

Come cambiano il cinema italiano e il suo studio: il cinema translocale e l'evoluzione della rappresentazione di un'altra cultura. Il caso dei registi italiani in Cina (1957-2012)

Stefano Bona
Flinders University

ABSTRACT

I cambiamenti epocali causati dalla globalizzazione sono caratterizzati tanto dall'ascesa di nuovi protagonisti economici e politici su scala planetaria e dal contemporaneo appannamento di paesi avanzati, quanto da profonde trasformazioni in ogni settore dell'attività umana, dall'economia all'arte. Anche il cinema italiano è condizionato da questi cambiamenti, che comportano la necessità di ridefinire l'idea stessa di cinema nazionale, approfondendo i concetti di cinema postnazionale e translocale. Questo articolo intende contribuire a tale riflessione partendo da sette casi-studio significativi, ossia i sette lungometraggi girati da registi italiani nella Repubblica Popolare Cinese fra il 1957 e il 2012. La loro storia produttiva consente di illustrare efficacemente come il concetto di cinema nazionale italiano si sia modificato nell'arco di oltre mezzo secolo. Questi film, inoltre, pur rappresentando la Cina dal punto di vista di artisti e intellettuali *outsiders*, di fatto sono intrisi di riferimenti più o meno impliciti all'Italia e dunque finiscono per mettere a confronto due culture 'altre' prima, durante e dopo il sovvertimento dei rispettivi ranghi economici.

Introduzione

Volendo tracciare un possibile quadro teorico che tenga conto del ruolo del cinema italiano nel nuovo contesto globale, i film girati nella Repubblica Popolare Cinese (RPC) da registi italiani costituiscono un caso-studio estremamente significativo per il loro ruolo essenziale da un lato nella (ri)definizione del concetto stesso di cinema italiano, e dall'altro nei rapporti fra due culture con una storia millenaria alle spalle.

Entrambi gli argomenti sono uniti da un minimo comune denominatore: la globalizzazione, un fenomeno che sta comportando enormi e ben noti cambiamenti economici, diplomatici, sociali e culturali, di cui la RPC è uno dei maggiori protagonisti. In termini generali, l'impressionante ascesa della Cina al rango di potenza economica e industriale ha cambiato la percezione di un paese 'altro' da parte dei paesi occidentali, che fino a pochi anni fa occupavano saldamente una posizione economica dominante, e di conseguenza ha cambiato anche il modo di rappresentarlo tanto nei *mass media* quanto nell'arte. In termini più specificamente legati al cinema, la globalizzazione è alla base di importanti cambiamenti nell'intera industria cinematografica, caratterizzati dall'ingresso sul mercato di nuovi capitali – in buona parte cinesi – e dal crescente ricorso a coproduzioni fra due, tre o più paesi. Questo porta a mettere in discussione l'idea, spesso data per scontata, di cinema nazionale, e a sviluppare quelle di cinema postnazionale, polilocale e translocale. Infatti, per seguire il mercato, i nuovi film si rivolgono sempre più spesso anche a culture che non rientrano nei circuiti tradizionali del cinema nazionale, o culturalmente più affini al contesto di produzione. Lo stesso ricorso alle coproduzioni comporta la necessità di formare troupe e cast multiculturali, rendendo più complesso stabilire la 'nazionalità' di un film.

L'Italia (intesa come entità socio-culturale) è un esempio a tutto tondo di tali cambiamenti, non solo per un'antica seppur discontinua tradizione di contatti con la società cinese, ma anche per la sua perdurante crisi economica in netto contrasto con l'altrettanto duratura crescita cinese, con inevitabili ricadute sulla produzione cinematografica. In più, il cinema italiano ha rivestito un ruolo significativo nei rapporti politico-diplomatico-artistici fra i paesi occidentali e la RPC, che si presta a un'analisi approfondita. Infatti nell'arco di sette decenni fra il 1957 e il 2012, sette registi italiani hanno girato in Cina lungometraggi distribuiti sul mercato internazionale: Carlo Lizzani (*La Muraglia cinese*, girato nel 1957 e distribuito nel 1958), Michelangelo Antonioni (*Chung kuo – Cina*, 1972), Giuliano Montaldo (*Marco Polo*, girato per la parte cinese nel 1981, e distribuito nel 1982), Bernardo Bertolucci (*L'ultimo imperatore*, girato nel 1986 e distribuito nel 1987), Gianni Amelio (*La stella che non c'è*, girato nel 2005 e distribuito nel 2006), Sandro Cecca (*Two Tigers*, girato nel 2006 e distribuito nel 2007), e Dario Baldi (*C'è sempre un perché*, girato nel 2012)¹. Lizzani fu il primo regista occidentale a girare un lungometraggio nella Cina popolare, Antonioni il primo a completarvi un documentario girato durante la Rivoluzione Culturale dopo anni di isolamento diplomatico, e più in generale ciascuno di questi sette registi ha portato sullo schermo la propria rappresentazione della RPC in diversi momenti storici. I loro film, inoltre, hanno seguito una precisa tendenza nelle modalità produttive: dai primi lavori transnazionali (caratterizzati da un rapporto ben definito fra due stati-nazione, cioè un produttore italiano e la troupe della Repubblica Italiana in visita presso la Repubblica Popolare Cinese), le produzioni più recenti hanno assunto caratteristiche maggiormente translocali;² una tendenza che pare destinata a consolidarsi, dopo la firma di un trattato di coproduzione fra Italia e Cina nel 2012, ulteriormente perfezionato nel 2014.

