wu zei* 天下无贼, dir. Feng Xiaogang, 2004), infatti, la distribuzione di *Buongiorno Xiaoping* (*Xiaoping, Nin hao* 小平, 您好, documentario, dir. Xu Haiying 徐海婴, 2004) e *Deng Xiaoping nel 1928* (*Deng Xiaoping 1928* 邓小平 1928, dir. Li Xiepu, 2004) nel periodo estivo e di *Zhang Side* (*Zhang Side* 张思德, dir. Yin Li 尹力, 2004) e *Zhang Peimin* (*Zhang Peimin* 郑培民, dir. Zheng Dongtian 郑洞天, 2004) nella settimana d’oro di ottobre hanno rappresentato occasioni per sostenere la narrazione ideologica della propaganda attraverso la celebrazione di eventi importanti per la narrazione identitaria del PCC e della RPC – come, il centenario dalla nascita di Deng Xiaoping o il 55° anniversario delle Repubblica Popolare.

Dal punto di vista delle narrazioni, nel periodo 1996-2006 si assiste a una differenziazione dei filoni e dei sottogeneri della propaganda.

³⁶⁸ Yin Hong 尹鸿, Wang Xiaofeng 王晓丰, “*Zhongguo dianying chanye... op. cit.*, p. 21.

Il processo ha visto una crescita del numero dei film di guerra (*Sul monte Taihang*, *Taihang shan shang* 太行山上, dir. Wei Lian, Shen Dong 沈东, Chen Jian 陈健, 2005), catastrofici (*zainan pian* 灾难片: *Attterraggio di emergenza*, *Jinji pojiang* 紧急迫降, dir. Zhang Jianya 张建亚, 1999) e dei cosiddetti “film etici” (*lunlipian* 伦理片), nei quali una storia drammatica e sentimentale funge da espediente per proporre temi socialmente rilevanti e suggerire i comportamenti corretti da adottare. Esempio di quest’ultimo genere è *Mamma bella* (*Piaoliang mama* 漂亮妈妈, dir. Sun Zhou 孙周, 2000), che porta sullo schermo la storia di una madre (interpretata dalla superstar Gong Li 巩俐) che da sola si prende cura del figlio sordo: ribaltando la visione critica della società cinese presentata in *Mamma* (1990) di Zhang Yuan, primo film della cosiddetta “Sesta generazione”. Rilevante anche la produzione di “commedie della melodia principale” (*zhuxuanlü xiju* 主旋律喜剧)³⁶⁹ – che spesso condividono elementi dei “film etici” – nelle quali sono le persone comuni e i personaggi minori a fare da protagonisti, stemperando la narrazione incentrata sull’eroe (*yingxiong* 英雄) tipica della propaganda precedente: *Il marito canta e la moglie con lui* (*Fu chang qi he* 夫唱妻和, dir. Zhang Gang 张刚, 1996), *Xilian: loto felice* (*Xilian* 喜莲, dir. Sun Sha 孙沙, 1996), *Gli uomini si ammogliano e le donne si maritano* (*Nan hun nü jia* 男婚女嫁, dir. Yu Xiangyuan 于向远, 1996), *Venticinque figli e un padre* (*Ershiwu ge haizi he yi ge die* 二四五个孩子和一个爹, dir. Huang Hong 黄宏, 2002).

Nonostante ciò, nel periodo 1996-2006 il cinema di propaganda è rimasto comunque legato a forme “classiche”, quali i film biografici, celebrativi e di taglio storico – questi ultimi integrano al racconto della storia rivoluzionaria anche uno sguardo alla Cina moderna degli anni Novanta. Elementi di novità furono l’alleggerimento della trionfante narrazione propagandistica e il reclutamento di registi dalle caratteristiche autoriali come Xie Jin, Zheng Dongtian 郑洞天 (1944-), Huang Jianzhong 黄健中 (1941-), Wu Ziniu, Feng Xiaoning 冯小宁 (1954-) e Hu Mei 胡玫 (1958-) per la firma di “film della melodia principale”.

Per quanto riguarda i film biografici, continuò la riflessione sul Novecento con titoli quali *Gada Meilin* (*Gada Meilin* 嘎达梅林, dir. Feng Xiaoning, 2002), *Deng*

³⁶⁹ Cfr. nota 330.

Xiaoping (*Deng Xiaoping* 邓小平, 2003) e *Lu Xun* (*Lu Xun* 鲁迅, 2005) di Ding Yinnan; senza dimenticare *Mao Zedong e Edgar Snow* (*Mao Zedong yu Sinuo* 毛泽东与斯诺, dir. Song Jiangbo 宋江波, 1999)³⁷⁰ e *Colori d'autunno tornando a casa* (*Guyuan qiuse* 故园秋色, dir. Zheng Dongtian, 1998): l'uno su Mao Zedong e il giornalista americano Edgar Snow (1905-1972), l'altro sulla storia personale del membro del Politburo e Direttore della propaganda del PCC Tao Zhu.

Singolari i film *Il fanciullo Lei Feng* (*Shaonian Lei Feng* 少年雷锋, dir. Shi Fenghe 史凤和, 1996), *I giorni senza Lei Feng* (*Likai Lei Feng de rizi* 离开雷锋的日子, dir. Kang Ning 康宁, Lei Xianhe 雷献禾, 1996) e *Zhang Side* (2004), che tengono vivo, a ridosso del nuovo millennio, il ricordo di figure cardine della propaganda del PCC. In particolare, *I giorni senza Lei Feng* è al centro del caso studio del prossimo paragrafo (cfr. par. 6.1), quale film che presenta un nuovo modello dell'eroe-soldato di epoca maoista, appunto “alla Lei Feng”, calato nella Cina delle riforme.

Numerosi, inoltre, furono i lungometraggi celebrativi prodotti per il cinquantesimo anniversario della fondazione della RPC (1999) e del Partito comunista cinese (2001), che parteciparono all'elogio della nazione cinese attraverso diversi filoni, prospettive e soggetti: storia, scienza, esercito e sport. Si ricordano *La bandiera della Repubblica* (*Gongheguo zhi qi* 共和国之旗, dir. Wang Jixing, Lei Xianhe, 1999) e *Inno nazionale* (*Guoge* 国歌, dir. Wu Ziniu, 1999)³⁷¹, rispettivamente dedicati all'ideazione della bandiera e dell'inno nazionale cinese, e *Un risultato straordinario* (*Hengkong chushi* 横空出世, dir. Chen Guoxing, 1999), sugli esperimenti dell'Esercito Popolare di Liberazione per la corsa alla bomba atomica negli anni Cinquanta e Sessanta. Di particolare rilevanza anche *Il mio 1919* (*Wo de 1919* 我的1919, dir. Huang Jianzhong, 1999) sul diplomatico cinese Wellington Koo (Gu Weijun 顾维钧, 1887-1985) che partecipò alla Conferenza di Versailles del 1919; *Le pantere del cielo* (*Chongtian feibao* 冲天飞豹, dir. Wang Rui 王瑞, 1999) e *Ghiaccio e fuoco* (*Bing yu huo* 冰与火, dir. Hu

³⁷⁰ Alla figura di Edgar Snow è dedicato anche *The Secret of China* (*Hongxing zhaoyao Zhongguo* 红星照耀中国, 2019) di Wang Jixing 王冀邢 (1949-).

³⁷¹ Il regista di *Inno nazionale* (1999) Wu Ziniu era stato insignito nel 1989 dell'Orso d'argento al 39° Festival di Berlino per *Evening Bell* (*Wanzhong* 晚钟, 1988) – prodotto dagli Studi cinematografici Primo Agosto – e nel 1992 del Golden Rooster Award per la sceneggiatura di *Un evento epocale* (1991). Nel 2014 la CCTV ha distribuito la serie di oltre 40 episodi *Deng Xiaoping tra i risvolti della storia* (*Lishi zhuanzhe zhong de Deng Xiaoping* 历史转折中的邓小平) che porta la sua firma.

Xueyang 胡雪杨, 1999) che portarono sul grande schermo i successi dell'aeronautica militare e della squadra nazionale di pattinaggio di velocità sul ghiaccio cinese³⁷². Per celebrare il PCC, invece, furono prodotti e distribuiti titoli come *Uscendo da Xibaipo* (*Zouchu Xibaipo* 走出西柏坡, dir. Li Xiepu, Liang Shan 梁山, 2001) e *Eroi senza parole* (*Yingxiong wuyu* 英雄无语, dir. Zhang Xin 张鑫, 2001).

I film storici del periodo 1996-2006 sono divisibili in due gruppi: un primo insieme di lungometraggi legati alle forme classiche della propaganda, e un secondo di film la cui narrazione si è avvicinata alle aspettative del pubblico di fine anni Novanta-inizio Duemila. Fuori dallo schema si pone invece *The Opium War* (*Yapian zhanzhen* 鸦片战争, 1997). Il *kolossal*, infatti, porta la firma di Xie Jin, autore che sfugge a categorizzazioni nella sua ricchezza di riflessioni stilistiche, narrative ed estetiche.

Tra i titoli che hanno portato avanti la “melodia principale” secondo le traiettorie tradizionali, tanto su eventi storici più lontani o più vicini agli Novanta: *La lunga marcia* (*Changzheng* 长征, dir. Zhai Junjie 翟俊杰, 1996), uno dei primi film in cui Tang Guoqiang 唐国强 (1952-) interpreta il ruolo di Mao Zedong³⁷³; *Il sogno del secolo* (*Shiji zhi meng* 世纪之梦, dir. Li Qiankuan, Xiao Guiyun, 1998) sul progetto di costruzione della Diga delle tre gole cominciato nel 1994.

A rappresentare una novità nel sottogenere “storico-rivoluzionario” fu un secondo gruppo di lungometraggi. La narrazione di questi film, infatti, si concentrava sulle vite e le vicende di singoli personaggi, piuttosto che sul racconto generale di eventi alla base della storia della RPC e del PCC³⁷⁴. Tale percorso implicò un avvicinamento del cinema di propaganda al grande pubblico, integrando anche alcuni degli stilemi tipici dei film

³⁷² Il tema del pattinaggio era già stato al centro di *Sorelle sul ghiaccio* (1959), “film celebrativo” prodotto per il decimo anniversario di fondazione della RPC e diretto da Wu Zhaodi 武兆堤 (1920-1992), uno dei grandi nomi della propaganda cinematografica cinese. Il regista e sceneggiatore nato a Pittsburgh (Pennsylvania), che all'epoca aveva già partecipato alla scrittura insieme a Su Li 苏里 (1919-2005) di *Soldati d'acciaio* (*Gangtie zhanshi* 钢铁战士, dir. Chen Yin 成荫, 1951) e alla regia di *I partigiani della pianura* (*Pingyuan youjidui* 平原游击队, 1955) per gli studi del Dongbei, avrebbe poi diretto *Eroici figli e figlie* (1964) e la versione cinematografica dell'opera modello *Shajiabang* (1971).

³⁷³ Sino alla commercializzazione del cinema di propaganda negli anni Dieci del Duemila, nella RPC era invalso l'impiego dei cosiddetti “attori speciali” (*texing yanyuan* 特型演员), selezionati in base alla somiglianza fisica per recitare esclusivamente un preciso personaggio storico. Si ricorda lo studio di Yang sugli attori che hanno impersonato Mao Zedong: Gu Yue, Tang Guoqiang e Liu Ye 刘烨 (1978-). Yang, Li, “The Changing Face of Mao: From *Texing* Actor to Star Casting in Chinese Main Melody Films”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 2023, vol. 35, no. 1, pp. 162-200.

³⁷⁴Cfr. Su, Wendy, “New Strategies of... *op. cit.*”, p. 319; Fan, Victor, “Poetics of Failure... *op. cit.*”, p. 63; Yu, Hongmei. “Visual Spectacular... *op. cit.*”, pp. 168-169.

d'amore: processo che fu letto come una risposta alla "crisi d'identità" (*rentong weiji* 认同危机) che aveva colpito il cinema cinese di propaganda negli anni Novanta a causa dell'espansione dell'industria culturale commerciale e del cambiamento delle abitudini degli spettatori³⁷⁵. A titolo di esempio, oltre a *The Knot* (*Yunshui yao* 云水谣, dir. Yin Li) del 2006, si ricorda la cosiddetta "trilogia della guerra" (*zhanzheng sanbuqu* 战争三部曲) di Feng Xiaoning, composta da *Red River Valley* (*Honghe gu* 红河谷, 1997), *Lover's Grief over the Yellow River* (*Huanghe juelian* 黄河绝恋, 1999) e *Purple Sunset* (*Ziri* 紫日, 2001)³⁷⁶. Nella trilogia, eventi storici come la spedizione britannica in Tibet (1903-1904) e la guerra di resistenza antigiapponese fanno da sfondo a prevedibili storie d'amore.

Alla luce delle nuove dinamiche di sviluppo definitesi nella decade 1996-2006 del cinema di propaganda, occorre però sottolineare che in questo periodo ebbe ancora un successo limitato, rimanendo travolto dai più soddisfacenti risultati ottenuti da serie TV (cinesi, giapponesi e coreane), dai blockbuster di importazione o da produzioni dal respiro internazionale. Questo il caso di *La tigre e il drago* (*Wohu canglong* 卧虎藏龙, 2000) di Ang Lee 李安 (1954-), il primo nella storia del cinema cinese a vincere l'Academy Award per il miglior film straniero agli Oscar (2001), che spianò la strada per il successo mondiale da *Hero* (*Yingxiong* 英雄, 2002) di Zhang Yimou³⁷⁷.

A confermare tale visione, nel 2006 Song Jialing 宋家玲 si chiedeva sulla rivista "Film Art" (*Dianying yishu* 电影艺术): «i film della melodia principale sono vivi o sono morti?», suggerendo per gli anni a venire di modificare le modalità narrative e di avvicinarsi maggiormente al cinema commerciale³⁷⁸. Secondo Song, infatti, occorre

³⁷⁵ Hu Puzhong 胡谱忠, "Zhuxuanlü dianying yu shangyepian de hudong jianbian guize 主旋律电影与商业片的互动渐变规则" [Schema della graduale interazione tra film di propaganda e film commerciali], *Journal of Guizhou University Art Edition* (*Guizhou daxue xuebao - Yishu ban* 贵州大学学报 - 艺术版), 2002, vol. 16, no. 1, pp. 33-37.

³⁷⁶ La titolazione in inglese è indice della graduale circolazione di film cinesi all'estero. Negli anni Duemila, i lungometraggi destinati a essere distribuiti fuori dalla Cina vengono prodotti in RPC con doppio titolo cinese-inglese.

³⁷⁷ *Hero* (2002) è stato definito la prima grande produzione cinese in grado di competere e vincere contro i blockbuster di importazione nel mercato cinematografico della RPC. Wang, Yiman, "Remade in China... *op. cit.*, p. 611.

³⁷⁸ «主旋律电影, "是死还是活?" ». Song Jialing 宋家玲, "Zhuxuanlü dianying de qeiji yu huolu 主旋律电影的危机与活路" [Crisi e sopravvivenza dei film della melodia principale], *Film Art* (*Dianying yishu* 电影艺术), 2006, no. 1, pp. 53-55. Si noti che la rivista *Dianying yishu* 电影艺术, rispetto agli anni Trenta, si è dotata anche di un nome inglese: *Film Art*.

prendere spunto non più dall'esperienza sovietica, ma da quella occidentale e cita lungometraggi come *Il ponte sul fiume Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, dir. David Lean, 1957), *Frau Marlene* (*Le vieux fusil*, dir. Robert Enrico, 1974) o *Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan*, dir. Steven Spielberg, 1998), per la capacità di riuscire a comunicare messaggi politico-propagandistici (che l'autore chiama "ideologia *mainstream*", *zhuliu yishi xingtai* 主流意识形态) attraverso produzioni ben costruite e rivolte al grande pubblico³⁷⁹.

³⁷⁹ Sul medesimo tema, ma da una prospettiva speculare, si inserisce anche la riflessione di Jia Leilei 贾磊磊, il quale sottolinea la necessità di trasformare i film commerciali avendo cura di integrare al loro interno l'ideologia nazionale, ovvero auspica la convergenza tra film *mainstream* e della melodia principale. Jia Leilei 贾磊磊, "Chonggou Zhongguo zhuliu dianying de jingdian moshi yu jiazhi tixi 重构中国主流电影的经典模式与价值体系" [Ricostruzione del modello classico e del sistema valoriale dei film cinesi *mainstream*], *Contemporary Cinema* (*Dangdai dianying* 当代电影), 2008, no. 1, pp. 21-25.

6.1. *I giorni senza Lei Feng (Likai Lei Feng de rizi 离开雷锋的日子, 1996)*

Il 5 marzo 1963 un articolo del “Quotidiano del popolo” ricordava Lei Feng 雷锋 (1940-1962), giovane soldato dell’Esercito Popolare di Liberazione che aveva perso la vita in un incidente il 15 agosto 1962. Nel testo, si citavano le parole di Mao Zedong “impariamo dal compagno Lei Feng” (*xiang Lei Feng tongzhi xuexi 向雷锋同志学习*), che lo innalzavano a modello della propaganda comunista: un ragazzo di 22 anni originario della provincia dello Hunan – come il Grande timoniere – che aveva deciso di dedicare la propria vita alla nazione e alla causa comunista, con altruismo e lealtà.

Il nome di Lei Feng entrò così a far parte della cultura popolare cinese attraverso le attività della propaganda, celebrato in un’infinità di poster e canzoni come *Studiamo il buon modello di Lei Feng (Xuexi Lei Feng hao banyang 学习雷锋好榜样*, musica di Sheng Mao 生茂, 1963), *Imbracciamo il fucile di Lei Feng (Jieguo Lei Feng de qiang 接过雷锋的枪*, musica di Zhu Jian’er 朱践耳, 1963) o nel film *Lei Feng (Lei Feng 雷锋*, dir. Dong Zhaoqi 董兆琪, 1964) – che Jay Leyda definì «a biographical film purified from all contradictions» (corsivo di Leyda), ovvero composto da una serie di lezioni, sermoni ed esempi virtuosi, in cui qualunque tipo di sfumatura negativa veniva cancellata³⁸⁰.

A più di trent’anni di distanza, e a ridosso della “Giornata di commemorazione di Lei Feng” (*Lei Feng jinianri 雷锋纪念日*) del 5 marzo, il 4 marzo 1996 veniva distribuito nelle sale cinesi *I giorni senza Lei Feng (Likai Lei Feng de rizi 离开雷锋的日子)*³⁸¹: diretto da Kang Ning 康宁 (1962-) e Lei Xianhe 雷献禾 (1955-) e con la sceneggiatura di Wang Xingdong 王兴东 (1951-) – che scriverà anche altri canonici film di propaganda come *The Founding of a Republic* (2009) e *1911 (Xinhai geming 辛亥革命*, dir. Jackie Chan, 2011)³⁸².

³⁸⁰ Leyda, Jay, *Dianying: Electric Shadows... op. cit.*, pp. 316 ss.

³⁸¹ Nel 1996 verrà anche distribuito *Il fanciullo Lei Feng*.

³⁸² Cfr. Wang Xingdong 王兴东 (a cura di), “*Jianguo daye Wang Xingdong dianying juban ji chuangzuotan 建国大业 王兴东电影剧本及创作谈*” [*The Founding of a Republic. Sceneggiature e dialoghi creativi con Wang Xingdong*], Zhongguo wenshi chubanshe 中国文史出版社, 2016, pp. 387.

Il film propone una rilettura della vicenda di Lei Feng, rappresentando uno dei primi esempi di rimodulazione in chiave moderna del “cinema della melodia principale”.

6.1.1. L’adattamento del modello dell’eroe-soldato Lei Feng

Il racconto di *I giorni senza Lei Feng* segue la storia di Qiao Anshan 乔安山 (interpretato da Liu Peiqi 刘佩琦, 1958-), il migliore amico di Lei Feng (Wu Jun 吴军, 1970-), coinvolto nell’incidente che tolse la vita all’eroe-soldato. Qiao, secondo la ricostruzione del film, era alla guida di un camion e nel fare manovra in una caserma urtò accidentalmente un palo per stendere i panni, che colpì Lei e ne causò la morte.

La narrazione non mira a colpevolizzare Qiao Anshan. Al contrario, mostra come egli si sia impegnato a far sopravvivere il “modello Lei Feng” negli anni, fornendo esempi puntuali delle sue buone azioni attraverso strategici salti temporali (oltre a quello del 1962, gli altri frammenti sono ambientati nel 1978, 1988 e il 1995). La storia di Qiao diventa quindi metafora della storia moderna della Cina. Infatti, nonostante i cambiamenti socioeconomici realizzatisi negli anni Sessanta dopo la morte dell’eroe-soldato, è rimasto solido il sistema di valori positivi da lui incarnati. Tale risultato non sarebbe stato raggiunto se non grazie all’impegno di persone comuni come Qiao, ovvero del popolo cinese.

Per quanto riguarda la dimensione propagandistica, *I giorni senza Lei Feng* cristallizza una serie di elementi e meccanismi narrativi tipici dei “film della melodia principale” qui ora riportati.

Innanzitutto, il film presenta come coincidenti il racconto filmico e quello storico, andando a sfumare le distinzioni tra cinema e storia, tra narrazione e fattualità degli eventi – così come *La cerimonia di fondazione della Repubblica* (1989, cfr. par. 5.1.1.). Tale scelta è veicolata dall’impiego di toni seppia nelle sequenze ambientate nel 1962, a simulare i filmati d’epoca. Inoltre, didascalie in stile giornalistico si impongono sulle immagini a suffragarne la veridicità. Lo stesso sviluppo del racconto, articolato in quattro frammenti narrativi ambientati in periodi temporali differenti, restituisce una parvenza di successione oggettiva e lineare degli eventi, facendo quindi avvicinare il cinema ai confini della letteratura di reportage (*baogao wenxue* 报告文学) con aspirazioni storiografiche.

Elemento centrale del film è la scelta di riproporre una figura cardine della propaganda degli anni Sessanta quale quella di Lei Feng, facendo riecheggiare negli anni

Novanta tematiche e immagini già cristallizzate nella cultura popolare cinese,: “bottiglia nuova, vino vecchio” (*xin ping zhuang jiu jiu* 新瓶装旧酒), come scrisse Lu Xun.

Dal punto di vista iconografico e di costruzione del personaggio, *I giorni senza Lei Feng* si appoggia allo schema proposto nel 1964 dal film *Dong Zhaoqi* 董兆琪 (1926-1973). Dal viso pulito e in ordine, e sempre ben illuminato, Lei Feng è rispettato dagli altri soldati dell’esercito ed è ben voluto dalla popolazione (Figure 14-15). Oltre a essere dedito alla causa comunista, è sincero, leale e attento alle persone che gli stanno intorno. In una delle prime scene, ad esempio, Lei suggerisce a Qiao Anshan di buttare via un pacchetto di sigarette e di smettere di fumare.



Figura 14 - *Lei Feng* (Lei Feng, 1964).



Figura 15 - *Lei Feng* (I giorni senza Lei Feng, 1996).

Questa volta si parla però degli anni successivi alla morte dell’eroe-soldato, ovvero della sopravvivenza del “modello Lei Feng”: la cui istituzione è ufficializzata dalle immagini della conferenza del 5 maggio 1963 in cui Mao annunciò il celebre slogan “impariamo dal compagno Lei Feng”.

Come anticipato, è Qiao Anshan a diventare il riflesso dell’amico dopo l’incidente mortale. I segmenti filmici ambientati a fine anni Settanta, Ottanta e a metà anni Novanta sviluppano proprio questo tema. Più precisamente, le sequenze sono costruite secondo l’iterazione del medesimo schema: una o più persone si trovano in difficoltà e Qiao partecipa attivamente nel cercare una soluzione. Egli però non intraprende questo percorso da eroe, ma da persona comune, priva di quell’aura che gli dona magnificenza³⁸³.

³⁸³ In una recensione sulla rivista “Movie Review” (*Dianying pingjie* 电影评介) del 1997, il personaggio di Qiao Anshan fu definito un eroe “troppo solitario” (*tai jimo* 太寂寞), ovvero si riconosceva il suo ruolo centrale nella narrazione, criticandone i tratti schivi e troppo dimessi. L’articolo metteva quindi in luce uno scostamento nella costruzione del personaggio rispetto ai canoni dell’eroe della propaganda tradizionale. Curioso notare che qualche mese dopo, nel 1998, sul medesimo periodico fu pubblicata una seconda recensione, in risposta a quella del 1997. Questa volta, si evidenziavano le caratteristiche positive di Qiao Anshan: eroe pronto a reagire alle difficoltà e parte integrante della comunità. Yang Guihe 杨贵和, “*Bie rang yingxiong tai jimo — Ping dianying 《Likai Lei Feng de rizi》* 别让英雄太寂寞—评电影《离开雷锋的日子》” [Gli eroi non devono essere troppo solitari. Recensione del film *I giorni senza Lei Feng*], *Dianying pingjie* 电影评介 (*Movie Review*), 1997, no. 5, p. 33; Chen Wenxiang 陈文祥, “*Yingxiong bing bu jimo — Yu Yang Guihe tongzhi shangque* 英雄并不寂寞—与杨贵和同志商榷” [Gli eroi non sono

Qiao farà l'autista per il resto della propria vita, prendendo parte a incontri nelle scuole per ricordare l'amico Lei Feng e spendendosi in una serie di azioni altruistiche. Ad esempio, nel 1978 carica una signora anziana sull'autobus di linea che stava conducendo per portarla in ospedale. Lì sceglierà di compiere un'azione ammirevole, di donare il sangue: simbolo di discendenza familiare e di pietà filiale nella cultura tradizionale cinese. Nel 1988, invece, soccorre un anziano venditore di tofu, che era stato investito e lasciato sanguinante da un pirata della strada. Dopo averlo portato in ospedale, Qiao si fa anche carico delle spese mediche dell'uomo perché la sua famiglia non si vuole prendere cura di lui.

Evidente è quindi lo sforzo di Qiao Anshan nel cercare di colmare i vuoti lasciati da persone egoiste. In senso lato, netta è la demarcazione tra un periodo in cui Lei Feng era in vita e le cose funzionavano (primi anni Sessanta) e una realtà in cui c'è ampio spazio per individualismi (dagli anni Settanta in poi) ³⁸⁴.

La trama di *I giorni senza Lei Feng* è costruita su una progressione "in positivo", determinata dalla crescita del numero di persone che si affiancano a Qiao nei gesti di altruismo (cito solo due esempi: una signora anziana che redarguisce il guardiano che impediva al bus di procedere verso l'ospedale nell'episodio del 1978; oppure, una ragazza che lascia il fidanzato dopo aver appreso che aveva investito e omesso di soccorrere l'uomo del tofu nel 1988). Apice di questo sviluppo è l'ultima sezione del film, ambientata nel 1995 e che propone un lieto fine socialista.

Qiao e suo figlio sono bloccati lungo una strada provinciale, circondata da campi, perché il loro camion è rimasto impantanato nel fango. Nessuno accetta di aiutarli, se non una macchina con una coppia di giovani che, dopo avergli chiesto se avessero bisogno di una mano, riparte, lasciandoli dove li aveva trovati. Tutto sembrerebbe perduto, finché non compare un gruppo nutrito di ragazzi in bicicletta, che arriva in loro soccorso scampanellando (Figure 16-17). Come ricordato dal logo sui cappellini rossi calati sulle loro teste, una colomba bianca che si trasforma in una mano (Figura 18), si tratta di un'associazione di giovani volontari pronti ad aiutare chi è in difficoltà. Commenta commosso Qiao: «ce n'è ancora di brava gente!» (*haoren haishi duo ya* 好人还是多呀).

affatto solitari. In risposta al compagno Yang Guihe], *Dianying pingjie* 电影评介 (*Movie Review*), 1998, no. 2, p. 17.

³⁸⁴ Nel film non sono messe sotto indagine le istituzioni in quanto tali, piuttosto la società intesa quale insieme di persone.



Figura 16 - Gruppo di ragazzi in bici in un campo di grano (1 – I giorni senza Lei Feng, 1996).



Figura 17 - Gruppo di ragazzi in bici in un campo di grano (2 – I giorni senza Lei Feng, 1996).



Figura 18 - Giovane mostra simbolo sul cappellino (1 giorni senza Lei Feng, 1996).

È chiaro il messaggio del film. Grazie all'impegno dei ragazzi il camion di Qiao Anshan viene riportato sulla carreggiata. Allo stesso modo, torna metaforicamente in carreggiata il "modello Lei Feng": messo in crisi dal cambiamento dei tempi, è difeso dall'impegno di persone comuni nelle azioni di tutti i giorni ed è destinato a correre veloce sulla strada del nuovo millennio cinese grazie alle nuove generazioni.

Capitolo 7 – Il cinema di propaganda diventa *mainstream* (2007-2018)

Sulla scorta delle trasformazioni iniziate verso la fine degli anni Novanta, il periodo 2007-2018 ha segnato la convergenza del cinema di propaganda con la produzione *mainstream*. Tale processo si è concretizzato attraverso una serie di cambiamenti riscontrabili lungo la filiera cinematografica dei “film della melodia principale” (produzione, distribuzione ed esercizio), così come nei filoni e sottogeneri trattati dai lungometraggi³⁸⁵.

Prima di procedere, risulta necessaria una annotazione linguistico-culturale. Infatti la convergenza tra cinema di propaganda e cinema commerciale è stata fotografata da parte della letteratura accademica e cinematografica cinese con la progressiva sovrapposizione semantica tra le espressioni “cinema della melodia principale” (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影) e “cinema *mainstream*” (*zhuliu dianying* 主流电影)³⁸⁶. Il termine “*mainstream*”, inserito nel contesto della RPC, non indica soltanto le produzioni di cassetta di maggiore successo, ma è portatore di significati di matrice politica. Si riporta la definizione di The China Media Project:

While the word “mainstream” generally refers in a global context to ideas or attitudes that are regarded as normal or conventional in a given society, the word

³⁸⁵ Per un inquadramento della svolta *mainstream* del cinema di propaganda “della melodia principale” in relazione alle trasformazioni del panorama cinematografico cinese si veda Nakajima, Seio, “The Genesis, Structure and Transformation of the Contemporary Chinese Cinematic Field: Global Linkages and National Refractions”, *Global Media and Communication*, 2016, vol. 12, no. 1, pp. 85-108.

³⁸⁶ Nella letteratura accademica cinese è dibattuto quale sia il film che rappresenta un punto di svolta nella produzione dei “film della melodia principale”, ovvero che ha integrato cinema di propaganda e commerciale. Secondo Hu a detenere il primato sarebbe la “Trilogia della guerra” di Feng Xiaoning. Zhang (2011), invece, individua la nascita di un filone originale della propaganda designabile con la formula “nuovo cinema della melodia principale” (*xin zhuxuanlü dianying* 新主旋律电影) in produzioni come *Un risultato straordinario* (1999) e *Il mio 1919* (1999). Pubblicazioni più recenti propongono prospettive diverse. Liu (2018) legge il punto di svolta in *Assembly* (2007); mentre Zheng (2020) in *The Founding of a Republic* (2009): film che si è inserito nel solco tracciato da Feng, ma che essendo nato da un progetto della China Film Group Corporation (CFG) rappresenta il prodotto esemplare del cinema ufficiale della RPC. Cfr. Hu Puzhong 胡谱忠, “*Zhuxuanlü dianying yu... op. cit.*”, pp. 33-37; Zhang Zhenhua 张振华, “*Lun “xin zhuxuanlü... op. cit.*”, pp. 110-115; Liu Sijia 刘思佳, “*Leixinghua · shichanghua... op. cit.*”, pp. 110-113; Zheng Ruxin 郑茹馨, “2009-2019: *zhuxuanlü dianying de leixing yuansu shanbian yanjiu* 2009—2019: 主流主旋律电影的类型元素嬗变研究” [Ricerca sulla modifica degli elementi di genere dei film di propaganda dal 2009 al 2019], *Movie Literature (Dianying wenxue* 电影文学), 2020, no. 17, pp. 13-16.

“mainstream,” or zhuliu (主流), refers in the PRC context not just to generally accepted views but to the consensus political view as determined by the CCP and by Party-state media. Forming the mainstream is a key objective for the leadership³⁸⁷.

Il “cinema della melodia principale” è quindi diventato espressione della cultura *mainstream* sotto due punti di vista. Da un lato è cresciuto fino a rappresentare uno dei prodotti di punta del mercato cinematografico cinese, dall’altro si è attestato quale strumento privilegiato per veicolare “l’ideologia *mainstream*” (in cinese, *zhuliu yishi xingtai* 主流意识形态), essendo progettato per seguire l’agenda politica del PCC. Puntuale è infatti la scelta di Gianluigi Negro ne *Le voci di Pechino. Come i media hanno costruito l’identità cinese* che propone l’espressione “melodia dominante” come soluzione traduttiva per “*zhuxuanlü* 主旋律”³⁸⁸.

Se durante le *leadership* di Jiang Zemin 江泽民 (1989-2002) e Hu Jintao 胡锦涛 (2002-2012) era stato programmato il rafforzamento della “cultura socialista dalle caratteristiche cinesi” (*Zhongguo tese shehuizhuyi wenhua* 中国特色社会主义文化) e del *soft power* culturale (*wenhua ruanshili* 文化软实力) della RPC³⁸⁹, in occasione del *Simposio sulla letteratura e sull’arte* (*Wenyi zuotanhui* 文艺座谈会) del 15 ottobre 2014 Xi Jinping aveva ricordato che l’arte e la “melodia principale” devono andare di pari passo nella promozione dell’immagine corretta della storia, della cultura e della nazione cinese:

La nostra letteratura e arte contemporanea devono fare del patriottismo la propria “melodia principale”, guidando le persone nell’istituzione e nel sostegno di una visione corretta della storia, della nazione, del Paese e della cultura, rafforzando lo spirito e l’integrità morale dei cinesi³⁹⁰.

³⁸⁷ The China Media Project, “Mainstream 主流”, *The China Media Project*, 13 maggio 2021, <https://chinamediaproject.org/the_ccp_dictionary/mainstream/> (ultimo accesso 7 gennaio 2023).

³⁸⁸ Negro, Gianluigi, *Le voci di Pechino. Come i media hanno costruito l’identità cinese*, Roma, LUISS University Press, 2022, pp. 91 ss.

³⁸⁹ Sul legame tra “melodia principale” e discorso politico del PCC si veda l’introduzione di Veg, Sebastian, “Propaganda and Pastiche: Visions of Mao in Founding of a Republic, Beginning of the Great Revival, and Let the Bullets Fly”, *China Perspectives*, 2012, vol. 2, pp. 41-53. Sul *soft power* nel panorama cinematografico cinese: Voci, Paola and Luo Hui (eds.), *Screening China’s... op. cit.*; Su, Wendy, “New Strategies of... op. cit.”, pp. 317-322; Yang, Yanling, “Film Policy, the Chinese Government and Soft Power”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2016, vol. 14, no. 1, pp. 71-91.

³⁹⁰ «我们当代文艺更要把爱国主义作为文艺创作的主旋律，引导人民树立和坚持正确的历史观、民族观、国家观、文化观，增强做中国人的骨气和底气。». Xinhuashe 新华社, “(Shouquan fabu) Xi Jinping: zai wenyi gongzuo zuotanhui shang de jianghua (授权发布) 习近平：在文艺工作座谈会上的讲话” [(Pubblicazione autorizzata) Il discorso di Xi Jinping al Simposio sulla letteratura e sull’arte], *Xinhuanet*, 14 ottobre 2015, <http://www.xinhuanet.com/politics/2015-10/14/c_1116825558.htm> (ultimo accesso 12 aprile 2023).

Evidente è quindi che negli anni Duemila “il cinema della melodia principale”, pur avendo integrato elementi commerciali, ha mantenuto la funzione politico-educativa consolidata in precedenza. «Il cinema trasmette il Dao» (*ying yi zai dao* 影以载道) ha commentato Liu, aggiornando la formula cristallizzata in epoca Song nel *Tongshu* 通书 dal letterato e filosofo Zhou Dunyi 周敦颐 (1017-1073) “la letteratura trasmette il Dao” (*wen yi zai dao* 文以载道)³⁹¹.

Terminata la parentesi linguistica, si riportano i cambiamenti più rilevanti della convergenza tra cinema commerciale e “melodia principale” nei diversi stadi della filiera cinematografica: produzione, distribuzione ed esercizio.

Dal punto di vista produttivo, nel periodo 2007-2018 si è riscontrato un aumento degli investimenti privati nel settore dei blockbuster di propaganda, che è quindi rimasto basato su finanziamenti di provenienza nazionale. A fronte di guadagni garantiti da meccanismi di sostegno statale e dalle possibilità fornite dal secondo mercato cinematografico del mondo (dal 2012), anche colossi finanziari come Baidu, Alibaba e Tencent (conosciuti con l’acronimo BAT), e società leader dell’industria cinematografica cinese quali Huayi Brothers Media (*Huayi xiongdi chuanmei* 华谊兄弟传媒), Wanda Media (*Wanda yingshi chuanmei* 万达影视传媒) e Bona Film (*Bona yingye* 博纳影业) – che per certi versi hanno legami con il cinema statale nella storia delle loro fusioni societarie³⁹²– hanno iniziato a produrre “film della melodia principale”. Il terreno ha anche attirato nuovi investitori. Questo il caso del gruppo Beijing Culture (*Beijing Wenhua* 北京文化) che, dopo essere arrivato nell’industria dell’intrattenimento (cinema e TV) soltanto nel 2013, ha prodotto numerosi titoli di propaganda, tra cui *Youth*

³⁹¹ Liu Dequn 刘德群, *Gaige kaifang... op. cit.*, p. 3.

³⁹² A titolo di esempio si cita il caso di Bona Film Group, legata al cinema di stato di matrice militare tramite il conglomerato Polybona. Gagliardi, Edoardo, “Per un mondo migliore. Patria, Esercito ed eroi nel cinema cinese della “Nuova Era””, *Orizzonte Cina*, 2018, vol. 9, no. 2, p. 27.

(*Fanghua* 芳华, 2017) di Feng Xiaogang³⁹³ – basato sull’omonimo romanzo di Yan Geling 严歌苓 (1958-)³⁹⁴ – e *Wolf Warrior II* (2017, cfr. par. 7.3.)³⁹⁵.

Inoltre, è rimasto centrale il ruolo di China Film Group Corporation (CFGC), degli Studi Primo Agosto e degli altri storici stabilimenti di produzione statale. Al passo con l’espansione del mercato cinematografico, questi ultimi si sono trasformati in società di capitali controllate da gruppi attivi in diversi campi nell’industria culturale: come nel caso degli Studi di Shanghai, dal 2001 Shanghai Film Group Corporation (SFGC, *Shanghai dianying jituan gongsi* 上海电影集团公司) di proprietà del Shanghai Media & Entertainment Group (SMEG – *Shanghai wenhua guangbo yingshi jituan* 上海文化广播影视集团), o degli Studi di produzione cinematografica Emei (*E’mei dianying zhipianchang* 峨眉电影制片厂) di Chengdu, dal 2003 parte dell’Emei Film Group (*E’mei dianying jituan* 峨眉电影集团).

La convergenza tra propaganda e *mainstream* è stata sottolineata dallo sviluppo del “modello blockbuster”. La “melodia principale” è infatti stata condensata in produzioni ad ampio budget, dal taglio commerciale e destinate al grande pubblico –

³⁹³ Pur essendo coprodotto dalla filiera cinematografica statale, *Youth* (2017) rappresentò un “film della melodia principale” anomalo. È infatti cartina di tornasole di una delle dinamiche più delicate della distribuzione cinese: la posticipazione della data di uscita nelle sale per cause non esplicitate; un campanello della non conformità del prodotto con le linee della censura cinematografica.

³⁹⁴ Yan Geling è una delle sceneggiatrici più di successo del panorama cinematografico cinese degli anni Duemila. Nonostante le tendenze “di destra” della sua famiglia (intellettuali nella Cina di Mao), Yan serve l’Esercito Popolare di Liberazione, dal quale viene mandata prima in Tibet e poi sul fronte sino-vietnamita come corrispondente. In seguito, comincia a scrivere romanzi, pubblicati dalla casa dell’EPL. Si traferirà a Chicago nel 1989, dichiarando al *South China Morning Post* di aver perso la fede nella causa comunista dopo le vicende di Tian’anmen. Continuerà a pubblicare in cinese e in inglese, diventando una “scrittrice della diaspora”. Dalle sue opere di narrativa vengono tratte le sceneggiature dei film *Xiu Xiu: The Sent Down Girl* (*Tian yu* 天浴, dir. Joan Chen 陈冲, 1998), *I fiori della guerra* (*Jinling shisan chai* 金陵十三钗, 2011) e *Lettere di uno sconosciuto* (*Guilai* 归来, 2014) di Zhang Yimou. Parteciperà, tra le altre, alla stesura della sceneggiatura di *Forever Enthralled* (*Mei Lanfang* 梅兰芳, 2008) di Chen Kaige, sulla vita del più famoso attore dell’opera tradizionale Mei Lanfang 梅兰芳 (1894-1961). Nel 2017 torna a pubblicare in cinese: esce per la Casa editrice letteraria del popolo (*Renmin wenxue chubanshe* 人民文学出版社, People’s Literature Publishing House) *Gioventù* (*Fanghua* 芳华), da cui l’omonimo film di Feng Xiaogang. Per aver criticato apertamente la gestione della pandemia di coronavirus da parte delle amministrazioni cinesi, a detta di Yan, non le verrà riconosciuta la maternità del soggetto di *One Second* (2020) di Zhang Yimou. Stando al novembre 2022, non esiste una pagina dedicata a Yan sull’enciclopedia online di Baidu. Cfr. Ng, I-ching, “Yan Geling”, *South China Morning Post*, 31 ottobre 2004, <<https://www.scmp.com/article/476179/yan-geling>> (ultimo accesso 26 novembre 2022); Ives, Mike, “A Novelist Says a Movie Fails to Credit Her. The Film World Shrugs”, *The New York Times*, 23 luglio 2022, <<https://www.nytimes.com/2022/07/23/movies/zhang-yimou-movie.html>> (ultimo accesso 26 novembre 2022); Ying, Li-hua, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, London, Lanham & Littlefield, 2009, pp. 328-329.

³⁹⁵ Beijing Culture ha prodotto anche *The Wandering Earth* (dir. Frant Gwo, 2019) e *Hi, Mom!* (*Ni hao, Li Huanying* 你好, 李焕英, dir. Jia Ling 贾玲, 2021).

come negli anni Novanta, rilevante l'affidamento della regia a grandi nomi della Cina continentale e di Hong Kong, l'impiego di tecnologie all'avanguardia (3D incluso), e l'ingaggio di star di successo, che accettano regolarmente di partecipare alla "melodia principale". Inoltre, i film di propaganda nascono con uno sguardo all'estero e spesso portano la doppia titolazione cinese-inglese: una mossa di marketing per attirare il pubblico cinese, piuttosto che un indice della circolazione della "melodia principale" al di fuori della RPC – che rimane limitata, sebbene auspicata dalla politica di proiezione internazionale nota come "strategia dell'andare fuori" (*zouchuqu zhanlüe* 走出去战略), lanciata nel 1999 dalla Propaganda del Partito comunista, e più avanti dal progetto infrastrutturale della nuova Via della Seta: One Belt One Road (OBOR, in cinese *Yi dai yi lu* 一带一路) annunciato nel 2013 da Xi Jinping³⁹⁶.

Novità di questo periodo è la produzione di "film della melodia principale" in serie: tendenza confermata anche negli anni Venti del Duemila. Sono questi i casi della "Trilogia di fondazione della nazione" (*jianguo sanbuqu* 建国三部曲: *The Founding of a Republic*, dir. Huang Jianxin, Han Sanping, 2009; *Beginning of the Great Revival, Jiandang weiye* 建党伟业, dir. Huang Jianxin, Han Sanping, 2011; *The Founding of an Army, Jianjun daye* 建军大业, dir. Andrew Lau, 2017) sulla fondazione della Repubblica Popolare, del Partito comunista e dell'Esercito Popolare di Liberazione, e dei film di Dante Lam (*Operation Mekong*, 2016, *Operation Red Sea*, 2018, *The Rescue*, *Jinji jiu yuan* 紧急救援, 2020) e di Wu Jing (*Wolf Warrior I*, 2015; *Wolf Warrior II*, 2017) sull'intervento di squadre militari e paramilitari cinesi in zone di conflitto (fuori dalla RPC) per il ristabilimento della pace³⁹⁷.

In riferimento ai controlli dell'ufficialità sulle produzioni, la moltiplicazione dei prodotti e degli attori attivi nel settore dei "film della melodia principale" ha portato a una graduale trasformazione delle maglie della censura³⁹⁸. Se il *Regolamento per la gestione*

³⁹⁶ Il nome inglese del progetto della Nuova Via della Seta è stato modificato da "One Belt One Road" in "Belt and Road Initiative" (BRI). Il nome cinese è rimasto invariato: "*Yi dai yi lu* 一带一路", letteralmente "una cintura, una via".

³⁹⁷ Tra le serie di film propagandistici da ricordare ci sono *The Wandering Earth* diretta da Frant Gwo (*The Wandering Earth*, 2019; lo spin-off *The Wandering Earth Beyond 2020 – Special edition*, 2020; *The Wandering Earth II*, 2023); i tre film *My People, My... (My People, My Country*, 2019; *My People, My Homeland*, 2020; *My Country, My Parents*, 2021), firmati da più registi e distribuiti per tre anni consecutivi in Cina nella settimana d'oro del primo ottobre; e *The Battle at Lake Changjin* con la regia di Chen Kaige, Dante Lam e Tsui Hark (*The Battle at Lake Changjin I*, 2021; *The Battle at Lake Changjin II*, 2022).

³⁹⁸ Per esempi su film censurati nei primi anni Duemila si veda Veg, Sebastian, "Eliminating Disharmony: Recent Examples of Censorship in Chinese Writing and Cinema", *China Perspectives*, 2007, vol. 71, no. 3, pp. 66-72.

del cinema (*Dianying guanli tiaoli* 电影管理条例, 25 dicembre 2001, Capitolo 3: Censura cinematografica) aveva istituito controlli a più livelli a partire dalla sceneggiatura, l'approvazione della *Legge di promozione dell'industria cinematografica* (*Dianying chanye cujinfa* 电影产业促进法, 7 novembre 2016, art. 13) ha spostato la prima fase di autorizzazione sul trattamento (*dianying juben genggai* 电影剧本梗概) e non più sulla sceneggiatura completa – integrando il sistema di deposito e gestione stabilito nel 2006³⁹⁹. È rimasto però aperto il canale riservato ai film e documentari sui “grandi temi storico-rivoluzionari” (*zhongda tica* 重大题材), che ricadono nell'area di competenza del Gruppo cinema del Gruppo ristretto di direzione della creazione di film e prodotti televisivi sulla grande storia rivoluzionaria (*Zhongda geming he zhongda lishi tica* *yingshi chuangzuo lingdao xiaozu dianyingzu* 重大革命和重大历史题材影视创作领导小组电影组)⁴⁰⁰.

Per quanto riguarda la distribuzione del cinema di propaganda, nel periodo 2007-2018 si stabilizza uno scenario simile a quello produttivo. Sebbene il mercato sia guidato dalla China Film Group Corporation (CFG), rilevanti sono le quote di società private che hanno un ruolo di spicco nell'industria commerciale: Huaxia Film Distribution (*Huaxia dianying faxing* 华夏电影发行), Huayi Brothers, Wanda Media, Bona Film,

³⁹⁹ Consiglio degli affari di Stato (*Guowuyuan* 国务院), “*Dianying guanli tiaoli* 电影管理条例” [Regolamento per la gestione del cinema], 25 dicembre 2001, *Amministrazione Statale del Cinema* (*Guojia dianyingju* 国家电影局), <https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/flfg/200112/t20011225_1455.html> (ultimo accesso 22 gennaio 2024); Amministrazione Statale Generale di Radio, Cinema e Televisione (*Guojia guangbo dianying shianshi zongju* 国家广播电影电视总局), “*Dianying juben (genggai) bei'an*、*dianyingpian guanli guiding* 电影剧本（梗概）备案、电影片管理规定” [Regolamento sul deposito di sceneggiature (sinossi) e gestione dei film], 3 aprile 2006, *Governo Centrale del Popolo della Repubblica Popolare Cinese* (*Zhonghua renmin gongheguo zhongyang renmin zhengfu* 中华人民共和国中央人民政府), <https://www.gov.cn/ziliao/flfg/2006-06/06/content_301444.htm> (ultimo accesso 22 gennaio 2024); Assemblea Nazionale del Popolo (*Quanguo renmin daibiao dahui qu* 全国人民代表大会), *Dianying chanye cujinfa* 电影产业促进法 [Legge di promozione dell'industria cinematografica], 7 novembre 2016, *Amministrazione Statale del Cinema* (*Guojia dianyingju* 国家电影局), <https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/flfg/201611/t20161107_1460.html> (ultimo accesso 22 gennaio 2024).

⁴⁰⁰ Dal 2014 è entrata in vigore la possibilità che il controllo sui film narrativi e documentari su tematiche storico-rivoluzionarie a livello provinciale, sebbene il processo includa una revisione finale da parte dell'amministrazione centrale dell'Ufficio cinema. Cfr. Amministrazione Statale Generale di Stampa, Editoria, Radio, Cinema e Televisione (*Guojia xinwen chuban guangdian zongju* 国家新闻出版广电总局), “*Guojia xinwen chuban guangdian zongju guanyu shixing guochan dianying shudi shencha de tongzhi* 国家新闻出版广电总局关于试行国产电影属地审查的通知” [Avviso dell'Amministrazione Statale Generale di Stampa, Editoria, Radio, Cinema e Televisione sull'attuazione sperimentale della censura territoriale per i film nazionali], 18 febbraio 2014, *Amministrazione Statale del Cinema* (*Guojia dianyingju* 国家电影局), <https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyzpsc/201402/t20140218_1489.html> (ultimo accesso 22 gennaio 2024).

Enlight Pictures (*Beijing guangxian yingye* 北京光线影业) e Le Vision Pictures (*Leshi yingye* 乐视影业), per citarne alcune.

Grande novità è che il cinema di propaganda non è più solamente distribuito nelle sale nazionali (limitata la circolazione nei cinema all'estero, sebbene la titolazione dei film si apra alla dimensione internazionale), ma si avvale di un sistema multimodale, in cui cresce la dimensione *online*⁴⁰¹.