Per questi motivi, nel presente articolo si cercherà di tracciare un possibile quadro teorico che tenga conto della ridefinizione del cinema italiano e del suo studio nel nuovo contesto globale, proponendo i film girati nella RPC da registi italiani come caso-studio.

¹ Nelle pagine seguenti, i titoli dei film saranno accompagnati dall'anno di distribuzione, salvo diverse specifiche.

² Sul significato e le implicazioni del termine "translocale", che implica il coinvolgimento di produttori, sceneggiatori, attori e troupe provenienti da ogni parte del mondo, ci si soffermerà diffusamente nelle pagine successive.

Cinema italiano, accademia e translocalità

La ridefinizione del concetto di cinema italiano è in realtà una necessità dettata dall'inadeguatezza che gli studiosi del settore hanno riscontrato in misura crescente negli approcci adottati finora per la sua analisi. Fatte salve alcune eccezioni, per decenni il neorealismo è rimasto il canone di paragone per giudicare i lavori degli altri registi italiani con il risultato di attribuire un valore accademico quasi esclusivamente al cinema 'di qualità' o 'd'autore', sottovalutando o addirittura ignorando i film considerati di minor valore cultural.³ Ciò ha spinto una nuova generazione di studiosi 'ribelli' a mettere sistematicamente in discussione la validità odierna di questa scuola di pensiero e ad aprire un vivace dibattito sugli approcci metodologici, da cui è scaturita una serie di proposte che spaziano dalla rivalutazione dei cinepanettoni all'analisi del nuovo cinema politico italiano.⁴ Quello che alcuni suggeriscono, in parole povere, è di considerare il cinema italiano come un fenomeno unitario, poiché tutto il cinema è una forma di cultura popolare (O'Leary & O'Rawe 2011: 114).⁵ Ma non solo: il cinema italiano odierno è più che mai parte di una cultura globalizzata, così sono nate anche proposte di considerare un approccio interdisciplinare al suo studio in un contesto transculturale, post-nazionale e translocale, una serie di concetti che verranno approfonditi qui di seguito.⁶

La prospettiva di un cinema translocale si riferisce al recente concetto di 'translocalità', usato per "descrivere le dinamiche socio-spaziali e i processi di simultaneità e di formazione dell'identità che trascendono i confini – inclusi quelli degli stati-nazione, ma senza limitarsi a questi" (Greiner & Sakdapolrak 2013: 373).⁷ Tale definizione implica che la 'translocalità' (o translocalismo) è un concetto diverso dalla 'transnazionalità'. Quest'ultima, infatti, comporta l'idea di relazioni fra stati-nazione, mentre la translocalità appare più adeguata a descrivere l'odierno aumento di connessioni fra località, più che fra stati (Zhang 2010: 138). Carolyn Cartier raccomanda di ripensare le relazioni di scala fra ambito globale,

³ Alan O'Leary e Catherine O' Rawe (2011: 108) sostengono che "(...) all Italian films started to be measured against neorealist films: a film was evaluated according to whether it posited a progressive cultural function for the cinema or was a regression into escapist entertainment."

⁴ Un appello a una ridefinizione della disciplina arrivò in occasione della tavola rotonda su "[f]raming crisis and rebirth of Italian cinema" tenutasi all'Università di Warwick nel 2010. Qui si dibatté la necessità di abbandonare un approccio eccessivamente estetico ed autoriale, per focalizzare l'attenzione su altre modalità di analisi, per esempio considerando il valore sociologico del cinema italiano (Bonsaver 2010: 288).

⁵ Testo originale: "all cinema is popular cultural production". Fra le nuove proposte: Brizio-Skov, F. (2011), *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, London, New York: I.B. Tauris; Marlow-Mann, A. (2011) *The New Neapolitan Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press; O'Leary, A. (2011), *Tragedia all'italiana: Italian Cinema and Italian Terrorisms: 1970-2010*, Oxford: Peter Lang; O'Leary and O'Rawe (2011) 'Against realism: on a 'certain tendency' in Italian film criticism', *Journal of Modern Italian Studies* 16(1) 2011: 107–128; Perra, E. (2011) *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*, Oxford: Peter Lang; Hope, d'Arcangeli & Serra (2013), *Un Nuovo Cinema Politico Italiano? Volume I: Lavoro, Migrazione, Relazioni di Genere*, Leicester: Troubadour; e il già citato Bayman & Rigoletto (2013) *Popular Italian Cinema*, Houndmills, New York: Palgrave Macmillan.

⁶ Si tratta di un'idea avanzata negli Stati Uniti, dove esiste una tradizione di studi comparativi già applicata al cinema asiatico. Per sostenerne la validità e sottolinearne l'indipendenza dagli studi tradizionali di italianistica, nel 2012 Flavia Laviosa ha fondato il *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, i cui primi numeri si sono occupati delle connessioni fra cinema italiano e asiatico (Laviosa 2012: 315-316).

⁷ Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

regionale, nazionale e locale, come un “insieme di processi translocali”, o polilocali, che coinvolgono una molteplicità di luoghi e persone caratterizzate da elevata mobilità, come per esempio le élite di uomini d'affari in viaggio per il mondo, ma anche gli operai emigranti (cit. da Zhang 2010: 138). Yinjing Zhang, un esperto di Studi Comparativi, sostiene che:

La translocalità (...) rivela i processi dinamici del contesto locale/globale (o *glocale*) (...) che coinvolgono non solo il transito di capitali e persone da un luogo all'altro, ma anche quello di idee, immagini, stili e tecnologie (...) (*ibid.*).

Insomma, oggi non ci si può esimere dal considerare l'impatto della globalizzazione sui cinema nazionali, che potrebbe già far risultare obsoleta l'idea di Gledill e William di dissoluzione dei 'Western Film Studies' in 'teorizzazione transnazionale' (Chow 2001: 1386). Addirittura Zhang sostiene che “il cinema è sempre stato una pratica translocale” (2010: 136-137). In effetti fu solo dopo il 1910, e soprattutto a cavallo della prima guerra mondiale, che la produzione cinematografica venne trasformata, per ragioni economiche e politiche, in una questione nazionale, e fu allora che Hollywood divenne il maggiore punto di riferimento dell'industria cinematografica mondiale (Sorlin 1996: 2; Vitali & Willeman 2006: 3).⁸ Tuttavia, nel corso del ventesimo secolo, molteplici fattori come i cambiamenti economici e politici, le innovazioni nell'elettronica e nelle telecomunicazioni, e le trasformazioni dell'industria cinematografica e televisiva, hanno reso necessario chiedersi se gli stati-nazione siano ancora un concetto

adeguato a categorizzare in modo produttivo interi gruppi di film. Sotto la pressione delle vaghe nozioni di 'globalizzazione', la logica industriale competitiva che ha plasmato le storiografie nazionali del cinema ha finito con l'essere percepita come un ostacolo alla comprensione del funzionamento del cinema (Vitali & Willeman 2006: 4).⁹

Per sopravvivere in un trasformato ambiente economico e tecnologico e per rientrare nei costi di produzione, l'industria cinematografica deve necessariamente basarsi su un ampliamento dell'uso di coproduzioni internazionali e rispondere alle richieste del mercato globale (Vitali & Willeman 2006: 7; Willeman 2006: 35), rendendo i film appetibili a una più ampia varietà di culture. Il cinema italiano non fa eccezione, e anzi si è a lungo contraddistinto per il suo carattere dapprima transnazionale, assumendo con il tempo connotati più translocali. Infatti si può dire che abbia “girato il mondo” fin dal secondo dopoguerra, sia in termini di mercato che in termini di produzione. Basti ricordare che l'uso massiccio di coproduzioni cinematografiche fu avviato con l'accordo fra Italia e Francia del 1949 (il primo del suo genere in Europa), il quale nei quindici anni successivi diede origine all'impressionante numero di 711 film (Bergfelder 2005: 55).¹⁰ Inoltre fin dal 1949 noti cineasti italiani hanno lavorato per anni fuori dai confini nazionali, al punto che alcuni di loro, come Antonioni e Bertolucci, sono stati definiti “registi internazionali”.¹¹ Oltre a loro, sono molti quelli che hanno girato uno o più film all'estero, dirigendo cast multiculturali anche nei luoghi più disparati del mondo. Non ci sono solo registi, ma anche direttori della fotografia, compositori,

⁸ Sulla funzione sociologica del cinema nazionale si veda Schesinger (2000: 19-31).

⁹ Per una panoramica sui cinema nazionali, si veda Crofts (2006: 44-57).

¹⁰ Va anche ricordato che l'Italia avviò le sue prime coproduzioni con la Spagna nel 1939 (Camporesi 2014: 210).

¹¹ Bondanella, P. (2004: 430).

costumisti, esperti di effetti speciali (come per esempio, Vittorio Storaro, Ennio Morricone, Piero Tosi, Carlo Rambaldi, solo per citarne alcuni), che hanno collaborato più o meno continuativamente con registi e produttori di altri paesi. E non vanno dimenticati attori e attrici (come Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale) che non solo hanno spesso lavorato oltreoceano, ma sono stati ambasciatori del cinema italiano a partire dagli anni Cinquanta. I molteplici riconoscimenti ottenuti hanno premiato anche produttori come Carlo Ponti e Dino De Laurentiis, molto noti fra registi e case di produzione di Hollywood e di vari paesi europei e capaci di travalicare l'idea di cinema nazionale – De Laurentiis aprì persino i suoi studi cinematografici negli Stati Uniti, dove si trasferì e rimase fino alla morte. Va ricordato che anche la RAI è stata (per quanto con poca continuità) attiva sul mercato internazionale e nello sviluppo di coproduzioni televisive, particolarmente negli anni Settanta (Di Chiara 2014: 388-90), e che continua a lavorare con maggiore continuità con i paesi europei.

Oggi l'industria cinematografica italiana, ormai priva dei suoi nomi storici e gravata dalla perdurante crisi economica e dalla decadenza di Cinecittà, deve allargare ulteriormente i suoi orizzonti e guardare in nuove direzioni extra-europee e alternative a Hollywood. Una di queste direzioni è l'oriente, e in particolare la Cina, sia come possibile mercato di sbocco sia come fonte d'investimenti. Non a caso molti paesi, come per esempio il Canada, gli Stati Uniti, il Belgio, l'Australia, e recentemente la Gran Bretagna, hanno già stabilito accordi di coproduzione con la RPC. Anche l'Italia si sta muovendo in questa direzione: nel 2012 il presidente della repubblica Giorgio Napolitano ha firmato un trattato di coproduzione (successivamente integrato nel 2014), a seguito del quale è stato aperto un *desk* dell'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali) a Pechino. Dopo i tentativi pionieristici e occasionali degli anni Cinquanta e Settanta, oggi l'industria cinematografica italiana sta promuovendo la sua immagine in Cina e cercando di attrarre investitori cinesi su una scala senza precedenti, anche attraverso la promozione del territorio a livello locale e regionale.¹² Questo avviene tramite l'organizzazione di eventi già consolidati come il Far East Film Festival di Udine, ma anche inserendo giurati italiani nei principali *film festivals* cinesi, e organizzando eventi *ad hoc* all'interno d'importanti festival cinematografici in Italia, come il *China Day* ripetuto alle due edizioni più recenti del Festival Internazionale del Film di Roma nel novembre 2013 e nell'ottobre 2014.¹³

In quest'ottica, avendo anticipato di diversi decenni il trattato di coproduzione, i già citati film girati nella RPC da registi italiani assumono una rinnovata rilevanza storica e simbolica. Infatti non solo Lizzani nel 1957, Antonioni nel 1972, Montaldo nel 1980 e Bertolucci pochi anni dopo furono fra i primi registi occidentali a ottenere il permesso di mostrare la RPC sul grande schermo, ma i lavori di Montaldo e Bertolucci furono anche le prime due coproduzioni cinesi con l'occidente.