I “film della melodia principale” fanno la propria comparsa su piattaforme di *streaming* cinesi a gestione pubblica come 1905 Dianyng wang (*1905 Dianyng wang* 1905 电影网), controllata dal canale nazionale televisivo CCTV-6 dedicato ai film, oppure privata: Tencent Video (*Tengxun shipin* 腾讯视频), iQiyi (*Aiqiyi* 爱奇艺), Youku (*Youku* 优酷) e Huanxi shouying (*Huanxi shouying* 欢喜首映) – fermo restando che il pubblico dei più giovani impiega anche siti pirata.

Sperando di poter così entrare nel mercato cinese, anche piattaforme di servizi video on demand *made in USA* come Amazon Prime Video o, più tardi, Netflix hanno aperto a rari film di propaganda, come *Operation Mekong* (2016) e *Operation Red Sea* (2018) di Dante Lam, o *The Wandering Earth* (2019) di Frant Gwo.

In aggiunta, il cinema di propaganda si è diffuso sui social network, quali luoghi di aggregazione per comunità di spettatori e fan (in cinese, *yingmi* 影迷): target delle attività di promozione *online*. L’inserimento nel cast dei blockbuster di giovani *influencer* con seguito sui social media (in cinese noti come “attori IP”, *IP yanyuan* IP 演员, o “bocconcini di carne fresca”, *xiao xianrou* 小鲜肉) e di *star* ha favorito l’ingaggio degli utenti nel far rimbalzare la “melodia principale” con like, commenti, clip e brevi video su piattaforme quali WeChat (*Wexin* 微信), Weibo (*Weibo* 微博), TikTok (*Douyin* 抖音), Bilibili (*Bilibili* 哔哩哔哩) e Xiao hongshu (*Xiao hongshu* 小红书)⁴⁰². Nell’ottica della convergenza con la cultura *mainstream*, la “melodia principale” è quindi diventata

⁴⁰¹ Sullo sviluppo di Internet in Cina nel periodo 2008-2014 si veda Negro, Gianluigi, *Le voci di Pechino...* *op. cit.*, pp. 105-125.

⁴⁰² Dagli anni Dieci del Duemila si è riscontrata una tendenza crescente nella produzione di video di breve durata sui social network, in precedenza legati alla componente testuale o di foto e immagini. Tale processo in Cina ha portato all’affermazione di piattaforme che prediligono la dimensione visuale come, oltre a quelle citate, Kuaishou (*Kuaishou* 快手) e Xigua shipin (*Xigua shipin* 西瓜视频), rispettivamente lanciate nel 2012 e nel 2016.

materiale per la creazione di contenuti *grassroot* (*bottom-up*) da parte degli utenti, ovvero prodotti per circolare *online* e diventare di tendenza, “virali” (*liuxing* 流行)⁴⁰³.

Nonostante le potenzialità dispersive di quella che il sociologo Manuel Castells ha definito “autocomunicazione di massa”, ovvero la moltiplicazione delle fonti che producono messaggi rispetto al sistema *top-down* tipico della comunicazione dei media tradizionali, l’integrità dei contenuti della “melodia principale” è garantita dai meccanismi di gestione e controllo degli spazi pubblici in rete⁴⁰⁴. Tra le “caratteristiche cinesi” che sostengono il cinema di propaganda *online* risaltano la segnalazione e il ritiro di contenuti non armonici rispetto alla propaganda e il lavoro del cosiddetto “partito dei 50 centesimi” (*wu mao dang* 五毛党), composto di utenti pagati per commentare in sostegno dell’ideologia *mainstream*: si dice, 50 centesimi di *yuan* per ogni commento pubblicato sui forum⁴⁰⁵. Esempio il caso di *The Founding of an Army* (*Jian jun daye* 建军大业, dir. Andrew Lau, 2017): lungometraggio di propaganda ideato per celebrare il novantesimo anniversario della fondazione dell’Esercito Popolare di Liberazione e che ripercorre la storia della sua istituzione. A causa dell’elevato numero di recensioni negative, sulla pagina dedicata al film sulla piattaforma Douban (*Douban* 豆瓣) sono state disattivate le funzioni di commento e di valutazione.

Ultimo passaggio della filiera in cui si è concretizzata la convergenza tra cinema di propaganda e commerciale nel periodo 2007-2018 è l’esercizio, ricordando che la RPC è dal novembre 2016 il primo paese al mondo per numero di schermi cinematografici: stando a fonti ufficiali riportate dal *China Daily*, ha superato quota 80 mila unità nel settembre 2021, lasciando sul secondo gradino gli Stati Uniti con poco più di 40 mila schermi⁴⁰⁶.

Le novità sono determinate dalla stessa trasformazione del panorama delle sale cinesi, accorpate in circuiti gestite da grandi gruppi (pubblici e privati) attivi nelle diverse

⁴⁰³ Sul legame tra social media e box-office: Yang, Xiao, “The Era of *Baokuan* Films: How Chinese Social Media Creates Box Office Successes”, *Journal of Chinese Cinemas*, 2018, vol. 15, no. 1, pp. 104-120. Per un approfondimento della relazione tra cultura *mainstream* e *grassroot* si veda Jenkins, Henry, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, pp. 368.

⁴⁰⁴ Castells, Manuel, *Comunicazione e Potere* op. cit.

⁴⁰⁵ Yang, Guobin, *The Power of the Internet in China: Citizen Activism Online*, New York, Columbia University Press, 2009, pp. 50-51.

⁴⁰⁶ Xinhua, “China’s Cinema Screen Count Tops 80,000”, *China Daily*, 13 ottobre 2021 <<http://www.chinadaily.com.cn/a/202110/13/WS6166ac29a310cdd39bc6eb9a.html>> (ultimo accesso 13 febbraio 2023). L’incremento del numero di schermi sul suolo cinese è in linea con il progetto di rafforzamento dell’industria cinematografica nazionale previsto dal 12° Piano quinquennale (2011-2015) e continuato nelle programmazioni successive.

fasi della produzione propagandistica: come China Film Group, Wanda Cinema (*Wanda yuanxian* 万达院线) e Dadi (*Dadi yuanxian* 大地院线), o Shanghai United Circuit (*Shanghai lianhe dianying yuanxian* 上海联和电影院线) della Shanghai Film Group Corporation.

Restano quindi invariati i meccanismi in sostegno della “melodia principale” che si erano formati in precedenza. Nello specifico, facendo riferimento anche a dinamiche che interessano la distribuzione: l’utilizzo strategico delle date di uscita per i film di propaganda; l’implementazione di periodi di *blackout* per i lungometraggi non-*mainstream*; e lo sfruttamento delle prenotazioni di gruppo, nel quadro del più ampio rinnovamento delle modalità di vendita di biglietti su piattaforme di *e-commerce* (*dianzi shangwu* 电子商务) come Dazhong dianping (*Dazhong dianping* 大众点评) e Meituan (*Meituan* 美团) e applicazioni per smartphone di proprietà di società leader dell’industria cinematografica nazionale come Maoyan (*Maoyan dianying* 猫眼电影 – Tencent), Tao Piaopiao (*Tao Piaopiao* 淘票票 – Alibaba), e Baidu nuomi (*Baidu nuomi* 百度糯米 – Baidu, ritirata a dicembre 2022).

Il sistema dei festival ufficiali (*dianyingjie* 电影节) – che si staglia al di sopra delle “mostre cinematografiche” (*dianyingzhan* 电影展)⁴⁰⁷ di rango minore e delle rassegne indipendenti non riconosciute – continua a sostenere la propaganda a Shanghai (*Shanghai guoji dianyingjie* 上海国际电影节), Pechino (*Beijing guoji dianyingjie* 北京国际电影节), Changchun (*Zhongguo Changchun dianyingjie* 中国长春电影), al Festival Internazionale del Cinema della Via della Seta (*Sichou zhi lu guoji dianyingjie* 丝绸之路国际电影节) – istituito nel 2014 dalla SAPPRFT, si tiene ad anni alterni a Xi’an (Shaanxi) e Fuzhou (Fujian), a rappresentare le tappe delle due rotte, terrestre e marittima, dell’iniziativa della nuova Via della Seta One Belt One Road (OBOR, *Yi dai yi lu* 一带一路)⁴⁰⁸ – e nell’isola di Hainan (*Hainandao guoji dianyingjie* 海南岛国际电影节) – riconosciuto nel 2018 dall’Amministrazione Statale del Cinema.

⁴⁰⁷ Tra le mostre cinematografiche, a titolo di esempio, si ricorda il Festival Internazionale del Cinema di Pingyao (*Pingyao guoji dianyingzhan* 平遥国际电影展, Pingyao International Film Festival), creato nel 2017 nella provincia dello Shanxi dal regista Jia Zhangke con la direzione artistica di Marco Müller (prima edizione, dal 28 ottobre al 4 novembre 2017).

⁴⁰⁸ Le due rotte della Nuova via della seta sono note come Cintura economica della Via della Seta (*Sichou zhi lu jingjidai* 丝绸之路经济带, Silk Road Economic Belt) e Via della Seta Marittima del XXI secolo (*21 Shiji haishang sichou zhi lu* 21 世纪海上丝绸之路, 21st Century Maritime Silk Road).

Poste queste premesse, il complessivo avvicinamento tra cinema di propaganda e industria *mainstream* ha portato a una trasformazione dei filoni e delle modalità narrative adottate dai “film della melodia principale” nel periodo 2007-2018.

In linea con quanto auspicato nel 1987 con lo slogan “promuovere la melodia principale, sostenere la diversificazione” (*hongyang zhuxuanlü, changdao duoyanghua* 弘扬主旋律, 倡导多样化), negli anni Duemila si è realizzata una moltiplicazione dei sottogeneri del cinema di propaganda. I film sulla rivoluzione e di guerra – archetipi della produzione “della melodia principale” delle decadi precedenti e strumento privilegiato per la creazione di “miti nazionali”⁴⁰⁹ – sono stati affiancati da commedie, film catastrofici, sportivi (associati ai Giochi olimpici di Pechino del 2008) e altre tipologie di lungometraggi riassunte nella Tabella 8⁴¹⁰.

Filoni e sottogeneri	Tematiche	Esempi
Film storico-rivoluzionari	Ricostruzione della storia della Repubblica Popolare, del Partito e dell'Esercito Popolare di Liberazione.	<i>The Founding of a Republic (Jianguo daye 建国大业</i> , dir. Huang Jianxin, Han Sanping, 2009); <i>1911 (Xinhai geming 辛亥革命</i> , dir. Jackie Chan, 2011); <i>Beginning of the Great Revival (Jiandang weiye 建党伟业</i> , dir. Huang Jianxin, Han Sanping, 2011); <i>The Founding of an Army (Jianjun daye 建军大业</i> , dir. Andrew Lau, 2017).
Film di guerra	Battaglie ed eventi bellici rilevanti nella storia cinese. Guerra sino-giapponese, Guerra di Corea, Guerra civile. Centralità EPL.	<i>Assembly (Jijie hao 集结号</i> , dir. Feng Xiaogang, 2007); <i>Taking of Tiger Mountain (Zhiqu Weihushan 智取威虎山</i> , dir. Tsui Hark, 2014); <i>Battle of Xiangjiang River (Xuezhàn Xiangjiang 血战湘江</i> , dir. Chen Li 陈力, 2017).
Commedie	Film a soggetto, spesso di ambientazione storica.	<i>Tiananmen (Tian'anmen 天安门</i> , dir. Ye Daying, 2009).
Film catastrofici	Calamità naturali o incidenti.	<i>Super Typhoon (Chaoqiang taifeng 超强台风</i> , dir. Feng Xiaoning, 2008); <i>Aftershock (Tangshan da dizhen 唐山大地震</i>

⁴⁰⁹ Trausch, Tim, “Die Popularisierung des Politischen und die Aktualisierung nationaler Mythen im Main-Melody-Film”, in Ivo Ritzer and Harald Steinwender (eds.), *Politiken des Populären: Neue Perspektiven der Medienästhetik*, Wiesbaden, Springer VS, 2019, pp. 141-161.

⁴¹⁰ Sono esclusi dalla tabella i film di animazione, che meriterebbero una trattazione a parte.

		震, dir. Feng Xiaogang, 2010); <i>Back to 1942 (Yijiusi'er 一九四二)</i> , dir. Feng Xiaogang, 2012).
Film d'azione	Interventi di squadre militari cinesi per ristabilire la pace (territori esterni alla Cina o di competenza cinese).	<i>Wolf Warrior I (Zhanlang 战狼)</i> , dir. Wu Jing, 2015); <i>Operation Mekong (Meigonghe xingdong 湄公河行动)</i> , dir. Dante Lam, 2016); <i>Shock Wave (Chai dan zhuanjia 拆弹专家)</i> , dir. Herman Yau, 2017); <i>Wolf Warrior II (Zhanlang II 战狼 II)</i> , dir. Wu Jing, 2017); <i>Operation Red Sea (Honghai xingdong 红海行动)</i> , dir. Dante Lam, 2018).
Film sportivi	Successi sportivi della nazione cinese.	<i>Heart of Ice (Pobing 破冰)</i> , dir. Xu Geng 徐耿, 2008); <i>The One Man Olympics (Yi ge ren de Aolinpike 一个人的奥林匹克)</i> , dir. Hou Yong 侯咏, 2008).
Film thriller (xuanyipian 悬疑片) e di spionaggio	Ambientazione storica (ad esempio, Guerra civile).	<i>The Message (Fengsheng 风声)</i> , dir. Chen Kuo-fu, Gao Qunshu 高群书, 2009).
Film rurali	Ambientazione rurale (crescita economica).	<i>Hold Your Hands (Shiba dong 十八洞)</i> , dir. Miao Yue, 2017).

Tabella 8 - Generi dei film di propaganda (2007-2018).

Evidente è la trasformazione dei sottogeneri in cui si declina il cinema di propaganda, e il contestuale cambiamento delle modalità narrative. Nell'ottica di una convergenza con la cultura *mainstream*, i racconti filmici sono stati modificati, con l'obiettivo di interessare, appassionare e intrattenere lo spettatore, mantenendo uno sguardo costante al ritorno di investimento al botteghino⁴¹¹.

A fronte di una scomparsa quasi totale dei film biografici, il focus tematico della “melodia principale” si è allargato. I film storici hanno continuato a tenere alto il vessillo

⁴¹¹ Interessante sottolineare lo sviluppo del cosiddetto “cinema rurale” (*nongcun dianying 农村电影*), grazie a cui le campagne tornano nelle sale della RPC. Questo il caso di *Hold Your Hands (Shiba dong 十八洞)*, dir. Miao Yue 苗月, 2017), che segue la storia del successo economico del villaggio di Shibadong (Hunan): dopo la visita di Xi Jinping del 2013, uno dei simboli della lotta alla povertà (*tuopin gonjianzhan 脱贫攻坚战*).

del cinema quale mezzo educativo, fornendo rappresentazioni del Novecento cinese attraverso la sfumatura del confine tra realtà e finzione.

La propaganda è quindi scivolata – secondo gradienti variabili a seconda della produzione e della regia – all’interno di trame costruite per intercettare l’orizzonte di attesa del grande pubblico⁴¹². In tale frangente, la “melodia principale” ha assunto forme seriali. Dal 2007 al 2018 diventa prassi la condivisione del medesimo *fil rouge* narrativo da parte di più film. Frequenti i rimandi incrociati tra i diversi lungometraggi, ispirandosi forse ai lunghi romanzi classici cinesi come *Il sogno della camera rossa* (*Hongloumeng* 红楼梦) di Cao Xueqin 曹雪芹 (1715-1763)⁴¹³ e ovviamente anche dal *business model* del Marvel Cinematic Universe⁴¹⁴.

A tenere stretto il legame con la tradizione propagandistica precedente è l’impostazione delle storie, caratterizzata dalla relazione tra individuo e società. Lo schema narrativo proposto è duplice. Qualora sia maggiore l’attenzione conferita a un singolo personaggio, costui sarà identificato come eroe e modello, dotato di caratteristiche positive, che realizza i propri scopi portando giovamento alla comunità. Invece, qualora sia la società ad essere di primaria importanza, la narrazione è corale e si compone delle storie di diversi personaggi che si sommano per raggiungere il bene collettivo.

Va però notato che all’interno della “melodia principale” c’è anche spazio per registi noti per la propria impronta autoriale, che vengono chiamati a girare film di propaganda. In questo frangente, le strutture della narrazione propagandistica vengono piegate e modellate sulla base della visione del cineasta, dando vita a forme ibride, che – seppur inquadrate dalla letteratura accademica cinese quali “film della melodia principale” – rifuggono da schematizzazioni di genere. Esempio il caso di Lu Chuan, regista della

⁴¹² Secondo Wolte con il “cinema della melodia principale” e in particolare con il film *The Founding of a Republic* (dir. Huang Jianxin, Han Sanping, 2009) si è realizzato uno slittamento nelle tecniche comunicative: dalla propaganda verso la comunicazione persuasiva. Ovvero, i film *zhuxuanliu* hanno abbandonato dinamiche della propaganda tradizionalmente associate ai regimi autoritari (controllo statale del sistema mediatico e comunicazione *top-down*) per adottare pratiche delle pubbliche relazioni (PR) volte all’accoglimento spontaneo dell’informazione da parte dello spettatore attraverso una comunicazione tanto efficace quanto sottile, che mantiene legami stretti con l’ideologia politica. Wolte, Isabel, “Persuasive communication in Chinese historical film. The Founding of a Republic as a milestone” in Hsiao-yen Peng and Ella Raidel (eds.), *The Politics of Memory in Sinophone Cinemas and Image Culture: Altering Archives*, London, Routledge, 2017, pp. 32-45.

⁴¹³ Cao, Xueqin, *Il sogno della camera rossa*, Traduzione a cura di Edoarda Masi, Milano, BUR, 2008 [1964], pp. 1115.

⁴¹⁴ McSweeney, Terence, *Avengers Assemble!: Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*, New York, Columbia University Press, 2018, pp. 310.

“Sesta generazione” che con *City of Life and Death (Nanjing! Nanjing! 南京! 南京! , 2009 – prodotto da Han Sanping)* portò sul grande schermo le atrocità del massacro di Nanchino, creando un film talmente distante dai canoni della propaganda da essere definito da Shelly Kraicer addirittura “cinema post-melodia principale” (lett. *post-zhuxuanlü cinema*)⁴¹⁵. Zhang Yimou, invece, dopo il successo globale di *Hero* (2002), ha dovuto barcamenarsi tra dimensione artistica, commerciale e propagandistica anche in adattamenti letterari come *I fiori della guerra (Jinling shisan chai 金陵十三钗, 2011)*, *One second* (2020) e prepotentemente in *Cliff Walkers (Xuanya zhi shang 悬崖之上, 2021)*.

Nella definizione della convergenza tra cinema di propaganda e *mainstream* del periodo 2007-2018, tre sono i film attraverso cui leggere le trasformazioni della “melodia principale” rispetto alla fase precedente.

Assembly (2007) porta la firma di Feng Xiaogang, regista che allarga gli orizzonti di riflessione critica sulla storia della RPC e sulle modalità di comunicazione propagandistiche, riuscendo a tenere viva la propria firma autoriale nel creare un prodotto appetibile per il grande pubblico.

The Founding of a Republic (2009) è diretto da Huang Jianxin, cineasta della Quinta generazione, e Han Sanping 韩三平 (1953-) – all’epoca direttore del China Film Group Corporation (CFG). Il film è cartina di tornasole dell’evoluzione dell’industria del cinema cinese negli anni Duemila secondo i canali definiti dall’ufficialità: distribuito nelle sale cinesi durante la settimana d’oro del primo ottobre per celebrare il sessantesimo anniversario di fondazione della RPC, fu finanziato per il 25% dalla CFGC e per il resto da investimenti privati⁴¹⁶. Dal punto di vista dello storytelling, aggiorna le modalità di narrazione della storia e dell’immagine nazionale cinese, costituendo un modello per lo sviluppo *mainstream* del cinema di propaganda.

Wolf Warrior II (2017), invece, vede nel ruolo di regista e attore protagonista la star Wu Jing 吴京 (1974-): conosciuto per le sue prodezze nelle arti marziali sin dai tempi della serie TV *Il grande maestro di Tai Chi (Taiji zongshi 太极宗师, 1998)* e già autore del primo *Wolf Warrior* (2015). Il film segnò un nuovo record di incassi a livello

⁴¹⁵ Kraicer, Shelly, “Features | A Matter of Life and Death: Lu Chuan and Post-Zhuxuanlu Cinema”, *Cinema Scope*, 2010 [?], <<https://cinema-scope.com/features/features-a-matter-of-life-and-death-lu-chuan-and-post-zhuxuanlu-cinema-by-shelly-kraicer/>> (ultimo accesso 8 giugno 2021).

⁴¹⁶ Wang Peng 王鹏, “*Zhongguo dianying dangqi... op. cit.*, p. 151.

nazionale, dimostrando le potenzialità commerciali del cinema di propaganda oltre che l'attrattiva e l'efficacia della narrazione patriottica per il grande pubblico.

7.1. *Assembly (Jijie hao 集结号, 2007)*

A dieci anni da *The Dream Factory* (1997) – la commedia che aveva inaugurato la tradizione dei “film di Capodanno” (*hesui pian 贺岁片*) nella Repubblica Popolare–, Feng Xiaogang gira il suo primo film di guerra *Assembly (Jijie hao 集结号, 2007)* con l'intento di esplorare un nuovo genere cinematografico e di inserirsi nel “cinema della melodia principale”.

Prodotto della Huayi Brothers di Pechino – nelle mani dei due fratelli fondatori Wang Zhongjun 王中军 (1960-) e Wang Zhonglei 王中磊 (1970-) –, *Assembly* nasce grazie all'importante collaborazione con la Shanghai Film Group Corporation: società finanziata con fondi pubblici e quindi direttamente interessata dalle logiche di gestione e controllo del cinema da parte dello Stato⁴¹⁷. La produzione vanta inoltre la direzione creativa di Chen Kuo-fu 陈国富 (1958-), figura di spicco nel panorama cinematografico asiatico, che nello stesso periodo partecipa al progetto di *The Matrimony (Xinzhong you gui 心中有鬼, dir. Teng Huatao 滕华涛, 2007)*, il primo a mettere in discussione le limitazioni imposte alla rappresentazione di storie di fantasmi sul grande schermo⁴¹⁸.

Liberamente adattato dal romanzo breve *Causa legale (Guansi 官司, 2007)* di Yang Jinyuan 杨金远 (1956-)⁴¹⁹, *Assembly* è ispirato alla storia vera di un comandante

⁴¹⁷ La Shanghai Film Group Corporation (SFGC) venne fondata nel 2001 sullo scheletro degli Studi cinematografici di Shanghai: originati dalla trasformazione post-occupazione nipponica delle case di produzione attive in loco e che rappresentavano un segnale di graduale apertura all'iniziativa privata in campo produttivo. Oltre alla SFGC nel medesimo periodo vennero istituite alcuni gruppi di società (*jituan 集团*) che accoglievano investimenti non unicamente statali – nonostante questi continuassero a essere determinanti. Come ricorda Zhang, di fianco a China Film Group, Shanghai Film Group, Shanghai Yongle Film Group e North China Film Group (basato a Changchun), vennero fondati: South China Film Group a partire dal Pearl River Studio di Guanzhou, il Northwest Film Group dagli Studi di Xi'an e il South Film Group dagli Studi Emei di Chengdu. Cfr. Zhang, Yingjin, *Chinese National... op. cit.*, p. 293.

⁴¹⁸ Di origine taiwanese, Chen Kuo-fu comincia come critico negli anni Novanta, per poi dedicarsi alla regia di film indipendenti a Taiwan e costruire una carriera nell'industria *mainstream* della Cina continentali con lungometraggi come *Double Vision (Shuangtong 双瞳, 2002)*, definito da Müller «una sorta di thriller poliziesco taoista con una star di Hollywood». In seguito Chen entra nella Huayi Brothers, seguendo molteplici produzioni: *Assembly* (2007) di Feng Xiaogang; *The Matrimony* (2007) di Teng Huatao; il film biografico *Forever Enthralled* (2008) girato da Chen Kaige; *Lust, Caution (Se, jie 色, 戒, 2007)* di Ang Lee e *City of Life and Death* (2009) di Lu Chuan. Müller, Marco, “World Cinema, Global Cinema, Glocal Cinema or Transnational Cinema?”. Keynote speech al convegno “Comunicazione mediatica interculturale e cinema globale” (*Kuawenhua zhuanbo yu quanqiu bendihua dianying 跨文化传播与全球本地化电影*) presso la Scuola di cinema e televisione dell'Accademia d'Arte di Nanchino (*Nanjing yishu xueyuan dianying dianshi xueyuan 南京艺术学院电影电视学院, School of Movie and Television Nanjing University of the Arts*), 27 aprile 2023.

⁴¹⁹ *Causa legale* venne pubblicato per la prima volta come opera di narrativa nell'aprile 2002 sulla rivista “Letteratura del Fujian” (*Fujian wenxue 福建文学*). Nello stesso anno venne inserito nella rivista “Fiction Monthly” (*Xiaoshuo yuebao 小说月报*), per poi essere pubblicato nel novembre 2007 – un mese prima

dell'Esercito Popolare di Liberazione Gu Zidi 谷子地 (1916-1987)⁴²⁰ – interpretato dalla star Zhang Hanyu 张涵予 (1964-) – che si batté per il riconoscimento del valore militare dei suoi quarantasette compagni d'armi, uccisi nel 1948 in un'azione contro l'esercito nazionalista lungo il fiume Wen (nella regione Nord-Orientale dello Shandong) durante la Guerra civile. Ossessionato dal non aver sentito il segnale dell'adunata, ovvero della ritirata – da cui il titolo cinese del film *Jijie hao* 集结号 (t.l. L'adunata) –, che i suoi commilitoni giuravano che fosse riecheggiato sul campo di battaglia, Gu Zidi passerà la propria vita a cercare di riscattare l'onore dei soldati della sua compagnia, i cui corpi erano andati dispersi.

Il film ibrida caratteristiche del cinema commerciale con la cifra artistica di Feng⁴²¹, dando vita a un prodotto innovativo nel panorama propagandistico dei primi anni Duemila. Rappresenta quindi il germoglio di una nuova generazione di “film della melodia principale”, attenti alla veicolazione di messaggi politici quanto al ritorno al botteghino, ovvero indici della convergenza tra cinema di propaganda e *mainstream*.

In *Assembly*, Feng Xiaogang ripropone alcuni degli ingredienti che già gli avevano permesso di catturare diversi tipi di pubblico. Una studiata composizione narrativa basata

della distribuzione nelle sale cinesi del film di Feng Xiaogang – come romanzo breve dalla casa editrice letteraria dello Hunan (*Hunan wenyi chubanshe* 湖南文艺出版社). Yang Jinyuan 杨金远, *Guansi* 官司 [Causa legale], Changsha, Hunan wenyi chubanshe 湖南文艺出版社, 2007, pp. 188. Sulla pubblicazione in rivista cfr. Liu Zijie 刘子杰, Zhang Guolong 张国龙, “*Cong si zheng jiaoyu zhuti yu Zhongguo wenhua chuantong jiaodu kan* 《Jijie hao》 de re ying yi qi qishi 从思政教育主题与中国文化传统角度看《集结号》的热映及其启示” [La popolarità e le implicazioni di *Assembly*: sguardi dal punto di vista dell'educazione politica e ideologica, e della tradizione culturale cinese], *Movie Literature (Dianying wenxue)* 电影文学, 2010, no. 5, p. 74.

⁴²⁰ Più precisamente Gu Zidi era il Comandante della 9° Compagnia del 3° Battaglione del 139° Reggimento della 2° Divisione Indipendente dell'Esercito della Pianura Centrale (in cinese, *Zhongye du er shi yisanjiu tuan san ying jiu lian lianzhang* 中野独二师一三九团三营九连连长), uno dei segmenti più importanti delle forze comuniste durante la Guerra civile con i nazionalisti.

⁴²¹ Classe 1958, Feng Xiaogang è conosciuto al pubblico internazionale come lo “Spielberg cinese” (cfr. nota 427), epiteto che cattura la sua maestria nel portare sul grande schermo soluzioni cinematografiche e schemi narrativi tanto spettacolari quanto coinvolgenti, che ottengono considerevoli incassi al botteghino sia in Cina che all'estero. Nato e cresciuto a Pechino in una delle basi dell'Esercito Popolare di Liberazione – quale figlio di un membro del personale civile –, Feng passa le procedure di selezione per il Dipartimento di regia dell'Accademia del Cinema di Pechino nel 1978, per poi entrare come scenografo nella Sezione culturale della Regione Militare di Pechino. Lavorerà nella televisione per poi passare alla regia di film commerciali. Sulla biografia e sulla produzione di Feng si veda Zhang, Rui, *The Cinema of Feng... op. cit.*, pp. 196. Si noti che Dai Jinhua utilizza la formula “modello Feng Xiaogang” per descrivere l'universo cinematografico del regista. Egli, infatti, riesce a impacchettare pellicole che a fronte di costi di produzione relativamente bassi ottengono grandi incassi al botteghino, facendo leva su una serie di elementi: «ordinary urban dwellers, comic plots, stock casting of stars, mild identification with those who successfully move up the social ladder, occasional wit and sarcasm and transparent, eloquent narrative». Dai, Jinhua, “Celebratory Screens: Chinese Cinema in the New Millennium”, in Olivia Khoo and Sean Metzger (eds.), *Futures of Chinese Cinema: technologies and temporalities in Chinese screen cultures*, Bristol, Intellect, 2009, p. 51.

sulla rilettura del “film di guerra” accompagna infatti la caratterizzazione unica dei personaggi – fuori linea, atipici, ma proprio per questo realistici⁴²² – in questo caso, fondando quella che qui chiameremo una “nuova ontologia dell’eroe”.

7.1.1. Senza filtri: la guerra sul grande schermo

Assembly si può leggere come il primo tentativo di trasformazione della narrazione dei film rivoluzionario-propagandistici a tema storico. Al contrario di capisaldi del genere dei film di guerra che avevano commentato a caldo eventi bellici di grande rilevanza nella storia della Cina popolare come *Dong Cunrui* (*Dong Cunrui* 董存瑞, dir. Guo Wei, 1955) e *La battaglia di Shangganling* (1956)⁴²³, il film di Feng Xiaogang rappresenta passaggi della Guerra civile e della Guerra di Corea a distanza di più di cinquant’anni.

Il racconto infatti fa leva su di una messa in scena “immediata quanto accurata”⁴²⁴ e improntata alla veridicità. In questo frangente, quanto più ha caratterizzato *Assembly* è stata la scelta della produzione di promuovere un approccio filmico il più realistico possibile nelle scene di battaglia, concentrando i finanziamenti sulla resa delle scene di guerra⁴²⁵.

Piuttosto che ingaggiare un cast composto di star di successo di Hong Kong e Taiwan, che pur essendo molto famose avrebbero rappresentato un falso storico con i loro accenti della Cina non continentale, gli investimenti sono stati indirizzati verso tre società coreane che si sono occupate di effetti speciali visivi e sonori e del trucco: Demolition,

⁴²² Singolare nel cinema di Feng Xiaogang l’attenzione dedicata ai “personaggi minori” (*xiao renwu* 小人物): individui dalle esistenze anti-eroiche che sopravvivono ai margini della società. Come sottolinea Zhang, essi sono ben distanti dall’essere perfetti, ma possiedono caratteristiche ammirevoli, tra cui la perseveranza nel cercare di realizzare sogni all’apparenza elementari – tratti che avevano già trovato spazio nelle sue produzioni televisive degli anni Novanta. Zhang, Rui, *The Cinema of Feng... op. cit.*, pp. 61, 82 ss.

⁴²³ Entrambi i film vennero prodotti negli Studi cinematografici di Changchun. Il primo è ambientato negli anni della Guerra civile e incardina la narrazione intorno alla figura eroica di Dong Cunrui (1929-1948): soldato dell’Esercito Popolare di Liberazione che sacrificò la propria vita per la causa comunista, diventando figura modello della propaganda. *La battaglia di Shangganling*, invece, porta sul grande schermo l’omonima battaglia svoltasi tra l’ottobre e il novembre 1952 durante la Guerra di Corea. La vittoria dell’esercito cinese da quel momento in poi si legò a doppio filo con la colonna sonora del film, composta da Liu Chi 刘炽 (1921-1998) e scritta da Qiao Yu 乔羽 (1927-2022). In particolare riscosero popolarità *L’inno degli eroi* (*Yinxiong song* 英雄颂) e la canzone *La mia patria* (*Wo de zuguo* 我的祖国), cantata da Guo Lanying 郭兰英 (1930-).

⁴²⁴ Müller, Marco, “Feng Xiaogang ‘Non sono un regista prevedibile’”, *Far East Film Festival*, 2017, <<https://www.fareastfilm.com/saggi/feng-xiaogang-non-sono-un-regista-prevedibile/>> (ultimo accesso 14 novembre 2022).

⁴²⁵ Ulteriori dettagli nel *Making of* del DVD – Versione per il Regno Unito (Regione 2) a cura di In2Film – Metrodome Distribution (2009).

Mage e Bluecap – che avevano già partecipato alla produzione di *Brothers of War – Sotto due bandiere* (*Taegeuggi hwinallimyeo* 태극기 휘날리며, dir. Kang Je-gyu 강제규, 2004)⁴²⁶. Come dichiarato in un'intervista a “Screen Daily”, Feng Xiaogang si è ispirato per le scene di combattimento a pietre miliari del genere “film di guerra” come *Salvate il soldato Ryan* (1998) di Steven Spielberg e il dittico *Lettere da Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006) e *Flag of Our Fathers* (2006) di Clint Eastwood⁴²⁷.

Esempi pratici dell'approccio realistico utilizzato in *Assembly* – che ricordiamo essere stato applicato anche nella costruzione della figura del personaggio principale (cfr. par. 7.1.2.) –, si ritrovano nelle molteplici scene di guerra che popolano la prima parte del film. In esse, la macchina da presa e il montaggio seguono il raccordo visivo orizzontale sparo-esplosione, soffermandosi a lungo su dettagli di arti mutilati, morti violente, cadaveri e detonazioni (Figure 19-22).



Figura 19 - Particolare di una gamba mozzata (Assembly, 2007).



Figura 20 - Soldati strisciano fra i cadaveri sul campo di battaglia (Assembly, 2007).



Figura 21 - Soldato avvolto dalle fiamme (Assembly, 2007).



Figura 22 - Soldati si riparano da un'esplosione (Assembly, 2007).

⁴²⁶ Curioso notare come le società coreane citate abbiano lavorato prima a un film filo-coreano e violentemente anticomunista come *Brothers of War - Sotto due bandiere*, per poi dedicarsi a *Assembly*, improntato alla difesa dello spirito patriottico della Cina popolare.

⁴²⁷ Nell'intervista sono citati anche *Il nemico è alle porte* (2001) di Jean-Jacques Annaud e *Windtalkers* (2002) di John Woo 吴宇森 (1946-). Yu, Sen-Lun, “Q&A with Assembly director Feng Xiaogang”, *Screen Daily*, 4 ottobre 2007, <<https://www.screendaily.com/qanda-with-assembly-director-feng-xiaogang/4035062.article>> (ultimo accesso 6 dicembre 2021). Nella *laudatio* per il conferimento del premio alla carriera alla 19° edizione del Far East Film Festival di Udine Müller ha definito Feng Xiaogang “lo Spielberg cinese”. Cfr. Müller, Marco, “Feng Xiaogang ‘Non sono un regista... op. cit.

Queste immagini partecipano alla costruzione dell'epica di *Assembly*, sottolineando il martirio dei soldati quali eroi della nazione. Come già in *La cerimonia di fondazione della Repubblica* (1989) e *I giorni senza Lei Feng* (1996) la narrazione è puntellata da una serie di didascalie su sfondo nero che forniscono dettagli sugli eventi filmati e sui salti temporali, rafforzando l'impressione di una ricostruzione storica senza filtri.

Assembly, quindi, rientra in un certo senso nella descrizione fornita da Tiziana Maria Di Blasio nel capitolo "Cinema di guerra. Dalla propaganda all'arte" in *Cinema e Storia. Interferenze/Confluenze*:

[...] va osservato che i migliori film di guerra, quelli in cui gli autori hanno saputo distaccarsi dalla retorica ufficiale e propagandistica dei committenti, sono film antimilitaristi e pacifisti, quelli che rappresentano cioè, fin dalle prime sequenze, una scelta di campo contro le atrocità e l'inutilità della guerra che li rende autonomi e disponibili, più che all'informazione storica, alla crescita di una coscienza civile⁴²⁸.

7.1.2. Una nuova ontologia dell'eroe

Lo sviluppo narrativo di *Assembly* è legato a doppio filo con l'arco di trasformazione del protagonista Gu Zidi, il quale non è rappresentato come personaggio buono a tutto tondo, ma possiede rilevanti tratti di incertezza e irrequietezza⁴²⁹. Secondo le dichiarazioni del regista in un'intervista a "Screen Daily", si tratta di una scelta esplicita che traccia un cambiamento rispetto al racconto tipico dei film di propaganda *zhuxuanli*:

The first difference is that the heroes in mainstream films have an impeccable image and personality, whereas my heroes are more human. They have flaws and they complain about the war. In previous Chinese war films, everyone loves to go to war and they are never afraid. This is against human nature. I intend to be more truthful about the cruelty of war, the killing, the death, the fear, the crying and hurt. This requires effective character building in the script and a quality production to make it work⁴³⁰.

In realtà, la combinazione di elementi realistici nel processo di definizione del protagonista imprime la cifra di Feng Xiaogang su quella che qui chiameremo una "nuova

⁴²⁸ Di Blasio, Tiziana Maria, *Cinema e Storia... op. cit.*, p. 197.

⁴²⁹ Si riporta la definizione di "arco di trasformazione del personaggio" fornita da Dara Marks: «Questo aspetto della storia mostra come un personaggio cresce e cambia nel contesto del conflitto esterno che si sta sviluppando. Quando l'arco di trasformazione è potente, diventa la forza conduttrice dell'intero dramma. Di conseguenza l'arco di trasformazione del personaggio traccia una propria struttura distinta, all'interno della struttura del plot, e riflette il percorso naturale dello sviluppo psicologico, emotivo e spirituale dell'uomo». Cfr. Marks, Dara, *L'arco di trasformazione del personaggio [Inside Story: The Power of the Transformational Arc]*, Roma, Dino Audino, 2009 [2007], p. 237.

⁴³⁰ Yu, Sen-Lun, "Q&A with *Assembly*... op. cit.

ontologia dell'eroe". Infatti, in *Assembly* viene proposta una visione narrativa che supera il modello etico ed estetico dell'eroe dei periodi precedenti della storia del cinema cinese.

Nella diretta linea di "film umanistici" dei diciassette anni firmati da registi come Xie Jin, Shui Hua 水华 (1916-1995) e Xie Tieli⁴³¹, Feng stravolge l'ortodossia dei primi *zhuxuanlü* di fine anni Novanta-inizio Duemila: basti pensare a film biografici dedicati a personaggi come *Jiao Yulu* (1990) e *Zhang Side* (2004).

Per mettere in luce quali sono gli elementi innovativi di *Assembly* nella costruzione della figura dell'eroe, occorre soffermarsi innanzitutto sulla presentazione che ne viene fatta nelle prime sequenze del film, catturata dalla magistrale fotografia di Lü Yue 吕乐 (1957-)⁴³².

Gu, infatti, compare sullo schermo pronunciando battute ironiche in un megafono durante uno scontro armato tra le truppe comuniste e quelle nazionaliste (Figura 23).



Figura 23 - Gu Zidi parla in un megafono (*Assembly*, 2007).

La composizione dell'immagine – dai colori scuri, con la camera da presa altezza uomo che inquadra il viso sporco di terra di Gu Zidi lateralmente – definisce la figura dell'eroe, privandola di maestosità e creando un'estetica che sarà mantenuta nel corso del film.

⁴³¹ Tali registi cominciano, a pochi anni dalla fondazione della Repubblica Popolare, a stravolgere la narrazione propagandistica attraverso una drammatizzazione credibile, che prende in considerazione "rischi e opzioni alternative", ovvero smorza i toni dell'eroe positivo a tutto tondo. Müller, Marco, "Storia del cinema cinese... *op. cit.*", p. 34.

⁴³² Lü Yue, prima di diventare regista *mainstream*, è stato uno dei più importanti direttori della fotografia dei registi della Quinta generazione. Diplomatosi presso l'Accademia del Cinema di Pechino nel 1982, tra gli anni Ottanta e Novanta collaborerà con cineasti del calibro di Tian Zhuangzhuang (a partire dal film per il diploma, *L'elefante rosso*, *Hong xiang* 红象, diretto anche da Zhang Jianya 张建亚 e Xie Xiaojing 谢小晶, 1982) e Zhang Yimou (*Vivere!*, *Huozhe* 活着, 1994; *Shanghai Triad*, *Yao a yao, ya dao waipo qiao* 摇啊摇, 摇到外婆桥, 1995; *Keep Cool, You hua haohao shuo* 有话好好说, 1997). Seguirà, tra gli altri, i progetti di Feng Xiaogang, come *Assembly* (2007), *If You Are the One* (*Fei cheng wu rao* 非诚勿扰, 2008) e *Aftershock* (*Tangshan da dizhen* 唐山大地震, 2010), uno dei primi film cinesi a impiegare la allora avanguardistica tecnologia 3D IMAX. Firmata da John Woo è, invece, *La battaglia dei Tre Regni*: uscita in Cina in due episodi (2008, 2009). Il suo esordio da regista è datato 1998 con *Mr. Zhao* (*Zhao Xiansheng* 赵先生), film indipendente premiato con il Pardo d'oro al Festival Internazionale del Cinema di Locarno nello stesso anno.

Nonostante sia spesso protagonista di primi piani e inquadrature centrali, che rafforzano il suo ruolo di eroe della narrazione⁴³³, Gu è di frequente rappresentato di spalle o con il viso schermato dall'elmetto o da altri materiali (Figure 24-25). Esempio l'inquadratura che infrange l'archetipo dell'eroe splendente, presentando una composizione cromatica manichea: Gu Zidi mangia un *baozi* di un bianco candido, mentre è coperto di uno spesso strato di fuliggine (Figura 26). A discapito della figura dell'eroe delle precedenti produzioni di propaganda, sempre in ordine e ben illuminato (vedi Lei Feng), ecco che il volto dell'eroe sporco di nero ridefinisce i canoni di rappresentazione del personaggio protagonista. Ovvero, oltre a sposare un approccio filmico realista, ripropone in chiave moderna un elemento tipico del teatro tradizionale cinese, quale la rilevanza dell'elemento cromatico nella definizione dei ruoli. Nello specifico, nell'opera di Pechino il colore nero del volto era associato alla serietà e alla taciturnità del personaggio: schema caratteriale che ben si incastra con la figura schiva ma determinata di Gu Zidi⁴³⁴.



Figura 24 - Gu Zidi si sacrifica per un compagno che aveva pestato una mina antiuomo (Assembly, 2007).



Figura 25 - Gu Zidi scende dal bus dopo aver partecipato alla Guerra di Corea (Assembly, 2007).



Figura 26 - Gu Zidi mangia un baozi in una miniera di carbone (Assembly, 2007).

⁴³³ La sua figura di eroe, centrale nella narrazione, si contrappone a quella dei nemici: le truppe nazionaliste ovvero quelle statunitensi e della Corea del Sud. Questi sono ripresi di sfuggita nelle scene di combattimento, oppure in piani d'insieme che difficilmente si stringono in primi piani, a sottolineare la distanza di tali personaggi dallo storytelling principale.

⁴³⁴ Cfr. Pan, Xiaofeng, *The Stagecraft of Peking Opera: From its Origins to the Present Day*, Beijing, New World Press, 1995, pp. 96 ss.

Nella scena di presentazione della figura di Gu Zidi, ci sono rilevanti elementi narrativi da tenere in considerazione. Infatti, il capitano viene mostrato mentre invita i nemici ad arrendersi, pronunciando frasi non ortodosse al megafono, per poi essere zittito da un compagno (Tabella 9).

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
00:02:56-00:03:20	Gu Zidi	你们已经给围死啦	Siete circondati!
		腻腻歪歪打下去	Se continuiamo a combattere, e dai che ti ridai,
		谁都落不着好	non andrà a finire bene.
		我们给各位备了两样好吃的	Abbiamo preparato per voi due piatti deliziosi:
		一样是子弹	uno di proiettili,
		一样是饺子	e uno di ravioli.
		想打? 我们奉陪到底	Se volete combattere, vi porteremo alla tomba.
		觉着打够了	Ma se ne avete abbastanza,
		把枪举起来换双筷子	gettate le armi per un paio di bacchette.
		九连陪着弟兄们一块坐下来	La Nona Compagnia si siederà con i fratelli
		吃饺子	a mangiare i ravioli.
00:03:26-00:03:29	Compagno	老谷	Gu,
		别跟狗日的废话了	ma non dire cazzate
		赶紧领人上吧	e manda avanti gli uomini!

Tabella 9 - Presentazione Gu Zidi (Assembly, 2007).

Il suo essere fuori luogo in una situazione di tensione prefigura il suo essere destinato a essere sempre un estraneo rispetto al contesto di riferimento: non sarà mai un semplice soldato.

A sottolineare questo tratto del personaggio vi è la sequenza in cui viene chiesto a Gu Zidi con quali caratteri cinesi si scrive il suo nome (Tabella 10). Lui risponde scocciato di non chiamarsi “Gu Figlio (del popolo)” (*zidi* 子弟) ma “Gu Campo di grano”

(谷子地)⁴³⁵, dichiarando apertamente la propria estraneità rispetto alla linea più ortodossa che veniva cantata nell'opera di Pechino moderna, poi opera modello, *L'ingegnosa conquista del monte della Tigre (Zhiqu Weihushan 智取威虎, dir. Xie Tieli, 1970): «Noi siamo operai, contadini e soldati dei figli del popolo» (Women shi gong nong zidibing 我们是工农子弟兵)*⁴³⁶.

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
01:01:45	Ispettore militare	那你到底叫什么?	Ma quindi come ti chiami?
01:01:46	Gu Zidi	谷子地	Gu Zidi
01:01:48	Ispettore militare	是子弟兵的子弟吗?	Zidi come in “soldati dei figli del popolo”?
01:01:49-01:01:50	Gu Zidi	谷子地	Gu Zidi
		长麦子的庄稼地	Zidi come campo di grano

Tabella 10 - Scambio di battute sul nome Gu Zidi (Assembly, 2007).

Non a caso, nello scontro tra comunisti e nazionalisti in cui ci troviamo *in medias res* a inizio film muore il commissario politico della Compagnia: figura cardine nel rapporto con la struttura gerarchica militare e con la comunità. La sua morte sottolinea quindi l'incompetenza di Gu nel difendere l'istituzione militare, frizione che sarà enfatizzata dalla figura del nuovo commissario della squadra Wang Jincun, precedentemente imprigionato per codardia sul campo di battaglia, e quindi concretizzazione del distanziamento dell'eroe rispetto all'autorità.

È evidente che lo scontro tra nazionalisti e comunisti a inizio film dà il via alla parabola discendente della trasformazione dell'eroe protagonista, il quale incassa un insuccesso dopo l'altro. Alla fine del conflitto, infatti, mosso da uno scoppio di ira a causa della morte dei suoi compagni, Gu dà l'ordine di togliere le uniformi ai prigionieri e di giustiziarli, passaggio che sarà determinante per lo sviluppo negativo della storia. L'aver infranto le norme fissate dai superiori a causa della sua irascibilità e impulsività – che si

⁴³⁵ Nell'epilogo del film viene precisato che non si conosce il vero nome del comandante a cui è ispirato *Assembly*. Si sa solo che fu chiamato Gu Zidi 谷子地, letteralmente “campo di grano” (o di miglio), perché lì venne ritrovato da un calzolaio dopo che i genitori l'avevano abbandonato in anni di carestia.

⁴³⁶ Secondo Cai, il fatto che il protagonista si chiami Gu Zidi (Gu Campo di grano) sottolinea da un lato la sua vicinanza con gli eroi della rivoluzione cinese (come Mao Zedong, di estrazione contadina), dall'altro il suo stretto legame con l'Esercito Popolare di Liberazione, che rappresenta per lui la famiglia che non ha mai avuto. Cfr. Cai, Rong, “Screening War in Contemporary China: The Case of *Assembly*”, *Journal of Contemporary China*, 2018, vol. 27, no. 113, p. 789.

ripresenteranno persino nella fase di crescita dell'eroe –, porteranno Gu Zidi a essere punito con lo spostamento della sua Compagnia al fronte, causando indirettamente la morte di tutti i soldati della sua squadra.

A fungere da correlativo oggettivo dell'incapacità del protagonista di ascoltare gli ordini dei superiori vi è il segnale dell'adunata⁴³⁷. Richiamata più volte a livello visivo e dei dialoghi, tale immagine partecipa alla determinazione di una serie di venature nella figura scintillante dell'eroe.

Riportiamo qui alcuni passaggi salienti.

Il segnale dell'adunata occupa le prime inquadrature di *Assembly* ed è rappresentata visivamente da una tromba militare abbandonata su una tettoia di un edificio coperto di neve – che poi si scoprirà essere il memoriale dei soldati della Compagnia di Gu, uccisi nella battaglia sul fiume Wen (Figura 27). Dal particolare della tromba, un movimento di macchina verso l'alto compone l'*establishing shot*, allargando il campo verso quello che sarà lo scenario della battaglia decisiva del film. Sul ponte, al centro dell'inquadratura, si imprimono i caratteri del titolo cinese “*Jijie hao* 集结号” (Figura 28), che riportano nel campo dell'estetica calligrafica il rimando al segnale militare.



Figura 27 - Tromba su una tettoia innevata (*Assembly*, 2007).



Figura 28 - Titolo cinese del film (*Assembly*, 2007).

L'anticipazione dell'adunata nelle prime inquadrature del film si intreccerà presto con la figura del protagonista Gu Zidi, stravolgendone l'esistenza durante la strage della battaglia del fiume Wen. Il punto centrale narrativo, infatti, segna il momento più basso della carriera di Gu Zidi giacché il protagonista non risulta in grado di sentire l'adunata –

⁴³⁷ Il concetto di “correlativo oggettivo” fu sviluppato da Thomas Sterns Eliot (1888-1965) nel saggio “Amleto e i suoi problemi” (*Hamlet and His Problems*, 1919) pubblicato nel 1920. Eliot, Thomas S., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1920, pp. XVIII, 155.

e quindi la ritirata –, spingendo i soldati della Compagnia a continuare a combattere fino alla morte, mentre alcuni loro avevano dichiarato di aver udito il segnale.