I loro esempi sono anche casi rilevanti di interazione fra i registi italiani e le altre culture, considerando che l'esperienza culturale di chi crea fisicamente un film si riflette inevitabilmente nel prodotto finito – per dirla con il sociologo Pierre Sorlin, “La maggior parte dei lavori figurativi (...) consente di intravedere il mondo in cui sono stati concepiti” (Sorlin 1996: 3-4). Più specificamente, qui si tratta d'interazioni con culture non occidentali nell'ambito dell'evoluzione del mercato cinematografico caratterizzato da una crescente attrazione da parte dell'Europa e dell'America settentrionale per il cinema asiatico e la

¹² È stato calcolato che ogni euro investito nella produzione genera un reddito indotto di 3 o 4 euro a vantaggio del territorio in cui viene girato (Committeri & La Torre 2008: 25, 31).

¹³ Nell'edizione del 2014 sono stati analizzati diciotto progetti di coproduzione (Rome Film Festival 2014: website).

rappresentazione dell' 'asiaticità' (Chow 2001: 1393). Un fenomeno, quest'ultimo, che richiede di essere approfondito.

Oriente e Occidente

L'attrazione per l'Asia ha radici antiche e profonde che vanno tenute in considerazione per esaminare l'argomento al centro della nostra analisi. La necessità delle culture occidentali di definire la propria identità mediante un confronto con "l'altro" è stata spiegata da Edward Said con la dicotomia orientalistica di ciò che è familiare (l'occidente, 'noi') in contrapposizione con l'ignoto (l'oriente, 'loro') (Said 1978/1991: 43).¹⁴ Nel caso cinese, si tratta anche di un'attrazione legata al mistero e all'esoticità di un impero che, salvo rare eccezioni, nel corso dei secoli e fino al XIX secolo ha sempre attirato viaggiatori europei, restando però chiuso in se stesso, senza cercare contatti diretti mediante l'invio di osservatori al di fuori dell'Asia orientale e meridionale. Si tratta dunque di questioni molto più antiche del cinema, come dimostra il caso delle relazioni fra Italia e Cina. È infatti verosimile che i primi europei ad arrivare in Cina fossero italiani, molto tempo prima che l'Italia e la Cina diventassero stati-nazione. Per esempio, è noto che pur non avendo contatti diretti, gli antichi romani e i cinesi si conoscevano e parlavano con ammirazione gli uni degli altri, ed è documentato dalle cronache cinesi che nel 166 d.C. un'ambasceria romana raggiunse la Cina (Pini 2011: 20; Thorley 1979: 181-190; Bertuccioli & Masini 2014: 3-21). E pur non essendo certamente i soli occidentali ad arrivare in Cina, sono due italiani, il commerciante Marco Polo (1254-1324) e il missionario gesuita Matteo Ricci (1552-1610), che ancora oggi vengono considerati dagli stessi cinesi punti di riferimento nei rapporti fra Cina e occidente per la loro capacità di comprendere gli usi locali e adattarvisi. Questo è vero al punto che sono i due soli stranieri ad avere le effigi incise (propriamente sinizzate) sul muro del Monumento del Millennio a Pechino, costruito nel 2000 per celebrare il nuovo millennio e i risultati ottenuti dalla Cina sulla scena globale (Marinelli 2010: 491).

Per molto tempo l'interesse occidentale (e italiano) per la Cina ha oscillato fra la fascinazione per i suoi manufatti e per la filosofia confuciana molto diffusi in Europa fra il XVI e il XVIII secolo, e l'idea stereotipata ed etnocentrica di un occidente moderno contrapposto a una Cina stagnante nel XIX secolo. Questo atteggiamento altalenante è continuato anche in seguito alla secolare penetrazione commerciale e territoriale occidentale in Cina durata un secolo a partire dalla prima guerra dell'oppio (1839-42), alla proclamazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949.¹⁵ In seguito a quest'ultimo evento, l'immagine che ne hanno dipinto i paesi occidentali è stata pesantemente filtrata da lenti ideologiche e politiche, a favore del comunismo maoista (adattamento alla realtà locale di una filosofia politica europea) o contro di esso. Questo approccio è cambiato radicalmente negli anni Ottanta, quando la RPC ha avviato la sua crescita economica trentennale diventando un *partner* commerciale appetibile, e si è ulteriormente modificato quando, mentre i paesi occidentali a cavallo dei primi due decenni del XXI secolo erano afflitti da una serie di perduranti crisi finanziarie, la RPC ha assunto la funzione di motore dell'economia globale.

¹⁴ Edward Said (1978 / 1991, pp. 1-2) sostiene che "L'Oriente ha contribuito a definire l'Europa (occidentale) come la sua immagine, idea, personalità opposta. (...) L'Oriente è parte integrante della civiltà e cultura materiale europea".