Il motivo per cui Gu non sente l’adunata, che oggettivamente non è stata suonata – ma questo lo si scoprirà verso la fine del film –, è dovuto all’esser stato reso temporaneamente sordo da un colpo di arma pesante esploso vicino a lui. La situazione che si presenta sottolinea quindi l’incapacità dell’eroe di essere preparato per ascoltare e rispettare gli ordini, ribaltando con triste ironia quanto era stato anticipato in una delle prime scene del film. In essa vi sono i seguenti scambi di battute, che creano una serie di aspettative, poi disattese sulla disposizione all’ascolto del protagonista.

Il primo dialogo è tra Gu e il trombettiere Liangzi. Caratterizzato da un registro informale e volgare, in esso il comandante si dichiara pronto all’ascolto (Tabella 11).

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
00:23:48-00:23:52	Gu Zidi	小梁子	Liangzi
		小兔崽子屁股后面那把烂号叮了咣啷的	Quelle tue chiappe da bastardo sono in grado di suonare bene il segnale
		不会是漏气了吧?	o faranno scoregge?
00:23:54-00:23:56	Trombettiere	没有啊	No, no
		好着呢啊	Suonano bene
00:23:56-00:23:58	Gu Zidi	那到时候你可得玩了命的给我招呼	Quando sarà il momento ti giocherai la vita per darmi il segnale
00:23:58-00:24:00	Trombettiere	放心吧	Tranquillo
		你又不是头一回听我吹号	Non sarebbe la prima volta che mi sentiresti suonare
00:24:01-00:24:03	Gu Zidi	老子耳朵现在就竖起来了	Sono tutt’orecchi

Tabella 11 - Il segnale dell’adunata nei dialoghi (1 – Assembly, 2007).

A seguire, e a chiudere la sequenza, il momento in cui Gu Zidi ripete gli ordini al superiore, accettando di combattere fino al segnale della ritirata adunata (Tabella 12).

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
00:24:04-00:24:05	Ufficiale	再给我重复一遍命令	Ripetimi gli ordini
00:24:08-00:24:11	Gu Zidi	明天中午十二点之前	Domani entro le dodici
		不惜一切代价	a ogni costo
		在汶河南岸旧窑场 坚守阵地	mantenere la posizione presso la vecchia fornace sulla riva sud del fiume Wen
00:24:12	Ufficiale	还有?	E poi?
00:24:14-00:24:16	Gu Zidi	不管几点钟	Non importa che ore siano
		以集结号为令	ci atterremo al segnale
		随时准备撤退	e saremo pronti per la ritirata
00:24:17-00:24:23	Ufficiale	听不见号声	Se non senti il segnale
		你就是打剩下最后一个人	e anche se sarai l'ultimo uomo rimasto
		也得给我接着打下去	bisogna continuare a combattere
00:24:24	Gu Zidi	是	Sì, signore!

Tabella 12 - Il segnale dell'adunata nei dialoghi (2 – Assembly, 2007).

Il dubbio di non aver sentito l'adunata e di aver portato alla morte tutti i soldati della Compagnia – dei quali la stessa struttura militare perderà le tracce – spingerà Gu Zidi a invertire la parabola discendente del suo arco di trasformazione, portandolo a dedicare tutto se stesso per riscattare il nome dei commilitoni e quindi il proprio. Anzi, sarà proprio il segnale dell'adunata a fischiare nelle sue orecchie costantemente, fintantoché non incontrerà il trombettista Liangzi nel cimitero dedicato agli eroi di guerra, il quale confesserà di non aver mai suonato la ritirata – su ordine dell'ufficiale che scelse di sacrificare la Nona Compagnia per salvare il battaglione nelle retrovie.

Questo passaggio accompagnerà la narrazione verso il finale: nel quale il riconoscimento ufficiale del valore dei soldati della Nona e il ritrovamento dei loro corpi ricomporrà la figura eroica di Gu Zidi, ormai fattosi vecchio e cieco. La cerimonia conclusiva, in memoria dei soldati deceduti nella battaglia del fiume Wen, infatti sigillerà la rivalutazione di Gu, celebrandone gli sforzi e la dedizione nella ricerca dei

compagni, e riconoscendogli il titolo di “martire della rivoluzione” (*geming lieshi* 革命烈士) con l’attribuzione della medaglia al valore militare.

Va sottolineato quindi il profondo lavoro di caratterizzazione del personaggio di Gu Zidi sviluppato da Feng Xiaogang a partire dalla sceneggiatura scritta per lui da Liu Heng 刘恒 (1954-)⁴³⁸. La figura dell’eroe che ne deriva è quella di una persona con punti di forza e di debolezza, che comincerà a lavorare sulla propria esistenza dopo aver vissuto una grande situazione di crisi e che riuscirà a riscattarsi solo dopo essersi messo al servizio della collettività.

Sono comunque molteplici i pilastri narrativi che sostengono la nuova ontologia dell’eroe: dirompente e originale rispetto alla tradizione etica ed estetica della Rivoluzione culturale. Occorre però evidenziare che se da un lato tale approccio alla costruzione del personaggio conferisce solidità ed efficacia allo storytelling di eventi storici, garantendo una restituzione realistica e facendo passare in secondo piano la narrazione propagandistica⁴³⁹, dall’altro rimane saldo il legame che l’eroe intesse nei confronti della comunità. Così come nelle pellicole dei diciassette anni e della Rivoluzione culturale, nel film di Feng Xiaogang resiste il sacrificio dell’eroe per il bene comune⁴⁴⁰, volutamente rappresentato da un protagonista “di buon cuore” (*shanliang* 善

⁴³⁸ Nel 1977 Liu Heng pubblica il suo primo racconto “La piccolo macina” (*Xiao shimo* 小石磨) sulla rivista “Letteratura e arte di Pechino” (*Beijing wenyi* 北京文艺) – inserito nella raccolta edita per la Casa editrice di letteratura e arte dello Shandong (*Shandong wenyi chubanshe* 山东文艺出版社) nel 1998. Prende così il via la carriera da scrittore di narrativa, allontanandolo dal suo passato di soldato nella marina militare e di operaio in una fabbrica automobilistica nei pressi di Pechino. Comincia quindi a stendere sceneggiature per il cinema – tra cui *Ju Dou* (*Ju Dou* 菊豆, 1989) e *La storia di Qiu Ju* (*Qiu Ju da guansi* 秋菊打官司, 1992) diretti da Zhang Yimou – e per la televisione: come la serie in 20 episodi *La vita felice di quel poveraccio di Zhang Damin* (*Pinzui Zhang Damin de xingfu shenghuo* 贫嘴张大民的幸福生活, 1998) di Shen Haofang 沈好放 (1953-). Cfr. Davis, Edward L., *Encyclopedia of Contemporary... op. cit.*, p. 480.

⁴³⁹ Secondo Liu e Zhang, Feng Xiaogang ha messo in luce il discorso propagandistico nel film concentrando la narrazione sulla vita di un individuo. Il suo rapporto in un primo momento conflittuale e poi armonico con la collettività finisce infatti per amplificare l’ideologia della “melodia principale”. Cfr. Liu Zijie 刘子杰, Zhang Guolong 张国龙, “*Cong si zheng... op. cit.*”, pp. 71-72.

⁴⁴⁰ Come sottolinea Zhang, il punto di forza della narrazione di *Assembly* sta proprio nel portare il pubblico a sperare che si realizzi l’obiettivo del protagonista. Quest’ultimo, infatti, non ambisce alla realizzazione di un sogno esclusivamente individuale, ma traccia risvolti positivi per la comunità. Il film di Feng può essere quindi letto quale espressione dei principi de “l’umanesimo” (*renwenzhuyi* 人文主义), secondo cui l’uomo è un individuo che agisce per il bene sociale. Zhang Xiaoling 张晓玲, “*Lun Feng Xiaogang dianying 《Jijie hao》 de yishu tese Xianshi shenghuo Zhong renwenzhuyi de huhuang* 论冯小刚电影《集结号》的艺术特色——现实生活中人文主义的呼唤” [Sulle caratteristiche artistiche del film *Assembly* di Feng Xiaogang. Il richiamo dell’umanesimo nella vita reale], *Movie Review (Dianying pingjia* 电影评价), 2008, no. 14, pp. 35, 48.

良) e “altruista” (*lita* 利他), così come descritto dallo sceneggiatore Liu Heng⁴⁴¹. Tale elemento sottolinea la subordinazione dell’individuo rispetto alla collettività: una contestualizzazione “post litteram” dell’eroe alla Lei Feng e in senso esteso anche del “*junzi* 君子” di matrice confuciana – gentiluomo o uomo superiore che esercita la propria esistenza virtuosa in comunità attraverso la “benevolenza” (*ren* 仁)⁴⁴².

⁴⁴¹ *Making of* del DVD *Assembly* – cfr. nota 425.

⁴⁴² In cinese il carattere per “benevolenza” è “*ren* 仁”, che lega graficamente l’uomo (*ren* 人) alla molteplicità (due, *er* 二) . Citando Lavagnino e Pozzi: «Si tratta di una condensazione grafica dell’idea secondo cui gli esseri umani trovano la propria cifra di umanità solo nella relazione con l’altro». Cfr. Lavagnino, Alessandra C. e Silvia Pozzi, *Cultura cinese... op. cit.*, p. 58.

7.2. *The Founding of a Republic (Jianguo daye 建国大业, 2009)*

Prodotto dal colosso cinematografico statale China Film Group Corporation (CFG) e in larga parte da investimenti privati, *The Founding of a Republic (Jianguo daye 建国大业*, dir. Han Sanping 韩三平, Huang Jianxin 黄建新, 2009) porta sul grande schermo la storia della fondazione della Repubblica Popolare Cinese in occasione del suo 60° anniversario⁴⁴³.

Il blockbuster di propaganda, scritto da Wang Xingdong e Chen Baoguang 陈宝光 (1952-)⁴⁴⁴, nasce come risposta alla crescita del cinema commerciale dalla fine degli anni Novanta, e integra elementi di film di cassetta con la narrazione tipica della “melodia principale”. Rappresenta quindi un chiaro esempio dell’evoluzione dell’industria del cinema cinese negli anni Duemila, secondo i canali definiti dall’ufficialità. Anzi, stando ad alcuni studiosi come Cai, è il film più rappresentativo del cinema *mainstream*, ovvero dei cosiddetti «propaganda-infused blockbusters».

Il successo riscontrato al botteghino ha reso *The Founding of a Republic* un modello per i lungometraggi di propaganda successivi. Parte del trionfo – oltre 60 milioni di dollari incassati durante la “settimana d’oro” del 1 ottobre 2009 – è infatti legato all’implementazione di efficaci strategie di scrittura, produzione e marketing attente al grande pubblico. Tra queste, la circolazione della notizia dell’ingaggio di oltre 170 *star* del cinema cinese, che hanno partecipato al film senza richiedere compensi (sui media in lingua cinese chiamato “a compenso zero”: *ling pianchou* 零片酬), a dimostrazione del loro spirito patriottico⁴⁴⁵. Tra questi, oltre Zhang Guoli 张国立 (1955-) e Tang Guoqiang nei ruoli di Chiang Kai-shek e Mao Zedong, figurano anche registi come Chen Kaige, Feng Xiaogang e Peter Chan che si sono prestati a recitare un cameo.

The Founding of a Republic ha inoltre dato una spinta significativa per la creazione di lungometraggi di propaganda in serie – con una crescente attenzione alla circolazione *online* e all’inclusione di giovani *influencer* nel cast. La cosiddetta “Trilogia di fondazione della nazione”, che include *Beginning of the Great Revival* (2011) e *The*

⁴⁴³ Alla regia hanno anche collaborato Chen Kaige, Peter Chan e Feng Xiaogang.

⁴⁴⁴ Chen Baoguang è anche autore dei libri tratti dai film *I giorni senza Lei Feng* (1996), *The Founding of a Republic* (2009), *1911* (2011) pubblicati rispettivamente nel 1997, 2009 e 2011.

⁴⁴⁵ Shan Qing 尚清, “Xianli zuopin: zhengzhi yu shangye de jiaorong 献礼作品: 政治与商业的交融” [Film celebrativi: la fusione delle dimensioni politica e commerciale], *BBC News*, 29 settembre 2009, <https://www.bbc.com/zhongwen/simp/indepth/2009/09/090929_china60_propaganda> (ultimo accesso 23 maggio 2023).

Founding of an Army (2017), ha infatti celebrato gli anniversari della fondazione della Repubblica Popolare, del Partito comunista e dell'Esercito Popolare di Liberazione, partecipando al più ampio processo di narrazione della storia della Cina e di costruzione dell'immagine nazionale attraverso prodotti culturali di intrattenimento.

7.2.1. Il racconto della storia nazionale

The Founding of a Republic ricostruisce gli eventi che hanno portato alla fondazione della Repubblica Popolare Cinese a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale – ovvero dalla vittoria della Seconda guerra sino-giapponese (1937-1945), secondo la narrazione storica invalsa in Cina.

Il film si apre, infatti, con l'incontro del 28 agosto 1945 a Chongqing tra Mao Zedong e Chiang Kai-shek – che preparò la strada per l'avvio dei negoziati di pace (noti come “negoziati di Chongqing”, *Chongqing tanpan* 重庆谈判) e la firma del cosiddetto “Accordo del doppio dieci” (*Shuangshi xieyi* 双十协议)⁴⁴⁶ – e si conclude con la cerimonia di fondazione della RPC a Piazza Tian'anmen del 1 ottobre 1949.

Larga parte della struttura narrativa (*xushi jiegou* 叙事结构) di *The Founding of a Republic* è ispirata a *La cerimonia di fondazione della Repubblica* (1989, cfr. par. 5.1.); basata su un montaggio parallelo che segue le figure di Mao Zedong e Chiang Kai-shek e i rispettivi schieramenti politici. Molteplici sono anche le soluzioni filmiche che richiamano il film del 1989.

Oltre, per esempio, al calco delle immagini della presa di Nanchino da parte delle truppe del Partito comunista dell'aprile 1949 (Figure 29-30)⁴⁴⁷, il modello de *La cerimonia di fondazione della Repubblica* è evidente nella presentazione della cerimonia di fondazione della RPC. Le riprese documentaristiche d'epoca sono intessute con inquadrature di finzione, e sul finale la monocromia è infranta dallo sventolio della

⁴⁴⁶ Firmato il 10 ottobre 1945, il testo formalizzò il riconoscimento del governo del KMT da parte del PCC e di quest'ultimo quale partito di opposizione, nel tentativo di evitare la guerra civile e di definire una collaborazione tra le parti per la costruzione di una nuova Cina. Dillon, Michael, *China. A Modern History*, New York, I. B. Tauris, 2010, pp. 250-251.

⁴⁴⁷ A sua volta, la composizione delle immagini della conquista di Nanchino nei due film rimanderebbe inoltre al quadro *La presa del palazzo presidenziale* (*Zhanling zongtongfu* 占领总统府, 1977) di Chen Yifei 陈逸飞 (1946-2005) e Wei Jingshan 魏景山 (1943-). Tang, Xiaobing, *Visual Culture... op. cit.*, p. 197.

bandiera rossa a cinque stelle gialle, così come i fuochi d'artificio nel titolo del 1989 (Figure 31, 6-7)⁴⁴⁸.



Figura 29 - Presa di Nanchino da parte delle truppe PCC (The Founding of a Republic, 2009).



Figura 30 - Presa di Nanchino da parte delle truppe PCC (La cerimonia di fondazione della Repubblica, 1989).



Figura 31 - Bandiera della RPC nella sequenza conclusiva di The Founding of a Republic (2009).

I due film condividono quindi lo schema narrativo di impostazione storiografica, basato sulla presentazione dei fatti in stile cronachistico (con didascalie con nomi e cariche dei personaggi, date e filmati d'archivio) e lo sfruttamento del bianco e nero in momenti strategici, per assottigliare la distanza tra realtà e ricostruzione della storia.

Dal punto di vista della sceneggiatura, si riscontra, invece, un importante distanziamento da *La cerimonia di fondazione della Repubblica*.

The Founding of a Republic, infatti, non calca sulla contrapposizione tra comunisti e nazionalisti, ma si focalizza sulla coesione della nazione cinese – forse un rimando alla “società armoniosa” (*hexie shehui* 和谐社会) della dirigenza Hu Jintao-Wen Jiabao. Tale cambiamento è indicativo della più ampia trasformazione delle strutture narrative del “cinema della melodia principale” degli anni Duemila. Nodale è quindi la creazione di un

⁴⁴⁸ Secondo Tang, la transizione cromatica, accompagnata dall'avvicinamento della macchina da presa, sviluppa la duplice dimensione reale e astratta della bandiera della RPC: tanto come oggetto storico, quanto come simbolo della nazione cinese nella contemporaneità. Cfr. Tang, Xiaobing, *Visual Culture... op. cit.*, p. 185.

nuovo modello di storytelling in occasione delle celebrazioni del 60° anniversario di fondazione della Repubblica Popolare.

Alla luce di quanto esposto, il paragrafo seguente propone l'analisi filmica di *The Founding of a Republic*. L'intento è quello di evidenziare le strategie narrative che partecipano alla costruzione dell'immagine di "una nazione pacifica e democratica" (cfr. *infra*).

7.2.2. Un nuovo modello narrativo: una nazione pacifica e democratica

The Founding of a Republic propone un modello di "cinema della melodia principale" che aggiorna la narrazione propagandistica precedente. Nodale è, infatti, la presentazione della storia della fondazione della Repubblica Popolare Cinese attraverso l'immagine di una Cina unitaria, in pace e democratica⁴⁴⁹. Non sono più impiegate le metafore della "lotta rivoluzionaria" e della marcata opposizione tra comunisti e nazionalisti.

Due sono i punti della sceneggiatura che evidenziano tale approccio narrativo.

Innanzitutto, *The Founding of a Republic* declina il genere "film celebrativo" a tema rivoluzionario in maniera originale, mettendo il soggetto bellico in secondo piano. Le scene di guerra sono scarse e la macchina da presa non gli dedica più di qualche istante. La fondazione della RPC viene quindi descritta come la parte finale di un processo di incontri e scontri tra comunisti e nazionalisti, risolto in termini costruttivi.

Altra novità rispetto alla tradizione precedente è il ribilanciamento dell'apporto del governo nazionalista nella storia nazionale cinese. Chiaro è che, trattandosi di un film di propaganda, l'ago della bilancia pende in favore dello schieramento comunista, secondo il modello proposto da *La cerimonia di fondazione della Repubblica* (1989).

Tuttavia, comunisti e nazionalisti non sono più inseriti esclusivamente in un racconto antitetico di ascesa e declino, ma si pone l'accento sulla costruzione di una Cina coesa, in pace e democratica.

Questo aspetto è sviluppato dalla sceneggiatura su quattro livelli distinti, ma integrati, relativi alla rappresentazione:

1. delle figure di Mao Zedong e Chiang Kai-shek;

⁴⁴⁹ In una delle didascalie di contestualizzazione storica che aprono il film si fa infatti riferimento alla «[...] fondazione di una nazione pacifica e democratica» (*heping minzhu de jianguo daye* 和平民主的建国大业).

2. delle figura di Sun Yat-sen 孙中山 (1886-1925);
3. di riunioni e assemblee (in particolare, della prima riunione plenaria della Conferenza politico-consultiva del popolo cinese del settembre 1949);
4. del ruolo delle donne.

L'intera struttura narrativa di *The Founding of a Republic* è basata sul montaggio parallelo che segue le figure di Mao Zedong e Chiang Kai-shek. I due leader sono posti quasi sullo stesso piano, avvicinando i contributi del Partito comunista e del Partito nazionalista nel processo “pacifico” di costruzione della Repubblica Popolare Cinese.

Tale filo dello storytelling, che costituisce la trama della narrazione propagandistica del film, è anticipato nelle sequenze iniziali qui analizzate.

Dopo aver visto Mao Zedong in volo verso Chongqing, ci troviamo durante il banchetto in cui il Grande timoniere incontrò Chiang Kai-shek, e il governo nazionalista e il partito comunista avviarono le negoziazioni per una tregua tra i due schieramenti⁴⁵⁰.

A livello dei dialoghi, l'utilizzo dell'appellativo “Presidente” (*zhuxi* 主席) per Mao e Chiang sottolinea una parità di grado tra i due – nell'interpellarsi a vicenda impiegano invece termini diversi (“signore” *xiansheng* 先生, “presidente dell'assemblea” *weiyuanzhang* 委员长, cfr. *infra* Tabella 14). Inoltre, nei primi scambi di parole tra i partecipanti all'evento è ricordata la necessità di promuovere un accordo pacifico tra comunisti e nazionalisti. Prima che venga proposto un “brindisi per la pace” (*wei heping ganbei* 为和平干杯), non è un caso che il Comandante della Marina militare Chen Shaokuan 陈绍宽 (1889-1969), interpretato da un attore di spicco come Jet Li 李连杰 (1963-), pronunci le seguenti battute (Tabella 13) per rispondere al Presidente del Senato militare del governo nazionalista Li Jishen 李济深 (1885-1959; Jin Xi 金鑫, 1952-, attore degli Studi Primo Agosto) sui passi da seguire dopo la vittoria della Cina sul Giappone.

⁴⁵⁰ Si noti che nella sequenza in cui Mao Zedong è in volo verso Chongqing, dietro di lui compare Patrick J. Hurley (1883-1963), Ambasciatore degli Stati Uniti in Cina che mise a disposizione l'aeromobile e che fu determinante per l'organizzazione dell'incontro. Dal punto di vista narrativo si anticipa così lo sviluppo nel corso del film della tematica della partecipazione di Stati Uniti e URSS nella politica interna cinese del periodo 1945-1949. Sul ruolo di Hurley nelle negoziazioni tra il governo nazionalista e il Partito comunista cinese e nella gestione delle relazioni sino-statunitensi si veda Buhite, Russell D., *Patrick J. Hurley and American Foreign Policy*, Ithaca, Cornell University Press, 1973, pp. 162-281.

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
00:02:56- 00:03:11	Chen Shaokuan	八年抗战	Otto anni di resistenza
		与国家的敌人作战。	a combattere contro i nemici della nazione.
		打光了拼光了，	Ho combattuto e ho combattuto fino alla fine,
		没话说。	non c'è altro da aggiungere.
		可如今胜利了，	Ma ora abbiamo vinto,
		还打，	se continuiamo a combattere,
		打谁呀？	contro chi?
		中国人打中国人。	Cinesi che combattono cinesi.
		这种事我不干。	Non ce la faccio a fare queste cose.

Tabella 13 - Chen Shaokuan commenta i possibili sviluppi della Guerra civile (The Founding of a Republic, 2009).

Dal punto di vista del linguaggio filmico, le immagini parlano chiaro e pongono sullo stesso piano Mao Zedong e Chiang Kai-shek, comunisti e nazionalisti, nel più ampio quadro di rappresentazione di una Cina pacifica.

Nella prima inquadratura in cui compaiono insieme, i due leader stanno brindando (Figura 32). Il *frame* è costruito prendendo a modello la fotografia che fu scattata proprio a Chongqing nell'agosto 1945 (Figura 33). La composizione dell'immagine è bilanciata. Mao e Chiang indossano il medesimo "abito alla Sun Yat-sen" (*Zhongshan zhuang* 中山装) e occupano uno spazio eguale dell'inquadratura.



Figura 32 - Mao Zedong e Chiang Kai-shek brindano per la fine della guerra (The Founding of a Republic, 2009).



Figura 33 - Mao Zedong e Chiang Kai-shek brindano per la fine della guerra ⁴⁵¹.

⁴⁵¹ Perlez, Jane, "In Heat of August 1945, Mao and Chiang Met for the Last Time", *The New York Times*, 4 novembre 2015, <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2015/11/05/world/asia/the-last-time-mao-and-chiang-met.html>> (ultimo accesso 24 maggio 2023).

Nella sequenza successiva, Mao e Chiang incontrano la stampa. Ancora una volta la composizione dell'immagine è equilibrata (Figura 34). I due leader scendono le scale allo stesso tempo, indossando i medesimi abiti. Si stringono la mano, sorridendo alle foto dei giornalisti. Dietro di loro, al centro, si staglia il ritratto di Sun Yat-sen.



Figura 34 - Mao Zedong e Chiang Kai-shek si stringono la mano in occasione dell'incontro di Chongqing di agosto 1945. Dietro, il ritratto di Sun Yat-sen (The Founding of a Republic, 2009).

Mao e Chiang sono quindi rappresentati, in egual misura, come personaggi di spicco nella storia della RPC. Dal punto di vista visivo, infatti, i due risultano in una posizione più elevata rispetto a chi li osserva, e la macchina da presa li inquadra dal basso. Tra i due c'è un clima disteso, che sottolinea le potenzialità delle larghe intese tra comunisti e nazionalisti.

Occorre però notare che, sebbene Mao e Chiang siano elevati a personalità di rilievo, il linguaggio filmico è lontano dal corroborarne il culto. Nonostante i leader siano descritti come figure carismatiche, la sceneggiatura non ne propone una mitizzazione. Al contrario, mette in luce il loro essere al vertice delle strutture dei rispettivi partiti. Mao e Chiang figurano quindi come persone inserite in un tessuto sociale, che agiscono per la collettività. Al contrario di *La cerimonia di fondazione della Repubblica*, piuttosto che sulle loro vite individuali – che tuttavia fanno capolino nel film –, il racconto enfatizza la dimensione corale del processo di fondazione della nazione cinese. In questo frangente risultano di primaria importanza riunioni e assemblee, quali occasioni di espressione della democrazia e di negoziazione del futuro della Cina (cfr. *infra*). È in tali contesti che vengono prese decisioni collettive e che i due leader vedono riconfermate le proprie posizioni rispetto alla comunità di riferimento.

La stessa iconografia di Sun Yat-sen ridimensiona e riequilibra le figure di Mao Zedong e Chiang Kai-shek.

Sun compare attraverso fotografie e ritratti, e metaforicamente attraverso le immagini del mausoleo di Nanchino e la figura di sua moglie Song Qingling 宋庆龄

(1893-1981), quale autorità rispettabile e *super partes*. Rappresenta quindi un livello superiore nella gerarchia dei personaggi di spicco nella storia nazionale cinese.

Esempi pratici di tale storytelling sono individuabili nella sequenza a cui si faceva riferimento in precedenza, in cui Mao Zedong e Chiang Kai-shek incontrano i giornalisti. Si noti, infatti, che la fotografia di Sun Yat-sen è inserita nell'inquadratura quale figura tutelare (Figura 34): in posizione centrale, in alto, ben illuminata. Anche i dialoghi convergono nel rafforzamento dell'immagine di Sun a garante della nazione. È infatti nelle risposte alle domande della stampa che Mao e Chiang sottolineano il grande rispetto che nutrono nei suoi confronti (Tabella 14).

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
00:03:55-00:04:05	Giornalista 1	蒋主席好,	Buongiorno Presidente Chiang!
		毛先生好,	Buongiorno Presidente Mao!
		我是《中央日报》的记者。	Sono un giornalista del "Central Daily News".
		我注意到今天两位都穿着中山装。	Ho notato che oggi indossate entrambi l'abito alla Sun Yat-sen.
		那在今天这样一个特别的日子里,	Ma indossare lo stesso abito in un giorno così speciale
		一样的着装有什么特殊的含义吗?	ha qualche significato particolare?
00:04:13-00:04:33	Chiang Kai-shek	中山装	L'abito alla Sun Yat-sen
		是民国政府公务人员的正式着装。	è l'abito ufficiale dei funzionari del governo nazionalista.
		中正, 身为国府主席	In qualità di presidente del governo,
		今天是代表政府, 迎候毛先生莅临陪都	oggi lo rappresento nel dare il benvenuto al Signor Mao nella nostra capitale.
		自然要穿中山装以显庄重。	Si indossa l'abito alla Sun Yat-sen in segno di rispetto.
00:04:35-00:04-36	Giornalista 2	请问毛先生	E lei signor Mao,
		您也是同样的原因吗?	anche lei è della stessa opinione?

00:04:37- 00:04:56	Mao Zedong	原因很简单	È molto semplice.
		委员长和我都是中山先生的弟子	Il presidente dell'assemblea ed io siamo entrambi allievi del Signor Yat-sen.
		国共两党继承的	Il KMT e il PCC hanno entrambi ereditato
		是中山先生民主革命的衣钵。	il suo mantello della rivoluzione democratica.
		同宗同源，存续相依。	Hanno gli stessi antenati, le stesse radici e continuano a dipendere l'uno dall'altro.
		中山先生的传人都穿中山装，那是再自然不过了。	È naturale che gli eredi di Yat-sen indossino l'abito alla Sun Yat-sen.

Tabella 14 - Chiang Kai-shek e Mao Zedong rispondono alle domande dei giornalisti (The Founding of a Republic, 2009).

L'aura costruita intorno alla figura di Sun Yat-sen è quindi funzionale alla narrazione di “una Cina pacifica e democratica”, perché egli stesso è simbolo della solidità della nazione cinese e dei “Tre principi del popolo” (*sanminzhuyi* 三民主义) su cui è fondata: nazionalismo, democrazia e benessere del popolo.

Il terzo elemento che caratterizza la narrazione di *The Founding of a Republic* è la rappresentazione di riunioni e assemblee: frequenti tanto nelle sequenze dedicate al governo nazionalista, quanto al Partito comunista. Nella più ampia costruzione dello storytelling propagandistico, è di particolare interesse la prima sessione plenaria della Conferenza politico-consultiva del popolo cinese (CPCPC, *Zhongguo renmin zhengzhi xieshang huiyi* 中国人民政治协商会议) del settembre 1949, cui presero parte 576 rappresentanti di partiti e associazioni politiche cinesi.

Ci troviamo verso la fine del film. Attraverso una serie di didascalie apposte su immagini in cui sono pronunciati discorsi davanti a una folla che applaude (Figura 35), una serie di inquadrature si soffermano sulla scelta dei simboli della Nuova Cina, che sarebbe stata fondata di lì a breve (ottobre 1949). Tra questi, il Programma comune e Legge organica della CPCPC, il nome, l'inno e la bandiera della Repubblica Popolare (Figura 36).



Figura 35 - Prima sessione plenaria della Conferenza politico-consultiva del popolo cinese (CPCPC, The Founding of a Republic, 2009).



Figura 36 - Selezione della bandiera nazionale alla prima sessione plenaria CPCPC (The Founding of a Republic, 2009).

La narrazione si concentra su composizioni corali, ovvero sul sostegno unanime delle diverse forze politiche al progetto di costruzione della RPC. Viene così tratteggiata la metafora dell'unità e dell'armonia interna della Cina, nell'ottica di un progetto nazionale comune.

Infine, nello sviluppo del racconto propagandistico, sono anche rilevanti le sequenze in cui sono personaggi femminili a fare da protagonista.

Rimaste ai margini del “cinema della melodia principale” di fine anni Ottanta, figure come Song Qingling, Deng Yingchao 邓颖超 (1904-1992, attivista e moglie di Zhou Enlai) e Fu Dongju 傅冬菊 (1924-2007, figlia del generale Fu Zuoyi 傅作义 e infiltrata del PCC nel KMT pre'49), Gong Peng 龚澎 (1914-1970, membro del partito e figlia di un compagno di Sun Yat-sen negli anni della rivoluzione Xinhai del 1911), ma anche donne del popolo come giornaliste e centraliniste, si conquistano finalmente uno spazio nel racconto della storia cinese sul grande schermo. Tale narrazione viene suggellata da una foto di gruppo di una rappresentanza femminile con il Grande Timoniere (Figura 37) – scattata prima della CPCPC.



Figura 37 - Foto di gruppo di Mao Zedong con rappresentanza femminile (The Founding of a Republic, 2009).

In particolare, in *The Founding of a Republic* le donne hanno un duplice ruolo narrativo. Innanzitutto, sono testimoni della pluralità di voci incluse nel processo di costruzione di una Cina democratica. In aggiunta, alla luce dell'equilibrio tra il Partito comunista e il Partito nazionalista realizzato attraverso l'avvicinamento formale delle figure di Mao e Chiang, sono loro a far pendere l'ago della bilancia verso il PCC, completando così il racconto propagandistico.

Nel film, è infatti un gruppo signore in rappresentanza di diversi comitati ed enti politici a suggerire a Mao la nuova bandiera della RPC prima della riunione della Conferenza politico-consultiva. In particolare, obiettano il disegno indicato dal Grande timoniere (con al centro il Fiume Giallo) perché simbolicamente divisivo, preferendovi la bandiera rossa a cinque stelle: con la stella grande a rappresentare il Partito comunista alla guida del Paese, e le altre le quattro a ritrarre le classi sociali della Cina dell'epoca⁴⁵².

Significativa, inoltre, la descrizione della bandiera della RPC fornita da Song Qingling (Tabella 15) in dialogo con Mao Zedong.

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
02:01:59- 02:02:09	Song Qingling	五星红旗的图案反映了中国的实际状况。	Il disegno della bandiera rossa a cinque stelle riflette la situazione attuale della Cina.
		在中国共产党的领导下，	Sotto la guida del Partito comunista cinese,
		各个阶级团结向心 一起建设新中国。	tutte le classi sono unite per costruire insieme una nuova Cina.
[...]			
02:02:13- 02:02:22	Mao Zedong	中国的实际，大家的团结。	La Cina di oggi è unita.
		说得好！	Hai detto bene!
		现在要团结，	Deve essere unita ora,
		将来要团结，	in futuro,
		永远要团结！	e per sempre!

Tabella 15 - Song Qingling descrive la bandiera della RPC (The Founding of a Republic, 2009).

⁴⁵² Nel film non sono indicate le quattro classi sociali rappresentate dalle quattro stelle minori della bandiera della RPC. Secondo la narrazione politica invalsa nel 1949 queste individuavano: operai (*gongren* 工人), contadini (*nongmin* 农民), piccola borghesia urbana (*chengshi xiaozichan* 城市小资产) e borghesia nazionale (*minzu zichan* 民族资产).

7.3. *Wolf Warrior II* (*Zhanlang II* 战狼 II, 2017)

Distribuito nelle sale della Repubblica Popolare a partire dal 27 luglio 2017, *Wolf Warrior II* (*Zhanlang II* 战狼 II, 2017) è uno dei film più rappresentativi dell'evoluzione *mainstream* del cinema cinese di propaganda del periodo 2007-2018.

Il lungometraggio è il secondo capitolo della serie d'azione diretta e interpretata dalla star Wu Jing – *Wolf Warrior* (2015) –, che segue le imprese eroiche di un ex-membro delle forze speciali dell'Esercito Popolare di Liberazione (i cosiddetti “*wolf warrior*”, *zhanlang* 战狼) per rimpatriare due gruppi di cittadini cinesi rimasti bloccati in Africa a causa di un colpo di stato. Il primo gruppo si trova presso un ospedale, mentre il secondo in una fabbrica all'interno del paese: entrambe le realtà sono finanziate con fondi cinesi. Leng dovrà affrontare una serie di scontri con squadre di ribelli e di mercenari, contando solamente sulle proprie forze per portare a termine una missione impossibile.

Come ricordato da Teo, *Wolf Warrior II* può essere inquadrato, secondo l'etichetta elaborata dalla critica cinese, quale “film-fenomeno” (*xianxiang ji dianying* 现象及电影) del panorama cinematografico della RPC degli anni Duemila, ovvero «[...] [a] film [that] makes a lasting impact in both market and social contexts in terms of its story and content»⁴⁵³. *Wolf Warrior II*, infatti, ha avuto un impatto determinante e di lungo periodo sotto diversi punti di vista, legati al campo cinematografico, ma anche mediatico e politico.

Il film è portavoce della narrazione patriottica cinese, declinando il genere “d'azione/avventura” (*jingxianpian* 惊险片) di matrice hollywoodiana secondo i canoni della “melodia principale”. In particolare, *Wolf Warrior II* sposta l'attenzione sulla presenza cinese all'estero, ricalcando il modello già sviluppato da Dante Lam in *Operation Mekong* (2016) – ambientato nella regione del delta del fiume Mekong⁴⁵⁴.

Wolf Warrior II, inoltre, ha stabilito un nuovo record di incassi nella storia della RPC per un lungometraggio a produzione cinese (superato solo nel 2021 da *The Battle at Lake Changjin*). Il film ha segnato un picco nella crescita del mercato cinematografico cinese, posizionandosi al cinquantaseiesimo posto nella classifica mondiale dei box-office: unico titolo cinese in lista⁴⁵⁵.

⁴⁵³ Teo, Stephen, “The Chinese Film Market and the *Wolf Warrior 2* Phenomenon”, *Screen*, 2019, vol. 60, no. 2, p. 322.

⁴⁵⁴ Berry, Chris, “*Wolf Warrior 2*: Imagining the Chinese century”, *Film Quarterly*, 2018, vol. 72, no. 2, p. 42.

⁴⁵⁵ Teo, Stephen, “The Chinese Film... *op. cit.*”, p. 323.

Oltre a farsi notare per il successo commerciale, *Wolf Warrior II* è anche entrato nel discorso mediatico di stampo politico. In particolare, l'espressione “*wolf warrior diplomacy*” è diventata uno dei temi caldi dei media di impostazione occidentale a partire dal 2020.

Come ricorda Yang, è del 6 maggio 2020 l'apparizione della formula “*wolf warrior diplomacy*” sul sito dedicato alle notizie dell'emittente *Voice of America*, con la quale si voleva descrivere l'assertività della Repubblica Popolare Cinese nella gestione delle relazioni internazionali durante la leadership Xi Jinping⁴⁵⁶. È stata poi ripresa in un articolo di *Reuters* del 15 maggio in cui è stato esplicitato il legame tra l'espressione in esame e la serie di film di Wu Jing, sottolineando così l'importanza della dimensione cinematografica nella più ampia dialettica relazionale sino-statunitense⁴⁵⁷.

L'espressione si è poi diffusa a livello mondiale in testate giornalistiche e studi politologici, diventando una delle formule chiave del dibattito sulla gestione delle tensioni tra la Cina e l'Occidente a partire dallo scoppio dell'epidemia di COVID-19, e più in particolare dal 2020. È infatti del 10 dicembre 2020 il commento da parte del portavoce del Ministero degli Affari Esteri cinese Hua Chunying 华春莹 (1970-) che, nel rispondere alle critiche mosse sul quotidiano tedesco *Der Tagesspiegel* in un articolo dell'8 ottobre circa la gestione delle relazioni internazionali da parte della RPC, definisce la formula “*wolf warrior diplomacy*” (tradotta in cinese come *zhanlang waijiao* 战狼外交) una “trappola discorsiva” (*huayu xianjing* 话语陷阱), creata nel quadro della narrazione della “teoria della minaccia cinese” (*Zhongguo weixie lun* 中国威胁论) per screditare la posizione della RPC⁴⁵⁸.

Poste queste premesse è quantomai rilevante analizzare il film *Wolf Warrior II*, giacché cartina di tornasole dello storytelling propagandistico della “melodia principale”, che – come anticipato – ha avuto riscontri non secondari in campo mediatico e politico.

⁴⁵⁶ Yang, Xiao, “The “Wolf Warrior Cycle”: Chinese Blockbusters in the Age of the Belt and Road Initiative”, *China Quarterly*, 2023, pp. 1-15.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Renminwang 人民网, “*Waijiaobu fayanren huiying “zhanlang waijiao”: nandao Zhongfang zhi neng zuo “chenmo de gaoyang” ma?* 外交部发言人回应 “战狼外交”: 难道中方只能做 “沉默的羔羊” 吗? ! ” [Il portavoce del Ministero degli Affari Esteri risponde alla “*wolf warrior diplomacy*”: la Cina può solo essere un “agnello silenzioso”?], *Renminwang* 人民网, 10 dicembre 2020, <<http://world.people.com.cn/gb/n1/2020/1210/c1002-31962452.html>> (ultimo accesso 3 luglio 2023).

Sono qui approfonditi due elementi della narrazione propagandistica di *Wolf Warrior II*: la costruzione del personaggio dell'eroe-soldato Leng Feng e la rappresentazione della Cina all'estero, quale garante di stabilità e pace.

7.3.1. Ripresa e aggiornamento del modello dell'eroe-soldato

Wolf Warrior II è un film d'azione la cui trama è costruita secondo il modello delle “*plot-driven stories*”⁴⁵⁹. Nella narrazione non è centrale lo sviluppo caratteriale del personaggio protagonista (si tratterebbe in quel caso di “*character-driven stories*”, come per *Assembly*, cfr. par. 7.1.), quanto piuttosto la successione di prodezze e peripezie che l'eroe deve affrontare.

Tuttavia, la costruzione del personaggio protagonista rappresenta uno degli esempi più lampanti dell'evoluzione *mainstream* del cinema cinese di propaganda degli anni Duemila. In particolare, Leng Feng 冷锋 (Wu Jing) raccoglie su di sé caratteristiche provenienti dalla tradizione culturale cinese e dal cinema hollywoodiano, riprendendo e aggiornando il modello dell'eroe-soldato.

Da un lato, Leng Feng sviluppa il personaggio, ereditato dalla propaganda di epoca maoista, dell'eroe-soldato “alla Lei Feng”, con il quale condivide il secondo carattere del nome (Lei Feng 雷锋: *feng* 锋, punta) e la ferrea devozione all'ideologia socialista (cfr. par. 6.1.1.)⁴⁶⁰. A livello iconografico, come osservato da Li, Leng Feng ricorda anche la figura di Dong Cunrui nell'omonimo film di Guo Wei del 1955. Si prenda ad esempio la scena in cui Leng usa il proprio braccio per fare sventolare la bandiera della RPC e difendere il convoglio di civili al rientro verso la base cinese, che rimanda al film di epoca maoista in cui il soldato tiene in mano il pacco di esplosivo con cui farà saltare un bunker dell'esercito del Guomindang, sacrificando la propria vita (Figure 38-39)⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ Le categorie di “*plot-driven stories*” e “*character-driven stories*” sono sviluppate in Trotter, David, *The Screenwriter's Bible. A Complete Guide to Writing, Formatting, and Selling Your Script*, Los Angeles, Silman-James, 1994, pp. 194.

⁴⁶⁰ Leng Feng sembrerebbe, inoltre, sintetizzare i tratti eroici di più personaggi della propaganda cinese del Novecento. Oltre a Lei Feng, si ricordano anche i giovani soldati An Yemin 安业民 (1938-1958), Dong Cunrui 董存瑞 (1929-1948), Huang Jiguang 黄继光 (1931-1952): celebri per essersi sacrificati sul campo di battaglia per la causa comunista.

⁴⁶¹ Chen, Yanjiao *et al.*, “*Wolf Warrior II* (2017) and the Inefficient Main Melody (Zhu Xuanlü): Why do filmgoers have to take sides?”, *Journal of Chinese Cinemas*, 2021, vol. 15, no. 2-3, p. 201.



Figura 38 - Lei Feng tiene alta la bandiera della RPC in protezione del convoglio di civili (Wolf Warrior II, 2017).



Figura 39 - Dong Cunrui solleva pacco di esplosivo contro il bunker del Guomindang (Dong Cunrui, 1955).

A livello di costruzione del personaggio, Leng possiede un altro tratto di continuità con la tradizione culturale cinese. Egli, infatti, è impulsivo, pronto a lanciarsi nelle imprese più difficili in difesa di coloro che identifica come “fratelli” (*tongbao* 同胞 – lett. fratello germano): cittadini cinesi e non⁴⁶². Tale tratto del suo carattere ricorda il personaggio dello Scimmiotto nel classico della letteratura del XVI secolo *Il viaggio in Occidente* (*Xiyouji* 西游记) di Wu Cheng'en 吴承恩 (1504-1582)⁴⁶³.

Dall'altro lato, Leng Feng è vicino all'archetipo di matrice hollywoodiana di John Rambo (*Rambo, First Blood*, dir. Ted Kotcheff, 1982)⁴⁶⁴. Da definizione, simbolo di “mascolinità soldatesca”, ovvero di elementi tipici dell'uomo macho, quali “eroismo, coraggio, emozioni represses, forza, lucidità e determinazione”⁴⁶⁵.

⁴⁶² Leng Feng, per esempio, ha scelto di diventare il padrino di un ragazzino africano di nome Tundu.

⁴⁶³ Berry, Chris, “*Wolf Warrior 2... op. cit.*, p. 42.

⁴⁶⁴ La prima scena del film, infatti, mostra Leng impegnato a sventare un attacco a una nave mercantile cinese da parte di pirati africani, in un combattimento prolungato che mette in luce le sue qualità di soldato dalle capacità straordinarie.

⁴⁶⁵ Adams, John Robert, *Male Armor: The Soldier-Hero in Contemporary American Culture*, Charlottesville, University of Virginia, 2008, p. 9. Circa la nuova mascolinità proposta da Leng Feng nel panorama cinematografico cinese degli anni Duemila è nata un'ampia riflessione in campo accademico. Vale la pena qui ricordare, tra le prime, la pubblicazione dei contributi del workshop “China in the Global South: The Central Role of Gender and Sexuality” (Pechino, 15-17 settembre 2017) a cura di Liu e Rofel (Modern Chinese Literature and Culture Resource Center della Ohio State University). Liu, Petrus, and

Nondimeno, Leng Feng è un eroe-soldato che porta sul grande schermo il tropo de “l’uomo come nazione”, citando Hu Tingting e Guan Tianru, «[...] to signify the Chinese nation’s rejuvenation and strength through the masculine virtues of *wu* [武], as martial valor, and *wen* [文], as cultural attainment»⁴⁶⁶. Resta quindi un personaggio più attento alla comunità che a se stesso, ovvero alla promozione dell’ideologia socialista e alla difesa dell’immagine nazionale della RPC all’estero⁴⁶⁷.

7.3.2. La rappresentazione della nazione cinese all’estero

La narrazione di *Wolf Warrior II* sviluppa il tema dell’importanza della presenza cinese all’estero, quale garante di pace e stabilità, ovvero ha come obiettivo comunicativo il rafforzamento dell’immagine della Repubblica Popolare nel più ampio quadro delle relazioni internazionali.

Come notato da Berry, il film ha stretti legami con la narrazione politica e propagandistica della RPC, portando sul grande schermo il progetto della Belt and Road Initiative lanciato da Xi Jinping nel 2013⁴⁶⁸. In particolare, l’ambientazione nella località fittizia della “Baia di Shenmatasawa” ricorda il Corno d’Africa: un’area strategicamente rilevante per l’implementazione della rotta marittima della nuova Via della seta e che ospita dal luglio 2017 a Gibuti la prima base militare cinese all’estero⁴⁶⁹. Non è un caso, inoltre, che al centro nella narrazione ci sia il soccorso di cittadini cinesi residenti fuori dalla Cina: evento che ricorda l’evacuazione del 2011 coordinata dalla Cina in Libia⁴⁷⁰ o quella del 2015 in Yemen, quando una fregata della marina militare della RPC aveva

Lisa Rofel (eds.), “*Wolf Warrior II: The Rise of China and Gender/Sexual Politics*”, *MCLC Resource Center*, 2018, <<https://u.osu.edu/mclc/online-series/liu-rofel/>> (ultimo accesso 6 luglio 2023).

⁴⁶⁶ Hu, Tingting, and Guan Tianru, ““Man-as-Nation”: Representations of Masculinity and Nationalism in Wu Jing’s *Wolf Warrior II*”, *Sage Journals*, 23 luglio 2021, <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/21582440211033557>> (ultimo accesso 6 luglio 2023).

⁴⁶⁷ In realtà, Leng si trova in Africa per cercare di scoprire a chi appartiene il proiettile trovato nel luogo dove è scomparsa la sua amata Long Xiaoyun 龙小云 (interpretata da Yu Nan 余男 in *Wolf Warrior I*), ma la vendetta personale viene inglobata nella missione di soccorso dei civili, ovvero viene posta in secondo piano rispetto al bene comune. Pur essendo stato espulso dai *wolf warrior* per aver reagito con la violenza alle provocazioni di un impresario edile che minacciava di demolire l’altare funebre di un suo compagno d’armi mancato nel primo *Wolf Warrior*, Leng combatte per la nazione cinese, avendo ottenuto l’approvazione a intervenire da parte della Marina militare cinese.

⁴⁶⁸ Berry, Chris, “*Wolf Warrior 2...op cit.*”, p. 42.

⁴⁶⁹ Il film si apre con l’intervento di Leng Feng contro dei dirottatori che avevano fermato una nave merci cinese nelle acque africane dell’Oceano indiano, in prossimità del Madagascar. Per un approfondimento sui contatti tra Cina e Africa e sugli sviluppi delle loro relazioni si veda Colarizi, Alessandra, Roma, *Africa rossa. Il modello cinese e il continente del futuro*, L’Asino d’Oro, 2022, pp. 226.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 152.

portato in salvo più di cinquecento connazionali e cittadini non cinesi, salpando dal porto di Aden⁴⁷¹.

Il racconto di *Wolf Warrior II* mette in luce la presenza cinese sul continente africano attraverso la rappresentazione di quest'ultimo in negativo: nel caos, devastato da malattie e guerre civili, ovvero da rivolte che non riescono a essere fermate dalle istituzioni statali locali. Come sottolinea Galafa, l'immagine dell'Africa è costruita secondo categorie di derivazione coloniale, ovvero è caricata di caratteristiche negative come nel racconto "Cuore di tenebra" (*Heart of Darkness*) di Joseph Conrad (1957-1924)⁴⁷².

Quella che viene evidenziata, però, è la superiorità della missione civilizzatrice cinese rispetto al colonialismo occidentale. Il concetto è ribadito a livello dei dialoghi.

Dopo l'ennesima prova superata eroicamente da Leng Feng, l'agente speciale si trova a parlare con la dottoressa Rachel Smith (Celina Jade, 1985-): cinese cresciuta in America e dipendente dell'ospedale St. Francis, finanziato con fondi cinesi, coinvolto nei disordini. La dottoressa commenta come in Tabella 16 la presenza di stranieri sul suolo africano.

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
01:20:53-01:21:06	Dottoressa Rachel Smith	我爸爸说十万年前人类走出非洲	Mio padre diceva che gli uomini sono partiti dall'Africa centomila anni fa
		非洲是现代文明的摇篮	perché l'Africa è la culla della civiltà moderna.
		可是，当自诩文明的人们再次来到非洲	Ma quando sono tornati quelli che si definivano civilizzatori
		带来的却是苦难	hanno solo portato sofferenze,
		奴役	schiavitù,
		疾病和战争	malattie e guerre.

Tabella 16 - La Dottoressa Rachel Smith commenta la presenza di stranieri in Africa (*Wolf Warrior II*, 2017).

⁴⁷¹ Zhang, Yunbi, "Over 500 Chinese nationals evacuated from Yemen", *China Daily*, 30 marzo 2015, <http://www.chinadaily.com.cn/china/2015-03/30/content_19953138.htm> (ultimo accesso 4 luglio 2023).

⁴⁷² Galafa, Beaton, "The New 'Heart of Darkness': Exploring Images of Africa in *Wolf Warrior 2* (2017)", *The Asia-Pacific Journal*, 2019, vol. 17, no. 4, <<https://apjif.org/2019/04/Galafa.html>> (ultimo accesso 4 luglio 2023).

Secondo la narrazione propagandistica di *Wolf Warrior II*, l'intervento cinese è quindi fondamentale per garantire lo sviluppo dell'Africa, un'area geografica sfruttata per secoli dall'Occidente senza interventi attivi in sostegno della popolazione⁴⁷³.

Per quanto riguarda la costruzione in positivo dell'immagine cinese in Africa, quattro sono i settori chiamati in causa: militare, diplomatico, sanitario ed economico.

Settore	Elementi narrativi caratterizzanti
Militare	Presenza navi militari (Marina dell'Esercito Popolare di Liberazione) in zona di conflitto. Durante l'emergenza, le imbarcazioni cinesi sono le uniche a rimanere in porto al contrario di quelle di altri paesi che invece si ritirano. La Marina attende e rispetta la decisione delle Nazioni Unite prima di intervenire e soccorrere i civili in pericolo.
Diplomatico	Personale diplomatico preparato e presente in momenti critici (Ambasciatore scende in prima linea per trattare con i ribelli). Intervengono in soccorso di cittadini cinesi e della popolazione del luogo.
Sanitario	Medici e personale sanitario cinese aiutano la popolazione del luogo in ospedali e centri costruiti con fondi cinesi. È un medico cinese a sviluppare un vaccino per la malattia mortale "Lamla".
Economico	Aziende cinesi (fabbriche, imprese e ospedali) basate in Africa. Imprenditori cinesi che scelgono di vivere e investire in loco.

Tabella 17 - Analisi degli elementi caratterizzanti della narrazione dell'immagine della RPC in Africa (*Wolf Warrior II*, 2017).

Come si evince dalla Tabella 17, per ciascuno dei settori individuati, la Cina viene presentata in *Wolf Warrior II* come un modello positivo. Per esempio, è grazie all'intervento della marina militare cinese che vengono salvati civili africani dalla violenza dei ribelli e delle squadre di mercenari. Oppure, è grazie agli ospedali cinesi costruiti in loco e agli studi avanzati di medici cinesi che si combatte la diffusione del virus mortale chiamato "Lamla" (dalle caratteristiche affini all'Ebola), e così via⁴⁷⁴.

A livello filmico, le immagini sono composte in maniera didascalica, rappresentando personaggi, enti e luoghi legati alla presenza cinese in Africa in modo tale da metterne in risalto gli aspetti positivi. Basti guardare le riprese da cartolina con prospettiva aerea della fabbrica cinese (direzione cinese e operai africani) in cui sono rimasti bloccati dei civili da salvare (Figura 40) oppure dell'incedere imponente e

⁴⁷³ Il dialogo citato continua riconoscendo un ruolo attivo nell'aiuto alle popolazioni africane a una serie di attori, soprattutto medici. Oltre ai cinesi sono citati coreani, islandesi, slavi e americani, confondendo, come è evidente, nazioni e popoli.

⁴⁷⁴ Il tema del contributo cinese nella lotta all'Ebola sarà ripreso nella serie TV in 24 episodi *Ebola Fighters* (*Aibola qianxian* 埃博拉前线), andata per la prima volta in onda in Cina l'8 dicembre 2021.

ordinato della flotta di navi militari dell'EPL che solcano le acque oceaniche verso l'area di conflitto nella seconda metà del film (Figura 41).



Figura 40 - Fabbrica cinese in Africa (Wolf Warrior II, 2017).



Figura 41 - Navi della Marina militare cinese (Wolf Warrior II, 2017).

La narrazione propagandistica di *Wolf Warrior II* si spinge oltre al semplice elogio della Cina. In riferimento al contesto militare e diplomatico, viene infatti affermata esplicitamente la superiorità cinese rispetto agli Stati Uniti. Non a caso la richiesta di aiuto della Dottoressa Smith al consolato statunitense viene inoltrata alla segreteria telefonica e nessun soldato del corpo dei Marines compare in suo soccorso, lasciando il campo libero al salvataggio da parte di Leng Feng: in rappresentanza dei coraggiosi *wolf warriors* cinesi.

Come nota Berry, il racconto di *Wolf Warrior II* è in linea con la narrazione patriottica promossa durante la *leadership* di Xi Jinping, che pone enfasi sul superamento dei cosiddetti “cent’anni di umiliazione nazionale” (*bainian guochi* 百年国耻), ovvero del periodo di sottomissione della Cina alle potenze occidentali (1840-1945, dalla Seconda guerra dell’oppio alla fine della Seconda guerra mondiale)⁴⁷⁵.

Tale tematica viene affrontata nello scontro finale tra Leng Feng e Big Daddy (Frank Grillo, 1965-), l’antagonista, ovvero il capo della banda di mercenari che sostiene il colpo di stato al centro di *Wolf Warrior II*. I due, nel combattimento corpo a corpo,

⁴⁷⁵ Berry, Chris, “*Wolf Warrior 2... op. cit.*, p. 40.

pronunciano le seguenti battute, mischiando inglese e cinese, ovvero duplicando lo scontro anche sul piano linguistico (Tabella 18).

Minutaggio	Personaggio	Battuta	Traduzione
01:50:44- 01:50:50	Big Daddy	People like you will always be inferior	La gente come te sarà sempre inferiore
		to people like me	a gente come me.
		Get used to it.	Fattene una ragione.
		Get fucking used to it.	Fattene un cazzo di ragione.
01:51:29- 01:51:31	Leng Feng	那他妈是以前	Quello è il cazzo di passato.

Tabella 18 - Dialogo scontro finale tra Leng Feng e Big Daddy (Wolf Warrior II, 2017).

Dal risultato del combattimento è evidente che a vincere sarà la tesi sostenuta da Leng Feng: è da considerarsi finito il periodo di subalternità della Cina rispetto agli Stati Uniti. Mentre Leng uccide l'avversario colpendolo ripetutamente alla testa impugnando un proiettile (lo stesso trovato nel luogo della scomparsa della sua amata, cfr. nota 467), vanno a segno i missili lanciati dalla nave militare cinese, che finalmente ha ottenuto l'autorizzazione delle Nazioni Unite a intervenire. I ribelli sono sconfitti. I nemici hanno perso. È così affermata la potenza della nazione cinese.

In *Wolf Warrior II* la Repubblica Popolare Cinese è quindi rappresentata come punto di riferimento per la pace e la sicurezza internazionale, ovvero quale nazione di spicco in quanto membro del Consiglio di sicurezza delle Nazioni Unite (elemento che viene citato esplicitamente anche a livello dei dialoghi).

Il messaggio rassicurante è rivolto all'estero, ma soprattutto verso il pubblico nazionale cinese (residente in Cina o fuori da essa – i cosiddetti “cinesi d'oltremare”, *Huaqiao* 华侨): destinatario privilegiato della propaganda della “melodia principale”. In particolare, chiude il lungometraggio un'inquadratura del passaporto della RPC su cui sono impresse in oro una serie di parole che invitano i cittadini cinesi a ricordarsi che, qualora si trovassero all'estero in situazioni avverse, alle proprie spalle hanno una patria forte e pronta a difenderli in ogni situazione di emergenza (Tabella 19, Figura 42).

Didascalia	Traduzione
中华人民共和国公民： 当你在海外遭遇危险， 不要放弃！ 请记住， 在你身后， 有一个强大的祖国！	Cittadini della Repubblica Popolare Cinese: Quando siete in pericolo all'estero, non vi arrendete! Ricordate che, dietro di voi. c'è una patria forte!

Tabella 19 - Dettaglio didascalie chiusa film (Wolf Warrior II, 2017).



Figura 42 - Passaporto RPC (Wolf Warrior II, 2017).

Nella narrazione patriottica di *Wolf Warrior II* è quindi possibile leggere l'incoraggiamento rivolto ai cittadini cinesi ad avere fiducia nella propria nazione e a spostarsi a vivere all'estero, in aree su cui la Cina esercita il proprio ruolo di garante di pace e stabilità. A tal proposito, sebbene non siano indicate esplicitamente le zone geografiche interessate, riferimenti non troppo celati sono sparsi come tessere di mosaico nell'ordito narrativo del film. Si tratta quindi di segnali non secondari per chi voglia inquadrare le aree di interesse geopolitico della RPC, che non a caso coincidono con alcune delle zone coinvolte nell'implementazione della Belt and Road Initiative e nelle strategie internazionali cinesi negli anni della *leadership* di Xi Jinping: Africa, Mar Cinese Meridionale e Artico.

Innanzitutto, come anticipato, la storia si svolge in una zona del continente africano che grosso modo corrisponde al Corno d'Africa. Una carta geografica appesa nell'ufficio della fabbrica dove si svolge parte dello scontro con i ribelli mostra infatti una porzione di territorio dell'Etiopia, non distante dalla base cinese di Gibuti (Figura 43).



Figura 43 - Carta geografica Africa (Wolf Warrior II, 2017).

In *Wolf Warrior II* è inoltre rilevante l'attenzione attribuita alla dimensione marittima del territorio africano. Infatti, il film si apre con un intervento di film di Leng Feng in soccorso a una nave merci cinese bloccata da un gruppo di pirati nelle acque dell'Oceano indiano in prossimità del Madagascar. A seguire, l'abbondanza di inquadrature in cui compaiono navi della Marina militare cinese e personale in divisa blu rafforza tale prospettiva.

Infine, la narrazione propagandistica non manca di inserire un riferimento alla questione del Mar Cinese Meridionale. Viene infatti presentata una carta geografica su cui è indicata la rotta per il rimpatrio dei civili dall'Africa verso la Cina (Figure 44-45).



Figura 44 - Carta geografica del percorso di rimpatrio (1 – Wolf Warrior II, 2017).



Figura 45 - Carta geografica del percorso di rimpatrio (2 – Wolf Warrior II, 2017).

Nella seconda inquadratura, quella che propone un ingrandimento della carta, il continente africano è completamente tagliato fuori. Spicca, invece, una freccia in corrispondenza del Mar Cinese Meridionale. Un'ottima occasione per la propaganda per

ribadire la posizione della RPC circa la cosiddetta “linea dei nove tratti” (*jiu duan xian* 九段线), attraverso cui la Cina rivendica porzioni territoriali in un’area di mare contesa con le altre nazioni che vi hanno affaccio (tra cui Filippine, Malesia e Vietnam) e che è al centro di una disputa internazionale⁴⁷⁶.

Infine, dopo i titoli di coda è inserita un’ultima sequenza, in cui Leng Feng guida una slitta trainata da cani in una zona coperta da neve e da ghiacci (Figura 46). Oltre a funzionare come lancio narrativo per un possibile *Wolf Warrior III*, le inquadrature suggeriscono due aree geografiche con possibili legami con la Cina: l’Artico e l’Antartide.



Figura 46 - Leng Feng guida una slitta trainata da cani (Wolf Warrior II, 2017).

L’Artico è già coinvolto dalla Rotta artica (*Beiji hangxian* 北极航线) della nuova Via della seta – quale corridoio commerciale ad alte potenzialità per il trasporto marittimo di merci, vista la dinamica dello scioglimento dei ghiacci causato dal riscaldamento globale – ed è al centro della *Politica artica cinese* (*Zhongguo de beiji zhengce* 中国的北极政策), approvata dal Consiglio degli affari di Stato cinese il 26 gennaio 2018⁴⁷⁷.

L’Antartide, invece, il cui utilizzo delle abbondanti risorse naturali è disciplinato dal *Trattato Antartico* stipulato il 1 dicembre 1959 a Washington a tutela dell’ecosistema

⁴⁷⁶ La “linea a nove tratti” nasce da un progetto geopolitico lanciato da Chiang Kai-shek nel 1947 che prevedeva l’espansione cinese nel Mar Cinese Meridionale lungo una linea a undici tratti, disegnata sulla carta geografica dell’area in questione. Negli anni Duemila, la “linea a nove tratti” (che ha preso due tratti nel 1953) rappresenta uno dei temi più sensibili nella gestione delle relazioni internazionali nel Mar Cinese Meridionale. Il 12 luglio 2016 la Corte permanente d’arbitrato (CPA) dell’Aia ha dato seguito alla denuncia da parte delle Filippine dell’occupazione cinese della Secca di Scarborough, facendo appello alla Convenzione delle Nazioni Unite sul diritto del mare (UNCLOS). Il governo cinese ha rifiutato la sentenza definendola nulla e non vincolante. Cfr. Kipgen, Nehginpao, *The Politics of South China Sea Disputes*, Oxon, Routledge, 2020, pp. 135. Guardando al contesto cinematografico, pare che proprio la presenza di una carta geografica raffigurante la “linea dei nove tratti” nel film *Barbie* (dir. Greta Gerwig, 2023), con Margot Robbie e Ryan Gosling, abbia bloccato la distribuzione del titolo in Vietnam. È ancora dibattuta la distribuzione nelle Filippine. De Guzman, Chad, “Barbie Is Just the Latest Hollywood Film to Get Caught in the Crossfire of Asian Geopolitics”, *Time*, 4 luglio 2023, <<https://time.com/6292066/barbie-ban-nine-dash-line-china/>> (ultimo accesso 5 luglio 2023).

⁴⁷⁷ Xinhuashe 新华社, “*Zhongguo de beiji zhengce* 中国的北极政策” [Politica artica cinese], *Zhongguo zhengfu wang* 中国政府网, 26 gennaio 2018 <https://www.gov.cn/zhengce/2018-01/26/content_5260891.htm> (ultimo accesso 6 luglio 2023).

del continente, è diventata una delle terre contese nella “corsa” alla ricerca scientifica⁴⁷⁸. Oltre a Inghilterra, Australia, Russia e Turchia, anche la RPC ha interessi in Antartide – come ha scritto Federico Petroni su “Limes”: «La Cina è il massimo investitore nella ricerca scientifica, sta costruendo la sua quinta stazione di ricerca e completando la prima pista d’atterraggio permanente»⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ Secretariat of the Antarctic Treaty, “The Antarctic Treaty”, *Secretariat of the Antarctic Treaty*, <<https://www.ats.aq/e/antarctic treaty.html>> (ultimo accesso 23 gennaio 2024).

⁴⁷⁹ Petroni, Federico, “Alla conquista dell’Antartide”, *Limes*, 2020, vol. 12, pp. 185-196.

Capitolo 8 – La melodia principale si fa più squillante (2019-2022)

A seguito della convergenza del cinema di propaganda con la cultura *mainstream* nel periodo 2007-2018 (cfr. Cap. 7), condensata nella forma del blockbuster, la “melodia principale” si è fatta ancora più incisiva. L’anno di cambiamento si può dire sia stato il 2019 – legato a tre momenti rilevanti per le trasformazioni della propaganda cinematografica.

In primo luogo, l’applicazione della riforma istituzionale del 2018 ha subordinato l’Amministrazione Nazionale del Cinema (CFA) al Dipartimento centrale della propaganda del partito e non più del Consiglio degli affari di Stato. Tale passaggio è stato accompagnato dalla nomina a presidente della CFA di Wang Xiaojun, già vicedirettore del Dipartimento centrale della propaganda, segnando così un’ulteriore crescita del controllo del cinema da parte del partito.

Inoltre, il 2019 è anche stato il palcoscenico per la celebrazione del 70° anniversario della fondazione della RPC: un tassello fondamentale nella costruzione della narrazione patriottica cinese e un banco di prova per gli eventi messi in agenda dagli obiettivi de “i due cento” (*liang ge yibai nian* 两个一百年) – il centenario del Partito comunista (2021) e della RPC (2049). Durante la settimana d’oro di ottobre 2019, infatti, è stato distribuito *My People, My Country* (*Wo he wo de zuguo* 我和我的祖国, dir. Chen Kaige, Zhang Yibai, Guan Hu *et al.*, 2019), primo capitolo della trilogia *My People, My...* (in cinese, *Wo he wo de* 我和我的..., insieme a *My People, My Homeland – Wo he wo de jiaxiang* 我和我的家乡, 2020; *My Country, My Parents – Wo he wo de fubei* 我和我的父辈, 2021) che inaugura una fase di intensa produzione di film celebrativi in anni consecutivi e rappresenta uno dei titoli cruciali del cinema cinese di propaganda contemporaneo, per questo approfondito nel prossimo paragrafo (cfr. par. 8.1.).

Infine, l’epidemia di COVID-19 ha costituito un evento epocale per l’industria cinematografica cinese, a iniziare dalla chiusura delle sale per finire con la posticipazione

e calendarizzazione *online* dell'uscita dei film. Basta citare il caso di *The Eight Hundred* (2020) di Guan Hu, la cui uscita nei cinema della RPC è stata rimandata più volte⁴⁸².

Si possono quindi fare alcune osservazioni circa i “film della melodia principale” prodotti nel periodo 2019-2022, ovvero ricercando punti di cambiamento o continuità rispetto alla fase precedente 2007-2018.

Per quanto riguarda i sottogeneri e i filoni della “melodia principale” è stata riscontrata un'intensificazione delle tematiche già sviluppate in precedenza.

È rimasta centrale la produzione di film storico-rivoluzionari, sebbene sia cambiato il focus sulle forze in gioco. Nonostante le celebrazioni del settantesimo anniversario di fondazione della RPC nel 2019 e del centesimo anniversario del PCC nel 2021 abbiano portato al centro dello schermo l'antitesi tra comunisti e nazionalisti, come in *Mao Zedong 1949 (Juseheng shike 决胜时刻)*, dir. Huang Jianxin, Ning Haiqiang 宁海强, 2019) e *1921* (2021), negli altri “film della melodia principale” di questo periodo il nemico è straniero: truppe americane o giapponesi che si trovano in aree di interesse della RPC (suolo cinese, nella Manciuria occupata, ma anche in Vietnam, Corea, Africa, Asia Sud-Orientale, nello spazio – cfr. *infra*). Rilevante ricordare che l'ottobre 2020 ha segnato il 70° anniversario della partecipazione dell'Esercito dei volontari cinesi alla Guerra di Corea. L'evento è stato ricordato in produzioni costruite *ad hoc* come *The Sacrifice* (2020), nella serie in due episodi *The Battle at Lake Changjin* (2021, 2022) o in *Sniper (Jujishou 狙击手)*, 2022), diretto da Zhang Yimou sul modello di *American Sniper* (dir. Clint Eastwood, 2014)⁴⁸³.

In particolare, il primo capitolo di *The Battle at Lake Changjin* testimonia l'aumento del volume della “melodia principale”. Distribuito nelle sale nazionali in

⁴⁸² *The Eight Hundred* era stato individuato quale film di apertura dello Shanghai International Film Festival nel giugno 2019. La proiezione fu però cancellata e l'uscita in sala rimandata a ottobre 2019 – in occasione della settimana d'oro della Festa nazionale. Il film fu posticipato un'altra volta per “motivi tecnici” – forse perché a vincere la battaglia di Shanghai del 1937 contro le truppe giapponesi era l'esercito nazionalista e non quello comunista. L'uscita fu stata poi fissata per agosto 2020. Il film diventò così il simbolo della ripresa dell'industria cinematografica cinese dopo la riapertura dal primo lockdown. Stando alle classifiche di IMDb, *The Eight Hundred* ha registrato il più alto box-office del 2020 (più di 400 milioni di dollari, con la quasi totalità degli incassi realizzati ovviamente in Cina), in un anno in cui le sale di tutto il mondo erano in estrema difficoltà. Box Office Mojo, “2020 Worldwide Box Office”, *Box Office Mojo*, 2020, <<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2020/>> (ultimo accesso 18 aprile 2023).

⁴⁸³ Si ricordano sulla Guerra di Corea anche i film *La battaglia di Shangganling* (1956), *Eroici figli e figlie* (1964), *Assembly* (2007), *My War (Wo de zhanzheng 我的战争)*, dir. Oxide Pang Chun 彭顺, 2016). Seppur fuori dai termini temporali presi in esame dall'elaborato, si cita qui *The Volunteers: To The War (Zhiyuanjun: yingxiong chuji 志愿军: 雄兵出击)* di Chen Kaige nel 2023: distribuito nelle sale della RPC durante la settimana d'oro del primo ottobre e arrivato persino sulla piattaforma di film “d'autore” MUBI.

occasione della settimana d'oro del primo ottobre del 2021, ha coronato il centenario della fondazione del Partito Comunista Cinese incassando il più alto box-office della storia del cinema cinese, superando *Wolf Warrior II* (2017) – con il quale condivide l'attore protagonista Wu Jing, idolo delle folle e figura cardine del nuovo cinema commerciale e di propaganda cinese. Inoltre, il film si è classificato al secondo posto del box-office mondiale del 2021, seguito dalla commedia *Hi, Mom!* (*Hi, Mom! (Ni hao, Li Huanying* 你好, 李焕英, dir. Jia Ling 贾玲, 2021): erede delle “commedie della melodia principale” di fine anni Novanta che rappresenta il successo dei film di propaganda di cassetta nella RPC (Tabella 20).

Ranking	Film	Incassi
1	<i>Spider-Man: No Way Home</i>	\$1,912,233,593
2	<i>The Battle at Lake Changjin</i>	\$902,548,476
3	<i>Hi, Mom!</i>	\$822,009,764

Tabella 20 - Classifica mondiale di incassi 2021 (Fonte: Box Office Mojo).

Punti di continuità con gli anni 2007-2018 a livello di sottogeneri sono riscontrabili anche nella produzione di film d'azione come *The Rescue* (2020), *Shock Wave 2* (*Chai dan zhuanjia 2* 拆弹专家 2, dir. Herman Yau 邱礼涛, 2020) e *Island Keeper* (*Shou dao ren* 守岛人, dir. Chen Li, 2021), in cui viene messo in risalto l'intervento di forze armate cinesi in situazioni di emergenza. Tra i film catastrofici spicca *The Captain* (*Zhongguo jizhang* 中国机长, dir. Andrew Lau, 2019): *remake* di *Sully* (dir. Clint Eastwood, 2016), che vede Zhang Hanyu al posto di Tom Hanks, con una narrazione attenta alla corralità, ovvero al contributo dell'equipaggio e dei passeggeri per la riuscita dell'atterraggio di fortuna. Prosegue anche la produzione del cosiddetto “cinema rurale” con *Coffee or Tea* (*Yi dian dao jia* 一点到家, dir. Derek Hui 许宏宇, 2020), che racconta le avventure di un gruppo di ragazzi che lascia la città per fondare in provincia la propria attività di consegna di pacchi a domicilio

Alla “melodia principale” appartiene anche un piccolo gruppo di film sportivi, spesso metafora del successo della nazione cinese grazie alle vittorie di squadre di atleti in importanti incontri internazionali⁴⁸⁴. A settembre 2020, nel periodo della settimana

⁴⁸⁴ Segnatamente alla rilevanza dello sport nella politica e nell'identità della nazione cinese cfr. Lupano, Emma (a cura di), “Il corpo della Cina: sport, politica e identità”, *Sulla Via del Catai*, 2019, no. 21, pp. 160.

d'oro della Festa nazionale, viene distribuito *Leap* (*Duoguan* 夺冠, 2020), film che porta la competizione Cina-USA sul campo da pallavolo in una serie di partite (dalla Coppa del Mondo di Osaka 1981 sino alle Olimpiadi di Rio 2016), diretto da Peter Chan⁴⁸⁵. Del medesimo regista non è ancora stato distribuito il film biografico sulla campionessa di tennis Li Na 李娜 (1982-) – *Li Na* (*Duzi shangchang* 独自·上场) –, le cui riprese sono state completate a febbraio 2019⁴⁸⁶.

Va notata anche la presenza di racconti patriottici ambientati nella contemporaneità, e in un futuro reale o immaginato: percorso anticipato nel periodo 2007-2018, ma fattosi più intenso nella finestra 2019-2022.

Cartina di tornasole di quest'ultimo cambiamento è la recente produzione di film di fantascienza (*kehuanpian* 科幻片), nati sulla scorta del *boom* della letteratura di genere in Cina e del successo riscosso all'estero da "i tre generali" (*san da jiangjun* 三大将军) Liu Cixin 刘慈欣 (1963-), Han Song 韩松 (1965-) e Wang Jinkang 王晋康 (1948-), oltre che da Chen Qiufan 陈楸帆 (1981-) e Hao Jinfang 郝景芳 (1984-). Si cita l'esempio della serie *The Wandering Earth* (*Liulang diqiu* 流浪地球) diretta da Frant Gwo e ispirata all'omonima opera del 2000 di Liu Cixin: *The Wandering Earth* (2019); *The Wandering Earth II* (*Liulang diqiu II* 流浪地球 II, 2023); e lo spin-off (*yanshengpian* 衍生片) distribuito a novembre 2020 *The Wandering Earth Beyond 2020 – Special edition*

⁴⁸⁵ Le finali di pallavolo facevano già da sfondo alla storia di *The Champion* (*Duoguan* 夺冠): episodio di *My People, My Country* (2019) firmato da Xu Zheng 徐峥 (1972-), nel quale si seguono le vicende di un bambino (membro della squadra di ping-pong della scuola) che cerca di tenere dritta l'antenna dell'unica televisione con cui la gente del suo quartiere vuole seguire la finale di pallavolo delle Olimpiadi di Los Angeles del 1984 Stati Uniti-Cina. Il tennis da tavolo comparirà invece nel film *Ping Pong: The Triumph* (*Zhongguo pingpang zhi jue di fanji* 中国乒乓之绝地反击, 2023) diretto da Deng Chao 邓超 (1979-) e Yu Baimei 俞白眉 (1975-). Sul tema del discorso pubblico cinese contemporaneo in riferimento allo sport della pallavolo, ovvero allo "spirito della pallavolo femminile" (*nüpai jingshen* 女排精神), si veda Lupano, Emma, "Lo 'spirito della pallavolo femminile e i 70 anni della Repubblica Popolare Cinese", *Sulla Via del Catai*, 2019, no. 21, pp. 137-153.

⁴⁸⁶ In rete, sono dibattute le cause per l'uscita ritardata del film *Li Na* e sul perché sia stata eliminata la pagina Douban a esso dedicata. Tra le ipotesi, sono citati possibili rallentamenti legati alla revisione da parte della censura. Bazaoyu 扒早娱, "《Duzi shangchang》Daoyan Chen kexin, zhuyuan Hu Gem weihe chuchu wufa shangying? 《独自上场》 | 导演陈可辛, 主演胡歌, 为何迟迟无法上映?" [*Li Na*: regia di Peter Chan e ruolo principale a Hu Ge. Come mai l'uscita è stata ritardata?], *Baidu Bajiahao* 百度八家号, 21 ottobre 2022, <<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1747225857611403608&wfr=spider&for=pc>> (ultimo accesso 3 luglio 2023). Sui film di Peter Chan si veda Chu, Yiu-Wai, *Main Melody... op. cit.*, pp. 80-110.

(*Liulang diqiu feiyue 2020 tebieban* 流浪地球飞跃 2020 特别版, 2020)⁴⁸⁷. La narrazione dei tre film è patriottica e rafforza l'immagine della Cina nel mondo. Sono, infatti, astronauti cinesi anche giovanissimi che salvano la Terra da catastrofi imminenti⁴⁸⁸. Un discorso cinematografico che ben si affianca ai traguardi raggiunti da Pechino nello spazio e che si inserisce nel più ampio dibattito sulla competizione extra-terrestre tra Cina e Stati Uniti: il primo capitolo di *The Wandering Earth* è stato distribuito nelle sale cinesi nel febbraio 2019, a un mese dall'atterraggio della sonda Chang'e-4 (*Chang'e si hao* 嫦娥四号) sulla Luna⁴⁸⁹.

Infine, va sottolineata la nascita di un nuovo sottogenere propagandistico chiamato “medico-ospedaliero” (*yiliao dianying* 医疗电影) o “anti-epidemia” (*kangyi dianying* 抗疫电影)⁴⁹⁰. Il titolo che inaugura il filone è *Chinese Doctors* (*Zhongguo yisheng* 中国医生, dir. Andrew Lau, 2021), prodotto da China Film Group Corporation (CFG) – con specifica dell'apporto degli studi cinematografici di Pechino – Huaxia Film Distribution e Alibaba Pictures (*Alibaba yingye* 阿里巴巴影业)⁴⁹¹. Il film è uscito nelle

⁴⁸⁷ Oltre a quelli citati, tra i titoli di fantascienza si ricordano anche *Last Sunrise* (*Zuihou de richu* 最后的日出, 2019) di Ren Wen 任文 (1989-) e *Journey to the West* (*Yuzhou tansuo bianji bu* 宇宙探索编辑部, 2023) di Kong Dashan 孔大山 (1990-).

⁴⁸⁸ In questo periodo si intensifica la presenza di astronauti cinesi tra i personaggi dei “film della melodia principale”. Oltre all'episodio *The Guiding Star* di *My People, My Country* (cfr. par. 8.1.) si ricorda anche *Looking up* (*Yinhe buxiban* 银河补习班, dir. Deng Chao, Yu Baimei, 2019). Nel lungometraggio, il cui titolo cinese recita “Classe di recupero della Via Lattea”, si racconta la storia di un bambino che riesce a diventare astronauta, nonostante le difficoltà avute sui banchi di scuola.

⁴⁸⁹ Sul programma spaziale cinese e i “successi lunari di Pechino” si veda Savina, Tonio, “La “nuova corsa alla Luna” tra Cina e Stati Uniti: dibattiti e prospettive”, *OrizzonteCina*, 2021, vol. 12, no. 2-3, pp. 110-120.

⁴⁹⁰ I primi esempi di film dedicati a medici e personale sanitario nel cinema di propaganda della RPC risalgono alla seconda metà del Novecento, come *Il diario di un'infermiera* (*Hushi riji* 护士日记, dir. Tao Jin 淘金, 1957), *Ode all'ago d'argento nella luce senza ombre* (*Wuying deng xia song yinzhēn* 无影灯下颂银针, dir. Sang Hu 桑弧, 1974) e *Un cuore in difficoltà* (*Kunnan de xin* 困难的心, dir. Chang Zhenhua 常甄华, 1979). Tuttavia, il recente sviluppo del genere medico-sanitario nel “cinema della melodia principale” è da leggersi alla luce del successo avuto da serie televisive americane di inizio anni Duemila quali *E.R. – Medici in prima linea* (1994), *Doctor House – Medical Division* (2004) e *Grey's Anatomy* (2005) e recepito in Cina in titoli come *Angel Heart* (*Xin Shu* 心术, 2012) e *E.R. Doctors* (*Jizhen ke yisheng* 急诊科医生, 2017). Sulle “serie TV a tema medico” (*yiliaojù* 医疗剧) si veda Riva, Natalia, “Intrattenimento, educazione e propaganda nelle serie TV a tema medico nell'era di Xi”. Paper presentato al XIX Convegno Associazione Italiana di Studi Cinesi – AISC, Università di Roma “La Sapienza”, 21 settembre 2023.

⁴⁹¹ Afferente al genere “anti-epidemia” e successivo a *Chinese Doctors* è *Ode to Spring* (*Ni shi wo de chuntian* 你是我的春天, dir. Zhou Nan 周楠, Zhang Chu 张弛, Tian Yusheng 田羽生 *et al.*, 2022). Il film è firmato da più registi, declinando il modello del “cinema a episodi” di *My People, My Country*, e segue le vite di persone comuni durante il primo lockdown di Wuhan del 2020.

sale cinesi il 9 luglio 2021 (data vicina all'anniversario di fondazione del PCC) e si è posizionato al sesto posto della classifica nazionale di incassi della RPC⁴⁹².

Chinese Doctors è incentrato sulla gestione dell'epidemia di Covid-19 a Wuhan tra il gennaio e aprile 2020 (fine del primo lockdown), con una dedica all'intenso lavoro degli "angeli in bianco" (*baiyi tianshi* 白衣天使) – con la spilla del Partito comunista appuntata al camice – che hanno combattuto in prima linea nelle corsie degli ospedali. Oltre alle immagini di una risposta pronta e organizzata all'emergenza, il film fa molto uso dell'*hashtag* circolato sui social: "Forza Wuhan! Forza Cina!" (*Wuhan jiyou! Zhongguo jiyou!* 武汉加油! 中国加油!)⁴⁹³. Quello che viene presentato sullo schermo è quindi l'impegno del popolo cinese e delle istituzioni pubbliche di una città e di un'intera nazione nella gestione dell'epidemia. Resta in secondo piano, invece, il ruolo eroico dell'oculista Li Wenliang 李文亮 (1986-2020) che denunciò i primi casi di Covid-19 a Wuhan lanciando l'allarme su WeChat il 30 dicembre 2019, per poi contrarre il virus e morire in ospedale il 7 febbraio 2020. In apertura del film, infatti, non si fa riferimento al Dottor Li, ma è citato l'*Avviso urgente sul trattamento di una polmonite di origine incerta* (*Guanyu zuo hao buming yuanyin feiyan jiuzhi gongzuo de jinji tongzhi* 关于做好不明原因肺炎救治工作的紧急通知) pubblicato dalla Commissione sanitaria della città di Wuhan (*Wuhan shi jiankang wei* 武汉市卫生健康委) il 31 dicembre 2019, in cui si comunicò la presenza di casi sospetti di polmonite⁴⁹⁴.

⁴⁹² Endata (*Yi En* 艺恩), "*Niandu piaofang (2021)* 年度票房 (2021) [Box office annuale (2021)], *Endata* (*Yi En* 艺恩), 2022, <<https://www.endata.com.cn/BoxOffice/BO/Year/index.html>> (ultimo accesso 21 aprile 2023).

⁴⁹³ Sulle narrazioni dell'epidemia di COVID-19 nel discorso politico e mediatico cinese si veda: González, Luna, Ana María C., Kim Grego, Giovanna Mapelli e Bettina Mottura. (a cura di), "Parole, poteri e pandemie", *Altre Modernità*, 2022, no. 28, pp. XXXIV, 557.

⁴⁹⁴ L'*Avviso* è stato registrato dall'Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS) come primo momento di risposta al Covid-19. World Health Organization – WHO, "Listings of WHO's response to COVID-19", *World Health Organization*, 29 giugno 2020, <<https://www.who.int/news/item/29-06-2020-covidtimeline>> (ultimo accesso 20 giugno 2023).

8.1. *My People, My Country* (*Wo he wo de zuguo* 我和我的祖国, 2019)

My People, My Country (*Wo he wo de zuguo* 我和我的祖国, 2019) è il “film celebrativo” del 70° anniversario della Repubblica popolare, distribuito nelle sale nazionali e sulle principali piattaforme di *streaming* (iQiyi, Tencent Video, Mango TV, Le.com) durante la settimana d’oro del primo ottobre 2019⁴⁹⁵. Il titolo cinese del film rimanda al brano patriottico cantato da Li Guyi 李谷一 (1944-) *Io e la mia patria* (*Wo he wo de zuguo* 我和我的祖国, musica di Qing Yongcheng 秦咏诚, testo di Zhang Li 张藜, 1984)⁴⁹⁶. La produzione è stata guidata da Huang Jianxin, già regista di numerose pellicole di propaganda, tra cui *The Founding of a Republic* (2009 – insieme a Han Sanping), oltre che presidente della China Film Group Corporation (CFGC) dal 2007 al 2014. Tra le società di produzione spiccano anche colossi del sistema mediatico a gestione privata della RPC come Huaxia Film Distribution, Bona Film e Alibaba Pictures.

My People, My Country è uno dei film più rappresentativi dell’evoluzione *mainstream* del “cinema della melodia principale” e possiede una certa rilevanza nel panorama del cinema cinese contemporaneo, di propaganda e non solo. Sono qui evidenziati due aspetti caratteristici.

My People, My Country è articolato in sette episodi, ciascuno dei quali porta la firma di un grande nome del cinema cinese: Chen Kaige, Guan Hu, Ning Hao 宁浩 (1977-), Wen Muye 文牧野 (1985-), Xu Zheng 徐峥 (1972-), Xue Xiaolu 薛晓路 (1970-) e Zhang Yibai 张一白 (1963-). Il film crea, all’interno della “melodia principale” un nuovo modello di “cinema a episodi” (*jijin dianying* 集锦电影)⁴⁹⁸. La sua struttura è

⁴⁹⁵ Insieme a *The Captain* (2019) e a *The Climbers* (*Pandengzhe* 攀登者, dir. Daniel Lee 李仁港, 2019), anch’essi distribuiti in occasione della settimana del 1 ottobre, compone la cosiddetta “trilogia della festa nazionale” (*Guoqing sanbuqu* 国庆三部曲). Zheng Ruxin 郑茹馨, “2009-2019: zhuxuanlü... op. cit., p. 13.

⁴⁹⁶ Più lontano è invece il rimando a *Il mio paese e il mio popolo* (*Wu guo wu min* 吾國吾民, 1939), saggio di Lin Yutang 林语堂 (1895-1976). Lin Yutang, *Il mio paese e il mio popolo*, traduzione di Pietro Jahier, Milano, Bompiani, 1945, pp. 436.

⁴⁹⁸ In un’intervista a Huang Jianxin, produttore di *My People, My Country*, il Professore dell’Università Tsinghua Yin Hong 尹鸿 definisce il lungometraggio un “film a episodi” (*jijin shi de yingpian* 集锦式的影片). È così cristallizzato un nuovo modello di “cinema a episodi” (*jijin dianying* 集锦电影, t.l. cinema-florilegio) all’interno del cinema “della melodia principale”. Guardando ai caratteri cinesi, viene superata la formula “cinema a episodi” (*pinpan dianying* 拼盘电影, t.l. film composito), utilizzata da altri autori, preferendo al termine “*pinpan* 拼盘” (t.l. piatto misto, composito) “*jijin* 集锦” che indica un florilegio, ovvero una raccolta di immagini, testi o componimenti poetici dall’alto valore letterario e culturale. Cfr. Yin Hong 尹鸿, “*Lishi shunjian de quanmin jiyi yu qinggan pengzhuang* —— *Yu Huang Jianxin tan* 《*Wo he wo de zuguo*》 he 《*Juesheng shike*》 历史瞬间的全民记忆与情感碰撞——与黄建新谈《我和我的

articolata in più parti, ovvero in unità narrative indipendenti, dirette da più registi e affiancate come in uno zibaldone⁴⁹⁹. I diversi episodi, nello sviluppo complessivo del racconto patriottico-celebrativo, portano sul grande schermo una serie di sottogeneri narrativi che raccolgono la tradizione propagandistica precedente e suggeriscono percorsi tematici da esplorare.

In secondo luogo, *My People, My Country* propone una narrazione propagandistica esemplare. Il nodo narrativo è costruito intorno all'immagine della nazione cinese come "potenza" (*qiangguo* 强国), concetto che trova concretezza in diversi campi: sport, istruzione, militare, economico, tecnologico e di esplorazione spaziale⁵⁰⁰. Tale intento propagandistico risulta a maggior ragione evidente guardando alle linee guida impiegate per la costruzione del lungometraggio. Secondo quanto dichiarato dall'assistente alla produzione (nonché regista del secondo episodio) Zhang Yibai, il coordinatore della regia Chen Kaige insieme con la produzione (Huang Jiaxin e Fu Ruoqing 傅若清, 1964-) avevano scelto una serie di espressioni chiave per condensare gli obiettivi comunicativi di *My People, My Country*: "sguardi sulla storia" (*lishi shunjian* 历史瞬间), "memoria nazionale" (*quanmin jiyi* 全民记忆) e "che entra in testa" (*yingtou xiangtong* 迎头相撞)⁵⁰³. Ovvero ci si proponeva di creare un film che raccontasse la storia nazionale cinese attraverso modalità espositive accattivanti per il grande pubblico. Già nel maggio 2019, infatti, il Consiglio degli affari di Stato e il Dipartimento centrale

祖国》和《决胜时刻》” [La storia tra memoria e commozione. Dialogo con Huang Jianxin su *My People, My Country* e *Mao Zedong*], *Film Art (Dianying yishu* 电影艺术), 2019, vol. 219, no. 6, pp. 69-76.

⁴⁹⁹ La tradizione dei film a episodi affonda le radici nei lavori di Ernst Lubitsch *et al.* *Se avessi un milione* (*If I Had a Million*, 1932) e di Julien Duvivier (1896-1967) come *Carnet di ballo* (*Carnet de bal*, 1937) e *Destino* (*Tales of Manhattan*, 1942). In Italia Alessandro Blasetti (1900-1987) inaugurò il genere con *Altri tempi – Zibaldone n. 1* (1952), a cui fece seguito *Ieri, oggi, domani* (1963) di Vittorio De Sica (1901-1974), che vinse l'Oscar al migliore film straniero. In Cina, i primi esempi rimarchevoli di nota sono datati 1937, rispettivamente prodotti da Mingxing e Lianhua: *Regalo di Capodanno* (*Yasuiqian* 压岁钱, dir. Zhang Shichuan), ispirato proprio a *Se avessi un milione*, e *Sinfonia Lianhua*, diretto da Situ Huimin, Fei Mu, Tan Youliu 谭友六 (1904-1972), Shen Fu, He Mengfu, Zhu Shilin, Sun Yu, Cai Chusheng.

⁵⁰⁰ Sul discorso politico della propaganda cinese intorno al tema della "potenza" cinese si vedano, Bertulesi, Chiara, "Un'analisi dei testi dedicati alla modernizzazione dell'istruzione nella Cina di Xi Jinping", *OrizzonteCina*, 2022, vol. 13, no. 1, pp. 83-96; Lupano, Emma, "Il Rapporto di Xi Jinping al XX Congresso del Pcc: parole chiave e tendenze discorsive", *OrizzonteCina*, 2022, vol. 13, no. 2-3, pp. 1-13.

⁵⁰³ Renminwang 人民网, "Zhang Yibai: 《Wo he wo de zuguo》 dianran le 70 nian guomin leiji de aiguoqing 张一白: 《我的我的祖国》点燃了 70 年国民累积的爱国情" [Zhang Yibai: *My People, My Country* accende 70 anni di patriottismo del popolo cinese], *Renminwang* 人民网, 24 aprile 2019, <<http://ent.people.com.cn/n1/2019/1124/c1012-31471514.html>> (ultimo accesso 18 aprile 2023).

della Propaganda del PCC lo avevano individuato quale film nodale per la promozione di attività di propaganda ed educative per celebrare il 70° anniversario della RPC⁵⁰⁴.

Il film ha riscosso un grande successo nelle sale della RPC, classificandosi al quarto posto della classifica annuale di incassi dietro al film di animazione (*donghuapian* 动画片) *Nezha* (*Nezha zhi mo tong jiang shi* 哪吒之魔童降世, 2019) – scritta e diretta da Yang Yu 杨宇 (1980-, in arte Jiaozi 饺子) –, *The Wandering Earth* (2019) e *Avengers Endgame* (dir. Anthony Russo, Joe Russo, 2019)⁵⁰⁵. Inoltre, come già anticipato, costituisce il primo titolo della trilogia *My People, My... – My People, My Country* (2019), *My People, My Homeland* (dir. Ning Hao, Xu Zheng, Chen Sicheng 陈思诚 *et al.*, 2020) e *My Country, My Parents* (dir. Wu Jing, Zhang Ziyi 章子怡, Xu Zheng *et al.*, 2021) –, progettata per essere distribuita per tre anni consecutivi in Cina nella settimana d'oro del primo ottobre.

My People, My Country è qui analizzato prendendo in considerazione due aspetti. L'analisi filmica e narrativa, infatti, mettono in luce le peculiarità propagandistiche del film: da un lato, la costruzione e narrazione della storia nazionale della RPC tra individuo e collettività; dall'altro, la rappresentazione dell'iconografia della nazione cinese attraverso simboli e schemi narrativi.

8.1.1. Costruzione e narrazione della storia nazionale tra individuo e collettività

In linea con lo slogan “raccontare bene la storia cinese” (*jianghao Zhongguo gushi* 讲好中国故事), lanciato da Xi Jinping nel 2013 in occasione della Conferenza nazionale sulla propaganda e il lavoro ideologico (*Quanguo xuanchuan sixiang gongzuo huiyi* 全

⁵⁰⁴ Xinhuashe 新华社, “Zhonggong zhongyang bangongting、Guowuyuan bangongting yinfa 《Guanyu longzhong qingzhu Zhonghua renmin gongheguo chengli 70 zhounian guangfan zuzhi kaizhan “Wo he wo de zuguo” qunzhongxing zhuti xuanchuan jiaoyu huodong de tongzhi 中共中央办公厅、国务院办公厅印发《关于隆重庆祝中华人民共和国成立 70 周年广泛组织开展“我和我的祖国”群众性主题宣传教育活动的通知》” [Gli uffici centrali del Dipartimento centrale della propaganda e del Consiglio degli affari di stato pubblicano l'Avviso per l'organizzazione estensiva di attività di propaganda ed educative di massa su My People, My Country per celebrare il 70° anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese”], *Zhongguo zhengfu wang* 中国政府网, 19 maggio 2019 <http://www.gov.cn/zhengce/2019-05/19/content_5392994.htm> (ultimo accesso 16 maggio 2023).

⁵⁰⁵ Endata (Yi En 艺恩), “Niandu piaofang 2019 nian 年度票房 2019 年” [Box-office annuale (2019)], Endata (Yi En 艺恩), 2020, <<https://www.endata.com.cn/BoxOffice/BO/Year/index.html>> (ultimo accesso 17 aprile 2023).

国宣传思想工作会议)⁵⁰⁶, *My People, My Country* presenta in chiave diacronica (1949-2017) e sotto forma di episodi, una serie di eventi che hanno testimoniato la nascita, la crescita e il trionfo della nazione cinese.

È qui analizzata la struttura narrativa del film, schematizzata nella Tabella 21, giacché rappresentativa dei più recenti sviluppi dello storytelling della “melodia principale”⁵⁰⁷.

Titolo episodio		Regia	Sotto-filone	Schema narrativo
Cinese	Inglese			
前夜	<i>The Eve</i>	Guan Hu 管虎	Storico, thriller (corsa contro il tempo)	Tratto da una storia vera. In una corsa contro il tempo, Lin Zhiyuan è l'ingegnere che deve studiare il meccanismo di bloccaggio della bandiera per la cerimonia di fondazione della RPC a Piazza Tian'anmen.
相遇	<i>Passing by</i>	Zhang Yibai 张一白	Sentimentale	Gao Yuan è uno scienziato che lavora in un gruppo di ricerca per lo sviluppo del nucleare in Cina. Dopo essere entrato in contatto con del materiale tossico, per salvare la vita degli altri ricercatori durante un esperimento, rimarrà in ospedale per tre anni. Verrà dimesso e incontrerà di nuovo la sua amata nel giorno in cui la Cina completa con successo il primo test nucleare.
夺冠	<i>The Champion</i>	Xu Zheng 徐峥	Commedia	Un bambino rinuncia a salutare la compagna del corso di ping-pong di cui è innamorato, in partenza per l'estero, per tenere ferma l'antenna che permette alla gente del suo quartiere di seguire in TV la finale di pallavolo femminile alle Olimpiadi di Los Angeles 1984: Cina contro Stati Uniti. Si rincontreranno trent'anni dopo in un programma televisivo (lui campione di ping-pong, lei fisica di successo tornata a vivere in Cina), assistendo alla vittoria della squadra femminile di pallavolo cinese alle Olimpiadi di Rio de Janeiro del 2016.

⁵⁰⁶ Sul tema si veda Miranda, Marina, “L’era dello storytelling, la Cina e noi”, *Sinosfere*, 20 dicembre 2020, <<https://sinosfere.com/2020/12/20/marina-miranda-lera-dello-storytelling-la-cina-e-noi/>> (ultimo accesso 9 maggio 2023).

⁵⁰⁷ Per una lettura del film in termini di connessioni orizzontali e verticali tra i diversi episodi si suggerisce Yan, Zhenhui, “*My People, My Country*: A Chinese ‘main-melody’ omnibus film and its spectatorship”, *Journal of Chinese Cinemas*, 26 agosto 2022, <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17508061.2022.2114733>> (ultimo accesso 28 agosto 2023).

回归	<i>Going Home</i>	Xue Xiaolu 薛晓路	Thriller (corsa contro il tempo)	Il 1 luglio 1997 è stata fissata la cerimonia per il ritorno di Hong Kong alla RPC. Affinché il passaggio avvenga allo scoccare della mezzanotte è importante che tutti gli orologi siano sincronizzati. Il lavoro dell'orologiaio Hua Ge sarà fondamentale per la riuscita dell'evento.
北京你好	<i>Hello Beijing</i>	Ning Hao 宁浩	Commedia umoristica	Zhang Beijing è uno scalognato tassista pechinese, con un rapporto difficile con l'ex-moglie e il figlio. A sorpresa, vince un biglietto per la cerimonia di apertura delle Olimpiadi di Pechino del 2008. Lo regalerà a un ragazzino, arrivato apposta per visitare lo Stadio olimpico e guardare le ringhiere installate da suo padre, mancato nel terremoto del Sichuan del maggio 2008.
白昼流星	<i>The Guiding Star</i>	Chen Kaige 陈凯歌	Dramma adolescenziale, film di formazione	Nella Mongolia interna, l'incontro con coppia di anziani cambia la vita di due ragazzi. Se fino a quel momento avevano fatto una vita di strada, grazie alle indicazioni del vecchio assisteranno al rientro della navicella spaziale Shenzhou-11 (2016), ritrovando fiducia nel futuro.
护航	<i>One for All</i>	Wen Muye 文牧野	Azione	Lu Xiaoran è la pilota più brava della Squadra acrobatica femminile dell'Aeronautica Militare cinese, ma accetta a malincuore di fare da riserva alle celebrazioni del 70° anniversario della guerra di resistenza giapponese (2015). A pochi minuti dall'esibizione una pilota della formazione ha un problema, ma Xiaoran, invece di sostituirla, sceglierà di aiutarla, garantendo il successo dell'evento. Seguono immagini della parata militare per le celebrazioni del 90° anniversario di fondazione dell'EPL.

Tabella 21 - Analisi narrativa di *My People, My Country* (2019).

My People, My Country è costituito da unità narrative indipendenti, dirette da registi diversi. Inaugura quindi la categoria dei “film a episodi” (*jijin dianying* 集锦电影, cfr. nota 498) all'interno del cinema cinese di propaganda.