¹⁵ Anche l'Italia mantenne una minuscola concessione straniera a Tianjin dal 1901 al 1943. Sulle complesse relazioni fra Italia e Cina durante la seconda guerra mondiale, si veda Pini (2011: 30-37).

Ancora una volta, l'Italia era ed è tuttora particolarmente rappresentativa di questa situazione. Per esempio, durante il decennio dei movimenti di massa fra gli anni Sessanta e Settanta, la Cina maoista della Rivoluzione Culturale fu presa come modello da numerose organizzazioni di studenti e operai, al punto che gli attivisti maoisti vennero soprannominati 'cinesi', e in un frammentato e mutevole contesto sociopolitico fiorirono movimenti e partiti extraparlamentari ispirati al maoismo.¹⁶ Dopo essere diventata una delle maggiori potenze industriali del mondo, a partire dagli anni Novanta l'Italia si è ritrovata ad arrancare contro la concorrenza cinese e i dibattiti se la Cina vada considerata una minaccia o un'opportunità sono diventati argomenti comuni fra gli imprenditori, i lavoratori e i *leader* politici. La concorrenza cinese è spesso considerata sleale¹⁷ e per molti la Cina si è ora trasformata in una superpotenza i cui cittadini vengono visti con sospetto e pregiudizi.¹⁸

Questi aspetti non sono passati inosservati ai registi italiani che – influenzati dalla loro esperienza culturale e da precisi contesti storici, e rispecchiando la tradizione dei primi visitatori occidentali della Cina – a partire dagli anni Cinquanta e nell'arco di diversi decenni, hanno girato dei film nella RPC esprimendo un punto di vista sul loro incontro con quel paese e quella cultura. Se si unisce quest'ultima considerazione alla rilevanza dei loro lavori dal punto di vista della translocalità e transculturalità, alle modifiche dei rapporti fra oriente e occidente, e ai cambiamenti dell'industria cinematografica e degli studi sul cinema, risulta ampiamente giustificata la necessità di studiare e confrontare i lavori "cinesi" dei cineasti italiani in un'ottica completamente nuova. Tanto più che sia i film sia i suddetti cambiamenti coprono un intervallo rilevante, permettendo di tracciare una chiara traiettoria evolutiva.

I film e gli autori

I lavori presi in considerazione in questo articolo sono sette film di lungometraggio diretti in Cina da registi italiani professionisti e distribuiti sul mercato internazionale.¹⁹ Questa selezione si è resa necessaria per la loro rintracciabilità e per il fatto che il numero limitato ne rende possibile un'analisi approfondita, attualmente oggetto di un dottorato di ricerca.²⁰ I film, di cui si sono già brevemente elencati i titoli e i registi, sono:

- Il documentario *La Muraglia cinese* (Carlo Lizzani, 1958). Il primo lungometraggio in assoluto girato da un cineasta occidentale nella RPC richiese quasi un anno di lavorazione sul posto. Prodotto in Italia in seguito a contatti intercorsi fra Lizzani e Pechino tramite il Partito Comunista Italiano, caratterizzato da una fotografia

¹⁶ Su questi aspetti, si vedano Ginsborg (1990: 298-309), Tobagi (1970) e Vettori (1973).

¹⁷ I titoli di libri pubblicati in Italia nel primo decennio del XXI secolo erano emblematici: *Why not be afraid of China?*, *Il benessere indifendibile*, *Comprendere la Cina*. Una *summa* significativa della diffusa negatività associate alla globalizzazione, alla deindustrializzazione e alla Cina è discussa in Ratto (2006:7-24, 57-70).

¹⁸ Un esempio a caso è rappresentato dai commenti scritti dai lettori in coda a un articolo pubblicato dal *Corriere della Sera* online riguardo a uova che "rimbalzano". Eccone una breve selezione: "In Italia non abbiamo NIENTE da imparare dai cinesi"; "le importazioni da quel paese devono essere fermate" (Anon. 2012). Commenti simili appaiono ogniqualvolta si parla della bassa qualità delle merci contraffatte di provenienza cinese. Altre idee stereotipate e negative sono analizzate nel documentario *Giallo a Milano* di Sergio Basso (2009).

¹⁹ Gli anni indicati di seguito si riferiscono alla loro distribuzione.

²⁰ Il titolo provvisorio del progetto curato da Stefano Bona per la Flinders University è *The Representation of China on Italian Screens after 1949: Cultural, Economic and Ideological Implications*, Flinders University.

spettacolare e girato in TotalScope, ritrae (dopo un'introduzione ambientata a Hong Kong) la vita dei cinesi a cavallo fra la tradizione della pesca con il cormorano e i miglioramenti apportati dal nuovo regime politico, dalle distese della Mongolia interna, ai fiumi del Guizhou, alla città di Shanghai. Per evitare problemi di censura sia in Cina che in Italia, la voce narrante glissa sugli aspetti politici, insistendo invece sulla vastità e sull'antica cultura di un paese in cui le persone sembrano vivere in perfetta armonia. Forse per le scene di Hong Kong, o più probabilmente per alcuni commenti sul trattamento riservato dalla RPC ai missionari cristiani, il film non fu mai proiettato ufficialmente nella Cina popolare. In compenso, nel 1958 ottenne molteplici riconoscimenti internazionali: cinque premi al Festival Mondiale del Cinema di Bruxelles – legato all'esposizione universale in corso nella capitale belga – e un David di Donatello d'Oro alla Quarta Rassegna Cinematografica Internazionale di Messina e Taormina. Venne inoltre proiettato nei cinema di molti paesi occidentali e negli Stati Uniti fu il primo film proiettato in abbinamento con il sistema Aromarama per la diffusione degli odori.

- *Chung kuo – Cina* (Michelangelo Antonioni, 1972). Antonioni fu uno dei primi registi occidentali a completare un documentario di lungometraggio nella Cina della Rivoluzione Culturale (1966-1976). In questo lavoro, commissionatogli dalla RAI subito dopo la normalizzazione dei rapporti diplomatici fra Italia e RPC e girato in venti giorni quasi esclusivamente con macchina da presa a mano, il regista ferrarese decise di concentrare l'attenzione sull'uomo nuovo creato dalla rivoluzione (Antonioni 1974: ix) lungo un itinerario che lo portò da Pechino a Shanghai, attraverso le campagne dello Henan e del Jiangsu. Malauguratamente il suo documentario, girato con genuina curiosità, fu oggetto di fraintendimenti e pesantissime critiche ideologiche da parte della RPC, causati da lotte di potere interne alla leadership di Pechino; questo scatenò roventi polemiche sia in Cina (dove fu lanciata una lunga campagna contro Antonioni) sia all'estero. Fu proiettato ufficialmente a Pechino solo nel 2004.
- *Marco Polo* (Giuliano Montaldo, 1982). Questa miniserie televisiva di otto ore sul viaggio del noto mercante veneziano, fortemente voluta dai governi italiano e cinese e dunque ancora fortemente caratterizzata in senso transnazionale, fu la prima coproduzione fra diversi paesi occidentali, il Giappone e la Cina. Il produttore principale fu la prima rete della televisione di stato italiana in associazione con la Procter & Gamble americana e la società privata giapponese Dentsu, mentre il referente istituzionale cinese fu la compagnia per le coproduzioni cinematografiche (o CCCC, costituita per l'occasione). *Marco Polo* vinse il Primetime Emmy per la miglior miniserie e, doppiato in mandarino, fu proiettato anche nei cinema cinesi, seppure con alcune scene tagliate. Il cast includeva attori americani, italiani, giapponesi, cinesi, di Hong Kong, inglesi e marocchini, mentre la troupe era completamente italiana. Il film, che segue la vita di Marco Polo dalla sua fanciullezza al suo ritorno a Venezia dopo la prigionia, per oltre metà fu girato e ambientato in Cina, oltre che in Italia e in Marocco (quest'ultimo scelto come set per la parte del viaggio ambientata in Palestina e in Persia, aree inaccessibili a causa degli eventi politici in corso nel 1979-80). Il protagonista è un ragazzo idealista e intellettualmente curioso che mal sopporta le ingiustizie, e che viene rappresentato come un archetipo di "cittadino del mondo" aperto ai contatti con altre culture, senza preconcetti. Benvoluto da Kublai Khan e da sua moglie, si adatta con estrema naturalezza alle abitudini locali e alla vita di corte, e impara ad apprezzare la realtà cinese, che viene

ripetutamente dipinta come più avanzata di quella europea dello stesso periodo (in Cina era già conosciuto l'uso della carta moneta, della stampa, dell'orologio, della bussola, del carbone e della polvere da sparo). Tuttavia Marco ha anche modo di scoprire le condizioni di enorme disagio in cui sono costretti a vivere i contadini nel sud dell'impero, la corruzione di alti funzionari imperiali, e la crudeltà dell'imperatore contro i suoi nemici. La produzione del *Marco Polo* rivestì una chiara funzione simbolica nel momento in cui la RPC cominciava ad aprirsi agli investimenti americani, europei e giapponesi, e alla presenza fissa di un numero crescente di *expats* sul proprio territorio. Se quindi la rilevanza politica e diplomatica del film restava preponderante, la sua produzione portò anche un notevole cambiamento, dettato dalla sua multiculturalità.

- *The Last Emperor* (Bernardo Bertolucci, 1987) è un film storico che ripercorre la vita di Puyi, per l'appunto l'ultimo imperatore cinese, dalla sua nomina a imperatore all'età di tre anni, fino alla sua vecchiaia. Questo permette al regista di attraversare la storia contemporanea della Cina, mostrandone gli episodi cruciali: la fine dell'impero, la brutale invasione giapponese, la presa di potere dei comunisti, la Rivoluzione Culturale e infine l'arrivo dei primi turisti stranieri. Il *kolossal* di Bertolucci incontrò un notevole successo di critica e pubblico, e vinse nove premi Oscar nel 1988. Prima coproduzione cinese-occidentale ad approdare nelle sale cinematografiche di tutto il mondo, richiese un lungo lavoro di negoziazione della produzione con le autorità di Pechino e vide ancora coinvolta la società statale cinese per le coproduzioni (che nel frattempo aveva cambiato nome in CFCC, o China Film Co-production Corporation, tuttora esistente). Tuttavia, le modalità di produzione e di finanziamento contribuirono ad accrescere l'identità globale (o, si potrebbe dire, polilocale). Infatti il film completamente girato in inglese nella RPC ebbe un regista italiano, la troupe prevalentemente italiana, il produttore principale inglese Jeremy Thomas, e un cast multinazionale. Inoltre, fu finanziato da cinque banche commerciali europee: Hill Samuel & Co. di Londra, Pierson, Gota Banken di Stoccolma, Creditanstalt-Bankverein di Vienna, Heldring & Pierson di Amsterdam, e Standard Chartered Bank di Londra (Baschiera 2014: 401). Altri aspetti che lo rendono rilevante nell'ambito di studio qui analizzato sono la sua transculturalità, dettata dalla volontà di un regista occidentale di confrontarsi con uno dei periodi più turbolenti della storia cinese, e il fatto che fu il primo film occidentale girato estesamente all'interno della Città Proibita a Pechino, utilizzando per queste scene migliaia di comparse locali.²¹
- *La stella che non c'è* (Gianni Amelio, 2006) è una coproduzione italiana, francese e svizzera, che ha ottenuto anche il supporto della Liguria Film Commission per la parte girata in Italia e ha richiesto al regista e ai delegati della produzione di negoziare direttamente con le autorità locali per le parti girate in Cina. Questo *road-movie* che segue l'improvviso (e improvvisato) viaggio di un tecnico metalmeccanico italiano attraverso la Cina industriale contemporanea, nel tentativo di consegnare una necessaria (per lui) quanto inutile (nella realtà del film) centralina alla società acquirente di un impianto siderurgico difettoso. La narrazione si sviluppa intorno all'instaurarsi della sua relazione con una giovane interprete cinese, che poi si rivela essere una madre *single*. *La stella che non c'è* mostra impietosamente la differenza fra ricchi e poveri, anche se in realtà costituisce prevalentemente una riflessione sulle