I sette episodi – ciascuno dei quali, così come lo stesso film, possiede una doppia titolazione cinese-inglese per la maggior capacità di attrazione per il pubblico nazionale cinese – rappresentano una sintesi dei sotto-filoni sviluppati dalla “melodia principale” nei decenni precedenti. Nel film, infatti, la narrazione celebrativa è declinata attraverso

la mescolanza di generi cinematografici: film storico-celebrativi, thriller (nella tipica impostazione della corsa contro il tempo), commedie umoristiche e d'amore. In questa commistione di stili, ampio spazio è garantito a temi cari al cinema cinese di propaganda, come sport e tecnologia.

A caratterizzare la narrazione di *My People, My Country* è l'espedito fornito dal racconto delle vite e vicende di singoli personaggi per portare sul grande schermo il successo della nazione cinese.

I protagonisti dei diversi episodi, infatti, sono persone (donne e uomini, bambini e adulti) che realizzano i propri sogni – o meglio, il proprio “sogno cinese” (*Zhongguo meng* 中国梦) – in occasione di eventi rilevanti della storia della Cina. Questi ultimi, come evidenziato nella Tabella 22, sono ordinati in una cronologia quasi perfetta dalla stessa progressione delle singole unità narrative.

N° episodio	Titolo episodio		Eventi storici	Date
	Cinese	Inglese		
1	前夜	<i>The Eve</i>	Cerimonia di fondazione RPC	1 ottobre 1949
2	相遇	<i>Passing by</i>	RPC realizza con successo il primo test nucleare del Progetto 596	16 ottobre 1964
3	夺冠	<i>The Champion</i>	Vittoria della squadra femminile di pallavolo alle Olimpiadi di Los Angeles, finale contro gli Stati Uniti	7 agosto 1984
			Vittoria della squadra femminile di pallavolo alle Olimpiadi di Rio de Janeiro, finale contro la Serbia	21 agosto 2016
4	回归	<i>Going Home</i>	Cerimonia del ritorno di Hong Kong alla RPC	1 luglio 1997
5	北京你好	<i>Hello Beijing</i>	Cerimonia di apertura delle Olimpiadi di Pechino	8 agosto 2008
6	白昼流星	<i>The Guiding Star</i>	Rientro navicella spaziale Shenzhou-11	18 novembre 2016
7	护航	<i>One for All</i>	70° anniversario della guerra di resistenza antigiapponese	3 settembre 2015
			90° anniversario di fondazione dell'EPL	30 luglio 2017

Tabella 22 - Eventi storici ricordati in *My People, My Country* (2019).

Rilevante notare che, in linea con la prospettiva socialista, i personaggi realizzano o sacrificano le proprie aspirazioni personali per il bene della comunità, partecipando direttamente al rafforzamento della nazione. Questi i casi dell'ingegnere Lin Zhiyuan 林

治远 (realmente esistito, 1903-2002) che progetta il sistema di bloccaggio della bandiera di piazza Tian'anmen per la cerimonia di fondazione della RPC (1 ottobre 1949, episodio *The Eve*), dello scienziato (interpretato da Zhang Yi 张译) che si commuove quando la Cina riesce a portare a termine il primo test nucleare del Progetto 596 (16 ottobre 1964, episodio *Passing by*), o del bambino che rinuncia a incontrare la compagna di scuola di cui si è innamorato per tenere ferma l'antenna che permette alla gente del suo quartiere di seguire la finale di pallavolo femminile delle Olimpiadi di Los Angeles 1984: Cina contro Stati Uniti (episodio *The Champion*).

Evidente è quindi il filo patriottico che unisce individuo, collettività e nazione (dal punto di vista iconografico cfr. par. 8.1.2.). La narrazione corale ricostruisce l'immagine di una potenza (*qiangguo* 强国), ovvero di una Cina vincitrice nella storia: campione nello sport, all'avanguardia dal punto di vista tecnologico, tanto sulla Terra che nello spazio, e all'altezza di ospitare eventi di portata mondiale (come i Giochi Olimpici)⁵⁰⁸. Fondamentale per il raggiungimento di tali successi è l'impegno del popolo cinese, composto non da eroi ma da gente comune che ha a cuore il bene della nazione.

Le sequenze conclusive del film riassumono questo approccio narrativo.

Dopo le immagini dedicate alla parata militare per il 90° anniversario di fondazione dell'EPL dell'ultimo episodio – che ci riportano indietro nel tempo, ai film di propaganda precedenti alla “melodia principale” –, troviamo infatti frammenti di filmati originali degli eventi storici citati nel film (strategia narrativa affine a *La cerimonia di fondazione della Repubblica*). A seguire, gruppi di persone di tutte le età, rappresentanti della società civile cinese – con didascalie che ne segnalano l'appartenenza a enti specifici –, intonano sorridenti la canzone patriottica *Io e la mia patria* (testo e traduzione, Tabella 23), sventolando la bandiera della RPC.

⁵⁰⁸ Secondo Lin, lo stesso *My People, My Country* è esempio dello sviluppo tecnologico del cinema cinese degli anni Duemila e partecipa alla definizione del nuovo canone estetico dei “film della melodia principale”. Lin Yanhua 林艳华, “《Wo he wo de zuguo》yingxiao zhenglüe yu jishu chuangxin 《我和我的祖国》营销策略与技术创新” [*My People, My Country: strategie di marketing e innovazione tecnologica*], *China Newspaper Industry (Zhongguo baoye 中国报业)*, 2021, no. 8, pp. 62-63.

Testo	Traduzione
我和我的祖国， 一刻也不能分割， 无论我走到哪里， 都留下一首赞歌， 我的歌唱每一座高山， 我歌唱每一条河， 袅袅炊烟， 小小村落， 路上一道辙。 我最亲爱的祖国， 我永远紧依着你的心窝， 你用你那母亲的脉搏和我诉说。	<i>Io e la mia patria non possiamo stare separati nemmeno un istante, Ovunque vada porto con me un inno: canto di ogni alta montagna, canto di ogni fiume, del fumo dai comignoli, dei piccoli villaggi, dei solchi sulla strada. Mia amatissima patria, sono per sempre legato al tuo cuore e tu mi parli come una madre.</i>
我的祖国和我， 像海和浪花一朵。 浪是那海的赤子， 海是那浪的依托， 每当大海在微笑， 我就是笑的漩涡。 我分担着海的忧愁， 分享海的欢乐。 我最亲爱的祖国， 你是大海永不干涸， 永远给我， 碧浪轻波， 心中的歌。	<i>Io e la mia patria siamo come il mare e le onde. Le onde sono figlie del mare, e il mare è il loro sostegno. Quando il mare sorride, sono un vortice di sorrisi. Condivido il dolore del mare, condivido le gioie. Mia amatissima patria, tu sei un mare che non si asciuga mai, e mi darai per sempre dolci onde blu, un inno dentro al cuore.</i>

Tabella 23 - Testo e traduzione di *Io e la mia patria* (My People, My Country, 2019).

La narrazione procede in un crescendo propagandistico.

Caratteristico è anche l’inserimento di inquadrature in cui sono affiancati video raccolti sui social media. In essi compaiono utenti che si sono registrati mentre cantano il brano citato, utilizzando l’omonimo filtro “*Wo he wo de zuguo* 我和我的祖国” (Figura 47)⁵⁰⁹. È così suggerita l’intermedialità della propaganda, presente tanto al cinema, quanto *online* grazie alla spontanea partecipazione del pubblico.

⁵⁰⁹ Per la promozione di *My People, My Country*, nei circuiti di sale della RPC sono state installate aree espositive con poster e oggetti del film ed è stata organizzata l’attività “Cantiamo l’inno nazionale, godiamoci insieme il film” (*chang guoge, gong guan ying* 唱国歌，共观影). Quotidiano del cinema cinese (*Zhongguo dianyingbao* 中国电影报), “*Guoqingdang piaofang guan jun 《Wo he wo de zuguo》 jiehou zai xian quanmin guan ying rechao* 国庆档票房冠军《我和我的祖国》节后再掀全民观影热潮” [Il campione della festa nazionale *My People, My Country* revitalizzerà il cinema cinese], *China Film*



Figura 47 - Persone che intonano canzone patriottica (My People, My Country, 2019).

A chiudere e accompagnare i titoli di coda, istantanee dei più recenti traguardi infrastrutturali cinesi. Dal ponte Hong Kong-Zhuhai-Macao all'inaugurazione di portaerei, dai grattacieli di Shanghai sino a gruppi di mietitrebbie e trattori al lavoro nei campi (Figure 48-51). Una chiara reinterpretazione, in chiave moderna, delle composizioni icastiche dei poster di propaganda di epoca maoista.



Figura 48 - Inaugurazione portaerei (My People, My Country, 2019).



Figura 49 - Grattacieli di Shanghai (My People, My Country, 2019).



Figura 50 - Mietitrebbie nei campi (My People, My Country, 2019).



Figura 51 - Trattori nei campi (My People, My Country, 2019).

8.1.2. Iconografia di una nazione

My People, My Country, oltre a sviluppare la narrazione della “melodia principale” in una forma appetibile per il pubblico *mainstream*, propone un'iconografia aggiornata della nazione cinese. In questa sede si intende il termine “iconografia” secondo il suo

Administration (Guojia dianyingju 国家电影局), 10 ottobre 2019, <<https://www.chinafilm.gov.cn/chinafilm/contents/142/1525.shtml>> (ultimo accesso 17 maggio 2023).

significato etimologico: dal greco εικονογραφία, rappresentazione figurata. Questa è da leggersi con occhio critico, ovvero quale immagine filmica che risponde alle esigenze della propaganda in occasione del 70° anniversario di fondazione della Repubblica Popolare.

Da un'analisi del linguaggio di *My People, My Country*, due sono i simboli centrali di tale sistema iconografico: la bandiera della RPC e i caratteri cinesi. I due elementi, infatti, reiterati nel corso del lungometraggio, compongono la rappresentazione della nazione cinese, sviluppandone tanto la dimensione politica quanto quella linguistico-culturale.

La bandiera della RPC riempie le prime inquadrature del film. Viene così anticipata la sua centralità nello sviluppo del racconto. Infatti, bandiere rosse a cinque stelle compaiono nei momenti di scioglimento della tensione narrativa dei diversi episodi, a suggellare il trionfo della nazione cinese. Le ritroviamo tanto su oggetti di uso comune (come le racchette da ping-pong), quanto in occasione di celebrazioni nazionali: sventolate o dipinte sui volti della gente (Figure 52-53). Il drappo vermiglio è quindi il simbolo che sintetizza il legame tra individuo e comunità, rafforzando il patriottismo (*aiguozhuyi* 爱国主义) verso la RPC.



Figura 52 - Bandiera della RPC su racchetta da ping-pong (My People, My Country, 2019).



Figura 53 - Gruppo di ragazze sventola bandiera RPC (My People, My Country, 2019).

Addirittura, alla bandiera sono dedicati due dei sette episodi: *The Eve* e *Going Home*. In essi funge quasi da protagonista. Non solo perché viene inquadrata più e più volte dalla macchina da presa, ma anche perché la narrazione trova completamente proprio in momenti in cui la si vede sventolare in cima all'asta. Questi i casi delle cerimonie di fondazione del 1 ottobre 1949 e di passaggio di Hong Kong alla Cina del 1 luglio 1997, in cui l'alzabandiera sugella momenti cruciali della storia della Repubblica Popolare (Figure 54-55).



Figura 54 - Bandiera della RPC sventola su piazza Tian'anmen il 1 ottobre 1949 (My People, My Country, 2019).



Figura 55 - Bandiere sventolano alla cerimonia di passaggio di HK alla RPC 1 luglio 1997 (My People, My Country, 2019).

Come da tradizione del cinema cinese⁵¹⁰, *My People, My Country* possiede una struttura narrativa circolare. A livello visivo, la bandiera della RPC segnala la chiusura del film. Un campo di cereali tinto di rosso, su cui si stagliano cinque stelle gialle, rimarca l'impostazione patriottica e propagandistica del racconto (Figura 56). Guardando oltre, è ricordato in questo modo il profondo legame della nazione cinese con la dimensione rurale, ovvero è costruito il rimando metaforico al Partito comunista e alla sua origine contadina.



Figura 56 - Bandiera della RPC su campo di cereali (My People, My Country, 2019).

Il secondo elemento che spicca nell'iconografia della nazione presentata in *My People, My Country* è la scrittura. Nelle immagini di raccordo tra i diversi episodi, infatti, pennelli e penne tracciano caratteri su fogli di carta, registrando date e informazioni essenziali degli eventi storici presentati (Figure 57-58).



Figura 57 - Pennello che scrive data (My People, My Country, 2019).

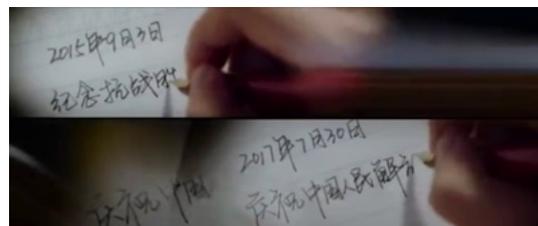


Figura 58 - Penna registra data e dettagli evento storico (My People, My Country, 2019).

⁵¹⁰ Sulle caratteristiche narrative del cinema cinese si veda Rayns, Tony, "Introduzione all'estetica e alla politica del cinema cinese", in Marco Müller (a cura di), *Ombre elettriche. Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Torino, Electa, 1982, pp. 21-26.

L'inchiostro e il gesto della scrittura fungono da meccanismi di conferma della veridicità del racconto, fornendo un ulteriore sostegno al meccanismo narrativo attivato dall'interpolazione di filmati originali, girati dai media di stato della RPC.

È evidente che il segno scritto (*wen* 文), la cui potenza “nasce con il cielo e la terra” – citando Liu Xie –, rappresenta uno strumento privilegiato di registrazione e narrazione della storia nazionale cinese⁵¹¹. Il riferimento ai caratteri cinesi, quindi, allunga la prospettiva di *My People, My Country* dal punto di vista diacronico.

Se il racconto filmico illustra la storia della Repubblica Popolare Cinese dal 1949 in poi, grazie alle tracce fornite dal *wen* 文 il *fil rouge* della narrazione corre indietro per millenni. Viene così presentata la tradizione linguistica, letteraria e culturale cinese in termini di continuità e omogeneità.

Per estensione, il sistema iconografico di *My People, My Country* conferma l'importanza del cinema quale strumento educativo. Se ne avvalora l'utilità propagandistica nella registrazione e presentazione della storia della Repubblica Popolare, e quindi l'efficacia nell'istruzione dello spettatore cinese al patriottismo verso la propria nazione.

⁵¹¹«文之为德也大矣，与天地并生者何哉» «Grandissimo è il potere del *wen*! È nato con il cielo e con la terra» Cfr. Liu Xie, *Il tesoro delle lettere un intaglio di draghi*, traduzione di Alessandra C. Lavagnino, Milano, Luni, 1995, p. 28.

Conclusioni e prospettive future

Anne Cheng scriveva che «[...] il pensiero cinese non procede in modo lineare o dialettico, quanto piuttosto a spirale»⁵¹². Così, il cinema cinese per Tony Rayns:

Alcune caratteristiche del cinema cinese differiscono sorprendentemente dalle norme occidentali. Alcuni esempi: è frequente che in un film cinese l'azione copra un arco di mesi o anni, talora alcuni decenni; si fa uso frequente di metafore poetiche derivate dalla natura; i personaggi sono presentati di rado come individui a tutto tondo, molto spesso sono “tipi”, che contribuiscono funzionalmente al significato composito del testo e quindi appaiono e scompaiono a piacimento; materiali apparentemente disparati (canzoni, fuori campo, inserti documentari in scene nelle quali prevale la costruzione teatrale) sono impercettibilmente saldati in modo da produrre un significato omogeneo, e non le contraddizioni e gli iati che ci si potrebbero aspettare da un testo occidentale equivalente⁵¹³.

Sulla scorta delle parole riportate, si può quindi dire che le storie narrate dal cinema cinese sono caratterizzate da una dimensione particolare. Non si rifanno ai canoni dell'unità di spazio, tempo e azione delineati nella *Poetica* di Aristotele⁵¹⁴, ma possiedono schemi originali, diversi, basati su una tradizione estetica e narrativa che lascia spazio alla circolarità delle strutture del racconto: la “narrazione *alla cinese*”.

Stanti queste peculiarità, possiamo qui presentare alcune riflessioni conclusive relative al cinema cinese di propaganda e alla sua storia, che, a ben guardare, si colloca anch'essa, lontana da spigoli e da brusche pieghe. Esistono, infatti, rotondi elementi di continuità che accompagnano tale tipologia di cinema nel corso dei secoli, scomparendo d'un tratto per riapparire tempo dopo in una foggia diversa; seppur – in un certo senso – vicina a quella originale.

Il “cinema della melodia principale” (*zhuxuanlü dianying* 主旋律电影) della Repubblica Popolare Cinese è il risultato di un progetto propagandistico lanciato a fine anni Ottanta, che ambisce – tanto allora quanto oggi – a portare sul grande schermo i “valori fondamentali del socialismo” (*shehuizhuyi hexin zhiguan* 社会主义核心价值观) in chiave patriottica.

⁵¹² Cheng, Anne, *Storia del pensiero cinese. Dalle origini allo «studio del Mistero»* [*Histoire de la pensée chinoise*], Torino, Einaudi, 2000 [1997], p. 14.

⁵¹³ Rayns, Tony, “Introduzione all'estetica...*op. cit.*”, pp. 21 ss.

⁵¹⁴ Aristotele, *Poetica*, Introduzione, traduzione e commento a cura di Daniele Guastini, Roma, Carocci, 2017 [2010], pp. 304.

La presente tesi ha approfondito alcuni aspetti del “cinema della melodia principale”, attraverso un approccio di tipo diacronico. L’obiettivo è stato quello di presentare una storia del “cinema della melodia principale”, studiandone i legami con la tradizione del cinema cinese di propaganda in termini di istituti (Sezione I), e i linguaggi e le narrazioni contemporanee (Sezione II).

La Sezione I ha mostrato come la storia del cinema di propaganda e dei suoi istituti è lunga e articolata. È infatti chiaro che il “cinema della melodia principale” costituisce l’erede di una pratica, quella del cinema cinese di propaganda, le cui origini sono individuabili nella prima metà del Novecento, ovvero prima della fondazione della Repubblica Popolare nel 1949 e della progressiva statalizzazione dell’industria cinematografica (a partire dal 1952). L’inizio di tale tradizione è da ritenersi legata alla formazione di istituti statali cinesi competenti in materia e allo sviluppo di un cinema di propaganda nazionale.

Il primo centro per la produzione di film a soggetto controllato dalle amministrazioni statali fu istituito a Nanchino nel 1935 (Studio cinematografico centrale, *Zhongyang dianying sheyingchang* 中央电影摄影场), nella Repubblica di Cina guidata dal Partito nazionalista. Fu inoltre nel medesimo periodo che vennero create strutture statali competenti in materia di propaganda e censura dei prodotti cinematografici. A loro volta, tali istituti riproponevano lontanamente quanto era già stato avanzato durante la tarda epoca Qing per controllare il teatro e i primi cortometraggi giunti sul suolo cinese tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento, ovvero le strutture che si occupavano del cosiddetto “cinema educativo” degli anni Venti. Gli anni Trenta e i primi Quaranta, poi, videro la fondazione di alcuni istituti della propaganda cinematografica – inclusi certi legati all’occupazione giapponese in Manciuria (1931-1945) e nella città di Shanghai (1937-1945) – che furono ripresi nella Cina popolare.

Nondimeno, è evidente che la fondazione della RPC nel 1949 e l’affermazione del governo del PCC sono stati fondamentali per la costruzione del retroterra ideologico e istituzionale del cinema cinese di propaganda. Infatti, la seconda metà del Novecento è stata l’arena temporale in cui sono stati definiti i canoni del cinema cinese di propaganda e le strutture coinvolte nella sua produzione da parte del PCC. Ricordando, inoltre, che il cinema di propaganda della RPC ha assunto diverse forme: partendo dai più tradizionali film storico-rivoluzionari, passando ai “film celebrativi” (*xianlipian* 献礼片), per arrivare ai “film della melodia principale” (*zhuxuanlü yingpian* 主旋律影片) a fine anni Ottanta,

dopo la forte impronta ideologica della Rivoluzione culturale e degli “spettacoli modello” (*yangbanxi* 样板戏). Sulla medesima scorta, l’attuale panorama cinematografico della RPC resta un contesto caratterizzato da un solido sistema di gestione e controllo del cinema da parte dello stato e del Partito comunista, guidato dal Dipartimento centrale della propaganda e dall’Amministrazione Statale del Cinema subordinata a esso, derivato dal periodo maoista. Continuano, peraltro, a mantenere un ruolo di spicco istituti vicini alla produzione propagandistica, quali China Film Group Corporation – una delle voci più importanti dell’ufficialità cinematografica –, ovvero società discendenti da storici stabilimenti di produzione statale. Questi i casi, a titolo di esempio, degli Studi Primo Agosto, dal 1952 incardinati nella struttura dell’Esercito Popolare di Liberazione, o degli Studi di Shanghai, nati dall’unione di alcuni studi controllati dai giapponesi negli anni dell’occupazione e divenuti parte del conglomerato mediatico Shanghai Media & Entertainment Group nei primi anni Duemila. Elemento di novità nella storia del cinema cinese e dei suoi istituti è, invece, la convergenza della propaganda con la cultura *mainstream*. Tale tendenza ha portato con sé il graduale sviluppo di produzioni commerciali nella forma dei “film della melodia principale”, che negli ultimi anni vedono persino l’investimento di colossi imprenditoriali privati, come nel caso delle società connesse all’universo BAT (Baidu, Alibaba, Tencent).

La Sezione II, invece, ha indagato la storia contemporanea del “cinema della melodia principale”, studiandone gli sviluppi nel panorama mediatico della RPC a partire dalla fine degli anni Ottanta e ricercandone le caratteristiche principali in termini di linguaggi e narrazioni.

In questa tesi è stata presentata una periodizzazione attraverso cui leggere le trasformazioni del “cinema della melodia principale”. Sin dalla sua istituzione, infatti, tale tipologia di cinema ha seguito un percorso di cambiamento, riassumibile in quattro fasi, lungo il quale ha ripreso e innovato elementi della tradizione propagandistica cinese:

1. Il nuovo cinema di propaganda: la creazione del “cinema della melodia principale” (1987-1995)
2. I canoni del cinema di propaganda tra tradizione e innovazione (1996-2006)
3. Il cinema di propaganda diventa *mainstream* (2007-2018)
4. La “melodia principale” si fa più squillante (2019-2022)

Nella RPC, l'inizio in sordina della nuova produzione propagandistica di fine anni Ottanta (1987-1995) ha portato a un ripensamento delle modalità di fare cinema (1996-2006). È stato così dato il via alla crescita della “melodia principale” (complice la dimensione imprenditoriale privata), oltre che a una moltiplicazione di filoni e sottogeneri per andare incontro alle richieste del pubblico e della cultura *mainstream* (2007-2018). Ciò ha implicato una trasformazione dei linguaggi e delle narrazioni dei film di propaganda – su ispirazione del modello hollywoodiano, mediato da Hong Kong –, che ha garantito l'accesso ai gradini più alti del box-office nazionale cinese a partire dalla prima decade degli anni Duemila e persino a livello internazionale intorno agli anni Venti (2019-2022, es. *The Battle at Lake Changjin*, 2021). Lampante è stato anche il cambiamento delle modalità di fruizione del cinema, soprattutto da parte dei giovani cinesi: dalle sale cinematografiche alle piattaforme *online*, siti pirata inclusi. Singolare, inoltre, la presenza di rari “film della melodia principale” su piattaforme di *streaming* come Amazon Prime, Netflix e Apple TV, nella speranza dei colossi statunitensi di avere infine accesso al mercato della RPC.

Ciascuna delle fasi sopra descritte ha portato con sé una trasformazione dei linguaggi e delle narrazioni del “cinema della melodia principale”, con una progressiva diversificazione di sottogeneri e filoni a partire dai film storici (su tutti, sulla storia rivoluzionaria cinese), per arrivare a commedie, thriller e fantascienza.

Il periodo 1987-1995 è stato fondamentale per la definizione dei nuovi fondamenti del cinema cinese di propaganda contemporaneo. Un film nodale è stato *La cerimonia di fondazione della Repubblica* (1989), che ha consacrato la “melodia principale” continuando la tradizione dei “film celebrativi”. In occasione del quarantesimo anniversario di fondazione di RPC, il lungometraggio ha portato sul grande schermo la storia della Repubblica Popolare e il racconto del rapporto antitetico tra il Partito comunista e il Partito nazionalista cinese.

A seguire, i dieci anni dal 1996 al 2006 hanno visto la definizione dei canoni del “cinema della melodia principale”, integrando storytelling tipici della seconda metà del Novecento con le linee ideologiche della Cina dopo le riforme. Titolo esemplare è stato *I giorni senza Lei Feng* (1996), che ha aggiornato il modello dell'eroe-soldato di matrice maoista, calandolo in una RPC in cambiamento, attraverso una narrazione articolata in diversi momenti della storia cinese (fine anni Settanta, fine anni Ottanta, metà anni Novanta).

Dal 2007 al 2018 il “cinema della melodia principale” si è avvicinato alla cultura *mainstream* nella forma del blockbuster. Con l’obiettivo di rientrare al botteghino dei grandi investimenti, i film di propaganda sono stati costruiti su trame spettacolari, chiamando star e registi noti del panorama cinematografico cinese, in origine non legati al contesto propagandistico, per attirare larghe fasce di pubblico al botteghino. Un titolo rilevante per l’apertura di questa fase è *Assembly* (2007), firmato da Feng Xiaogang. Campione al box-office, ma che ha presentato temi di propaganda – come la narrazione di passaggi della Guerra civile e della Guerra di Corea – attraverso la riflessione critica dell’autore. A esso ha fatto seguito il “film della melodia principale” per eccellenza: *The Founding of a Republic* (2009). Nato da un progetto della China Film Group Corporation (CFG), è stato distribuito nelle sale cinesi per celebrare il sessantesimo anniversario di fondazione della RPC e ha iniziato la pratica della produzione di film di propaganda in serie – aprendo la trilogia poi chiusa da *Beginning of the Great Revival* (2011) e *The Founding of an Army* (2017). A livello di storytelling, il film propone un aggiornamento delle narrazioni tradizionali, suggerendo un’immagine della RPC quale nazione pacifica e democratica, in cui è risolto il contrasto tra schieramenti comunisti e nazionalisti. Infine, *Wolf Warrior II* (2017) ha consacrato la dimensione *mainstream* della “melodia principale”, segnando un nuovo record di incassi a livello nazionale nella RPC e raccontando le prodezze dell’eroe-soldato (il regista e superstar Wu Jing) nell’impresa impossibile di salvare un gruppo di connazionali bloccati in Africa per un colpo di stato. Chiaro è quindi il tema dell’importanza della presenza cinese all’estero, quale garante di pace e stabilità, ovvero il rafforzamento dell’immagine della Repubblica Popolare nel più ampio quadro delle relazioni internazionali.

Il periodo 2019-2022 ha portato a un’intensificazione delle narrazioni della “melodia principale”. Tematiche propagandistiche dominano il mercato cinematografico cinese. Mirabolanti blockbuster vengono prodotti in serie, andando a creare delle vere e proprie saghe per la cultura popolare. Per citare un esempio, di fianco a titoli circolati anche su piattaforme come Amazon Prime e Netflix quali *Wandering Earth* (2019), *The Eight Hundred* (2020), *The Battle at Lake Changjin* (2021), a condensare le caratteristiche del “cinema della melodia principale” è *My People, My Country* (2019). Trattasi del “film celebrativo” del settantesimo anniversario della Repubblica popolare, che è stato costruito in sette episodi, firmati ciascuno da registi e troupe di spicco del cinema cinese. Il lungometraggio propone uno storytelling didascalico, che inquadra la nazione cinese a

“potenza” in diversi campi – sport, militare, economico, tecnologico e di esplorazione spaziale –, oltre che riprendere la tradizionale narrazione dell’importanza dell’individuo all’interno della collettività del popolo cinese, per il bene della sua patria.

Guardando al presente e al futuro si possono formulare alcune osservazioni e ipotesi, che, in quanto tali, è plausibile vengano presto confutate.

A partire dalla fine degli anni Ottanta, il “cinema della melodia principale” è stato confermato quale strumento fondamentale per la promozione del patriottismo e per il rafforzamento della nazione cinese. Resta pertanto valido l’assunto di base, che caratterizza la propaganda cinese, ovvero la coincidenza della finalità propagandistica con quella didattico-educativa: tratto che, tornando alla storia degli istituti, è segnalato dalla nascita quasi sovrapposta del cinema di propaganda *stricto sensu* con lo sviluppo della cosiddetta “cinematografia educativa” nella Cina degli anni Trenta.

È quindi ragionevole pensare che i “film della melodia principale” continueranno ad essere utilizzati principalmente a sostegno della stabilità sociale all’interno della Repubblica popolare, come collante per il popolo cinese residente in Cina e all’estero, ovvero quale medium per ricordare momenti fondanti della storia cinese in chiave celebrativa. Tale tendenza è da leggersi alla luce della crescita complessiva dell’industria cinematografica cinese riscontrata negli ultimi anni, come anche della corsa della Cina per diventare il paese con il maggior numero di schermi al mondo – che si è realizzata nel 2016.

Dal punto linguistico e culturale rimane in sospeso un quesito.

Gli anni Duemila hanno segnato la graduale adozione della doppia titolatura cinese-inglese per i film di propaganda, come strategia di marketing per suggerire una maggiore internazionalizzazione del prodotto. Nell’attuale contesto di scontro di narrazioni e nazionalismi, inaspritosi dopo lo scoppio dell’epidemia di COVID-19, non resta che vedere se il cinema continuerà in tale direzione o se si tornerà al cinese come unica lingua, così come già agli inizi del Novecento.

Bibliografia

- Accademia del Cinema di Pechino (*Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院), “*Daoyanxi dang zongzhi zuzhi xuexi guanche Xi Jinping wenhua sixiang* 导演系党总支组织学习贯彻习近平文化思想” [La sezione generale del Partito del Dipartimento di regia ha organizzato un incontro per lo studio e l’attuazione del pensiero culturale di Xi Jinping], *Accademia del Cinema di Pechino (Beijing dianying xueyuean* 北京电影学院), 24 ottobre 2023, <<https://www.bfa.edu.cn/daoyan/info/1022/3031.htm>> (ultimo accesso 11 gennaio 2024).
- Accademia del Cinema di Pechino (*Beijing dianying xueyuan* 北京电影学院), “*Lishi yange* 历史沿革” [Storia], *Accademia del Cinema di Pechino (Beijing dianying xueyuean* 北京电影学院), <<https://www.bfa.edu.cn/xxgk/lsg.htm>> (ultimo accesso 21 marzo 2022).
- Adams, John Robert, *Male Armor: The Soldier-Hero in Contemporary American Culture*, Charlottesville, University of Virginia, 2008, pp. 176.
- Amministrazione Statale del Cinema (*Guojia dianyingju* 国家电影局), “*Dianying chanye cujinfa* 电影产业促进法” [Legge per la promozione dell’industria cinematografica], *Amministrazione Statale del Cinema (Guojia dianyingju* 国家电影局), 7 novembre 2016, <https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/flfg/201611/t20161107_1460.html> (ultimo accesso 17 gennaio 2024).
- Amministrazione Statale Generale di Radio, Cinema e Televisione (*Guojia guangbo dianying shianshi zongju* 国家广播电影电视总局), “*Dianying juben (genggai) bei’an*、*dianyingpian guanli guiding* 电影剧本（梗概）备案、电影片管理规定” [Regolamento sul deposito di sceneggiature (sinossi) e gestione dei film], 3 aprile 2006, *Governo Centrale del Popolo della Repubblica Popolare Cinese (Zhonghua renmin gongheguo zhongyang renmin zhengfu* 中华人民共和国中央人民政府), <https://www.gov.cn/ziliao/flfg/2006-06/06/content_301444.htm> (ultimo accesso 22 gennaio 2024).
- Amministrazione Statale Generale di Stampa, Editoria, Radio, Cinema e Televisione (*Guojia xinwen chuban guangdian zongju* 国家新闻出版广电总局), “*Guojia xinwen chuban guangdian zongju guanyu shixing guochan dianying shudi shencha de tongzhi* 国家新闻出版广电总局关于试行国产电影属地审查的通知” [Avviso dell’Amministrazione Statale Generale di Stampa, Editoria, Radio, Cinema e Televisione sull’attuazione sperimentale della censura territoriale per i film nazionali], 18 febbraio 2014, *Amministrazione Statale del Cinema (Guojia dianyingju* 国家电影局), <https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/gfxwj/dyzpsc/201402/t20140218_1489.html> (ultimo accesso 22 gennaio 2024).
- Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) – La Biennale di Venezia, “Il numero uno della schiera celeste”, *Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC)*, 2006, <<http://asac.labiennale.org/it/>> (ultimo accesso 25 gennaio 2022).
- Aristotele, *Poetica*, Introduzione, traduzione e commento a cura di Daniele Guastini, Roma, Carocci, 2017 [2010], pp. 304.
- Assemblea Nazionale del Popolo (*Quanguo renmin daibiao dahui qu* 全国人民代表大会), *Dianying chanye cujinfa* 电影产业促进法 [Legge di promozione dell’industria cinematografica], 7

- novembre 2016, *Amministrazione Statale del Cinema* (Guojia dianyingju 国家电影局), <https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/flfg/201611/t20161107_1460.html> (ultimo accesso 22 gennaio 2024).
- Auerbach, Jonathan, and Russ Castronovo (eds.), *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 468.
- Aumont, Jacques *et al.*, *Estetica del cinema [Esthétique du film]*, Torino, Lindau, 2009 [2008], pp. 244.
- Barmé, Geremie, “Cento fiori avvizziti?”, in Marco Müller (a cura di), *Il nuovo cinema cinese*, Roma, Di Giacomo, 1986, pp. 9-14.
- Bazaoyu 扒早娱, “《Duzi shangchang》 Daoyan Chen kexin, zhuyuan Hu Gem weihe chuchu wufa shangying? 《独自上场》 | 导演陈可辛, 主演胡歌, 为何迟迟无法上映?” [Li Na: regia di Peter Chan e ruolo principale a Hu Ge. Come mai l’uscita è stata ritardata?], *Baidu Bajiahao* 百度八家号, 21 ottobre 2022, <<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1747225857611403608&wfr=spider&for=pc>> (ultimo accesso 3 luglio 2023).
- Bellavita, Andrea e Andrea Bernardelli, *Che cos’è la narrazione cinematografica*, Roma, Carocci, 2021 («Bussole»), pp. 128.
- Bergère, Marie-Claire, *La Cina dal 1949 ai giorni nostri*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 2003 [2000] («Le vie delle civiltà»), pp. 520.
- Bergeron, Régis, *Le cinema chinois: 1905-1949*, Paris, L’Harmattan, 1984 [1977], vol I, pp. 306.
- Bergeron, Régis, *Le cinema chinois: 1949-1983*, Paris, L’Harmattan, 1984, vol II, pp. 299.
- Bergeron, Régis, *Le cinema chinois: 1984-1997*, Aix-en-Provence, Institut de l’Image, 1997, pp. 305.
- Berry, Chris (ed.), *Perspectives on Chinese Cinema*, Ithaca, Cornell East Asia Papers, 1985, pp. II, 154.
- Berry, Chris, “Chinese Film Scholarship in English” in Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, pp. 484-498.
- Berry, Chris, “*Wolf Warrior 2*: Imagining the Chinese century”, *Film Quarterly*, 2018, vol. 72, no. 2, pp. 38-44.
- Berry, Chris, and Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, pp. 313.
- Berry, Michael, “Chinese Cinema with Hollywood Characteristics, or How *The Karate Kid* Became a Chinese Film”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 170-189.
- Bertetto, Paolo (a cura di), *L’interpretazione dei film. Undici capolavori della storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 278.
- Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dirigé par), *Une Histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2015 [2011], pp. 816.
- Bertuccioli, Giuliano, “Storia Del Cinema Cinese: 1904-1956”, estratto da Istituto Italiano per Medio ed Estremo Oriente, *Cina 3*, Roma, Istituto Italiano per Medio ed Estremo Oriente, 1957, pp. 21.
- Bertuccioli, Giuliano, *La letteratura cinese*, a cura di Federica Casalin, Roma, L’Asino d’Oro, 2013, pp. 474.
- Bertulesi, Chiara, “Un’analisi dei testi dedicati alla modernizzazione dell’istruzione nella Cina di Xi Jinping”, *OrizzonteCina*, 2022, vol. 13, no. 1, pp. 83-96.
- Bettetini, Gianfranco, *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano, 1968, pp. 234.
- Bittigner, Nathalie (sous la direction de), *Dictionnaire des cinémas chinois. Chine, Hong Kong, Taiwan*, Paris, Hémisphères, 2019, pp. 601.
- Box Office Mojo, “2020 Worldwide Box Office”, *Box Office Mojo*, 2020, <<https://www.boxofficemojo.com/year/world/2020/>> (ultimo accesso 18 aprile 2023).

- Brady, Anne-Marie, "Authoritarianism Goes Global (II): China's Foreign Propaganda Machine", *Journal of Democracy*, 2015, vol. 26, no. 4, pp. 51-59.
- Brady, Anne-Marie, "Guiding Hand: The Role of the ccp Central Propaganda Department in the Current Era", in Kjeld Erik Brødsgaard (ed.), *Critical Readings on the Chinese Communist Party*, Leiden, Brill, 2016 («Critical Readings»), pp. 752-772.
- Brady, Anne-Marie, and Wang Juntao, "China's Strengthened New Order and the Role of Propaganda", *Journal of Contemporary China*, 2009, vol. 18, no. 62, pp. 767-788.
- Brady, Anne-Marie, *Marketing Dictatorship. Propaganda and Thought Work in Contemporary China*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2008, pp. 231.
- Braester, Yomi, "Contemporary Mainstream PRC Cinema", in Song Hwee Lim and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, London, British Film Institute, 2011, pp. 176-184.
- Braester, Yomi, *Painting the City Red: Chinese Cinema and the Urban Contract*, Durham, Duke University Press, 2010, pp. XIV, 405.
- Braester, Yomi, *Witness against History: Literature, Film and Public Discourse in Twentieth-Century China*, Redwood, Stanford University Press, 2008 [2003], pp. XII, 264.
- Brill Primary Sources, "Chinese Film and Newsreel Scripts from the Cultural Revolution Online", advisor: Zhong yang xin wen ji lu dian ying zhi pian chang, Leiden and Boston: Brill, 2006 <<http://primarysources.brillonline.com/browse/chinese-filmscript-and-advertisement-collection-19461985>> (ultimo accesso 11 gennaio 2024).
- Brown, Nick, *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 276.
- Buhite, Russell D., *Patrick J. Hurley and American Foreign Policy*, Ithaca, Cornell University Press, 1973, pp. 342.
- Buruma, Ian, *The China Lover*, New York, Penguin, 2008, pp. 392.
- Cai, Rong, "Screening War in Contemporary China: The Case of *Assembly*", *Journal of Contemporary China*, 2018, vol. 27, no. 113, pp. 780-793.
- Cai, Shenshen, *State Propaganda in China's Entertainment Industry*, Oxon, Routledge, 2016 («Routledge Contemporary China Series»), pp. 154.
- Canudo, Ricciotto, *Manifeste des sept arts*, Paris, Séguier, 1995 [1923], pp. 30.
- Cao, Qing, Tian Hailong, and Paul Chilton (eds.), *Discourse, Politics and Media in Contemporary China*, Amsterdam, John Benjamins, 2014, pp. 213.
- Cao, Xueqin, *Il sogno della camera rossa*, Traduzione a cura di Edoarda Masi, Milano, BUR, 2008 [1964], pp. 1115.
- Caprara, Fulvia, "Registi e produttori italiani la Cina è la terra promessa", *La Stampa*, 3 maggio 2017 <<https://www.lastampa.it/spettacoli/2017/05/03/news/registi-e-produttori-italiani-la-cina-e-la-terra-promessa-1.34623151/>> (ultimo accesso 22 dicembre 2022).
- Caprettini, Gian Paolo e Andrea Valle (a cura di), *Semiotiche al cinema. Esercizi di simulazione*, Milano, Mondadori Education, 2006, pp. 280.
- Casetti, Francesco e Federico di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 304.
- Casiraghi, Ugo, "Il cinema cinese, questo sconosciuto", *Centrofilm*, 1960, no. 11-12, pp. VIII, 92.
- Castells, Manuel, *Comunicazione e potere [Communication Power]*, Milano, Università Bocconi Editore, 2017 [2009], pp. LXVI-665.
- Cavalieri, Renzo, "La revisione della Costituzione della Repubblica Popolare Cinese e l'istituzionalizzazione del 'socialismo dalle caratteristiche cinesi per una nuova era'", *DPCE Online*, vol. 34, no. 1, 2018, pp. 307-310.
- Chan, Jessica K. Y., *Chinese Revolutionary Cinema: Propaganda, Aesthetics and Internationalism, 1949-1966*, London, I.B. Tauris, 2019, pp. 274.
- Chatman, Seymour, *Storia e discorso. Struttura narrativa nel romanzo e nel film [Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film]*, Milano, Il Saggiatore, 2010 [1978], pp. 321.

- Cheek, Timothy, *Propaganda and Culture in Mao's China: Deng Tuo and the Intelligentsia*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 406.
- Chen Wenxiang 陈文祥, “Yingxiong bing bu jimo — Yu Yang Guihe tongzhi shangque 英雄并不寂寞—与杨贵和同志商榷” [Gli eroi non sono affatto solitari. In risposta al compagno Yang Guihe], *Dianying pingjie* 电影评介 (*Movie Review*), 1998, no. 2, p. 17.
- Chen Ye 陈野, Li Xiaoyan 李小燕, “Xibei yingye gongsi 西北影业公司” [Compagnia cinematografica del Nord-Est], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 5 giugno 2023, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=29120&Type=bkzyb&SubID=43908>> (ultimo accesso 24 ottobre 2023).
- Chen, Xihe, “Chinese Film Scholarship in Chinese” in Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, pp. 469-483.
- Chen, Yanjiao et al., “Wolf Warrior II (2017) and the Inefficient Main Melody (Zhu Xuanlü): Why do filmgoers have to take sides?”, *Journal of Chinese Cinemas*, 2021, vol. 15, no. 2-3, pp. 200-225.
- Cheng Jihua 程季华, Li Shaobai 李少白, Xing Zuwen 邢祖文 (a cura di), *Zhongguo dianying fazhan shi* 中国电影发展史 [Storia dello sviluppo del cinema cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1998 [1963], vol. 1, pp. 680.
- Cheng Jihua 程季华, Li Shaobai 李少白, Xing Zuwen 邢祖文 (a cura di), *Zhongguo dianying fazhan shi* 中国电影发展史 [Storia dello sviluppo del cinema cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1998 [1963], vol. 2, pp. 535.
- Cheng, Anne, *Storia del pensiero cinese. Dalle origini allo «studio del Mistero»* [*Histoire de la pensée chinoise*], Torino, Einaudi, 2000 [1997], pp. XXIII, 353.
- Chi, Miao, *Les films de propagande sur la Seconde Guerre Sino-Japonaise sous Mao Zedong (1949-1966) – La fabrication de l’histoire*, Paris, L’Harmattan, 2021, pp. 424.
- China Film Association (*Zhongguo dianyingjia xiehui* 中国电影家协会), “Yingxie gaikuang 影协概况” [L’Associazione dei cineasti], *China Film Association (Zhongguo dianyingjia xiehui* 中国电影家协会), <<http://www.cfa1949.com/xbggyx/xbyxgk/>> (ultimo accesso 20 gennaio 2024).
- China National Knowledge Infrastructure (*Zhongguo zhiwang* 中国知网), <<http://www.cnki.net/index/>> (ultimo accesso 8 gennaio 2024).
- Chu, Yiu-Wai, *Main Melody Films: Hong Kong Directors in Mainland China*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022, pp. 288.
- Cineteca Cinese (*Zhongguo dianying ziliaoguan* 中国电影资料馆), “Indagine sull’indice di gradimento del pubblico cinematografico cinese” [*Zhongguo dianying guanzhong manyidu diaocha* 中国电影观众满意度调查], *Cineteca Cinese (Zhongguo dianying ziliaoguan* 中国电影资料馆), 2024, <<https://www.cfa.org.cn/cfa/yj/xm/zgdygzmyddc/index.html>> (ultimo accesso 8 maggio 2024).
- Clark, Paul, “Artists, Cadres, and Audiences: Chinese Socialist Cinema, 1949–1978”, in Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, pp. 42-46.
- Clark, Paul, *Chinese Cinema: Culture and Politics Since 1949*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 256.
- Clark, Paul, *The Chinese Cultural Revolution. A History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 352.
- Colarizi, Alessandra, *Africa rossa. Il modello cinese e il continente del futuro*, Roma, L’Asino d’Oro, 2022, pp. 226.

- Consiglio degli affari di Stato (*Guowuyuan* 国务院), “*Dianying guanli tiaoli* 电影管理条例” [Regolamento per la gestione del cinema], 25 dicembre 2001, *Amministrazione Statale del Cinema* (*Guojia dianyingju* 国家电影局), <https://www.chinafilm.gov.cn/xxgk/zcfg/flfg/200112/t20011225_1455.html> (ultimo accesso 22 gennaio 2024).
- Consiglio degli affari di Stato (*Guowuyuan* 国务院), “*Guowuyuan bangongting guanyu shishi* 《*Guowuyuan jigou gaige he zhineng zhuanbian fangan*》 *renwu fengong de tongzhi* 国务院办公厅关于实施《国务院机构改革和职能转变方案》任务分工的通知” [Circolare dell’Ufficio generale del Consiglio degli affari di Stato sull’attuazione della divisione dei compiti circa il “Piano di riforma istituzionale e trasformazione funzionale del Consiglio degli affari di Stato”], *Consiglio degli affari di Stato* (*Guowuyuan* 国务院), 28 marzo 2013, <http://www.gov.cn/zwgk/2013-03/28/content_2364821.htm> (ultimo accesso 1 marzo 2021).
- Consiglio degli affari di Stato (*Guowuyuan* 国务院), “*Guowuyuan guanyu jigou shezhi de tongzhi* 国务院关于机构设置的通知” [Circolare del Consiglio degli affari di Stato sulla riconfigurazione delle strutture], *Consiglio degli affari di Stato* (*Guowuyuan* 国务院), 24 marzo 2018, <http://www.gov.cn/zhengce/content/2018-03/24/content_5277121.htm> (ultimo accesso 1 marzo 2021).
- Consiglio degli affari di Stato (*Guowuyuan* 国务院), “*Quanguo nianjie ji jinianri fangjia banfa* 全国年节及纪念日放假办法” [Disposizioni per le festività nazionali e delle giornate commemorative], *Guojia falü fagui shujuku* 国家法律法规数据库, <<https://flk.npc.gov.cn/detail2.html?ZmY4MDgwODE2ZjNlOTIhZDExNmY0MwVmZjc4NDExZjg%3D>> (ultimo accesso 20 gennaio 2024).
- Costa, Antonio (a cura di), *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, Milano, Longanesi, 1978, pp. 225.
- Costa, Antonio, *Il cinema italiano. Generi, figure e film dalle origini alle piattaforme di streaming*, Bologna, Mulino, 2021 [2013], pp. 188.
- Costa, Antonio, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi, 2014, pp. XVII, 372.
- Dai, Jinhua, “Celebratory Screens: Chinese Cinema in the New Millennium”, in Olivia Khoo and Sean Metzger (eds.), *Futures of Chinese Cinema: technologies and temporalities in Chinese screen cultures*, Bristol, Intellect, 2009, p. 51.
- Dalla Gassa, Marco e Dario Tomasi, *Il cinema dell’Estremo Oriente. Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta a Oggi*, Torino, UTET, 2010, pp. 526.
- Davies, Gloria, “Talking (Up) Power”, in Jane Golley *et al.* (eds.), *Power*, Canberra, ANU Press, 2019, pp. 36-50.
- Davis, Edward L. (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, Oxon, Routledge, 2005, pp. 824.
- De Burgh, Hugo, *China’s Media in the Emerging World Order*, Buckingham, University of Buckingham Press, 2017, pp. 259.
- De Giorgi, Laura, *La via delle parole. Informazione e propaganda nella Cina contemporanea*, Venezia, Cafoscarina, 1999, pp. 106.
- De Guzman, Chad, “Barbie Is Just the Latest Hollywood Film to Get Caught in the Crossfire of Asian Geopolitics”, *Time*, 4 luglio 2023, <<https://time.com/6292066/barbie-ban-nine-dash-line-china/>> (ultimo accesso 5 luglio 2023).
- De Luna, Giovanni, *Cinema Italia. I film che hanno fatto gli italiani*, Torino, Utet, 2021, pp. 332.

- De Mauro, Tullio, “Il Nuovo vocabolario di base della lingua italiana”, *Internazionale*, 23 dicembre 2016 <<https://www.internazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/12/23/il-nuovo-vocabolario-di-base-della-lingua-italiana>> (ultimo accesso 26 ottobre 2023).
- Del Bene, Marco, “Il cinema giapponese tra guerra e propaganda, 1931-1945”, in Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi – AISTUGIA, *Atti del XXVI Convegno di Studi sul Giappone, Torino, 26-28 settembre 2002*, Venezia, Cartotecnica Veneziana, 2002, pp. 137-155.
- Di Blasio, Tiziana Maria, *Cinema e Storia. Interferenze/Confluenze*, Roma, Viella, 2014, pp. 315.
- Di Chio, Federico, *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie TV*, Roma, Carocci, 2016, pp. 190.
- Dillon, Michael, *China. A Modern History*, New York, I. B. Tauris, 2010, pp. 504.
- Ding Yaping 丁亚平, *Zhongguo dianying shi (quan san ce) 中国电影史 (全三册)* [Storia del cinema cinese. Edizione completa in tre volumi], Beijing, Zhongguo shuji chubanshe 中国书籍出版社, 2022, pp. 956.
- Ding, Yaping, *General History of Chinese Film I 1896-1949*, translated by Jin Haina, Oxon, Routledge, 2022, pp. 421.
- Ding, Yaping, *General History of Chinese Film II 1949-1976*, translated by Jin Haina, Oxon, Routledge, 2022, pp. 242.
- Ding, Yaping, *General History of Chinese Film III 1976-2016*, translated by Jin Haina, Oxon, Routledge, 2022, pp. 389.
- Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2000 [1964], pp. 400.
- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 369.
- Edney, Kingsley, “Soft Power and the Chinese Propaganda System”, *Journal of Contemporary China*, 2012, vol. 21, no. 78, pp. 899-914.
- Edney, Kingsley, *The Globalization of Chinese Propaganda: International Power and Domestic Political Cohesion*, New York, Palgrave Macmillan, 2014 («Asia Today»), pp. 264.
- Eliot, Thomas S., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1920, pp. XVIII, 155.
- Ellul, Jacques, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962, pp. 336.
- Endata (Yi En 艺恩), “Niandu piaofang (2021) 年度票房 (2021)” [Box office annuale (2021)], *Endata (Yi En 艺恩)*, 2022, <<https://www.endata.com.cn/BoxOffice/BO/Year/index.html>> (ultimo accesso 21 aprile 2023).
- Endata (Yi En 艺恩), “Niandu piaofang 2019 nian 年度票房 2019 年” [Box-office annuale (2019)], *Endata (Yi En 艺恩)*, 2020, <<https://www.endata.com.cn/BoxOffice/BO/Year/index.html>> (ultimo accesso 17 aprile 2023).
- Endata (Yi En 艺恩), “Niandu piaofang 年度票房” [Box office annuale], *Endata (Yi En 艺恩)*, 2024, <<https://www.endata.com.cn/BoxOffice/BO/Year/index.html>> (ultimo accesso 8 maggio 2024).
- Fan, Victor, “Poetics of Failure: Performing Humanism in the Chinese Blockbuster”, in Paola Voci and Luo Hui (eds.), *Screening China's Soft Power*, Abingdon, Routledge, 2018, pp. 56-72.
- Fang Mo 房默, “Nanjing guomin zhengfu zaoqi dianying zhengce yu xingzheng guankong ji qi yingxiang 南京国民政府早期电影政策与行政管控及其影响” [I primi film del governo nazionalista di Nanchino: politiche, controllo amministrativo e la loro influenza], *Baijia pinglun 百家评论*, 2014, no. 1, pp. 87-99.
- Farley, James, and Matthew D. Johnson (eds.), *Redefining Propaganda in Modern China: The Mao Era and Its Legacies*, Oxon, Routledge, 2021 («Routledge Studies in Modern History»), pp. 366.
- Ferraro, Guido, *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carocci, 2022, pp. 284.

- Fleming, David H., and Maria Elena Indelicato, “Introduction: on transnational Chinese cinema(s), hegemony and Huallywood(s)”, *Transnational Screens*, 2019, vol. 10, no. 3, pp. 137-147.
- Fu Yongchun 付永春, “Laoluo yu zhongwai zaoqi dianing hezuo 劳罗与中外早期电影合作” [Lauro e le coproduzioni cinematografiche sino-estere delle origini], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying 当代电影)*, 2023, vol. 3, pp. 62-69.
- Gadreault, André, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto [Du littéraire au filmique. Système du récit]*, Torino, Lindau, 2007 [1999], pp. 272.
- Gagliardi, Edoardo, “Per un mondo migliore. Patria, Esercito ed eroi nel cinema cinese della “Nuova Era””, *Orizzonte Cina*, 2018, vol. 9, no. 2, pp. 25-28.
- Galafa, Beaton, “The New ‘Heart of Darkness’: Exploring Images of Africa in *Wolf Warrior 2* (2017)”, *The Asia-Pacific Journal*, 2019, vol. 17, no. 4, <<https://apjif.org/2019/04/Galafa.html>> (ultimo accesso 4 luglio 2023).
- Gaudreault, André et Tom Gunning, “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?”, in Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (edité par), *L’histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne-Colloque de Cerisy, 1989, pp. 49-63.
- Gong Haoyu 宫浩宇, “Chen Lifu yu 1930 niandai de Zhongguo dianying 陳立夫與 1930 年代的中國電影” [Chen Lifu e il cinema cinese degli anni Trenta], *Twenty-First Century (二十一世紀)*, 2015, no. 149, pp. 84-101.
- González, Luna, Ana María C., Kim Grego, Giovanna Mapelli e Bettina Mottura. (a cura di), “Parole, poteri e pandemie”, *Altre Modernità*, 2022, no. 28, pp. XXXIV, 557.
- Gu Anlin 谷安林 (a cura di), *Zhongguo gongchandang lishi zuzhi jigou cidian 中国共产党历史组织机构辞典* [Dizionario storico delle istituzioni del Partito comunista cinese], Beijing, Zhongguo gongchandang chubanshe 中国共产党出版社, 2019, pp. 751.
- Guiheux, Gilles, *La République Populaire de Chine. Histoire générale de la Chine (1949 à nos jours)*, Paris, Les Belles Lettres, 2018, pp. 464.
- Haokan shipin 好看视频, “12 fenzhong caiseban kaiguo dadian 12 分钟彩色版开国大典” [Versione a colori di 12 minuti della cerimonia di fondazione], *Haokan shipin*, 3 ottobre 2021, <<https://haokan.baidu.com/v?pd=wisenatural&vid=3777691596786115194>> (ultimo accesso 18 aprile 2023).
- Herman, Edward S. e Noam Chomsky, *La fabbrica del consenso. La politica e i mass media [Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media]*, Il Saggiatore, Milano, 2014 [1988], pp. 512.
- Hou Kai 侯凯, Zhu Bozheng 朱柏成, “Cong Nanjing dao Wuhu: Zhongyang dianying sheyingchang de fazhan yu xutu 从南京到芜湖: 中央电影摄影场的发展与迁徙 (1934—1937)” [Da Nanchino a Wuhu: lo sviluppo e il trasferimento dello Studio cinematografico centrale], *Journal of Beijing Film Academy (Beijing dianying xueyuan xuebao 北京电影学院学报)*, 2020, no. 12, pp. 90-96.
- Hu Puzhong 胡谱忠, “Zhuxuanlü dianying yu shangyepian de hudong jianbian guize 主旋律电影与商业片的互动渐变规则” [Schema della graduale interazione tra film di propaganda e film commerciali], *Journal of Guizhou University Art Edition (Guizhou daxue xuebao – Yishu ban 贵州大学学报 – 艺术版)*, 2002, vol. 16, no. 1, pp. 33-37.
- Hu, Jubin, *Projecting a Nation. Chinese National Cinema Before 1949*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2003, pp. 276.
- Hu, Tingting, and Guan Tianru, ““Man-as-Nation”: Representations of Masculinity and Nationalism in Wu Jing’s *Wolf Warrior II*”, *Sage Journals*, 23 luglio 2021,

- <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/21582440211033557>> (ultimo accesso 6 luglio 2023).
- Huang, Xuelei, and Zhiwei Xiao, “*Shadow Magic and The Early History of Film Exhibition in China*”, in Song Hwee Lim and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, Londra, British Film Institute, 2011, pp. 47-55.
- Huang, Xuelei, *Shanghai Filmmaking: Crossing Borders, Connecting to the Globe, 1922-1938*, Leiden, Brill, 2014, pp. 381.
- Il Nuovo De Mauro, “Istituto”, *Internazionale*, 23 dicembre 2016 <<https://dizionario.internazionale.it/parola/istituto>> (ultimo accesso 26 ottobre 2023).
- Internet Movie DataBase (IMBD), <<https://www.imdb.com>> (ultimo accesso 8 gennaio 2024).
- Ishi Taeko 石井妙子, Kishi Fumiko 岸富美子, *Man'ei hishi: eiga, hōkai, Chūgoku eiga sōsō* 満映秘史: 栄華、崩壊、中国映画草創 [La storia segreta degli studi Man'ei: prosperità, collasso e inizi del cinema cinese], Tokyo, Kadokawa, 2022, pp. 378.
- Ives, Mike, “A Novelist Says a Movie Fails to Credit Her. The Film World Shrugs”, *The New York Times*, 23 luglio 2022, <<https://www.nytimes.com/2022/07/23/movies/zhang-yimou-movie.html>> (ultimo accesso 26 novembre 2022).
- Iwasaki Akira 岩崎昶, *Eiga to shihonshugi* 映画と資本主義 [Cinema e capitalismo], Tokyo, Oraisha 往来社, 1931, pp. 443.
- Jauss, Hans Robert, *Perché la storia della letteratura? [Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft]*, a cura di Alberto Varvaro, Napoli, Guida, 2001 [1967], pp. 96.
- Jenkins, Henry, *Cultura convergente [Convergence Culture]*, Milano, Apogeo, 2007 [2006], pp. 368.
- Jia Leilei 贾磊磊, “Chonggou Zhongguo zhuliu dianying de jingdian moshi yu jiazhi tixi 重构中国电影的经典模式与价值体系” [Ricostruzione del modello classico e del sistema valoriale dei film cinesi mainstream], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying 当代电影)*, 2008, no. 1, pp. 21-25.
- Jie, Li, “A National Cinema for a Puppet State: The Manchurian Motion Picture Association”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 79-97.
- Jie, Li, *Cinematic Guerrillas. Propaganda, Projectionists, and Audiences in Socialist China*, New York, Columbia University Press, 2023, pp. 341.
- Johnson, Matthew D., *International and Wartime Origins of the Propaganda State: The Motion Picture in China 1897-1955*, tesi di Dottorato, San Diego, University of California, 2008, pp. 485.
- Johnson, Matthew, “Propaganda and Censorship”, in Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, pp. 153-178.
- Johnson, Matthew, “Propaganda film”, *Journal of Chinese Cinemas*, 2016, vol. 10, no. 1, pp. 17-20.
- Kerlan-Stephens, Anne, “À la recherche du cinéma de propagande: cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930”, in Jean-Pierre Bertin-Maghit (dirigé par), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouvelle Monde, 2015, pp. 277-308.
- Kerlan, Anne, *Hollywood à Shanghai. L'épopée des studios Lianhua, 1930-1948*, Preface de Christian Delage, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2015, pp. 458.
- Khoo, Olivia and Sean Metzger (eds.), *Futures of Chinese Cinema: Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures*, Bristol, Intellect, 2009, pp. 292.
- Kingsley, Edney, Stanley Rosen and Ying Zhu (eds.), *Soft Power With Chinese Characteristics. China's Campaign for Hearts and Minds*, Oxon, Routledge, 2019, pp. 318.
- Kipgen, Nehginpao, *The Politics of South China Sea Disputes*, Oxon, Routledge, 2020, pp. 148.
- Kokas, Aynne, *Hollywood Made in China*, Oakland, University of California Press, 2017, pp. 272.

- Kraicer, Shelly, “Features | A Matter of Life and Death: Lu Chuan and Post-Zhuxuanlu Cinema”, *Cinema Scope*, <<https://cinema-scope.com/features/features-a-matter-of-life-and-death-lu-chuan-and-post-zhuxuanlu-cinema-by-shelly-kraicer/>> (ultimo accesso 8 giugno 2021).
- Lasswell, Harold Dwight, *Propaganda Technique in the World War*, London, Kegan Paul, 1927, pp. 233.
- Lau, Shing-Hon, “Lo sviluppo storico del cinema cinese”, in Marco Müller (a cura di), *Ombre Elettriche: Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Milano, Electa, 1982, pp. 38-61.
- Lavagnino, Alessandra C. e Bettina Mottura, *Cina e modernità: cultura e istituzioni dalle Guerre dell’oppio a oggi*, Roma, Carocci, 2016, pp. 249.
- Lavagnino, Alessandra C. e Silvia Pozzi, *Cultura cinese. Segno, scrittura e civiltà*, Roma, Carocci, 2013, pp. 243.
- Lavagnino, Alessandra C., “XV Congresso del PCC: Piccolo lessico politico del dopo-Deng”, in Alfredo Cadonna e Franco Gatti (a cura di), *Cina: Miti e realtà*, Venezia, Cafoscarina, 2001, pp. 199-211.
- Lee, Leo Ou-fan, *Shanghai Modern. The flowering of a new urban culture in China 1930-1945*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, pp. 464.
- Lee, Pui Tak 李培德, “Lun 1920 zhi 1930 niandai Shanghai dianying hangye de jingzheng: yi Minxin he Tianyi liang jia dianying gongsi wei ge’an 論 1920 至 1930 年代上海電影行業的競爭: 以民新和天一兩家電影公司為個案 [Rivalità nell’industria cinematografica di Shanghai negli anni Venti e Trenta. Il caso di studio delle case di produzione Minxin e Tianyi]”, *Journal of Oriental Studies*, 2005, vol. 39, no. 1, pp. 21-55.
- Legge, James, *The Chinese Classics: with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes*, London, Trubner & Co, 1872, vol. 5 parte 1, pp. X, 147, 410.
- Legge, James, *The Chinese Classics: with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes*, London, Trubner & Co, 1872, vol. 5 parte 2, pp. 412-933.
- Legge, James, *The Chinese Classics: with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes*, London, Henry Frowde; Oxford University Press, 1871, vol. 4, parte 1, pp. XII, 243.
- Legge, James, *The Chinese Classics: with a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes*, London, Henry Frowde; Oxford University Press, 1871, vol. 4, parte 2, pp. 245-785.
- Lepri, Chiara, “Alessandro Sardi in Cina (1931-1932): dalla missione per la Società delle Nazioni alle Giornate di fuoco a Shangai”, in Marina Miranda (a cura di), *Percorsi in Civiltà dell’Asia e dell’Africa II. Quaderni di studi dottorali alla Sapienza*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2023, pp. 191-230.
- Leyda, Jay, “Il cinema cinese fa il suo ingresso sulla scena mondiale”, in Marco Müller (a cura di), *Ombre Elettriche: Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Milano, Electa, 1982, pp. 13-17.
- Leyda, Jay, *Dianying: Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge (MA), MIT Press, 1972, pp. 534.
- Li Daoxin 李道新, *Zhongguo dianying piping shi 1987-2000 中国电影批评史 1987-2000* [Storia della critica cinematografica cinese (1987-2000)], Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2007, pp. 752.
- Li Daoxin 李道新, *Zhongguo dianying wenhua shi 中国电影文化史* [Storia della cultura cinematografica in Cina], Beijing, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社, 2005, pp. 685.
- Li, Kaiyi, *Transnational Education between the League of Nations and China. The Interwar Period*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 239.
- Liang Junjian 梁君健, “Zhongguo dianying shichang dangqi de mimi 中国电影市场档期的秘密” [Il segreto delle date di uscita del mercato cinematografico cinese], *Film Art (Dianying Yishu 电影艺术)*, 2011, no. 1, pp. 100-103.

- Lim, Song Hwee, and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, Londra, British Film Institute, 2011, pp. 219.
- Lin Yanhua 林艳华, “《Wo he wo de zuguo》 yingxiao zhenglüe yu jishu chuangxin 《我和我的祖国》营销策略与技术创新” [My People, My Country: strategie di marketing e innovazione tecnologica], *China Newspaper Industry (Zhongguo baoye 中国报业)*, 2021, no. 8, pp. 62-63.
- Lin Yutang, *Il mio paese e il mio popolo*, traduzione di Pietro Jahier, Milano, Bompiani, 1945, pp. 436.
- Liu Dequn 刘德群, *Gaige kaifang sishinian: Zhuxuanlü dianying de fazhan yu shanbian 改革开放四十年: 主旋律电影的发展与嬗变* [Quarant’anni dalla politica di riforme e di apertura: sviluppo ed evoluzione del cinema della melodia principale], Beijing, Zhongguo caifu chubanshe 中国财富出版社, 2019, pp. 138.
- Liu Heng 刘恒, *Xiao shimo 小石磨* [La piccolo macina], Jinan, Shandong wenyi chubanshe 山东文艺出版社, 1998, pp. 393.
- Liu Jianzhong 刘建中, “Zongjie jingyan kaichuang ‘shiwu’ dianying shiye xin jumian zai Quanguo dianying gongzuo zuotanhui shang de gongzuo baogao 总结经验 开创“十五”电影事业新局面——在全国电影工作座谈会上的工作报告” [Riassumere le esperienze: aprire nuove strade nell’industria cinematografica con il decimo piano quinquennale – Rapporto al Forum nazionale sul cinema], in China Film Association (*Zhongguo dianyingjia xiehui 中国电影家协会*), *Zhongguo dianying nianjian 中国电影年鉴* [Annuario del cinema cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 2002, pp. 29-36.
- Liu Sijia 刘思佳, “Leixinghua · shichanghua · dazhonghua – Lun gaige kaifang si shi nian zhuxuanlü dianying chuanguo linian de zhuanxing 类型化·市场化·大众化—论改革开放四十年 主旋律电影创作理念的转型” [Le trasformazioni del concetto creativo di “film della melodia principale”: dinamiche di genere, mercato e grande pubblico nei 40 anni dalla politica di riforme e di apertura], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying 当代电影)*, 2018, no. 7, pp. 110-113.
- Liu Wenbing 刘文兵, *Chūgoku eiga no nekkyō-teki kogane-ki: Kaikaku kaihō jidai ni okeru taishū bunka no uneri 中国映画の熱狂的黄金期: 改革开放時代における大衆文化のうねり* [La febbre del cinema cinese: l’esplosione della cultura popolare nell’epoca della Politica di riforme e di apertura], Tokyo, Iwanami Shoten, 2012, pp. 304.
- Liu Yang 浏阳, “Shiqi nian dianying guanli tizhi yanjiu su lüe 十七年电影管理体制研究述略” [Breve disamina sul sistema di gestione del cinema nei diciassette anni], *Movie Literature (Dianying wenxue 电影文学)*, 2009, no. 13, pp. 7-12.
- Liu Yong 刘咏, “Shanghai kexue jiaoyu dianying zhipianchang 上海科学教育电影制片厂” [Studi cinematografici scientifici e didattici di Shanghai], *Zhongguo da baike quanshu 中国大百科全书*, 20 gennaio 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=224961&Type=bkzyb>> (ultimo accesso 9 novembre 2023).
- Liu Zijie 刘子杰, Zhang Guolong 张国龙, “Cong si zheng jiaoyu zhuti yu Zhongguo wenhua chuantong jiaodu kan 《Jijie hao》 de re ying yi qi qishi 从思政教育主题与中国文化传统角度看《集结号》的热映及其启示” [La popolarità e le implicazioni di *Assembly*: sguardi dal punto di vista dell’educazione politica e ideologica, e della tradizione culturale cinese], *Movie Literature (Dianying wenxue 电影文学)*, 2010, no. 5, p. 74.

- Liu, Hailong, *Propaganda. Ideas, discourses and its legitimization*, Oxon (RN), Routledge, 2020, pp. 364.
- Liu, Petrus, and Lisa Rofel (eds.), “*Wolf Warrior II: The Rise of China and Gender/Sexual Politics*”, *MCLC Resource Center*, 2018, <<https://u.osu.edu/mclc/online-series/liu-rofel/>> (ultimo accesso 6 luglio 2023).
- Liu, Xie, *Il tesoro delle lettere un intaglio di draghi*, traduzione di Alessandra C. Lavagnino, Milano, Luni, 1995, pp. 382.
- Lobscheid, Wilhelm, *Ying Hua zidian 汉英字典 English and Chinese Dictionary*, Daily Press Office, Hong Kong, 1866, part 3-4, pp. 981-2014, 9.
- Lu Xun 鲁迅, “*Dianying de jiaoxun 电影的教训*” [Lezioni dal cinema], *Shenbao 申报*, 11 settembre 1933, in Lu Xun 鲁迅, *Lu Xun quanji 鲁迅全集* [Le opere di Lu Xun], Beijing, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, 1982, vol. 5, pp. 292-294.
- Lu Xun, *Jottings under Lamplight*, edited by Eileen J. Cheng and Kirk A. Denton (eds.), Cambridge (MA), Harvard University Press, 2017, pp. 329.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng (ed.), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1997, pp. 428.
- Luo Zhufeng 罗竹风 (a cura di), *Hanyu da cidian 汉语大词典* [Grande dizionario cinese], Shanghai, Hanyu da cidian chubanshe 汉语大词典出版社, 1994 [1989], vol. 3, pp. 1662.
- Lupano, Emma (a cura di), *La Cina dei media: Analisi, riflessioni, prospettive*, Milano, Unicopli, 2016, pp. 189.
- Lupano, Emma, “Il Rapporto di Xi Jinping al XX Congresso del Pcc: parole chiave e tendenze discorsive”, *OrizzonteCina*, 2022, vol. 13, no. 2-3, pp. 1-13.
- Lupano, Emma, “Lo ‘spirito della pallavolo femminile e i 70 anni della Repubblica Popolare Cinese”, *Sulla Via del Catai*, 2019, no. 21, pp. 137-153.
- Lupano, Emma, *Ho servito il popolo cinese. Media e potere nella Cina di oggi*, Milano, Brioschi, 2012, pp. 178.
- MacFarquhar, Roderick, and John K. Fairbank (eds.), *The Cambridge History of China. The People’s Republic, Part 1: The Emergence of Revolutionary China, 1949–1965*, vol. 14, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 722.
- MacFarquhar, Roderick, and John K. Fairbank (eds.), *The Cambridge History of China. The People’s Republic. Part 2: Revolutions within the Chinese Revolution, 1966–1982*, vol. 15, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 1108.
- Mackerras, Colin (ed.), *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1983, pp. IX, 220.
- Mackerras, Colin, *The Rise of the Peking Opera: 1770-1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China*, Oxford, Clarendon Press, 1972, pp. X, 316.
- Mao Zedong 毛泽东, “*Yingdang zhongshi dianying 《Wu Xun zhuan》 de taolun 应当重视电影《武训传》的讨论*” [Bisogna prestare attenzione alla discussione del film *La vita di Wu Xun*], *Quotidiano del Popolo (Renmin ribao 人民日报)*, 20 maggio 1951.
- Marks, Dara, *L’arco di trasformazione del personaggio* [*Inside Story: The Power of the Transformational Arc*], Roma, Dino Audino, 2009 [2007], pp. 239.
- Martel, Frédéric, *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 440.
- Martel, Frédéric, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 460.
- Masini, Federico, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and its Evolution toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, Berkeley, University of California, 1993 («*Journal of Chinese Linguistics*», no. 6), pp. i-iv, 1-295.

- McDougall, Bonnie S., *Mao Zedong's «Talks at Yan'an Conference on Literature and Art»: A translation of the 1943 text with commentary*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies University of Michigan, 1980, pp. 128.
- McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare [Understanding Media: The Extensions of Man]*, Milano, Il Saggiatore, 2015 [1964], pp. 332.
- McSweeney, Terence, *Avengers Assemble!: Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*, New York, Columbia University Press, 2018, pp. 310.
- Metz, Christian, *Semiologia del cinema [Essais sur la signification au cinéma]*, Garzanti, Milano, 1972 [1969], pp. 328.
- Meyer-Clement, Elena, *Party Hegemony and Entrepreneurial Power in China. Institutional change in the film and music industries*, Oxon (RN), Routledge, 2016, pp. 284.
- Minuz, Andrea, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2012, pp. 242.
- Miranda, Marina, “L'era dello storytelling, la Cina e noi”, *Sinosfere*, 20 dicembre 2020, <<https://sinosfere.com/2020/12/20/marina-miranda-lera-dello-storytelling-la-cina-e-noi/>> (ultimo accesso 9 maggio 2023).
- Miranda, Marina, *Ideologia e riforma politica in Cina. Una democratizzazione elusa dagli anni Ottanta in poi*, Roma, Libreria Universitaria, 2022, pp. 216.
- Misawa Mamie 三澤真美恵, ‘Teikoku’ to ‘sokoku’ no hazama: *Shokuminchiki Taiwan eigabito no kōshō to ekkyō* 「帝国」と「祖国」のはざま: 植民地期台湾映画人の交渉と越境 [Tra “impero” e “patria”: scambi e passaggi di confini di cineasti taiwanesi durante il periodo coloniale], Tokyo, Iwanami Shoten, 2019, pp. 24, 347.
- Mo Yan, “Nobel Lecture”, *Nobel Prize*, 7 dicembre 2012 <https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/yan-lecture_ki.pdf> (ultimo accesso 29 novembre 2023).
- Morreale, Emiliano, “I bambini e il popolo bambino nel cinema italiano”, in Clara Allasia, Bruno Maida e Franco Prono (a cura di), *Infanzia e povertà. Storie e narrazioni nel cinema del dopoguerra (1945-1950)*, Avellino, Sinestesie, 2018, pp. 79-84.
- Morrison, Robert, *A Dictionary of the Chinese Language, in Three Parts. Part the first; containing Chinese and English, arranged according to the radicals; part the second, Chinese and English arranged alphabetically; and part the third, English and Chinese*, Macao, Printed at the Honorable East India Company's Press by P.P. Thorns, 1815, vol. 1, part 1, pp. 930.
- Mottura, Bettina, “Costituzione e discorso delle istituzioni in Cina oggi”, *Nuovi Autoritarismi e Democrazie*, vol. 2, 2019, pp. 93-108.
- Müller, Marco (a cura di), *Il nuovo cinema cinese*, Roma, Di Giacomo, 1986, pp. 43.
- Müller, Marco (a cura di), *Ombre Elettriche: Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Milano, Electa, 1982, pp. 274.
- Müller, Marco e Alessandro Nicosia (a cura di), *Cento anni di cinema cinese 1905-2005: Ombre elettriche. Roma, Complesso del Vittoriano 29 giugno-24 luglio 2005*, Roma, Gangemi, 2005, pp. 306.
- Müller, Marco e Elena Pollacchi (a cura di), *Ombre elettriche: Cento anni di cinema cinese (1905-2005)*, Electa, Milano, 2005, pp. 312.
- Müller, Marco, “Chi ha paura della «Nouvelle vague»?”, in Marco Müller (a cura di), *Il nuovo cinema cinese*, Roma, Di Giacomo, 1986, pp. 5-8.
- Müller, Marco, “Feng Xiaogang ‘Non sono un regista prevedibile’”, *Far East Film Festival*, 2017, <<https://www.fareastfilm.com/saggi/feng-xiaogang-non-sono-un-regista-prevedibile/>> (ultimo accesso 14 novembre 2022).

- Müller, Marco, “Il cinema al servizio delle campagne politiche”, in Marco Müller e Alessandro Nicosia (a cura di), *Cento anni di cinema cinese 1905-2005: Ombre elettriche. Roma, Complesso del Vittoriano 29 giugno-24 luglio 2005*, Roma, Gangemi, 2005, pp. 220-242.
- Müller, Marco, “Per una filmografia dei registi della «quinta generazione»: il gruppo dell’Accademia di Cinematografia”, in Marco Müller (a cura di), *Il nuovo cinema cinese*, Roma, Di Giacomo, 1986, pp. 19-43.
- Müller, Marco, “Storia del cinema cinese (1905-2005)”, in Marco Müller e Alessandro Nicosia (a cura di), *Cento anni di cinema cinese 1905-2005: Ombre elettriche. Roma, Complesso del Vittoriano 29 giugno-24 luglio 2005*, Roma, Gangemi, 2005, pp. 25-43.
- Müller, Marco, “World Cinema, Global Cinema, Glocal Cinema or Transnational Cinema?”. Keynote speech al convegno “Comunicazione mediatica interculturale e cinema glocal” (*Kuawenhua zhuanbo yu quanqiu bendihua dianying 跨文化传播与全球本地化电影*) presso la Scuola di cinema e televisione dell’Accademia d’Arte di Nanchino (*Nanjing yishu xueyuan dianying dianshi xueyuan 南京艺术学院电影电视学院. School of Movie and Television Nanjing University of the Arts*), 27 aprile 2023.
- Museo Nazionale del Cinema (*Zhongguo dianying bowuguan 中国电影博物馆*), “Mantenere lo spirito originale e andare avanti: mostra speciale di film e immagini per celebrare la fondazione dei 100 anni del Partito comunista cinese” (*Yong bao chu xin dili fenjing – Qingzhu Zhongguo gongchandang chengli 100 zhounian dianying yingxian zhuantizhan 永葆初心砥砺前行——庆祝中国共产党成立 100 周年电影影像专题展*), *Museo Nazionale del Cinema (Zhongguo dianying bowuguan 中国电影博物馆)*, 2021 <<https://360vryun.com/t/1d5dab975cf8a5d9>> (ultimo accesso 23 marzo 2022).
- Nakajima Seio 中嶋聖雄, “*Chūgoku eiga no mikata 中国映画の見方*” [Come guardare i film cinesi], *China Scope*, 2016a, vol. 1, no. 583, pp. 82-83.
- Nakajima Seio 中嶋聖雄, “*Chūgoku eiga to seiji 中国映画と政治*” [Il cinema cinese e la politica], *China Scope*, 2016b, vol. 4, no. 586, pp. 80-81.
- Nakajima, Seio, “The Genesis, Structure and Transformation of the Contemporary Chinese Cinematic Field: Global Linkages and National Refractions”, *Global Media and Communication*, 2016c, vol. 12, no. 1, pp. 85-108.
- Negro, Gianluigi, *Le voci di Pechino. Come i media hanno costruito l’identità cinese*, Roma, LUISS University Press, 2022, pp. 192.
- Neri, Corrado, “Cinema”, in Guido Samarani e Maurizio Scarpari (a cura di), *La Cina. Verso la modernità*, Torino, Einaudi, 2009, vol. III, pp. 747-762.
- Ng, I-ching, “Yan Geling”, *South China Morning Post*, 31 ottobre 2004, <<https://www.scmp.com/article/476179/yan-geling>> (ultimo accesso 26 novembre 2022).
- Ni Zhen 倪震 (a cura di), *Gaige yu Zhongguo dianying 改革与中国电影* [Il cinema cinese e le riforme], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1994, pp. 303.
- Nye, Joseph, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, PublicAffairs, 2004, pp. 240.
- Pan, Xiaofeng, *The Stagecraft of Peking Opera: From its Origins to the Present Day*, Beijing, New World Press, 1995, pp. 252.
- Pang, Laikwan, “The State against Ghosts: A Genealogy of China’s Film Censorship Policy”, *Screen*, 2011, vol. 52, no. 4, pp. 461-476.
- Pang, Laikwan, *Building a New China in Cinema. The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932-1937*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2002, pp. 304.
- Pecquer, Antoine, *Atlante della cultura. Da Netflix allo yoga: il nuovo soft power*, Torino, Add, 2021, pp. 144.

- Perlez, Jane, “In Heat of August 1945, Mao and Chiang Met for the Last Time”, *The New York Times*, 4 novembre 2015, <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2015/11/05/world/asia/the-last-time-mao-and-chiang-met.html>> (ultimo accesso 24 maggio 2023).
- Petroni, Federico, “Alla conquista dell’Antartide”, *Limes*, 2020, vol. 12, pp. 185-196.
- Pickowicz, Paul G., “Chinese Film-making on the Eve of the Communist Revolution”, in Song Hwee Lim and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, Londra, British Film Institute, 2011, pp. 76-84.
- Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2012, pp. 365.
- Pollacchi, Elena, “Il cinema cinese a Venezia tra arte e diplomazia (1955-1990)”, *Mondo cinese*, 2021, vol. 168, pp. 55-66.
- Pollacchi, Elena, “Paesaggi Urbani. Lo sguardo del cinema sulla città”, in Associazione Italia-Cina, *L’arte fotografica e cinematografica in Cina. Atti del Convegno. 23-24 novembre 2000*, Roma, Istituto Italiano dell’Asia e dell’Africa, 2001, pp. 63-76.
- Pollacchi, Elena, “*Schermi a più dimensioni. Soft power e presenza cinese alla Mostra del cinema di Venezia (2012-18)*”, *Sulla via del Catai*, 2018, vol. 18, pp. 63-72.
- Programma della CFDG in supporto dei giovani registi cinesi (CFDG *Zhongguo qingnian dianying daoyan fuchi jihua* CFDG 中国青年电影导演扶持计划), <<http://www.zgdydyxh.com/zh/qc/index.shtml>> (ultimo accesso 20 gennaio 2024).
- Propp, Vladimir, *Morfologia della fiaba* [*Morfologiya skázki* Морфология сказки], con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell’autore. A cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 2000 [1928], pp. X, 230.
- Prudentino, Luisa et Marie-Claire Kuo-Ququemelle, “Du cinéma réaliste au cinéma de propagande dans la Chine maoïste”, in Jean-Pierre Bertin-Maghit (dirigé par), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouvelle Monde, 2015, pp. 661-680.
- Prudentino, Luisa, “Tradizione e innovazione nel cinema cinese degli anni ‘30”, in Associazione Italia-Cina, *L’arte fotografica e cinematografica in Cina. Atti del Convegno. 23-24 novembre 2000*, Roma, Istituto Italiano dell’Asia e dell’Africa, 2001, pp. 47-53.
- Prudentino, Luisa, *Le regard des ombres*, Paris, Bleu de Chine, 2003, pp. 150.
- Pu Songling, *I racconti straordinari dello Studio Liao*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1955, vol I, pp. 944.
- Puppin, Giovanna, “La pubblicità sociale cinese in bilico tra finalità opposte: il “Caso di zia Gong Li””, *Asiatica Venetiana*, 2009, vol. 10, no. 11, pp. 137-154.
- Qiao Xiaoying 乔晓英, “*Xianlipian: cong 1959 dao 2009* 献礼片: 从 1959 到 2009” [Film celebrativi: dal 1959 al 2009], *Movie Review (Dianying pingjie* 电影评介), 2009, no. 23, pp. 1-4.
- Ququemelle, Marie-Claire et Jean Loup Passek, *Le Cinema Chinois*, Paris, centre George Pompidou, 1985, pp. 279.
- Quotidiano del cinema cinese (*Zhongguo dianyingbao* 中国电影报), “*Guoqingdang piaofang guanjun* 《Wo he wo de zuguo》 jiehousai xian quanmin guan ying rechao 国庆档票房冠军《我和我的祖国》节后再掀全民观影热潮” [Il campione della festa nazionale *My People, My Country* revitalizzerà il cinema cinese], *Amministrazione Statale del Cinema (Guojia dianyingju* 国家电影局), 10 ottobre 2019, <<https://www.chinafilm.gov.cn/chinafilm/contents/142/1525.shtml>> (ultimo accesso 17 maggio 2023).
- Rao Shuguang 饶曙光 (a cura di), *Zhongguo xiju dianyingshi* 中国喜剧电影史 [Storia della commedia cinematografica], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 2005, pp. 296.

- Rawnsley, Gary, and Ming-yeh T. Rawnsley (eds.), *Routledge Handbook of Chinese Media*, Oxon, Routledge, 2015, pp. 504.
- Rayns, Tony, “Introduzione all’estetica e alla politica del cinema cinese”, in Marco Müller (a cura di), *Ombre elettriche. Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Torino, Electa, 1982, pp. 21-26.
- Rea, Christopher, *Chinese Film Classics 1922-1949*, New York, Columbia University Press, 2021, pp. 368.
- Renminwang 人民网, “Waijiaobu fayanren huiying “zhanlang waijiao”: nandao Zhongfang zhi neng zuo “chenmo de gaoyang” ma? 外交部发言人回应 “战狼外交”：难道中方只能做“沉默的羔羊”吗？！” [Il portavoce del Ministero degli Affari Esteri risponde alla “wolf warrior diplomacy”: la Cina può solo essere un “agnello silenzioso”?], *Renminwang* 人民网, 10 dicembre 2020, <<http://world.people.com.cn/gb/n1/2020/1210/c1002-31962452.html>> (ultimo accesso 3 luglio 2023).
- Renminwang 人民网, “Zhang Yibai: 《Wo he wo de zuguo》 dianran le 70 nian guomin leiji de aiguoqing 张一白: 《我的我的祖国》点燃了 70 年国民累积的爱国情” [Zhang Yibai: *My People, My Country* accende 70 anni di patriottismo del popolo cinese], *Renminwang* 人民网, 24 aprile 2019, <<http://ent.people.com.cn/n1/2019/1124/c1012-31471514.html>> (ultimo accesso 18 aprile 2023).
- Repnikova, Maria, *Chinese Soft Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 86.
- Repnikova, Maria, *Media Politics in China: Improvising Power under Authoritarianism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. XIV, 271.
- Reynaud, Bérénice, *Nouvelles Chines: Nouveaux cinemas*, Paris, Cahiers du cinema Éditions, 1999, pp. 319.
- Riva, Natalia, “Intrattenimento, educazione e propaganda nelle serie TV a tema medico nell’era di Xi”. Paper presentato al XIX Convegno Associazione Italiana di Studi Cinesi – AISC, Università di Roma “La Sapienza”, 21 settembre 2023.
- Riva, Natalia, *Genealogy of Wenhua Ruan Shili 文化软实力. Development, Formalization, and Popularization of the Soft Power Discourse in the Chinese Context (From the Origins to the First Years of Xi’s Era)*, Libreria universitaria, Limena (PD), 2023, pp. 156.
- Rojas, Carlos, “Introduction: Chinese Cinema and the Art of Extrapolation”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 1-22.
- Rojas, Carlos, and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 736.
- Rondolino, Gianni e Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto e analisi*, Torino, UTET, 2011, pp. 448.
- Rosen, Stanley, “Film and Society in China. The Logic of the Market”, in Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, pp. 197-217.
- Rosenstone, Robert A., *History on Film/Film on History*, Oxon, Routledge, 2024, pp. 250.
- Samarani, Guido e Sofia Graziani, *La Cina rossa. Storia del Partito comunista cinese*, Bari, Laterza, 2023, pp. 305.
- Samarani, Guido, *La Cina contemporanea. Dalla fine dell’impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 434.
- Sato, Tadao, “Il cinema di Shanghai sotto l’occupazione giapponese (1939-1945)”, in Marco Müller (a cura di), *Ombre Elettriche: Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Milano, Electa, 1982, pp. 257-265.
- Savina, Tonio, “La “nuova corsa alla Luna” tra Cina e Stati Uniti: dibattiti e prospettive”, *OrizzonteCina*, 2021, vol. 12, no. 2-3, pp. 110-120.

- Schoppa, Keith. R., "Local Self-Government in Zhejiang, 1909-1927", *Modern China*, 1976, vol. 2, no. 4, pp. 503-530.
- Secretariat of the Antarctic Treaty, "The Antarctic Treaty", *Secretariat of the Antarctic Treaty*, <<https://www.ats.aq/e/antarctic treaty.html>> (ultimo accesso 23 gennaio 2024).
- Semsel, George Stephen (ed.), *Chinese Film: The State of the Art in the People's Republic*, New York, Praeger, 1987, pp. 208.
- Shambaugh, David, "China's Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy", *The China Journal*, 2007, no. 57, pp. 25-58.
- Shambaugh, David, "China's Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy", in Kjeld Erik Brødsgaard (ed.), *Critical Readings on the Chinese Communist Party*, Leiden, Brill, 2016 («Critical Readings»), pp. 713-751.
- Shan Binxin 单滨新, "Cai Yuanpei yu Zhongguo dianying 蔡元培与中国电影" [Cai Yuanpei e il cinema cinese], *Root Exploration (Xungen 寻根)*, 2013, no. 1, pp. 99-105.
- Shan Qing 尚清, "Xianli zuopin: zhengzhi yu shangye de jiaorong 献礼作品: 政治与商业的交融" [Film celebrativi: la fusione delle dimensioni politica e commerciale], *BBC News*, 29 settembre 2009, <https://www.bbc.com/zhongwen/simp/indepth/2009/09/090929_china60_propaganda> (ultimo accesso 23 maggio 2023).
- Shen Guowei 沈国威, *Jindai Zhong Ri cihui jiaoliu yanjiu: Hanzi xinci de chuanguo、rongshou yu gongxiang 近代中日词汇交流研究: 汉字新词的创作、容受与共享* [Ricerca sugli scambi lessicali tra Cina e Giappone in epoca moderna: Creazione, accoglimento e condivisione di neologismi in caratteri cinesi], Beijing, Zhonghua shudian 中华书店, 2010, pp. 582.
- Song Jialing 宋家玲, "Zhuxuanlü dianying de qeiji yu huolu 主旋律电影的危机与活路" [Crisi e sopravvivenza dei film della melodia principale], *Film Art (Dianying yishu 电影艺术)*, 2006, no. 1, pp. 53-55.
- Spagnoli, Federico, "La riforma della Costituzione cinese: un'analisi della revisione costituzionale del 2018 e dei suoi caratteri principali", *DPCE Online*, vol. 38, no. 1, 2019, pp. 129-163.
- Spencer, Stewart, "Pastoral Agriculture: John B. Griffing, Agricultural Missionaries, and Transnational Agricultural Development", *Rockefeller Archive Center*, 9 agosto 2023, <<https://rockarch.issuelab.org/resource/pastoral-agriculture-john-b-griffing-agricultural-missionaries-and-transnational-agricultural-development.html>> (ultimo accesso 11 gennaio 2024).
- Su, Wendy, "New Strategies of China's Film Industry as Soft Power", *Global Media & Communication*, 2010, vol. 6, no. 3, pp. 317-322.
- Sun Jian 孙剑, "Guojia dianying shiye fazhan zhuanxiang zijin guanli weiyuanhui 国家电影事业发展专项资金管理委员会" [Commissione nazionale per la gestione dei fondi per lo sviluppo dell'industria cinematografica], *Zhongguo da baike quanshu 中国大百科全书*, 1 aprile 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=109226&Type=bkzyb&SubID=43900>> (ultimo accesso 22 marzo 2023).
- Tang, Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China: Paradigms and Shifts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 276
- Taylor, Philip M., *Munitions of the Mind. A history of propaganda from the ancient world to the present day*, Manchester, Manchester University Press, 2003 [1990], pp. VIII, 344.
- Teng Jinxian 滕进贤, "Guanyu Zhongguo dianying de zhuxuanlü 关于中国电影的主旋律" [Sulla melodia principale del cinema cinese], *Quotidiano del popolo (Renmin ribao 人民日报)*, 7 febbraio 1991, in China Film Association (*Zhongguo dianying xiehui 中国电影家协会*),

- Zhongguo dianying nianjian* 中国电影年鉴 [Annuario del cinema cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 1992, pp. 258-260.
- Teo, Stephen, “The Chinese Film Market and the *Wolf Warrior 2* Phenomenon”, *Screen*, 2019, vol. 60, no. 2, p. 322.
- The China Media Project, “Mainstream 主流”, *The China Media Project*, 13 maggio 2021, <https://chinamediaproject.org/the_ccp_dictionary/mainstream/> (ultimo accesso 7 gennaio 2023).
- The North-China Herald, “Intervista con un pioniere del cinema dell’Estremo Oriente” con nota di Aldo Bernardini, in Marco Müller (a cura di), *Ombre elettriche. Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Torino, Electa, 1982, pp. 36-37.
- Thompson, Kristin, David Bordwell e Jeff Smith, *Storia del cinema. Un’introduzione [Film History. An Introduction]*, Milano, McGraw Hill, 2022 [2003], pp. 653.
- Tobari Haruo 戸張東夫, “*Chūgoku no kaikaku kaihō seisaku to [shu sentitsu eiga] (jō)* 中国の改革開放政策と「主旋律映画」(上)” [La Politica di riforme e di apertura cinese e il “cinema della melodia principale” (parte 1)], *East Asia (Tōa 東亞)*, 2007, vol. 478, no. 4, pp. 62-71.
- Tobari Haruo 戸張東夫, “*Chūgoku no kaikaku kaihō seisaku to [shu sentitsu eiga] (ka)* 中国の改革開放政策と「主旋律映画」(下)” [La Politica di riforme e di apertura cinese e il “cinema della melodia principale” (parte 2)], *East Asia (Tōa 東亞)*, 2007, vol. 479, no. 5, pp. 72-80.
- Toffler, Alvin, *The Third Wave. The Classic Study of Tomorrow*, New York, William Morrow and company, 1980, pp. 544.
- Tomasi, Dario, *Il cinema asiatico. L’Estremo Oriente*, Roma, Laterza, 2011, pp. 192.
- Tonio, Savina, *Tra storia e narrazione. Il programma spaziale della Repubblica popolare cinese*, Limena (PD), Libreria Universitaria, 2023, pp. 256.
- Toro Escudero, Juan Ignacio, “Antonio Ramos Espejo y el primer cine de China”, *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 2013, vol. 24, pp. 143-152.
- Trausch, Tim, “Die Popularisierung des Politischen und die Aktualisierung nationaler Mythen im Main-Melody-Film”, in Ivo Ritzer and Harald Steinwender (eds.), *Politiken des Populären: Neue Perspektiven der Medienästhetik*, Wiesbaden, Springer VS, 2019, pp. 141-161.
- Trotter, David, *The Screenwriter’s Bible. A Complete Guide to Writing, Formatting, and Selling Your Script*, Los Angeles, Silman-James, 1994, pp. 194.
- Veg, Sebastian, “Eliminating Disharmony: Recent Examples of Censorship in Chinese Writing and Cinema”, *China Perspectives*, 2007, vol. 71, no. 3, pp. 66-72.
- Veg, Sebastian, “Propaganda and Pastiche: Visions of Mao in Founding of a Republic, Beginning of the Great Revival, and Let the Bullets Fly”, *China Perspectives*, 2012, vol. 2, pp. 41-53.
- Voci, Paola and Luo Hui (eds.), *Screening China’s Soft Power*, Abingdon, Routledge, 2018, pp. 266.
- Wan Dengzhong 万澄中, “*Kangzhan chuqi Hankou de “Zhongguo dianying zhipianguang”* 抗战初期汉口的“中国电影制片厂”” [Lo “Studio cinematografico cinese” di Hankou nei primi anni del conflitto], *Wuhan Cultural & Historical Data (Wuhan wenshi ziliao 武汉文史资料)*, 1994, no. 2, pp. 154-156.
- Wan Nina 万妮娜, “*Tongsu jiaoyu yanjiuhui dui min chu shehui jiaoyu tuijin* 通俗教育研究会对我初社会教育的推进 [La promozione dell’educazione sociale nella prima Repubblica di Cina attraverso l’Associazione di Ricerca per l’Educazione Popolare]”, *Lantai World (Lantai shijie 兰台世界)*, 2017, no. 14, pp. 78-80.

- Wang Chaoguang 王朝光, “*Sanshi niandai chuqi de Guomindang dianying jiancha zhidu* 三十年代初期的国民党电影检查制度” [La censura cinematografica del Guomindang nei primi anni Trenta], *Film Art (Dianying yishu* 电影艺术), 1997, no. 3, pp. 60-66.
- Wang Chaoguang 汪朝光, *Yingxi de zhengzhi —— Minguo dianying jiancha zhidu yanjiu* 影艺的政治——民国电影检查制度研究 [La politica dell’arte cinematografica: ricerca sul sistema della censura cinematografica della Repubblica di Cina], Pechino, China Renmin University Press, 2013, pp. 202.
- Wang Gengnian 王庚年, “*Shishi jingpin zhanlüe chuangozao xin de huihuang — Dianying “jiu wu wu linggongcheng” pingxi* 实施精品战略创造新的辉煌—电影“九五五〇工程”评析” [Implementazione di strategie innovative: commento e analisi del “Progetto 9550”], *Quotidiano del cinema cinese (Zhongguo dianyingbao* 中国电影报), 25 aprile 2001, in China Film Association (*Zhongguo dianyingjia xiehui* 中国电影家协会), *Zhongguo dianying nianjian* 中国电影年鉴 [Annuario del cinema cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 2002, pp. 47-50.
- Wang Hui 王晖, “*Zhonghua jiaoyu dianying zhipianchang* 中华教育电影制片厂” [Studio cinematografico educativo cinese], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 20 gennaio 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=137149&Type=bkzyb&SubID=43908>> (ultimo accesso 24 ottobre 2023).
- Wang Peng 王鹏, “*Zhongguo dianying dangqi changtaihua yu jiazhi liandong yanjiu — yi jin wu nian (2007-2011) Guoqingdang Zhongguo dianying shichang weili* 中国电影档期常态化与价值联动研究 —以近五年 (2007—2011 年) 国庆档中国电影市场为例” [Ricerca sulla normalizzazione delle date di uscita in Cina: il mercato cinematografico della Festa nazionale nei cinque anni dal 2007 al 2011], *Dongyue Tribune (Dongyue luncong* 东岳论丛), 2011, vol. 32, no. 11, pp. 147-152.
- Wang Ruiguang 王瑞光, “*Tongsu jiaoyu yanjiuhui de dianying shencha huodong* 通俗教育研究会的电影审查活动” [La censura cinematografica dell’Associazione di Ricerca per l’Educazione Popolare], *Lantai World (Lantai shijie* 兰台世界), 2014, no. 1, pp. 57-58.
- Wang Shuo 王朔, *Wan zhu* 顽主 [Maestro tenace], Tianjin, Tianjin renmin chubanshe 天津人民出版社, 2007, pp. 337.
- Wang Xianping 汪献平, “*Chanye yu leixing: zhuxuanlü dianying de zhuanxing zhenglüe* 产业与类型: 主旋律电影的转型策略” [Industria e generi: strategie di trasformazione dei film di propaganda], *Journal of Shanghai Normal University – Philosophy & Social Sciences Edition (Shanghai shifan daxue xuebai – zhexue shehui kexue ban* 上海师范大学学报—哲学社会科学版), 2007, vol. 36, no. 5, p. 94.
- Wang Xingdong 王兴东 (a cura di), “*Jianguo daye Wang Xingdong dianying juben ji chuangozao* 建国大业 王兴东电影剧本及创作谈” [*The Founding of a Republic. Sceneggiature e dialoghi creativi con Wang Xingdong*], Zhongguo wenshi chubanshe 中国文史出版社, 2016, pp. 387.
- Wang, Ban, “Art, Politics and Internationalism: Korean War Films in Chinese Cinema”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 250-268.
- Wang, Yiman, “Remade in China: Cinema with ‘Chinese Elements’ in the *Dapian* Age”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 610-625.