²¹ Bowker 1987. Per essere precisi, alcune immagini della Città proibita comparvero già nei documentari di Lizzani e di Antonioni, e vi fu girata anche una parte di *Marco Polo*.

conseguenze della deindustrializzazione in corso in Italia agli inizi del nuovo millennio (Amelio & Contarello 2006: 120; Bona 2014: 55) e quelle dell'industrializzazione in Cina. In aggiunta, può anche essere interpretato come una riflessione sulla nuova emigrazione di tecnici e manodopera qualificata dall'occidente verso paesi di recente industrializzazione, dove nonostante le difficoltà sembra più facile trovare opportunità di lavoro e di vita che nel proprio paese di origine. E queste opportunità non sono più concentrate in megalopoli cosmopolite, ma vanno cercate su un territorio molto più ampio.

- *Two Tigers* (Sandro Cecca, 2007) fa segnare un cambiamento notevole rispetto ai film d'autore e ai documentari precedentemente girati in Cina da altri registi italiani. Ambientato fra i moderni grattacieli di Shanghai e pensato per il settore *home video*, questo film d'exploitation di produzione italiana è stato girato in inglese in presa diretta per aumentarne il potenziale di mercato senza la necessità di un doppiaggio.²² Trattandosi di una produzione *low budget*, è stato girato in Cina meramente per una questione di contenimento dei costi. La narrazione si sviluppa intorno all'amicizia fra una killer professionista occidentale che lavora per un'organizzazione criminale d'incerta nazionalità, e la sua vicina di casa asiatica, che lavora come prostituta e riceve i clienti nel proprio appartamento. Al di là della chiara ambientazione e dell'evidente differenza fra occidentali e orientali, il film si pone in un contesto polilocale, in cui le nazionalità dei personaggi rimangono per lo più indefinite e in cui nessuno presenta difficoltà a spostarsi da un paese all'altro in poche ore. Anche in questo caso, la troupe che ha girato il film era italiana, e il cast includeva attori di molteplici nazionalità.
- *C'è sempre un perché* (titolo ufficiale in cinese: 事出有姻 *Shi chu you yin*, Dario Baldi) è un altro film di genere popolare, girato in otto settimane nel 2012 in due località: la piccola isola siciliana di Favignana e la metropoli cinese di Chengdu. Questa commedia interculturale romantica si basa sulle vicende sentimentali di una cuoca italiana e di un impiegato cinese (La Presse 2014). La sua distribuzione, prevista prima in Cina e poi in Italia, è stata più volte rimandata e a marzo 2016 non risulta ancora avvenuta.²³ Ciò che rende questo film rilevante, nonostante la prolungata impossibilità di visionarlo, è il fatto di essere la prima coproduzione paritetica fra società private cinesi e italiane. Non solo. Per la prima volta si assiste anche alla collaborazione fra italiani e cinesi nella stesura della sceneggiatura e a un rapporto paritetico fra attori italiani e cinesi. In altri termini, questo film stabilisce un precedente per le future coproduzioni, i cui numeri sono destinati a salire rapidamente in seguito alla firma del già citato accordo di coproduzione. A confermare quest'affermazione, la coprodittrice del film Maria Grazia Cucinotta (che ne è anche protagonista) ha avviato un'intensa attività con la Cina per una serie di nuove coproduzioni con cast misti girate in entrambi i paesi (Carcano 2014).

²² Intervista a Sergio Pelone, Sandro Cecca e Alessandro Minisola, 12/06/2014.

²³ Il titolo cinese implica già che il film è una commedia degli errori. Infatti si pronuncia come un proverbio cinese (che tradotto in italiano significa proprio "c'è sempre una buona ragione"), ma l'ultimo carattere usato nel titolo è "姻" *yin* ("matrimonio"), omofono di "因" *yin* ("perché") usato invece nel proverbio.

Ciascuno di questi film è portatore di innovazioni nel suo specifico contesto storico, e tutto ciò ne rende lo studio rilevante sia da una prospettiva cinematografica che da una prospettiva interculturale.