- Wang, Yiman, “Wartime Cinema: Reconfiguration and Border Navigation”, in Song Hwee Lim and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, Londra, British Film Institute, 2011, pp. 65-75.
- Ward, Julian, “The Remodelling of a National Cinema: Chinese Films of the Seventeen Years (1949-66)”, in Song Hwee Lim and Julian Ward (eds.), *The Chinese Cinema Book*, Londra, British Film Institute, 2011, pp. 87-94.
- Welch, David, “Propaganda: An Historical Perspective”, *Socialism on Film: The Cold War and International Propaganda* <<https://www.socialismonfilm.amdigital.co.uk/#>> (ultimo accesso 17 dicembre 2023).
- Welch, David, “Propaganda”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, Detroit, Gale Thompson, 2005, pp. 1916-1923.
- Wilson, Patricia, “La fondazione degli Studi cinematografici del Nord-est”, in Marco Müller (a cura di), *Ombre Elettriche: Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Milano, Electa, 1982, pp. 81-90.
- Wolte, Isabel, “Persuasive communication in Chinese historical film. The Founding of a Republic as a milestone” in Hsiao-yen Peng and Ella Raidel (eds.), *The Politics of Memory in Sinophone Cinemas and Image Culture: Altering Archives*, London, Routledge, 2017, pp. 32-45.
- World Health Organization – WHO, “Listings of WHO’s response to COVID-19”, *World Health Organization*, 29 giugno 2020, <<https://www.who.int/news/item/29-06-2020-covidtimeline>> (ultimo accesso 20 giugno 2023).
- Wu, Yueqing, and Long Li, “Cai Yuanpei’s Thoughts on Film Education”, in *Beijing Film Academy Yearbook*, Bristol, Intellect, 2016, pp. 1-16.
- Xiao, Zhiwei, “Policing Film in Early Twentieth-Century China, 1905-1923”, in Carlos Rojas and Eileen Chow (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 452-471.
- Xiao, Zhiwei, and Yingjin Zhang (eds.), *Encyclopedia of Chinese Film*, London, New York, Routledge, 1998, pp. 500.
- Xinhua, “China’s Cinema Screen Count Tops 80,000”, *China Daily*, 13 ottobre 2021 <<http://www.chinadaily.com.cn/a/202110/13/WS6166ac29a310cdd39bc6eb9a.html>> (ultimo accesso 13 febbraio 2023).
- Xinhuashe 新华社, “(Shouquan fabu) Xi Jinping: zai wenyi gongzuo zuotanhui shang de jianghua (授权发布) 习近平：在文艺工作座谈会上的讲话” [(Pubblicazione autorizzata) Il discorso di Xi Jinping al Simposio sulla letteratura e sull’arte], *Xinhuanet*, 14 ottobre 2015, <http://www.xinhuanet.com/politics/2015-10/14/c_1116825558.htm> (ultimo accesso 12 aprile 2023).
- Xinhuashe 新华社, “Zhonggong zhongyang bangongting、Guowuyuan bangongting yinfa 《Guanyu longzhong qingzhu Zhonghua renmin gongheguo chengli 70 zhounian guangfan zuzhi kaizhan “Wo he wo de zuguo” qunzhongxing zhuti xuanchuan jiaoyu huodong de tongzhi 中共中央办公厅、国务院办公厅印发《关于隆重庆祝中华人民共和国成立 70 周年广泛组织开展“我和我的祖国”群众性主题宣传教育活动的通知》” [Gli uffici centrali del Dipartimento centrale della propaganda e del Consiglio degli Affari di stato pubblicano l’Avviso per l’organizzazione estensiva di attività di propaganda ed educative di massa su My People, My Country per celebrare il 70° anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese”], *Zhongguo zhengfu wang* 中国政府网, 19 maggio 2019 <http://www.gov.cn/zhengce/2019-05/19/content_5392994.htm> (ultimo accesso 16 maggio 2023).
- Xinhuashe 新华社, “Zhongguo de beiji zhengce 中国的北极政策” [Politica artica cinese], *Zhongguo zhengfu wang* 中国政府网, 26 gennaio 2018 <https://www.gov.cn/zhengce/2018-01/26/content_5260891.htm> (ultimo accesso 6 luglio 2023).

- Xu Hong 徐红, “Zhongxin yishi, chuanguo piping yu jing shi xiangxiang —— Lun 《dianying yuekan》 minzuzhuyi dianying lilun de yuyan jiangou 中心意识、创作批评与镜式想象——论《电影月刊》民族主义电影理论的语言建构” [Coscienza centrale, critica alla creazione e immaginazione speculare — Sulla costruzione della lingua della teoria cinematografica nazionalista su *Dianying yuekan*], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying 当代电影)*, 2019, no. 4, p. 89.
- Xu Liang 徐梁, “Zai lishi zhong yujian weilai: Guoqing dang zhuxuanlü dianying kao suo yu tuo xin 在历史中遇见未来：国庆档主旋律电影考索与拓新” [Incontrare il futuro nella storia: analisi e sviluppi innovativi del cinema della melodia principale in occasione della festa nazionale], *Movie Review (Dianying Pingjia 电影评价)*, 2020, n. 2, pp. 77-81.
- Xu Nanming 许南明, Fu Lan 富澜, Cui Junyan 崔君衍 (a cura di), *Dianying yishu cidian 电影艺术词典* [Dizionario dell’arte cinematografica], Zhongguo Dianying Chubanshe, Pechino, 2005, pp. 562.
- Yan Geling 严歌苓, *Fanghua 芳华* [Gioventù], Beijing, *Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社*, 2017, pp. 215.
- Yan Yihan 闫怡涵, Xian Jia 鲜佳, “Guoqing xianlipian de fazhan yu shanbian 国庆献礼片的发展与嬗变” [Lo sviluppo e l’evoluzione dei “film celebrativi” della festa nazionale], *Journal of Hebei University of Science and Technology (Social Sciences) (Hebei keji daxue xuebao – shehui kexue ban 河北科技大学学报—社会科学版)*, 2020, vol. 20, no. 3, pp. 101-106.
- Yan, Zhenhui, “My People, My Country: A Chinese ‘main-melody’ omnibus film and its spectatorship”, *Journal of Chinese Cinemas*, 26 agosto 2022, <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17508061.2022.2114733>> (ultimo accesso 28 agosto 2023).
- Yang Guihe 杨贵和, “Bie rang yingxiong tai jimo — Ping dianying 《Likai Lei Feng de rizi》 别让英雄太寂寞——评电影《离开雷锋的日子》” [Gli eroi non devono essere troppo solitari. Recensione del film *I giorni senza Lei Feng*], *Dianying pingjie 电影评介 (Movie Review)*, 1997, no. 5, pp. 33.
- Yang Guohai 杨国还, “Ding Qiao 丁峤” [Ding Qiao], *Zhongguo da baike quanshu 中国大百科全书*, 20 gennaio 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=54656&Type=bkzyb&SubID=43905>> (ultimo accesso 8 gennaio 2024).
- Yang Jinyuan 杨金远, *Guansi 官司* [Causa legale], Changsha, Hunan wenyi chubanshe 湖南文艺出版社, 2007, pp. 188.
- Yang Yi 杨逸, *Shanghai cheng zizhi zhi 上海市自治志* [Gazzetta del governo autonomo della città di Shanghai], Taiwan, Chengwen Chubanshe 成文出版社, 1974, pp. 1156.
- Yang, Guobin, *The Power of the Internet in China: Citizen Activism Online*, New York, Columbia University Press, 2009, pp. 320.
- Yang, Li, “The Changing Face of Mao: From *Texing* Actor to Star Casting in Chinese Main Melody Films”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 2023, vol. 35, no. 1, pp. 162-200.
- Yang, Xiao, “The ‘Wolf Warrior Cycle’: Chinese Blockbusters in the Age of the Belt and Road Initiative”, *China Quarterly*, 2023, pp. 1-15.
- Yang, Xiao, “The Era of *Baokuan* Films: How Chinese Social Media Creates Box Office Successes”, *Journal of Chinese Cinemas*, 2018, vol. 15, no. 1, pp. 104-120.
- Yang, Yanling, “Film Policy, the Chinese Government and Soft Power”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2016, vol. 14, no. 1, pp. 71-91.

- Ye, Tan, and Yun Zhu, *Historical Dictionary of Chinese Cinema*, Lanham, Scarecrow, 2012, pp. XXI, 299.
- Ye, Xiaoqing, *Ascendant Peace in the Four Seas: Drama and the Qing Imperial Court*, Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong Press, 2013, pp. 330.
- Yeh, Emilie Y., “Translating Yingxi: Chinese Film Genealogy and Early Cinema in Hong Kong”, in Emilie Y. Yeh (ed.), *Early Film Culture in Hong Kong, Taiwan, and Republican China: Kaleidoscopic Histories*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2018, pp. 19-50.
- Yeh, Emilie Yueh-yu, and Darrel Williams Davis, “Re-nationalizing China’s Film Industry: Case study on the China Film Group and film marketization”, *Journal of Chinese Cinemas*, 2008, vol. 2, no. 1, pp. 37-51.
- Yi Fan 忆帆, “Zhuxuanlü yingpian 主旋律影片” [Film della melodia principale], *Zhongguo da baike quanshu 中国大百科全书*, 20 gennaio 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=216919&Type=bkzyb&SubID=43829>> (ultimo accesso 16 febbraio 2023).
- Yin Hong 尹鸿, “Lishi shunjian de quanmin jiyi yu qinggan pengzhuang —— Yu Huang Jianxin tan 《Wo he wo de zuguo》 he 《Juesheng shike》 历史瞬间的全民记忆与情感碰撞——与黄建新谈《我和我的祖国》和《决胜时刻》” [La storia tra memoria e commozione. Dialogo con Huang Jianxin su *My People, My Country* e *Mao Zedong*], *Film Art (Dianying yishu 电影艺术)*, 2019, vol. 219, no. 6, pp. 69-76.
- Yin Hong 尹鸿, Wang Xiaofeng 王晓丰, “Zhongguo dianying chanye niandu beiwang 中国电影产业年度备忘” [Memo annuale sull’industria cinematografica cinese], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying 当代电影)*, 2005, no. 2, pp. 18-26.
- Ying, Li-hua, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, London, Lanham & Littlefield, 2009, pp. 494.
- Yu Han 雨涵, ““Da kuai tou” wo de zhihui mei duoshao “大块头”我的智慧没多少” [Running on Karma: Io non sono molto saggio], *Movie Review (Dianying pingjie 电影评介)*, 2003, no. 10, pp. 20-21.
- Yu, Hongmei. “Visual Spectacular, Revolutionary Epic, and Personal Voice: The Narration of History in Chinese Main Melody Films”, *Modern Chinese Literature and Culture*, 2013, vol. 25, no. 2, pp. 166-218.
- Yu, Sen-Lun, “Q&A with Assembly director Feng Xiaogang”, *Screen Daily*, 4 ottobre 2007, <<https://www.screendaily.com/qanda-with-assembly-director-feng-xiaogang/4035062.article>> (ultimo accesso 6 dicembre 2021).
- Zappone, Tanina, *La comunicazione politica cinese rivolta all'estero: dibattito interno, istituzioni e pratica discorsiva*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 285.
- Zhang Baiqing 章柏青, Liu Naikang 刘乃康, “Beijing kexue jiaoyu dianying zhipianchang 北京科学教育电影制片厂” [Studi cinematografici scientifici e didattici di Pechino], *Zhongguo da baike quanshu 中国大百科全书*, 4 aprile 2023, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=206295&Type=bkzyb>> (ultimo accesso 9 novembre 2023).
- Zhang Baiqing 章柏青, Liu Naikang 刘乃康, “Zhongyang xinwen jilu dianying zhipianchang 中央新闻纪录电影制片厂” [Studi cinematografici centrali per notizie e documentari], *Zhongguo da baike quanshu 中国大百科全书*, 18 giugno 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=206294&Type=bkzyb&SubID=43857>> (ultimo accesso 9 novembre 2023).

- Zhang Binling 张炳林, “*Minguo shiqi dianying jiaoyu de qi yuan yu fazhan —— Jianlun wo guo zaoqi dianhua jiaoyu lishi jieduan huafen* 民国时期电影教育的起源与发展——兼论我国早期电化教育历史阶段划分” [Origine e sviluppo dell’educazione cinematografica durante la Repubblica di Cina: sulla divisione in fasi storiche della prima educazione elettronica cinese], *e-Education Research (Dianhua jiaoyu yanjiu* 电化教育研究), 2012, vol. 33, no. 11, pp. 107-114.
- Zhang Shuoguo 张硕果, “*Jianguo chuqi guoying dianying zhipianguang gushi zhizuo kaolü (1949-1952)* 建国初期国营电影制片厂故事片制作考略 (1949-1952)” [La produzione di lungometraggi negli studi cinematografici statali agli albori della Repubblica Popolare Cinese (1949-1952)], *Journal of Dalian University (Dalian daxue xuebao* 大连大学学报), 2020, vol. 41, no. 4, pp. 1-8.
- Zhang Xiaoling 张晓玲, “*Lun Feng Xiaogang dianying 《Jijie hao》 de yishu tese Xianshi shenghuo Zhong renwenzhuyi de huhuang* 论冯小刚电影《集结号》的艺术特色——现实生活中人文主义的呼唤” [Sulle caratteristiche artistiche del film *Assembly* di Feng Xiaogang. Il richiamo dell’umanesimo nella vita reale], *Movie Review (Dianying pingjia* 电影评价), 2008, no. 14, pp. 35, 48.
- Zhang Zhenhua 张振华, “*Lun “xin zhuxuanlü dianying”* 论“新主旋律电影”” [I “nuovi film della melodia principale”], *Academic Monthly (Xueshu yuekan* 学术月刊), 2011, vol. 43, no. 2, pp. 110-115.
- Zhang Zhong 张忠, Ding Guo 丁果, “*Fakui hao zhuxuanlü dianying de sixiang zhengzhi jiaoyu gongneng* 发挥好主旋律电影的思想教育功能” [Promuovere le capacità educative, politiche e ideologiche dei film della melodia principale], *Qiushi (Qiushi wang* 求是网), 25 luglio 2017 <http://www.qstheory.cn/dukan/hqwg/2017-07/25/c_1121374742.htm> (ultimo accesso 22 marzo 2022).
- Zhang, Rui, *The Cinema of Feng Xiaogang Commercialization and Censorship in Chinese Cinema after 1989*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, pp. 204.
- Zhang, Yingjin (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, pp. 696.
- Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York, Routledge, 2004, pp. 344.
- Zhang, Yingjin, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2010, pp. 257.
- Zhang, Yunbi, “Over 500 Chinese nationals evacuated from Yemen”, *China Daily*, 30 marzo 2015, <http://www.chinadaily.com.cn/china/2015-03/30/content_19953138.htm> (ultimo accesso 4 luglio 2023).
- Zhao Huikang 赵惠康, Jia Leilei 贾磊磊 (a cura di), *Zhongguo kejiao dianyingshi* 中国科教电影史 [Storia del cinema scientifico e didattico cinese], Beijing, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社, 2005, pp. 193.
- Zhao Weifang 赵卫防, “*Nongye jiaoyu dianying zhipianchang* 农业教育电影制片厂” [Studio per la cinematografia educativa agricola], *Zhongguo da baike quanshu* 中国大百科全书, 19 aprile 2023, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=72973&Type=bkzyb&SubID=170877>> (ultimo accesso 2 novembre 2023).
- Zhao Xuan 赵轩, “*Youyi wenyi gaizao guminxing de yi ci changshi —— Lun 1930 nian 《Dianying yuekan》 de “minzuzhuyi dianying yundong”* 右翼文艺改造国民性的一次尝试——论1930年《电影月刊》的“民族主义电影运动”” [Il tentativo dell’arte di destra di trasformare il

- carattere nazionale: il “Movimento del cinema nazionalista” su *Dianying yuekan* del 1930], *Contemporary Cinema (Dangdai dianying 当代电影)*, 2018, no. 11, pp. 137-142.
- Zhao, Weifang, “The Impact of Hong Kong Cinema on Mainland Cinema after the Return of Hong Kong”, in *Contemporary Cinema (China Film Archive) (ed.), Film Studies in China 2. Selected Writings from Contemporary Cinema*, Bristol, Intellect, 2020, pp. 116-133.
- Zheng Lan 郑岚, Wang Jianhua 汪建华, “*Gaoxiao sizhengke ketanf jiaoxue shengtai de neihan, tezheng yu youhua* 高校思政课课堂教学生态的内涵、特征与优化” [Implicazioni, caratteristiche e miglioramenti dell’insegnamento del Corso di ideologia e politica alle scuole superiori], *Higher Education Review (Gaodeng jiaoyu pinglun 高等教育评论)*, 2020, vol. 2, no. 8, pp. 49-58.
- Zheng Ruxin 郑茹馨, “2009-2019: zhuxuanlü dianying de leixing yuansu shanbian yanjiu 2009—2019:主流主旋律电影的类型元素嬗变研究” [Ricerca sulla modifica degli elementi di genere dei film di propaganda dal 2009 al 2019], *Movie Literature (Dianying wenxue 电影文学)*, 2020, no. 17, pp. 13-16.
- Zhong Bai 仲佰, “*Wu ge yi gongcheng jiang* 五个一工程奖” [Five-One Project Award], *Zhongguo da baike quanshu 中国大百科全书*, 24 dicembre 2022, <<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=408338&Type=bkzyb&SubID=23189>> (ultimo accesso 23 gennaio 2023).
- Zhou Hongyu 周洪宇, “*Zhongguo jiaoyu huodong tongshi Zhonghua minguo* 中国教育活动通史” [Storia dell’istruzione cinese], Jinan, *Shandong Education Press (Shandong jiaoyu chuabanshe 山东教育出版社)*, 2017, vol. 7, pp. 433-434.
- Zhou Xue 周雪, Sun Dandan 孙丹丹, “*Zhongguo dianying dangqi jinhualun* 中国电影档期进化论” [Evoluzione della data di uscita dei film in Cina], *Movie (Dianying 电影)*, 2011, no. 11, pp. 57-59.
- Zhu, Ying e Tongdao Zhang, “Sun Mingjin e il primo documentario cinese”, in Marco Müller e Elena Pollacchi (a cura di), *Ombre elettriche: cento anni di cinema cinese (1905-2005)*, Electa, Milano, 2005, pp. 64-73.
- Zhu, Ying, and Bruce Robinson, “Cross-Fertilization in Chinese Cinema and Television: A Strategic Turn in Cultural Policy”, in Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2012, pp. 429-448.
- Zhu, Ying, and Stanley Rosen (eds.), *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, pp. 308.

Filmografia

- 1911 (Xinhai geming 辛亥革命)*, dir. Jackie Chan 陈港生, 2011).
- 1921 (Yijiueyri 一九二一)*, dir. Huang Jianxin 黄建新, Zheng Dasheng 郑大圣, 2021).
- A Matter of Life and Death (Nanjing! Nanjing! 南京! 南京!)*, dir. Lu Chuan 陆川, 2009).
- A Trip Through China* (dir. Benjamin Brodsky, 1917).
- A World Without Thieves (Tianxia wu zei 天下无贼)*, dir. Feng Xiaogang 冯小刚, 2004).
- Acque di primavera (Chunchao 春潮)*, dir. Zheng Yingshi 郑应时, 1933).
- Aftershock (Tangshan da dizhen 唐山大地震)*, dir. Feng Xiaogang 冯小刚, 2010).
- Altri tempi – Zibaldone n. 1* (dir. Alessandro Blasetti, 1952).
- American Sniper* (dir. Clint Eastwood, 2014).
- Amor di patria (Rexue zhonghun 热血忠魂)*, dir. Yuan Congmei 袁丛美, 1938).
- Angeli della strada (Malu tianshi 马路天使)*, dir. Yuan Muzhi 袁牧之, 1937).
- Anni rosso fuoco (Huohong de niandai 火红的年代)*, dir. Fu Chaowu 傅超武, Sun Yongping 孙永平, Yu Zhongying 俞仲英, 1974).
- Aquile di mare (Hai ying 海鹰)*, dir. Yan Jizhou 严寄洲, 1959).
- Assembly (Jijie hao 集结号)*, dir. Feng Xiaogang 冯小刚, 2007).
- Attiraggio di emergenza (Jinji pojiang 紧急迫降)*, dir. Zhang Jianya 张建业, 1999).
- Aurora (Shuguang 曙光)*, dir. Shen Fu 沈浮, 1979).
- Avengers Endgame* (dir. Anthony Russo, Joe Russo, 2019).
- Avranno di certo successori (Ziyou houlairen 自有后来人)*, dir. Yu Yanfu 于彦夫, 1963).
- Bachi da seta di primavera (Chuncan 春蚕)*, dir. Cheng Bugao 程步高, 1933).
- Back to 1942 (Yijiusi'er 一九四二)*, dir. Feng Xiaogang 冯小刚, 2012).
- Barbie* (dir. Greta Gerwig, 2023).
- Battle of Xiangjiang River (Xuezhàn Xiangjiang 血战湘江)*, dir. Chen Li 陈力, 2017).
- Beginning of the Great Revival (Jiandang weiye 建党伟业)*, dir. Huang Jianxin 黄建新, Han Sanping 韩三平, 2011).
- Brothers of War – Sotto due bandiere (Taeguggi hwinallimyeo 태극기 휘날리며)*, dir. Kang Je-gyu 姜帝圭, 2004).
- Bufera sul monte Taihang (Fengxue Taihangshan 风雪太行山)*, dir. He Mengfu 贺孟斧, 1940).
- Bumming in Beijing: The Last Dreamers (Liulang Beijing 流浪北京)*, dir. Wu Wengguang 吴文光, 1990).
- Buongiorno Xiaoping (Xiaoping, Nin hao 小平, 您好, documentario)*, dir. Xu Haiying 徐海婴, 2004).
- Canto a mezzanotte (Yeban gesheng 夜半歌声)*, dir. Maxu Weibang 马徐维邦, 1937).
- Capodanno (Guonian 过年)*, dir. Huang Jianzhong 黄健中, 1991).
- Carnet di ballo (Un carnet de bal)*, dir. Julien Duvivier, 1937).
- Chinese Doctors (Zhongguo yisheng 中国医生)*, dir. Andrew Lau 刘伟强, 2021).
- Chunxiang semina scompiglio nello studio (Chunxiang nao xue 春香闹学)*, dir. Liao Enshou 廖恩寿, 1920).
- Cliff Walkers (Xuanya zhi shang 悬崖之上)*, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 2021).

Codice segreto (*Midianma* 密电吗, dir. Huang Tianzuo 黄天佐, 1937).
Coffee or Tea (*Yi dian dao jia* 一点到家, dir. Derek Hui 许宏宇, 2020).
Colori d'autunno tornando a casa (*Guyuan qiuse* 故园秋色, dir. Zheng Dongtian 郑洞天, 1998).
Combattendo su tutti i fronti (*Nan zheng bei zhan* 南征北战, dir. Cheng Yin 成荫, Tang Xiaodan 汤晓丹, 1952).
Combattimento tra galli (*Douji* 斗鸡, dir. Wang Bingling 王秉林, 1990).
Comment Yukong déplaça les montagnes (dir. Joris Ivens, 1976).
Controluce (*Niguang* 逆光, dir. Ding Yinnan 丁荫南, 1982).
Corrente impetuosa (*Kuangliu* 狂流, dir. Cheng Bugao 程步高, 1933).
Corvi e passeri (*Wuya yu maque* 乌鸦与麻雀, dir. Zheng Junli 郑君里, 1949).
Crocevia (*Shizi jietou* 十字街头, dir. Shen Xiling 沈西苓, 1937).
Primavera e autunni sull'acqua (*Shui shang chunqiu* 水上春秋, dir. Xie Tian 谢添, 1959).
Decisione di vita o di morte (*Shengsi jueze* 生死抉择, dir. Yu Benzhen 于本正, 2000).
Deng Xiaoping (*Deng Xiaoping* 邓小平, dir. Ding Yinnan 丁荫楠, 2003).
Deng Xiaoping nel 1928 (*Deng Xiaoping 1928* 邓小平 1928, dir. Li Xiepu 李歇浦, 2004).
Destino (*Tales of Manhattan*, dir. Julien Duvivier, 1942).
Diamanti di fuoco (*Liehuo jingang* 烈火金刚, dir. He Qun 何群, Jian Hao 江浩, 1991).
Diecimila miglia di cielo (*Changkong wanli* 长空万里, dir. Sun Yu 孙瑜, 1940).
Distaccamento del popolo Hui (*Hui min zhi dui* 回民支队, dir. Feng Yifu 冯毅夫, Li Jun 李俊, 1959).
Distaccamento femminile rosso (*Hongse niangzijingun* 红色娘子军, dir. Xie Jin 谢晋, 1960).
Distaccamento femminile rosso (*Hongse niangzijingun* 红色娘子军, Pan Wenzhan 潘文展, Fu Jie 傅杰, 1970).
Dong Cunrui (*Dong Cunrui* 董存瑞, dir. Guo Wei 郭维, 1955).
Donne nuove (*Xin nüxing* 新女性, dir. Cai Chusheng 蔡楚生, 1935).
Double Vision (*Shuangtong* 双瞳, dir. Chen Kuo-fu 陈国富, 2002).
Due squadre di piccoli calciatori (*Liang ge xiao zuqiudui* 两个小足球队, dir. Liu Qiong 刘琼, 1957).
Eroi senza parole (*Yingxiong wuyu* 英雄无语, dir. Zhang Xin 张鑫, 2001).
Eroici figli e figlie (*Yingxiong ernü* 英雄儿女, dir. Wu Zhaodi 武兆堤, 1964).
Evening Bell (*Wanzhong* 晚钟, dir. Wu Ziniu 吴子牛, 1988).
Evviva il popolo! (*Laobaixing wansui* 老百姓万岁, dir. Shen Fu 沈浮, 1940).
Figli della Cina (*Zhonghua ernü* 中华儿女, dir. Shen Xiling 沈西苓, 1939).
Figli di un'epoca tormentata (*Fengyun ernü* 风云儿女, dir. Xu Xingzhi 许幸之, 1935).
Flag of Our Fathers (dir. Clint Eastwood, 2006).
Forever Enthralled (*Mei Lanfang* 梅兰芳, dir. Chen Kaige 陈凯歌, 2008).
Frau Marlene (*Le vieux fusil*, dir. Robert Enrico, 1974).
Gada Meilin (*Gada Meilin* 嘎达梅林, dir. Feng Xiaoning 冯小宁, 2002).
Ghiaccio e fuoco (*Bing yu huo* 冰与火, dir. Hu Xueyang 胡雪杨, 1999).
Gli ottocento valorosi (*Babai zhuangshi* 八百壮士, dir. Ying Yunwei 应云卫, 1938).
Gli uomini si ammogliano e le donne si maritano (*Nan hun nü jia* 男婚女嫁, dir. Yu Xiangyuan 于向远, 1996).
Gloria eterna (*Wanshi liufang* 万世流芳, dir. Bu Wancang 卜万苍, Zhu Shilin 朱石麟, Maxu Weibang 马徐维邦 *et al.*, 1943).
Heart of Ice (*Pobing* 破冰, dir. Xu Geng 徐耿, 2008).
Hero (*Yingxiong* 英雄, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 2002).

Hi, Mom! (Ni hao, Li Huanying 你好, 李焕英, dir. Jia Ling 贾玲, 2021).
Hold Your Hands (Shiba dong 十八洞, dir. Miao Yue 苗月, 2017).
I fiori della guerra (Jinling shisan chai 金陵十三钗, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 2011).
I giorni senza Lei Feng (Likai Lei Feng de rizi 离开雷锋的日子, dir. Kang Ning 康宁, Lei Xianhe 雷献禾, 1996).
I giovani del nostro paese (Women cun li de nianqingren 我们村里的年轻人, dir. Su Li 苏里, 1959).
I negoziati di Chongqing (Chongqing tanpan 重庆谈判, dir. Li Qiankuan 李前宽, Xiao Guiyun 肖桂云, Zhang Yifei 张夷非, 1993).
I partigiani della pianura (Pingyuan youjidui 平原游击队, dir. Su Li 苏里, Wu Zhaodi 武兆堤, 1955).
I vagabondaggi di Tre Capelli (Sanmao liulangji 三毛流浪记, dir. Zhao Ming 赵明, Yan Gong 严恭, 1949).
Ieri, oggi, domani (dir. Vittorio De Sica, 1963).
If You Are the One (Fei cheng wu rao 非诚勿扰, dir. Feng Xiaogang 冯小刚, 2008).
Il monte Dingjun (Dingjunshan 定军山, dir. Ren Qingtai 任庆泰, 1905).
Il battesimo del fuoco (Huo de xili 火的洗礼, dir. Sun Yu 孙瑜, 1940).
Il canto degli spiriti all'erta (Jinghun ge 警魂歌, dir. Tang Xiaodan 汤晓丹, 1945).
Il canto dei pescatori (Yuguang qu 渔光曲, dir. Cai Chusheng 蔡楚生, 1934).
Il canto della gioventù (Qingchun zhi ge 青春之歌, dir. Cui Wei 崔嵬, Chen Huaihai 陈怀皑, 1959).
Il capogruppo del partito (Dang xiaozuzhang 党小组长, dir. Yang Zaibao 杨在葆, 1986).
Il diario di un'infermiera (Hushi riji 护士日记, dir. Tao Jin 陶金, 1957).
Il fanciullo Lei Feng (Shaonian Lei Feng 少年雷锋, dir. Shi Fenghe 史凤和, 1996).
Il fantasma di Yuli (Yuli hun 玉梨魂, dir. Zhang Shichuan 张石川, Xu Hu 徐琥, 1924).
Il fiume Dadu (Daduhe 大渡河, dir. Lin Nong 林农, Wang Yabiao 王亚彪, 1980).
Il gabbiano (Sha'ou 沙鸥, dir. Zhang Nuanxin 张暖忻, 1981).
Il generale Peng (Peng da jiangjun 彭大将军, dir. Liu Bin 刘斌, Li Yucai 李育才, Liu Haoxue 刘浩学, 1988).
Il marito canta e la moglie con lui (Fu chang qi he 夫唱妻和, dir. Zhang Gang 张刚, 1996).
Il massacro di Nanchino (Nanjing da tusha 南京大屠杀, dir. Wu Ziniu 吴子牛, 1995).
Il mio 1919 (Wo de 1919 我的 1919, dir. Huang Jianzhong 黄健中, 1999).
Il nemico è alle porte (dir. Jean-Jacques Annaud, 2001).
Il numero uno della schiera celeste (Tianzhu di yi hao 天主第一号, dir. Chin Lun Chu/Tu Kuang-chi [?], 1949).
Il picco del pino (Qingsong ling 青松岭, dir. Liu Guoquan 刘国权, 1965).
Il picco del pino, (Qingsong ling 青松岭, dir. Liu Guoquan 刘国权, Jiang Shulin 姜树森, 1973).
Il ponte sul fiume Kwai (The Bridge on the River Kwai, dir. David Lean, 1957).
Il porto (Haigang 海港, dir. Xie Tieli 谢铁骊, Xie Jin 谢晋, 1972).
Il responsabile dell'Ufficio petizioni (Xinfangban zhuren 信访办主任, dir. Yu Benzhen 于本正, 1995).
Il sogno del secolo (Shiji zhi meng 世纪之梦, dir. Li Qiankuan 李前宽, Xiao Guiyun 肖桂云, 1998).
Incendio del Tempio del loto rosso (Huoshao hongliansi 火烧红莲寺, dir. Zhang Shichuan 张石川, 1928).
Inno nazionale (Guoge 国歌, dir. Wu Ziniu 吴子牛, 1999).
Island Keeper (Shou dao ren 守岛人, dir. Chen Li 陈力, 2021).
Jiao Yulu (Jiao Yulu 焦裕禄, dir. Wang Jixing 王冀邢, 1990).

Journey to the West (Yuzhou tansuo bianji bu 宇宙探索编辑部, dir. Kong Dashan 孔大山, 2023).

Ju Dou (Ju Dou 菊豆, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 1989).

Keep Cool (You hua haohao shuo 有话好好说, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 1997).

Kong Fansen (Kong Fansen 孔繁森, dir. Chen Guoxing 陈国星, Wang Ping 王坪, 1995).

L'albero colomba della pace (Gezishu 鸽子树, dir. Wu Ziniu 吴子牛, 1985).

L'amore di un venditore di frutta (Laogong zhi aiqing 劳工之爱情, dir. Zhang Shichuan 张石川, 1922).

L'anno del dragone: agente di polizia (Longnian jingguan 龙年警官, dir. Huang Jianzhong 黄健中, 1990).

L'attacco di sorpresa al reggimento della Tigre bianca (Qixi baihutuan 奇袭白虎团, dir. Su Li 苏里, Wang Yan 王炎, 1972).

L'elefante rosso (Hong xiang 红象, dir. Zhang Jianya 张建亚, Xie Xiaojing 谢小晶, Tian Zhuangzhuang 田壮壮, 1982).

L'incidente del 7 luglio (Qi qi shibian 七七事变, dir. Li Qiankuan 李前宽, Xiao Guiyun 肖桂云, 1995).

L'incidente del cannone nero (Heipao shijian 黑炮事件, dir. Huang Jianxin 黄建新, 1985).

L'incidente di Xi'an (Xi'an shibian 西安事变, dir. Cheng Yin 成荫, 1981).

L'ingegnosa conquista del monte della Tigre (Zhiqu Weihushan 智取威虎山, Xie Tieli 谢铁骊, 1970).

L'orchidea solitaria (Konggu lan 空谷兰, dir. Zhang Shichuan 张石川, 1925).

L'Oriente è rosso (Dongfang hong 东方红, dir. Wang Ping 王苹, Li Enjie 李恩杰, 1965).

L'ultima neve di primavera (dir. Raimondo del Balzo, 1973).

La bandiera della Repubblica (Gongheguo zhi qi 共和国之旗, dir. Wang Jixing 王冀邢, Lei Xianhe 雷献禾, 1999).

La battaglia decisiva (Da juezhan 大决战, dir. Li Jun 李俊, 1991-1992).

La battaglia dei Tre Regni (Chibi 赤壁, dir. John Woo 吴宇森, parte 1 – 2008, parte 2 – 2009).

La battaglia del fiume Chishui (Si du chishui 四渡赤水, dir. Cai Jiwei 蔡继渭, Gu Dexian 谷德显, 1983).

La battaglia di Shangganling (Shangganling 上甘岭, dir. Sha Meng 沙蒙, Lin Shan 林杉, 1956).

La battaglia di Shanghai (Zhan Shanghai 战上海, Wang Bing 王冰, 1959).

La bottega della famiglia Lin (Lin jia puzi 林家铺子, dir. Shui Hua 水华, 1959).

La carneficina della città solitaria (Gucheng diexue 孤城喋血, Xu Suling 徐苏灵, 1939).

La cerimonia di fondazione della Repubblica (Kaiguo dadian 开国大典, dir. Li Qiankuan 李前宽, Xiao Guiyun 肖桂云, 1989).

La cestista numero cinque (Nülan wu hao 女篮5号, dir. Xie Jin 谢晋, 1957).

La Cina della gioventù (Qingnian Zhongguo 青年中国, dir. Su Yi 苏怡, 1940).

La città proibita (Man cheng jin dai huangjin jia 满城尽带黄金甲, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 2006).

La colonna Kunlun (Weiwei Kunlun 巍巍昆仑, dir. Hao Guang 郝光, Jing Mukui 景慕逵, 1988).

La dea (Shennü 神女, dir. Wu Yonggang 吴永刚, 1934).

La fanciulla dai capelli bianchi (Baimao nü 白毛女, dir. Wang Bin 王滨, Shui Hua 水华, 1950).

La fanciulla dai capelli bianchi (Baimao nü 白毛女, dir. Sang Hu 桑弧, 1972).

La fata sparge fiori (Tiannü sanhua 天女散花, dir. Liao Enshou 廖恩寿, 1920).

La foresta dei pugnali volanti (Shi mian maifu 十面埋伏, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 2004).

La giovane generazione (Nianqing de yidai 年青的一代, dir. Ling Zhihao 凌之浩, Zhang Huijun 张惠钧, 1976).

La giovane generazione (Nianqing de yidai 年青的一代, dir. Liu Guoquan, Jiang Shulin 姜树森, 1973).

La giovane generazione (Nianqing de yidai 年青的一代, dir. Zhao Ming 赵明, 1965).

La grande avanzata (Da jinjun 大进军, dir. Zhao Jilie 赵继烈, Jia He 珈鹤, 1996-1998).

La grande parata (Da yuebing 大阅兵, dir. Chen Kaige 陈凯歌, 1986).

La grande svolta (Da zhuanzhe 大转折, dir. Wei Lian 韦廉, 1996).

La guerra dei sotterranei (Didao zhan 地道战, dir. Ren Xudong 任旭东, 1965).

La guerra delle mine (Dilei zhan 地雷战, dir. Tang Yingqi 唐英奇, Xu Da 徐达, Wu Jianhai 吴健海, 1962).

La guerra di Shanghai (Shanghai zhi zhan 上海之战, dir. Cheng Bugao 程步高, 1932).

La lanterna rossa (Hongdeng ji 红灯记, dir. Cheng Yin 成荫, 1970).

La luce dell'Asia Orientale (Dongya zhi guang 东亚之光, dir. He Feiguang 何非光, 1940).

La lunga marcia (Changzheng 长征, dir. Zhai Junjie 翟俊杰, 1996).

La magica lanterna di loto (Baolian deng 宝莲灯, dir. Ye Ming 叶明, 1959).

La marcia della vittoria (Shengli jinxingqu 胜利进行曲, dir. Shi Dongshan 史东山, 1940).

La mia vita (Wo zhe yi beizi 我这一辈子, dir. Shi Hui 石挥, 1950).

La nascita di una nazione (The Birth of the Nation, dir. David W. Griffith, 1915).

La nuova storia di un reduce (Laobing xin zhuan 老兵新传, dir. Shen Fu 沈浮, 1959).

La presa di Roma (dir. Filoteo Alberini, 1905).

La regina degli sport (Tiyu huanghou 体育皇后, dir. Sun Yu 孙瑜, 1934).

La riserva (Houbu duiyuan 候补队员, dir. Wu Ziniu 吴子牛, 1983).

La rivolta Baise (Baise qi yi 百色起义, dir. Chen Jialin 陈家林, 1989).

La rivolta di Nanchang (Nanchang qi yi 南昌起义, dir. Tang Xiaodan 汤晓丹, 1981).

La storia d'amore del monte Yao (Yaoshan yanshi 瑶山艳史, dir. Yang Xiaozhong 杨小仲, 1933).

La storia di Mao Zedong (Mao Zedong de gushi 毛泽东的故事, dir. Han Sanping 韩三平, 1992).

La storia di Qiu Ju (Qiu Ju da guansi 秋菊打官司, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 1992).

La strada maestra (Dalu 大路, dir. Sun Yu 孙瑜, 1935).

La svolta decisiva (Zuihou guantou 最后关头, dir. Chen Pi 陈皮 et al., 1938).

La tigre e il dragone (Wohu Canglong 卧虎藏龙, dir. Ang Lee 李安, 2000).

La vita di Wu Xun (Wu Xun zhuan 武训传, dir. Sun Yu 孙瑜, 1950).

Last Sunrise (Zuihou de richu 最后的日出, dir. Ren Wen 任文, 2019).

Le acque della piena primaverile scorrono verso Est (Yi jiang chunshui xiang dong liu 一江春水向东流, dir. Cai Chusheng 蔡楚生, Zheng Junli 郑君里, 1947).

Le cinque fiori d'oro (Wu duo jinhua 五朵金花, dir. Wang Jiayi 王家乙, 1959).

Le gemelle (Zimei hua 姊妹花, dir. Zheng Zhengqiu 郑正秋, 1934).

Le implacabili lame di rondine d'oro (Da zui xia 大醉侠, dir. King Hu 胡金铨, 1966).

Le leggende di Lu Ban (Lu Ban de chuanshuo 鲁班的传说, dir. Sun Yu 孙瑜, 1958).

Le pantere del cielo (Chongtian feibao 冲天飞豹, dir. Wang Rui 王瑞, 1999).

Leap (Duoguan 夺冠, dir. Peter Chan 陈可辛, 2020).

Lei Feng (Lei Feng 雷锋, dir. Dong Zhaoqi 董兆琪, 1964).

Lettere da Iwo Jima (Letters from Iwo Jima, dir. Clint Eastwood, 2006).

Lettere di uno sconosciuto (Guilai 归来, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 2014).

Li Shizhen (Li Shizhen 李时珍, dir. Shen Fu 沈浮, 1956).

Lin Zexu (Lin Zexu 林则徐, dir. Zheng Junli 郑君里, Cen Fan 岑范, 1959).

Looking up (Yinhe buxiban 银河补习班, dir. Deng Chao 邓超, Yu Baimei 俞白眉, 2019).

Loro sono giovani (Tamen zheng nianqing 他们正年轻, dir. Guo Fangfang 郭方方, Zhou Xiaowen 周晓文, 1986).

Lover's Grief over the Yellow River (Huanghe juelian 黄河绝恋, dir. Feng Xiaoning 冯小宁, 1999).

Lu Xun (Lu Xun 鲁迅, dir. Ding Yinnan 丁荫楠, 2005).

Luci di diecimila case (Wanjia denghuo 万家灯火, dir. Shen Fu 沈浮, 1948).

Lust, Caution (Se, jie 色, 戒, dir. Ang Lee 李安, 2007).

Mamma (Mama 妈妈, dir. Zhang Yuan 张元, 1990).

Mamma bella (Piaoliang mama 漂亮妈妈, dir. Sun Zhou 孙周, 2000).

Mao Zedong 1949 (Juseheng shike 决胜时刻, dir. Huang Jianxin 黄建新, Ning Haiqiang 宁海强, 2019).

Mao Zedong e Edgar Snow (Mao Zedong yu Sinuo 毛泽东与斯诺, dir. Song Jiangbo 宋江波, 1999).

Mao Zedong e suo figlio (Mao Zedong he tade erzi 毛泽东和他的儿子, dir. Zhang Jinbiao 张今标, 1991).

Marriage Certificate (Shei shuo wo bu zai hu 谁说我不在乎, dir. Huang Jianxin 黄建新, 2001).

Monti selvaggi (Yeshan 野山, dir. Yan Xueshu 颜学恕, 1986).

Mr. Zhao (Zhao Xiansheng 赵先生, dir. Lü Yue 吕乐, 1998).

Mulan va alla guerra (Mulan congjun 木兰从军, dir. Bu Wancang 卜万苍, 1939).

My Country, My Parents (Wo he wo de fubei 我和我的父辈, dir. Wu Jing 吴京, Zhang Ziyi 章子怡, Xu Zheng 徐峥 et al., 2021).

My People, My Country (Wo he wo de zuguo 我和我的祖国, Chen Kaige 陈凯歌, Zhang Yibai 张一白, Guan Hu 管虎 et al., 2019).

My People, My Homeland (Wo he wo de jiaxiang 我和我的家乡, dir. Ning Hao 宁浩, Xu Zheng 徐峥, Chen Sicheng 陈思诚 et al., 2020).

My War (Wo de zhanzheng 我的战争, dir. Oxide Pang Chun 彭顺, 2016).

Nezha (Nezha zhi mo tong jiang shi 哪吒之魔童降世, dir. Jiaozi 饺子, 2019).

New Police Story (Xin jingcha gushi 新警察故事, dir. Benny Chan 陈木胜, 2004).

Nie Er (Nie Er 聂耳, dir. Zheng Junli 郑君里).

Ode all'ago d'argento nella luce senza ombre (Wuying deng xia song yinzen 无影灯下颂银针, dir. Sang Hu 桑弧, 1974).

Ode to Spring (Ni shi wo de chuntian 你是我的春天, dir. Zhou Nan 周楠, Zhang Chu 张弛, Tian Yusheng 田羽生 et al., 2022).

Oltre mille torrenti e dirupi (Wan shui qian shan 万水千山, dir. Hua Chun 华纯, Chen Ying 成荫, 1959).

One second (Yi miaozhong 一秒钟, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 2020).

Operation Mekong (Meigonghe xingdong 湄公河行动, dir. Dante Lam 林超贤, 2016).

Operation Red Sea (Honghai xingdong 红海行动, dir. Dante Lam 林超贤, 2018).

Ottomila miglia di nuvole e luna (Baqian li lu yun he yue 八千里路云和月, dir. Shi Dongshan 史东山, 1947).

Painted Skin (Huapi 画皮, dir. Gordon Chan 陈嘉上, 2008).

Peonia Rossa la cantante (Genü hong mudan 歌女红牡丹, dir. Zhang Shichuan 张石川, 1931).

Ping Pong: The Triumph (Zhongguo pingpang zhi jue di fanji 中国乒乓之绝地反击, dir. Deng Chao 邓超, Yu Baimei 俞白眉, 2023).

Pioggia e vento cadono su Zhongshan (Fengyu xia Zhongshan 风雨下钟山, dir. Yuan Xian 袁先, Wei Lingyu 韦林玉, Li Po 里坡, 1982).

Primavera in una piccola città (Xiaocheng zhi chun 小城之春, dir. Fei Mu 费穆, 1948).

Primavera precoce in febbraio (Zaochun eryue 早春二月, dir. Xie Tieli 谢铁骊, 1963).

Proteggere il paese, proteggere la patria (Wei guo bao jia 卫国保家, dir. Yan Gong 严恭, 1950).

Proteggiamo casa (Bao jiaxiang 保家乡, dir. He Feiguang 何非光, 1939).

Proteggiamo la nostra terra (Baowei women de tudi 保卫我们的土地, dir. Shi Dongshan 史东山, 1938).

Purple Sunset (Ziri 紫日, dir. Feng Xiaoning 冯小宁, 2001).

Rambo (First Blood, dir. Ted Kotcheff, 1982).

Red River Valley (Honghe gu 红河谷, dir. Feng Xiaoning 冯小宁, 1997).

Regalo di Capodanno (Yasuiqian 压岁钱, dir. Zhang Shichuan 张石川, 1937).

Rob-B-Hood (Baobei jihua 宝贝计划, dir. Benny Chan 陈木胜, 2006).

Sacrificio per la nazione (Gongfu guonan 共赴国难, dir. Sun Yu 孙瑜, Shi Dongshan 史东山, Wang Cilong 王次龙, 1932).

Salvate il soldato Ryan (Saving Private Ryan, dir. Steven Spielberg, 1998)

Scene della battaglia contro l'alluvione (Zhan hong tu 战洪图, dir. Su Li 苏里, Yuan Naichen 袁乃晨, 1974).

Scene di vita metropolitana (Dushi fengguang 都市风光, dir. Yuan Muzhi 袁牧之, 1935).

Se avessi un milione (If I Had a Million, dir. Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Stephen Roberts, et al., 1932).

Shajiabang (Shajiabang 沙家浜, dir. Wu Zhaodi 武兆堤, 1971).

Shanghai Triad (Yao a yao, ya dao waipo qiao 摇啊摇, 摇到外婆桥, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 1995).

Shock Wave (Chai dan zhuanjia 拆弹专家, dir. Herman Yau 邱礼涛, 2017).

Shock Wave 2 (Chai dan zhuanjia 2 拆弹专家 2, dir. Herman Yau 邱礼涛, 2020).

Sinfonia Lianhua (Lianhua jiaoxiangqu 联华交响曲, dir. Situ Huimin 司徒慧敏, Fei Mu 费穆, Tan Youliu 谭友六, et al., 1937).

Sniper (Jujishou 狙击手, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 2022).

Soldati (Zhanshi 战士, dir. Yu Zhongying 俞仲英, 1935).

Soldati d'acciaio (Gangtie zhanshi 钢铁战士, dir. Chen Yin 成荫, 1951).

Sole rosso (Hongri 红日, dir. Tang Xiaodan 汤晓丹, 1963).

Sorelle del palcoscenico (Wutai jiemei 舞台姐妹, dir. Xie Jin 谢晋, 1965).

Sorelle sul ghiaccio (Bing shang jiemei 冰上姐妹, dir. Wu Zhaodi 武兆堤, 1959).

Sorrisi distesi (Xiao zhu yan kai 笑逐颜开, dir. Yu Yanfu 于彦夫, 1959).

Spia giapponese (Ribei jianmie 日本间谍, dir. Yuan Congmei 袁丛美, 1943).

Sposarsi di nuovo (Chonghun 重婚, dir. Wu Cun 吴村, 1934).

Sul monte Taihang (Taihangshan shang 太行山上, dir. Wei Lian 韦廉, Shen Dong 沈东, Chen Jian 陈健, 2005).

Sully (dir. Clint Eastwood, 2016).

Super Typhoon (Chaoqiang taifeng 超强台风, dir. Feng Xiaoning 冯小宁, 2008).

Taking of Tiger Mountain (Zhiqu Weihushan 智取威虎山, dir. Tsui Hark 徐克, 2014).

Tempesta (Fengbao 风暴, dir. Jin Shan 金山, 1959).

Tempesta sul confine (Saishang fengyun 塞上风云, dir. Ying Yunwei 应云卫, 1940).

Terra gialla (Huang tudi 黄土地, dir. Chen Kaige 陈凯歌, 1984).
Terre fertili anche a Nord (Beiguo jiangnan 北国江南, dir. Shen Fu 沈浮, 1963).
Terre selvagge (Yuanye 原野, dir. Ling Zi 凌子, 1981).
Terremoto nel Bronx (Hongfan qu 红番区, dir. Stanley Tong 唐季礼, 1995).
The 400 million (dir. Joris Ivens, 1939).
The Battle at Lake Changjin (Changjinhu 长津湖, dir. Chen Kaige 陈凯歌, Tsui Hark 徐克, Dante Lam 林超贤, 2021).
The Battle at Lake Changjin II (Changjinhu zhi Shuimen qiao 长津湖之水門橋, dir. Chen Kaige 陈凯歌, Tsui Hark 徐克, Dante Lam 林超贤, 2022).
The Captain (Zhongguo jizhang 中国机长, dir. Andrew Lau 刘伟强, 2019).
The Climbers (Pandengzhe 攀登者, dir. Daniel Lee 李仁港, 2019).
The Dream Factory (Jiafang yifang 甲方乙方, dir. Feng Xiaogang 冯小刚, 1997).
The Eight Hundred (Babai 八佰, dir. Guan Hu 管虎, 2020).
The Founding of a Republic (Jianguo daye 建国大业, dir. Han Sanping 韩三平, Huang Jianxin 黄建新, 2009).
The Founding of an Army (Jianjun daye 建军大业, dir. Andrew Lau 刘伟强, 2017).
The Knot (Yunshui yao 云水谣, dir. Yin Li 尹力, 2006).
The Matrimony (Xinzhong you gui 心中有鬼, dir. Teng Huatao 滕华涛, 2007).
The Message (Fengsheng 风声, dir. Chen Kuo-fu 陈国富, Gao Qunshu 高群书, 2009).
The Myth – Il risveglio di un eroe (Shenhua 神话, dir. Stanley Tong 唐季礼, 2005).
The One Man Olympics (Yi ge ren de Aolinpike 一个人的奥林匹克, dir. Hou Yong 侯咏, 2008).
The Opium War (Yapian zhanzhen 鸦片战争, dir. Xie Jin 谢晋, 1997).
The Rescue (Jinji jiu yuan 紧急救援, dir. Dante Lam 林超贤, 2020).
The Sacrifice (Jingangchuan 金刚川, dir. Guan Hu 管虎, Frant Gwo 郭帆, Lu Yang 路阳, 2020).
The Secret of China (Hongxing zhaoyao Zhongguo 红星照耀中国, dir. Wang Jixing 王冀邢, 2019).
The Volunteers: To The War (Zhiyuanjun: yingxiong chujì 志愿军：雄兵出击, dir. Chen Kaige 陈凯歌, 2023).
The Wandering Earth (Liulang diqiu 流浪地球, dir. Frant Gwo 郭帆, 2019).
The Wandering Earth Beyond 2020 – Special edition (Liulang diqiu feiyue 2020 tebieban 流浪地球飞跃 2020 特别版, dir. Frant Gwo 郭帆, 2020).
The Wandering Earth II (Liulang diqiu II 流浪地球 II, dir. Frant Gwo 郭帆, 2023).
Tian'anmen (Tian'anmen 天安门, dir. Ye Daying 叶大鹰, 2009).
Tre bellezze (Liren xing 丽人行, dir. Chen Liting 陈鲤庭, 1949).
Tre donne moderne (San ge modeng de nüxing 三个摩登的女性, dir. Bu Wancang 卜万苍, 1932).
Un buon marito (Hao zhangfu 好丈夫, dir. Shi Dongshan 史东山, 1939).
Un cuore in difficoltà (Kunnan de xin 困难的心, dir. Chang Zhenhua 常甄华, 1979).
Un evento epocale (Kaitian pidi 开天辟地, dir. Li Xiepu 李歇浦, 1991).
Un mondo di primavera (Chun man renjian 春满人间, dir. Sang Hu 桑弧, 1959).
Un risultato straordinario (Hengkong chushi 横空出世, dir. Chen Guoxing 陈国星, 1999).
Una brillante giornata di sole (Yanyangtian 艳阳天, dir. Lin Nong 林农, 1973).
Una buona moglie (Fudao 妇道, dir. Chen Kengran 陈铿然, 1934).
Una famiglia rispettabile (Guangrong renjia 光荣人家, dir. Ling Zifeng 凌子风, 1950).
Uno e otto (Yi ge he ba ge 一个和八个, dir. Zhang Junzhao 张军钊, 1983).
Uscendo da Xibaipo (Zouchu Xibaipo 走出西柏坡, dir. Li Xiepu 李歇浦, Liang Shan 梁山, 2001).

Venticinque figli e un padre (Ershiwu ge haizi he yi ge die 二四五个孩子和一个爹, dir. Huang Hong 黄宏, 2002).

Via col vento (Gone with the Wind, dir. Victor Fleming, 1939).

Viola e rosso fanno primavera (Wanzi qianhong zong shi chun 万紫千红总是春, dir. Shen Fu 沈浮, 1959).

Vivere! (Huozhe 活着, dir. Zhang Yimou 张艺谋, 1994).

Windtalkers (dir. John Woo 吴宇森, 2002).

Wolf Warrior (Zhanlang 战狼, dir. Wu Jing 吴京, 2015).

Wolf Warrior II (Zhanlang II 战狼 II, dir. Wu Jing 吴京, 2017).

Xilian: loto felice (Xilian 喜莲, dir. Sun Sha 孙沙, 1996).

Xiu Xiu: The Sent Down Girl (Tian yu 天浴, dir. Joan Chen 陈冲, 1998).

Yan'an e l'Armata dell'ottava strada (Yan'an yu Balujun 延安与八路军, dir. Yuan Muzhi 袁牧之, 1939).

Youth (Fanghua 芳华, dir. Feng Xiaogang 冯小刚, 2017).

Yue Fei (Yue Fei 岳飞, dir. Yan Meng 严梦, 1940).

Zhang Peimin (Zhang Peimin 郑培民, dir. Zheng Dongtian 郑洞天, 2004).

Zhang Side (Zhang Side 张思德, dir. Yin Li 尹力, 2004).

Zhou Enlai (Zhou Enlai 周恩来, dir. Ding Yinnan 丁荫南, 1992).

Zorro (dir. Duccio Tessari, 1975).

Appendice

Glossario

Elenchiamo qui di seguito la lista di tutte le parole cinesi citate nella tesi – corredate da trascrizione in pinyin, caratteri cinesi e traduzione italiano –, con l’eccezione di titoli di libri, articoli e dei film, che troverete rispettivamente in Bibliografia e Filmografia.

Si segnala che, con riferimento agli istituti o alle società attive nel campo dei media in Cina, è indicato il nome in traduzione italiana. Ove presente, è riportato anche il nome ufficiale in inglese nella colonna “Traduzione”. In corsivo, i nomi di quotidiani e riviste.

Pinyin	Caratteri	Traduzione
<i>05 fang'an</i>	05 方案	Piano 05
<i>1905 Dianying wang</i>	1905 电影网	1905 Dianying wang
<i>21 Shiji haishang sichou zhi lu</i>	21 世纪海上丝绸之路	Via della Seta Marittima del XXI secolo (21 st Century Maritime Silk Road)
<i>aiguozhuyi</i>	爱国主义	Patriottismo
<i>aiqingpian</i>	爱情片	Film sentimentale
<i>Aiqiyi</i>	爱奇艺	iQiyi
<i>Alibaba</i>	阿里巴巴	Alibaba
<i>Alibaba yingye</i>	阿里巴巴影业	Alibaba Pictures
<i>bai hua qifang, bai jia zhengming</i>	百花齐放, 百家争鸣	Che cento fiori sboccino, che cento scuole rivaleggino
<i>Baidu</i>	百度	Baidu
<i>Baidu nuomi</i>	百度糯米	Baidu nuomi
<i>Baihe yingpian gongsi</i>	百合影片公司	Compagnia cinematografica Gigli
<i>Baihuajiang</i>	百花奖	Hundred Flowers Awards
<i>Bailaohui dianying zhongxin</i>	百老汇电影中心	Broadway Cinematheque
<i>Bailaohui yuanxian</i>	百老汇院线	Circuito di sale Broadway
<i>bainian guochi</i>	百年国耻	Cent’anni di umiliazione nazionale
<i>baiyi tianshi</i>	白衣天使	Angeli in bianco
<i>bao jia wei guo</i>	保家卫国	Proteggere la patria, difendere la nazione
<i>baogao wenxue</i>	报告文学	Letteratura di reportage
<i>Bayi dianying zhipianchang</i>	八一电影制片厂	Studi cinematografici Primo Agosto
<i>bayi renmin ba ge xi</i>	八亿人民八个戏	Otto spettacoli per ottocento milioni di persone
<i>Beifa</i>	北伐	Spedizione al Nord
<i>Beiji hangxian</i>	北极航线	Rotta artica
<i>Beijing dianying xuexiao</i>	北京电影学校	Scuola di cinema di Pechino
<i>Beijing dianying xueyuan</i>	北京电影学院	Accademia del Cinema di Pechino (Beijing Film Academy)
<i>Beijing dianying xueyuan qingnian dianying zhipianchang</i>	北京电影学院青年电影制片厂	Giovane studio cinematografico dell’Accademia del Cinema di Pechino (Beijing Film Academy Youth Film Studio)

<i>Beijing zhipianchang</i>	<i>dianying</i> 北京电影制片厂	Studi cinematografici di Pechino
<i>Beijing guangxian yingye</i>	北京光线影业	Enlight Pictures
<i>Beijing guoji dianyingjie</i>	北京国际电影节	Festival Internazionale del Cinema di Pechino (Beijing International Film Festival)
<i>Beijing huochezhan</i>	北京火车站	Stazione ferroviaria di Pechino
<i>Beijing kexue jiaoyu dianying zhipianchang</i>	北京科学教育电影制片厂	Studi cinematografici scientifici e didattici di Pechino
<i>Beijing shi da jianzhu</i>	北京十大建筑	Dieci palazzi di Pechino
<i>Beijing shi wenxue yishujie lianhehui</i>	北京市文学艺术界联合会	Federazione dei circoli letterari e artistici di Pechino (Beijing Federation of Literary and Art Circles)
<i>Beijing Wenhua</i>	北京文化	Beijing Culture
<i>Beijing wenyi</i>	北京文艺	<i>Letteratura e arte di Pechino</i>
<i>Beijing xinying liangyingye</i>	北京新影联影业	Beijing New Film Association
<i>Beijing zijincheng yingye</i>	北京紫禁城影业	Beijing Forbidden City Company
<i>Bilibili</i>	哔哩哔哩	Bilibili
<i>Bona yingye</i>	博纳影业	Bona Film
<i>bu duan geming lun</i>	不断革命论	Teoria della rivoluzione permanente
<i>Chang'e si hao</i>	嫦娥四号	Chang'e-4 (sonda spaziale)
<i>Changchun zhipianchang</i>	<i>dianying</i> 长春电影制片厂	Studi cinematografici di Changchun
<i>changwu fujuzhang</i>	常务副局长	Vicedirettore esecutivo
<i>Changzheng</i>	长征	Lunga marcia
<i>chengshi xiaozichan</i>	城市小资产	Piccola borghesia urbana
<i>Chongqing tanpan</i>	重庆谈判	Negoziati di Chongqing
<i>chongshen</i>	重审	Ripetere la censura
<i>chunjie</i>	春节	Capodanno cinese
<i>Da shijie</i>	大世界	Grande Mondo
<i>Da Zhonghua baihe yingpian gongsi</i>	大中华百合影片公司	Compagnia cinematografica Grande Cina-Gigli
<i>Da Zhonghua yingpian gongsi</i>	大中华影片公司	Compagnia cinematografica Grande Cina
<i>Dadi yuanxian</i>	大地院线	Dadi Cinema
<i>dang weihui</i>	党委会	Comitato di partito
<i>Dangdai dianying</i>	当代电影	<i>Contemporary Cinema</i>
<i>dangqi</i>	档期	Data di uscita dei film in sala
<i>dangzu</i>	党组	Gruppo del partito
<i>danwei</i>	单位	Unità di lavoro
<i>daoban dianying</i>	盗版电影	Film pirata
<i>dapian</i>	大片	Blockbuster
<i>Datong yingpian gongsi</i>	大同影片公司	Compagnia cinematografica Grande Unità
<i>dayuejin</i>	大跃进	Grande Balzo in Avanti
<i>Dazhong dianping</i>	大众点评	Dazhong dianping
<i>Dazhong dianying</i>	大众电影	<i>Popular Cinema</i>
<i>Diantong yingpian gongsi</i>	电通影片公司	Compagnia cinematografica Canali Elettrici

<i>Dianying guanliju</i>	电影管理局	Ufficio per la gestione cinematografica
<i>Dianying jiancha weiyuanhui</i>	电影检查委员会	Commissione per la revisione cinematografica
<i>Dianying pingjie</i>	电影评介	<i>Movie Review</i>
<i>Dianying shenyuehui</i>	电影审阅会	Commissione per la revisione cinematografica
<i>Dianying shiye zhidao weiyuanhui</i>	电影事业指导委员会	Comitato direttivo dell'attività cinematografica
<i>Dianying tongxun</i>	电影通讯	<i>News cinematografiche</i>
<i>Dianying xuexiao</i>	电影学校	Scuola di cinema
<i>dianying xushixue</i>	电影叙事学	Narratologia cinematografica
<i>Dianying yishu</i>	电影艺术	<i>Film Art</i>
<i>Dianying yuekan</i>	电影月刊	<i>Mensile del cinema</i>
<i>Dianying zhidao weiyuanhui</i>	电影指导委员会	Commissione di direzione cinematografica
<i>Dianyinggu</i>	电影股	Sezione cinema
<i>dianyingjie</i>	电影节	Festival cinematografico
<i>Dianyingju</i>	电影局	Ufficio cinema
<i>dianyingzhan</i>	电影展	Mostra cinematografica
<i>dianzi shangwu</i>	电子商务	e-commerce
<i>diezhanpian</i>	谍战片	Film di spionaggio
<i>difang zizhi</i>	地方自治	Governo autonomo locale
<i>dixia dianying</i>	地下电影	Cinema/film underground
<i>Dongbei dianying zhipianchang</i>	东北电影制片厂	Studi cinematografici del Nord-Est
<i>dongfang hong, taiyang sheng, Zhongguo chu le ge Mao Zedong</i>	东方红，太阳升，中国出了个毛泽东	L'Oriente è rosso, il sole sorge, in Cina nasce Mao Zedong
<i>donghuapian</i>	动画片	Film d'animazione
<i>Douban</i>	豆瓣	Douban
<i>Douyin</i>	抖音	TikTok
<i>dui nei</i>	对内	Verso l'interno
<i>dui wai</i>	对外	Verso l'esterno
<i>duli dianying</i>	独立电影	Cinema/film indipendente
<i>er</i>	二	Due
<i>erwei</i>	二为	(Servire) per due
<i>fan you yundong</i>	反右运动	Movimento contro i destri
<i>feng</i>	锋	Punta
<i>Fengtai zhaoxiangguan</i>	丰泰照相馆	Studio fotografico Fengtai
<i>Fujian wenxue</i>	福建文学	<i>Letteratura del Fujian</i>
<i>gaige kaifang</i>	改革开放	Politica di riforme e di apertura
<i>gaoxiao sixiang zhengzhi lilun kecheng</i>	高校思想政治理论课程	Corso di teoria politica e ideologica per le scuole superiori
<i>geming baleiwu</i>	革命芭蕾舞	Balletto rivoluzionario
<i>geming lieshi</i>	革命烈士	Martire della rivoluzione
<i>geming lishi tici dianying</i>	革命历史题材电影	Film a contenuto storico-rivoluzionario
<i>Geming lishi tici yingshi chuanguo lingdao xiaozu dianyingzu</i>	革命历史题材影视创作领导小组电影组	Gruppo cinema del Gruppo ristretto di direzione della creazione di film

		e prodotti televisivi sulla storia rivoluzionaria
<i>getihu</i>	个体户	Impresa individuale
<i>gongren</i>	工人	Operaio
<i>Gongren tiyuchang</i>	工人体育场	Stadio dei lavoratori
<i>gongsi heyinying</i>	公私合营	Gestione unica pubblico-privata
<i>gongying xukezheng</i>	公映许可证	Licenza di proiezione
<i>Guangbo dianshibu</i>	广播电视部	Ministero di Radio e Televisione (Ministry of Radio and Television)
<i>Guangbo dianying dianshibu</i>	广播电影电视部	Ministero di Radio, Cinema e Televisione (Ministry of Radio, Film and Television)
<i>Guanming ribao</i>	光明日报	<i>Quotidiano chiarezza</i>
<i>guanshangxing</i>	观赏性	Attenzione per il grande pubblico
<i>gudao</i>	孤岛	Isola orfana
<i>guofang dianying</i>	国防电影	Cinema di difesa nazionale
<i>guofang wenxue</i>	国防文学	Letteratura di difesa nazionale
<i>Guojia dianyingju</i>	国家电影局	Amministrazione Statale del Cinema (China Film Administration)
<i>Guojia guangbo dianshi zongju</i>	国家广播电视总局	Amministrazione Statale Generale di Radio e Televisione (National Radio and Television Administration)
<i>Guojia guangbo dianying dianshi zongju</i>	国家广播电影电视总局	Amministrazione Statale Generale di Radio, Cinema e Televisione (State Administration of Radio, Film and Television)
<i>Guojia shuzi dianying chanye yuan</i>	国家数字电影产业园	Parco Nazionale dell'Industria Cinematografica Digitale (National Digital Film Industrial Park)
<i>Guojia xinwen chubang guangdian zongju</i>	国家新闻出版广电总局	Amministrazione Statale Generale di Stampa, Editoria, Radio, Cinema e Televisione (State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television)
<i>Guojia xinwen chubanshu</i>	国家新闻出版署	Amministrazione Statale di Stampa ed Editoria (National Press and Publication Administration)
<i>Guomindang</i>	国民党	Partito nazionalista
<i>Guoqing sanbuqu</i>	国庆三部曲	Trilogia della festa nazionale
<i>Guoqingdang</i>	国庆档	Periodo della festa nazionale
<i>Guotai yingye gongsi</i>	国泰影业公司	Compagnia cinematografica Cathay
<i>Guowuyuan</i>	国务院	Consiglio degli affari di Stato
<i>Guowuyuan wenhuazu</i>	国务院文化组	Gruppo culturale del Consiglio degli affari di Stato
<i>guoyouhua</i>	国有化	Nazionalizzazione
<i>guoyu</i>	国语	Lingua nazionale
<i>gushipian</i>	故事片	Film di fiction/a soggetto
<i>Ha'erbina dianying zhipianchang</i>	哈尔滨电影制片厂	Studi cinematografici di Harbin

<i>Hainandao guoji dianyingjie</i>	海南岛国际电影节	Festival Internazionale del Cinema dell'isola di Hainan (Hainan International Film Festival)
<i>heping minzhu de jianguo daye</i>	和平民主的建国大业	Fondazione di una nazione pacifica e democratica
<i>hesuidang</i>	贺岁档	Periodo di Capodanno
<i>hesuipian</i>	贺岁片	Film di Capodanno
<i>hexie shehui</i>	和谐社会	Società armoniosa
<i>hongse dianying</i>	红色电影	Cinema/film rosso
<i>hongyang zhuxuanlü, changdao duoyanghua</i>	弘扬主旋律，倡导多样化	Promuovere la melodia principale, sostenere la diversificazione
<i>Hua</i>	华	Cina
<i>Huabiaojiang</i>	华表奖	Huabiao Awards
<i>Hualaiwu</i>	华莱坞	Huallywood
<i>huangjin zhou</i>	黄金周	Settimana d'oro
<i>Huanxi shouying</i>	欢喜首映	Huanxi shouying
<i>Huaqiao</i>	华侨	Cinese d'oltremare
<i>Huaxia dianying faxing</i>	华夏电影发行	Huaxia Film Distribution
<i>Huayi xiongdi chuanmei</i>	华谊兄弟传媒	Huayi Brothers Media
<i>Huaying</i>	华影	Cinematografica Cinese (compagnia cinematografica)
<i>huayu xianjing</i>	话语陷阱	Trappola discorsiva
<i>Hunan wenyi chubanshe</i>	湖南文艺出版社	Casa editrice letteraria dello Hunan
<i>Hunyinfu</i>	婚姻法	Legge sul matrimonio
<i>IP yanyuan</i>	IP 演员	Attore IP (Giovane attore con molto seguito sui social media)
<i>jiancha</i>	检查	Revisione
<i>jiang geming jinxing daodi</i>	将革命进行到底	Portare a termine la rivoluzione
<i>jiang gushi</i>	讲故事	Storytelling
<i>jianghao Zhongguo gushi</i>	讲好中国故事	Raccontare bene la storia cinese
<i>Jiangnan dianying zhipianchang</i>	江南电影制片厂	Studi cinematografici Sud del Fiume
<i>jianguo sanbuqu</i>	建国三部曲	Trilogia di fondazione della nazione
<i>jiaoxiang yinyue</i>	交响音乐	Suite sinfonica
<i>jiayou dianying</i>	教育电影	Cinema educativo, cinematografia educativa
<i>Jiaoyubu</i>	教育部	Ministero dell'Istruzione
<i>jijie hao</i>	集结号	Adunata
<i>jijin</i>	集锦	Florilegio
<i>jijin dianying</i>	集锦电影	Cinema/film a episodi
<i>jilupian</i>	纪录片	Documentario
<i>jingdian</i>	经典	Classico
<i>Jingju</i>	京剧	Opera di Pechino
<i>jingpin</i>	精品	Prodotto eccellente
<i>jingshen wenming</i>	精神文明	Civiltà spirituale
<i>jingxianpian</i>	惊险片	Film d'azione/d'avventura
<i>Jinjijiang</i>	金鸡奖	Golden Rooster Awards
<i>jiti qiye</i>	集体企业	Impresa collettiva
<i>jituan</i>	集团	Gruppo di società

<i>jiu duan xian</i>	九段线	Linea dei nove tratti
<i>Jiuwuwuling gongcheng</i>	九五五零工程	Progetto 9550
<i>Junshi guanzhi xiaozu</i>	军事管制小组	Gruppo di controllo militare
<i>Junshi weiyuanhui zhengxunchu dianyinggu</i>	军事委员会政训处电影股	Sezione cinema dell'Ufficio di formazione politica della Commissione militare
<i>junzi</i>	君子	Gentiluomo
<i>kang Mei yuan Chao zhanzheng</i>	抗美援朝战争	Guerra contro gli Stati Uniti e in soccorso della Corea
<i>kangri zhanzheng ji shijie fan Faxisi zhanzheng shenli</i>	抗日战争暨世界反法西斯战争胜利	vittoria contro il Giappone e contro il fascismo
<i>kangyi dianying</i>	抗疫电影	Cinema anti-epidemia
<i>kangzhan dianying</i>	抗战电影	Cinema/film sulla guerra di resistenza
<i>kehuanpian</i>	科幻片	Film di fantascienza
<i>kongsu hui</i>	控诉会	Sessioni pubbliche di critica
<i>Kuaishou</i>	快手	Kuaishou
<i>kuawenhua zhuanbo yu quanqiu bendihua dianying</i>	跨文化传播与全球本地化电影	Comunicazione mediatica interculturale e cinema globale
<i>Kunlun yingye gongsi</i>	昆仑影业公司	Compagnia cinematografica Kunlun
<i>Kunqu</i>	昆曲	Opera Kunqu
<i>lao san zhan dianying</i>	老三战电影	Film sulle tre battaglie
<i>Lei Feng jinianri</i>	雷锋纪念日	Giornata di commemorazione di Lei Feng
<i>Leshi yingye</i>	乐视影业	Le Vision Pictures
<i>liang ge yibai nian</i>	两个一百年	I due cento
<i>liangxiang</i>	亮相	Posa statuaria
<i>Lianhua yingye gongsi</i>	联华影业公司	Compagnia cinematografica Cina Unita
<i>Libu</i>	礼部	Ministero dei Riti
<i>ling pianchou</i>	零片酬	(Film) a compenso zero
<i>lishi jianyan</i>	历史检验	Riesame della storia
<i>lishi shunjian</i>	历史瞬间	Sguardi sulla storia
<i>lishipian</i>	历史片	Film storico
<i>lita</i>	利他	Altruista
<i>liuxing</i>	流行	Virale
<i>longbiao</i>	龙标	Timbro del drago
<i>lunlipian</i>	伦理片	Film etico
<i>luxiangdai</i>	录像带	Videocassetta
<i>Manzhou yinghua xiehui</i>	株式会社满洲映画协会	Studi cinematografici della Manciuria
<i>Manzhouguo</i>	满洲国	Manchukuo
<i>Maoyan dianying</i>	猫眼电影	Maoyan
<i>meiti gaige</i>	媒体改革	Riforma del sistema dei media
<i>Meituan</i>	美团	Meituan
<i>Mingxing yingpian gongsi</i>	明星影片公司	Compagnia cinematografica Stella Lucente
<i>Minxin yingpian gongsi</i>	民新影片公司	Compagnia cinematografica Popolo Nuovo
<i>Minzu fandan</i>	民族饭店	Minzu Hotel

<i>minzu zichan</i>	民族资产	Borghesia nazionale
<i>Minzuzhuyi dianying yundong</i>	民族主义电影运动	Movimento del cinema nazionalista
<i>Minzuzhuyi dianying yundong zhuanhao</i>	民族主义电影运动专号	Numero speciale sul movimento del cinema nazionalista
<i>Minzuzhuyi wenyi yundong</i>	民族主义文艺运动	Movimento della letteratura e dell'arte nazionalista
<i>Minzuzhuyi wenyi yundong xuanyan</i>	民族主义文艺运动宣言	Manifesto del Movimento della letteratura e dell'arte nazionalista
<i>nalaizhuyi</i>	拿来主义	Teoria del prendere
<i>Nan Manzhou tiedao</i>	南满洲铁道	Compagnia ferroviaria della Manciuria Meridionale
<i>Nanhai yingye gongsi</i>	南海影业公司	Società cinematografica del Mare Meridionale
<i>Nanjing Jinling daxue dianying xuexiao</i>	南京金陵大学电影学校	Scuola di cinema dell'Università Jinling di Nanchino
<i>Nanjing yishu xueyuan dianying dianshi xueyuan</i>	南京艺术学院电影电视学院	Scuola di cinema e televisione dell'Accademia d'Arte di Nanchino (School of Movie and Television Nanjing University of the Arts)
<i>Neidi yu Xianggang guanyu jianli geng jinmi jingmao guanxi de anpai</i>	内地与港澳关于建立更紧密经贸关系的安排	Accordo di Partenariato Economico Rafforzato tra la Cina e Hong Kong (Closer Economic Partnership Agreement)
<i>Neizhengbu</i>	内政部	Ministero dell'Interno
<i>nongcun dianying</i>	农村电影	Cinema rurale
<i>nongcunpian</i>	农村片	Film rurale
<i>nongmin</i>	农民	Contadino
<i>Nongye jiaoyu dianying zhipianchang</i>	农业教育电影制片厂	Studio per la cinematografia educativa agricola
<i>Nongyebu</i>	农业部	Ministero dell'Agricoltura
<i>nüpai jingshen</i>	女排精神	Spirito della pallavolo femminile
<i>pei'e zhidu</i>	配额制度	Sistema di quote
<i>pi Lin pi Kong</i>	批林批孔	Critica a Lin Biao e a Confucio
<i>Pingyao guoji dianyingzhan</i>	平遥国际电影展	Festival Internazionale del Cinema di Pingyao (Pingyao International Film Festival)
<i>pinpan dianying</i>	拼盘电影	Cinema/film a episodi
<i>Qianfeng she</i>	前锋社	Avanguardia
<i>Qianfeng yuekan</i>	前锋月刊	<i>Avanguardia</i>
<i>qiangguo</i>	强国	Potenza
<i>Qing</i>	清	Qing (dinastia)
<i>Qingcong jihua</i>	青葱计划	Programma delle Cipolline (Young Shoots Program)
<i>qingrenjie</i>	情人节	San Valentino
<i>Qiushi</i>	求实	<i>Ricerca della verità</i>
<i>Quanguo dianying gongzuo huiyi</i>	全国电影工作会议	Conferenza nazionale sul cinema
<i>Quanguo gushipian changzhang huiyi</i>	全国故事片厂长会议	Conferenza nazionale dei direttori degli studi di film a soggetto
<i>Quanguo gushipian chuanguozuo huiyi</i>	全国故事片创作会议	Conferenza nazionale per la produzione di film a soggetto

<i>Quanguo jiaoyu dianying tuiguangchu</i>	全国教育电影推广处	Ufficio per la promozione della cinematografia educativa nazionale
<i>Quanguo renmin daibiao dahui</i>	全国人民代表大会	Assemblea Nazionale del Popolo
<i>Quanguo xuanchuan sixiang gongzuo huiyi</i>	全国宣传思想工作会议	Conferenza nazionale sulla propaganda e il lavoro ideologico
<i>quanmin jiyi</i>	全民记忆	memoria nazionale
<i>ren</i>	仁	Benevolenza
<i>ren</i>	人	Uomo
<i>Renmin dahuitang</i>	人民大会堂	Grande sala del popolo
<i>renmin minzhu zhuanzheng</i>	人民民主专政	Dittatura democratica del popolo
<i>Renmin ribao</i>	人民日报	<i>Quotidiano del popolo</i>
<i>Renmin wenxue chubanshe</i>	人民文学出版社	Casa editrice letteraria del popolo (People's Literature Publishing House)
<i>rentong weiji</i>	认同危机	Crisi d'identità
<i>renwenzhuyi</i>	人文主义	Umanesimo
<i>ruanxing dianying</i>	软性电影	Cinema/film morbido
<i>san da jiang</i>	三大奖	Tre premi
<i>san da jiangjun</i>	三大将军	Tre generali
<i>san da zhanyi</i>	三大战役	Tre campagne
<i>san fan yundong</i>	三反运动	Movimento dei "tre anti"
<i>san tuchu</i>	三突出	Tre preminenze
<i>san xing</i>	三性	Tre nature
<i>sanminzhuyi</i>	三民主义	Tre principi del popolo
<i>Shanghai cheng zizhi gongsuo</i>	上海城自治公所	Ufficio pubblico per il governo autonomo della città di Shanghai
<i>Shanghai dianying jituan gongsi</i>	上海电影集团公司	Shanghai Film Group Corporation
<i>Shanghai dianying zhipianchang</i>	上海电影制片厂	Studi cinematografici di Shanghai
<i>Shanghai dianyingjie jiuguohui</i>	上海电影界救国会	Associazione Cinematografica di Shanghai per la Salvezza Nazionale
<i>Shanghai guoji dianyingjie</i>	上海国际电影节	Festival Internazionale del Cinema di Shanghai (Shanghai International Film Festival)
<i>Shanghai haiyan dianying zhipianchang</i>	上海海燕电影制片厂	Studi cinematografici Rondine di Mare
<i>Shanghai kexue jiaoyu dianying zhipianchang</i>	上海科学教育电影制片厂	Studi cinematografici scientifici e didattici di Shanghai
<i>Shanghai lianhe dianying yuanxian</i>	上海联和电影院线	Shanghai United Circuit
<i>Shanghai shi dangwu zhidao weiyuanhui xuanchuanbu</i>	上海市党务指导委员会宣传部	Dipartimento di propaganda del Comitato direttivo del Partito nazionalista di Shanghai
<i>Shanghai Tianma dianying zhipianchang</i>	上海天马电影制片厂	Studi cinematografici Cavallo Celeste
<i>Shanghai wenhua guangbo yingshi jituan</i>	上海文化广播影视集团	Shanghai Media & Entertainment Group
<i>shanghen wenxue</i>	伤痕文学	Letteratura delle ferite
<i>Shangwu yinshuguan</i>	商务印书馆	Commercial Press
<i>shangye dianying</i>	商业电影	Cinema commerciale

<i>Shangying</i>	上影	Cinema di Shanghai (compagnia cinematografica)
<i>shanliang</i>	善良	Di buon cuore
<i>Shao shi xiongdi guoji yingye</i>	邵氏兄弟国际影业	Shaw Brothers Pictures International
<i>shehuizhuyi hexin zhiguan</i>	社会主义核心价值观	Valori fondamentali del socialismo
<i>shehuizhuyi xianshizhuyi</i>	社会主义现实主义	Realismo socialista
<i>shencha</i>	审查	Censura
<i>shencha he pingyi</i>	审查和评议	Censura e discussione
<i>shengdan</i>	圣诞	Natale
<i>shenke</i>	审核	Revisione
<i>shenyue</i>	审阅	Revisione
<i>shi Zhongguo gongchandang lingdao de</i>	是中国共产党领导的	Guidato dal Partito comunista cinese
<i>shiqi nian dianying</i>	十七年电影	Cinema dei diciassette anni
<i>shiyidang</i>	十一档	Periodo del primo ottobre
<i>shuangbai</i>	双百	Doppio cento
<i>Shuangshi xieyi</i>	双十协议	Accordo del doppio dieci
<i>shuangshijie</i>	双十节	Festa del doppio dieci
<i>shuqidang</i>	暑期档	Periodo delle vacanze estive
<i>si da dangqi</i>	四大档期	Quattro programmazioni
<i>Sichou zhi lu guoji dianyingjie</i>	丝绸之路国际电影节	Festival Internazionale di Cinema della Via della Seta (Silk Road International Film Festival)
<i>Sichou zhi lu jingjidai</i>	丝绸之路经济带	Cintura economica della Via della Seta (Silk Road Economic Belt)
<i>sirenbang</i>	四人帮	Banda dei quattro
<i>sixiang gongzuo</i>	思想工作	Lavoro ideologico
<i>sixiangxing</i>	思想性	Natura ideologica
<i>sixiang zhengzhi lingdao</i>	思想政治领导	Guida politico-ideologica
<i>Song</i>	宋	Song (dinastia)
<i>tai jimo</i>	太寂寞	troppo solitario
<i>Tao Piaopiao</i>	淘票票	Tao Piaopiao
<i>Tengxun</i>	腾讯	Tencent
<i>Tengxun shipin</i>	腾讯视频	Tencent Video
<i>texing yanyuan</i>	特型演员	Attore speciale
<i>tianxia</i>	天下	Tutto quanto sta sotto il Cielo
<i>Tianyi yingpian gongsi</i>	天一影片公司	Compagnia cinematografica Primi al Mondo
<i>tiyupian</i>	体育片	Film sportivo
<i>tizhi nei</i>	体制内	All'interno del sistema
<i>tizhi wai</i>	体制外	Al di fuori del sistema
<i>tongbao</i>	同胞	Fratello
<i>tongsu jiaoyu</i>	通俗教育	Educazione popolare
<i>Tongsu jiaoyu yanjiuhui</i>	通俗教育研究会	Associazione di Ricerca per l'Educazione Popolare
<i>tongyi zhanxian</i>	统一战线	Fronte unito
<i>tuanti baochang</i>	团体包场	Prenotazioni di gruppo
<i>tuopin gonjianzhan</i>	脱贫攻坚战	Lotta alla povertà
<i>Wanda yingshi chuanmei</i>	万达影视传媒	Wanda Media

<i>Wanda yuanxian</i>	万达院线	Wanda Cinema
<i>wei heping ganbei</i>	为和平干杯	Brindisi per la pace
<i>wei renmin fuwu, wei shehuizhuyi fuwu</i>	为人民服务, 为社会主义服务	Servire il popolo, servire il socialismo
<i>Weibo</i>	微博	Weibo
<i>weicheng nianren jiankang chengzhang</i>	未成年人健康成长	Crescita sana dei minori
<i>weishenme hao de guochanpian zhe yang shao?</i>	为什么好的国产片这样少?	Perché i buoni film cinesi sono così pochi?
<i>weiyuanzhang</i>	委员长	Presidente dell'assemblea
<i>wen</i>	文	Segno scritto, letteratura
<i>wen yi zai dao</i>	文以载道	La letteratura trasmette il Dao
<i>wenhua ruanshili</i>	文化软实力	Soft power culturale
<i>Wenhua yingye gongsi</i>	文华影业公司	Compagnia cinematografica Mandarina
<i>Wenhuaabu</i>	文化部	Ministero della Cultura
<i>Wenyi bao</i>	文艺报	<i>Gazzetta dell'arte</i>
<i>Wenyi zuotanhui</i>	文艺座谈会	Simposio sulla letteratura e sull'arte
<i>Wenyike yishugu</i>	文艺科艺术股	Sezione arte dell'Unità artistico-letteraria
<i>Wexin</i>	微信	WeChat
<i>women shi gong nong zidibing</i>	我们是工农子弟兵	Noi siamo operai, contadini e soldati dei figli del popolo
<i>wu fan yundong</i>	无反运动	Movimento dei "cinque anti"
<i>Wu ge yi gongcheng jiang</i>	五个一工程奖	Five-One Project Award
<i>wu mao dang</i>	五毛党	Partito dei 50 centesimi
<i>Wuhan jiayou! Zhongguo jiayou!</i>	武汉加油! 中国加油!	Forza Wuhan! Forza Cina!
<i>Wuhan shi jiankang wei</i>	武汉市卫生健康委	Commissione sanitaria della città di Wuhan
<i>wuxia</i>	武侠	(Letteratura/cinema) di cappa e spada
<i>wuxiapian</i>	武侠片	Film di cappa e spada
<i>wuyidang</i>	五一档	Periodo del primo maggio
<i>Xi'an dianying zhipianchang</i>	西安电影制片厂	Studi cinematografici di Xi'an
<i>Xia Yan dianying wenxuejian</i>	夏衍电影文学奖	Xia Yan Film Literature Award
<i>xiandai Jingju</i>	现代京剧	Opera di Pechino moderna
<i>xiang Lei Feng tongzhi xuexi</i>	向雷锋同志学习	Impariamo dal compagno Lei Feng
<i>xianlipian</i>	献礼片	Film celebrativo
<i>xianqi liangmu</i>	贤妻良母	Moglie virtuosa e buona madre
<i>xiansheng</i>	先生	Signore
<i>xianxiang ji dianying</i>	现象及电影	Film-fenomeno
<i>Xiao hongshu</i>	小红书	Xiao hongshu
<i>xiao renwu</i>	小人物	Personaggi minori
<i>xiao xianrou</i>	小鲜肉	Bocconcino di carne fresca (Giovane attore con molto seguito sui social media)
<i>Xiaoshuo yuebao</i>	小说月报	<i>Fiction Monthly</i>
<i>Xibe yingye gongsi</i>	西北影业公司	Compagnia cinematografica del Nord-Est

<i>Xigua shipin</i>	西瓜视频	Xigua shipin
<i>xiju</i>	喜剧	Commedia
<i>xin langchao</i>	新浪潮	Nouvelle vague
<i>xin ping zhuang jiu jiu</i>	新瓶装旧酒	Bottiglia nuova, vino vecchio
<i>Xin shenghuo yundong</i>	新生活运动	Movimento della vita nuova
<i>xin shidai zhongguo tese shehuizhuyi</i>	新时代中国特色社会主义思想	Socialismo dalle caratteristiche cinesi per una nuova era
<i>Xin shijie</i>	新世界	Nuovo Mondo
<i>Xin Zhongguo</i>	新中国	Nuova Cina
<i>xin zhuxuanlü dianying</i>	新主旋律电影	Nuovo cinema della melodia principale
<i>Xinhua yingye gongsi</i>	新华影业公司	Compagnia cinematografica Nuova Cina
<i>Xinhuashe</i>	新华社	Agenzia Nuova Cina (Xinhua News Agency)
<i>xinwen yingpian</i>	新闻影片	Cinegiornale
<i>xinwenpian</i>	新闻片	Cinegiornale
<i>Xiqu dianying shencha weiyuanhui</i>	戏曲电影审查委员会	Comitato per la censura di opere teatrali e film
<i>Xiqugu</i>	戏曲股	Sezione teatro
<i>xiyang yingxi</i>	西洋影戏	Teatro d'ombre venuto da Occidente
<i>xuanchuan</i>	宣传	Propaganda
<i>xuanchuanpian</i>	宣传片	Spot pubblicitario
<i>xuanlü</i>	旋律	Melodia
<i>xuanyipian</i>	悬疑片	Film thriller
<i>xushi</i>	叙事	Narrazione, storytelling
<i>xushi jiegou</i>	叙事结构	Struttura narrativa
<i>Yan'an dianyingtuan</i>	延安电影团	Gruppo cinema di Yan'an
<i>yangban dianying</i>	样板电影	Film modello
<i>yangban xiju</i>	样板戏剧	Opera modello
<i>yangbanxi</i>	样板戏	Spettacolo modello
<i>yanshengpian</i>	衍生片	Spin-off
<i>Yi dai yi lu</i>	一带一路	Nuova Via della Seta (Belt and Road Initiative, One Belt One Road)
<i>yiliao dianying</i>	医疗电影	Cinema medico-ospedaliero
<i>yiliaojù</i>	医疗剧	Serie TV a tema medico
<i>ying yi zai dao</i>	影以载道	Il cinema trasmette il Dao
<i>yingmi</i>	影迷	Fan (del cinema)
<i>yingtou xiangtong</i>	迎头相撞	Che entra in testa
<i>yingxi</i>	影戏	Teatro d'ombre
<i>yingxing dianying</i>	硬性电影	Cinema/film duro
<i>yingxiong</i>	英雄	Eroe
<i>yishuxing</i>	艺术性	Natura artistica
<i>yishupian chuanguo</i>	艺术片创作	Creazione di film artistici
<i>Yiyua yingye gongsi</i>	艺华影业公司	Compagnia cinematografica Arte-Cina
<i>Youku</i>	优酷	Youku
<i>youlechang</i>	游乐场	Galleria

<i>youxiu yingpian</i>	优秀影片	Film eccellente
<i>yuandan</i>	元旦	Capodanno
<i>yuandandang</i>	元旦档	Periodo del Capodanno
<i>yuanyang hudie</i>	鸳鸯蝴蝶	Anatre mandarine e farfalle
<i>Yuefu</i>	乐府	Ufficio della Musica
<i>yulepian</i>	娱乐片	Film di intrattenimento
<i>Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua</i>	在延安文艺座谈会上的讲话	<i>Discorsi alla conferenza di Yan'an sulla letteratura e l'arte</i>
<i>zainanpian</i>	灾难片	Film catastrofico
<i>zhanlang waijiao</i>	战狼外交	Wolf warrior diplomacy
<i>zhanzheng sanbuqu</i>	战争三部曲	Trilogia della guerra
<i>zhanzhengpian</i>	战争片	Film di guerra
<i>zhengming</i>	正名	Rettifica dei nomi
<i>Zhengwuyuan</i>	政务院	Consiglio degli affari politici
<i>zhentanpian</i>	侦探片	Film poliziesco
<i>zhongda geming lishi ticao nian</i>	重大革命历史题材年	Anno dei film sulla grande storia rivoluzionaria
<i>Zhongda geming lishi ticao yingshi chuanguo lingdao xiaozu</i>	重大革命历史题材影视创作领导小组	Gruppo ristretto di direzione della creazione di film e prodotti televisivi sulla grande storia rivoluzionaria
<i>Zhongguo Changchun dianyingjie</i>	中国长春电影节	Festival del Cinema di Changchun (Changchun Film Festival)
<i>Zhongguo chuanmei daxue</i>	中国传媒大学	Università Cinese di Comunicazione (Communication University of China)
<i>Zhongguo de beiji zhengce</i>	中国的北极政策	Politica artica cinese
<i>Zhongguo dianying bowuguan</i>	中国电影博物馆	Museo Nazionale del Cinema (China National Film Museum)
<i>Zhongguo dianying chubanshe</i>	中国电影出版社	Casa editrice del cinema cinese (China Film Press)
<i>Zhongguo dianying gongsi</i>	中国电影公司	China Film Company
<i>Zhongguo dianying jituan gongsi</i>	中国电影集团公司	China Film Group Corporation
<i>Zhongguo dianying nianjian</i>	中国电影年鉴	<i>Annuario del cinema cinese</i>
<i>Zhongguo dianying wenhua xiehui</i>	中国电影文化协会	Associazione Cinese per la Cultura Cinematografica
<i>Zhongguo dianying zhipianchang</i>	中国电影制片厂	Studi cinematografici cinesi
<i>Zhongguo daoyan xiehui</i>	中国导演协会	China Film Director's Guild
<i>Zhongguo dianying yishu yanjiu zhongxin</i>	中国电影艺术研究衷心	Centro di Ricerca d'Arte Cinematografica (China Film Art Research Center)
<i>Zhongguo dianying ziliaoguan</i>	中国电影资料馆	Cineteca Cinese (China Film Archive)
<i>Zhongguo dianyingbao</i>	中国电影报	<i>Quotidiano del cinema cinese</i>
<i>Zhongguo dianyingjia xiehui</i>	中国电影家协会	China Film Association
<i>Zhongguo gongchandang</i>	中国共产党	Partito comunista cinese
<i>Zhongguo gongchandang chubanshe</i>	中国共产党出版社	Casa editrice del Partito comunista cinese
<i>Zhongguo guojia bowuguan</i>	中国国家博物馆	Museo nazionale cinese

<i>Zhongguo jiaoyu dianying xiehui</i>	中国教育电影协会	Associazione Cinese per la Cinematografia Educativa
<i>Zhongguo jingshen wenming</i>	中国精神文明	Civiltà spirituale cinese
<i>Zhongguo meng</i>	中国梦	Sogno cinese
<i>Zhongguo renmin jiefang jun</i>	中国人民解放军	Esercito Popolare di Liberazione
<i>Zhongguo renmin zhengzhi xieshang huiyi</i>	中国人民政治协商会议	Conferenza politico-consultiva del popolo cinese
<i>Zhongguo tese</i>	中国特色	Caratteristiche cinesi
<i>Zhongguo tese shehuizhuyi wenhua</i>	中国特色社会主义文化	Cultura socialista dalle caratteristiche cinesi
<i>Zhongguo weixie lun</i>	中国威胁论	Teoria della minaccia cinese
<i>Zhongguo xinwenshe</i>	中国新闻社	Servizio Stampa Cinese (China News Service)
<i>Zhongguo zhuanmei daxue yishu yanjiuyuan</i>	中国传媒大学艺术研究院	Istituto di Ricerca d'Arte della Communication University of China
<i>Zhongguo zuoyi xijujia lianmeng</i>	中国左翼戏剧家联盟	Lega cinese dei drammaturghi di sinistra
<i>Zhonghua dianying gongsi</i>	中华电影公司	Compagnia cinematografica Cinese
<i>Zhonghua dianying lianhe gongsi</i>	中华电影联合公司	Compagnia cinematografica Unita Cinese
<i>Zhonghua dianying lianhe gupian youxian gongsi</i>	中华电影联合股份有限公司	Società a responsabilità limitata Cinematografica Unita Cinese
<i>Zhonghua jiaoyu dianying zhipianchang</i>	中华教育电影制片厂	Studio per la cinematografia educativa cinese
<i>Zhonghua renmin gongheguo</i>	中华人民共和国	Repubblica Popolare Cinese
<i>Zhonghua renmin gongheguo xinwen chubanzongshu</i>	中华人民共和国新闻出版总署	Amministrazione Generale di Stampa ed Editoria della RPC (General Administration of Press and Publication)
<i>Zhonghua youxiu wenhua</i>	中华优秀文化	Eccezionale cultura cinese
<i>Zhongshan zhuang</i>	中山装	Abito alla Sun Yat-sen
<i>Zhongwen shehui kexue yinwen suoyin</i>	中文社会科学引文索引	Chinese Social Sciences Citation Index
<i>Zhongxuanbu Maozedong sixiang xuexiban</i>	中宣部毛泽东思想学习班	Classe di studio del Mao Zedong-pensiero del Dipartimento centrale della propaganda
<i>zhongxue wei ti, xixue wei yong</i>	中学为体, 西学为用	Il sapere cinese come sostanza, il sapere occidentale come strumento
<i>Zhongyang dianshitai</i>	中央电视台	Televisione Centrale Cinese (China Central Television)
<i>Zhongyang dianying qiye gufen youxian gongsi</i>	中央电影企业股份有限公司	Società a responsabilità limitata Studio cinematografico centrale
<i>Zhongyang dianying sheyingchang</i>	中央电影摄影场	Studio cinematografico centrale
<i>Zhongyang wenhua geming xiaozu wenyizu</i>	中央文化革命小组文艺组	Gruppo artistico-letterario del Gruppo centrale della Rivoluzione culturale
<i>Zhongyang wenhuabu dianyingju biaoyan yishu yanjiusuo</i>	中央文化部电影局表演艺术研究所	Centro di ricerca delle arti performative dell'Ufficio Cinema del Ministero della Cultura
<i>Zhongyang xinwen jilu dianying zhipianchang</i>	中央新闻纪录电影制片厂	Studi cinematografici centrali per notizie e documentari

<i>Zhongyang yuetuan</i>	中央乐团	Orchestra centrale
<i>Zhongye du er shi yisanjiu tuan san ying jiu lian lianzhang</i>	中野独二师一三九团三营九连连长	Comandante della 9° Compagnia del 3° Battaglione del 139° Reggimento della 2° Divisione Indipendente dell'Esercito della Pianura Centrale
<i>zhuanjipian</i>	传记片	Film biografico, biopic
<i>zhuliu</i>	主流	Mainstream
<i>zhuliu dianying</i>	主流电影	Cinema/film mainstream
<i>zhuliu wenhua</i>	主流文化	Cultura mainstream
<i>zhuliu yishi xingtai</i>	主流意识形态	Ideologia mainstream
<i>zhuxi</i>	主席	Presidente
<i>zhuxuanlü dianying</i>	主旋律电影	Cinema/film della melodia principale
<i>zhuxuanlü xiju</i>	主旋律喜剧	Commedia della melodia principale
<i>zhuxuanlü yingpian</i>	主旋律影片	Film della melodia principale
<i>zhiqiang</i>	自强	Autorafforzamento
<i>zouchuqu zhanlüe</i>	走出去战略	Strategia dell'andare fuori
<i>Zuoyi dianying yundong</i>	左翼电影运动	Movimento del cinema di sinistra

Ringraziamenti

Rivolgo i più profondi ringraziamenti al mio Maestro, il Professore Federico Masini, e al Professore Marco Müller, le cui preziose indicazioni di metodo e di contenuto sono la roccia su cui poggia questo lavoro.

Alla Professoressa Federica Casalin, Coordinatrice del corso di Dottorato in Civiltà dell'Asia e dell'Africa del Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali (ISO) della Sapienza Università di Roma, e alla Professoressa Marina Miranda, Responsabile del curriculum Asia Orientale, rivolgo i miei più sinceri ringraziamenti per i continui suggerimenti di incontro metodologico e per aver condiviso ricerche, progetti ed iniziative accademiche.

Ringrazio il Collegio di Dottorato, il Direttore del Dipartimento ISO Professore Franco D'Agostino e il corpo docenti del Dipartimento, in modo particolare il dipartimento di cinese: Professoressa Alessandra Brezzi, Professore Paolo De Troia, Professore Davor Antonucci, Professoressa Zhang Tongbing, Professoressa Sun Pingping, Professoressa Wang Rui, Professoressa Bai Hua. Un grazie anche i Dottori Gabriele Tola, Alessandro Leopardi e Gao Changxu e alla Dottoressa Silvia Nico, l'amica che mi ha accolto a Roma.

Un caro ringraziamento alla Biblioteca del Dipartimento ISO nelle persone della Dottoressa Antonella Fallerini e del Dottore Fabio Stassi, e della squadra che coordinano, oltre che alla struttura amministrativa del Dipartimento.

Un sentito ringraziamento al Professor Nakajima Seio, sotto la cui guida ho svolto un periodo quale Visiting Research Fellow all'Asia-Pacific Institute della Waseda University di Tokyo da dicembre 2022 a febbraio 2023. È stata una preziosa occasione di crescita accademica, che ha arricchito il presente lavoro sotto molteplici punti di vista.

Grazie al Professore Andrea Minuz e al Professore Valerio Coladonato del Dipartimento Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo (SARAS) della Sapienza per le indicazioni filmografiche e di metodo.

Ringrazio l'intero gruppo di studi *Yi Zhong Meiti* 意中媒体 (YZMT) per le impagabili occasioni di dialogo su fonti e metodi del panorama mediatico cinese di ieri e di oggi.

Ringrazio i revisori della presente tesi per il riscontro e i suggerimenti.

Un grazie ai miei compagni di Dottorato e uno speciale ai miei più stretti compagni di studi e amici: Ileana Amadei, Lidia Corna, Matteo Pimpinelli, Irene Verzi, Tang Peipei.

Infine, grazie alla mia famiglia e ai miei affetti più cari. Da sempre, sguardi di salsedine e abbracci di sole.

Roma, 18 luglio 2024