Quello che emerge da un primo, semplice confronto fra loro sul piano contenutistico, e che per ora è importante rilevare, è che la rappresentazione cinematografica nei film ambientati nella Cina contemporanea si è evoluta da quella di una società quasi idilliaca, inaccessibile e lontana, a quella di una società moderna caratterizzata da urbanizzazione, industrializzazione, facilità di accesso, crescenti cosmopolitismo e contaminazioni culturali. Si potrebbe dire a buona ragione che tale evoluzione va di pari passo con quella dei cambiamenti dovuti alla globalizzazione, delle cui conseguenze l'Italia e la Cina possono essere viste come esempi opposti (sviluppo accelerato e aumento delle disuguaglianze nel caso cinese, deindustrializzazione e stagnazione economica in quello italiano). A livello del modo di produzione, sembra possibile tracciare un cambiamento da film in cui la nazionalità ha ancora un peso politico rilevante (come nel caso dei primi quattro film) a film che invece denotano una storia produttiva più fluida e legata a specifiche realtà territoriali, con una ridotta mediazione da parte delle autorità centrali italiane e cinesi. Girare un film in Cina, in altri termini, non è più un affare di stato come lo fu nei primi casi, ma tutto lascia pensare che stia per trasformarsi in una routine, in una mediazione fra produttori privati, e fra questi e le autorità cinesi, particolarmente a livello locale. In questo senso, come sembra confermare il responsabile del *desk* ANICA a Pechino Andrea Cicini in una recente intervista (Bona 2015: 389-392), l'accordo di coproduzione del 2014 prepara il terreno a una maggiore accessibilità al territorio, al mercato, alla scrittura a quattro mani delle sceneggiature, e a un continuo lavoro di mediazione culturale, imprescindibile per creare film che siano ugualmente accettabili e comprensibili tanto dal pubblico occidentale, quanto da quello cinese. Questo conferma quanto teorizzato da Yinjing Zhang, che vale la pena citare di nuovo: "La translocalità (...) rivela i processi dinamici del contesto locale/globale (o *glocale*) (...) che coinvolgono non solo il transito di capitali e persone da un luogo all'altro, ma anche quello di idee, immagini, stili e tecnologie (...)" (Zhang 2010: 138).

Sul piano del genere cinematografico, invece, il gruppo di film che è stato qui preso in considerazione sembra sottolineare che l'ambientazione nella Cina contemporanea rimane una questione delicata. Ne sono prova le tensioni più o meno forti create fra i registi italiani e le autorità cinesi a causa della volontà dei primi di riprendere ciò che man mano appariva davanti alla macchina da presa (anche se non era previsto nella sceneggiatura concordata con le autorità cinesi), e delle restrizioni imposte dalle seconde nel girare scene che rischiarono di urtare la sensibilità cinese, come è capitato a Lizzani, Antonioni e Amelio.

Per contro, i film storici, nonostante le oggettive difficoltà della ricostruzione di ambienti e costumi, hanno rappresentato un terreno più sicuro su cui muovere i primi passi delle coproduzioni con la Repubblica Popolare Cinese, in quanto tutto ha dovuto esservi ricreato, azzerando il rischio di girare scene "rubate". Non è un caso se sono proprio questi ultimi che i cinesi citano ancora oggi come esempio di collaborazione con l'Italia, come puntualmente avvenuto anche al *China Day* nell'ambito del Festival Internazionale del Film di Roma nel 2014.

Conclusioni

Il cinema italiano si sta adattando a un'inedita situazione culturale, produttiva e commerciale a livello planetario, nella quale ha a che fare con 'altre' culture e con mercati emergenti. In questo contesto, l'aggettivo 'italiano', pur rappresentando una specifica cultura e un determinato territorio, sta progressivamente perdendo la tradizionale connotazione nazionale,

Come cambiano il cinema italiano e il suo studio: il cinema translocale e l'evoluzione della rappresentazione di un'altra cultura. Il caso dei registi italiani in Cina (1957-2012)

e necessita di una ridefinizione. 'Italiano' resta il contesto culturale in cui i registi e i produttori nascono e si formano, mentre l'aumento delle occasioni di sviluppare coproduzioni rende necessario tenere conto del (ri)emergere della translocalità del cinema, sia a livello di contenuti che a livello di modo di produzione. I film girati da sette registi italiani nella Repubblica Popolare Cinese fra il 1957 e il 2012 e la loro rappresentazione del paese, della sua gente e della sua cultura permettono di illustrare tutti questi aspetti, dei quali le difficoltà insite nelle negoziazioni culturali fra oriente e occidente sono una parte integrante. Studiare questi film, pertanto, potrebbe fornire nuovi spunti e aprire nuovi ambiti d'indagine, tenendo anche presente che la globalizzazione e l'interconnessione fra molteplici aspetti della vita odierna non sono limitate solo a culture ed economie, ma anche al superamento dei confini e dei campi di ricerca tradizionali.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

Amelio, G. & Contarello, U. (2006). *La stella che non c'è*. Venezia: Marsilio.

Anon., (2012). 'C'è sempre un perché' - Nel cast Cucinotta e Marini, 2012. [online, consultato il 9 maggio 2013] <http://www.cinemaitaliano.info/news/13720/c-e--sempre-un-perche--nel-cast-cucinotta.html>

Anon., (2012b). *Cina - Arrivano le uova di gomma: una volta lessate, rimbalzano*. [online, consultato il 10 febbraio 2012] http://www.corriere.it/esteri/12_febbraio_10/uova-gomma-cina_d9f85886-53cc-11e1-a1a9-e74b7d5bd021.shtml

Anon., (2012c). 视频: 黄海波携手'邦女郎'《事出有姻》成都热拍看东方. [online, consultato il 9 maggio 2013] http://v.youku.com/v_show/id_XNDEyNTQ3Mzg0.html

Anon., s. d. *Marco Polo (1982 TV Mini-Series): Company Credits*. [online, consultato l'8 maggio 2013] http://www.imdb.com/title/tt0083446/companycredits?ref_=tt_dt_co

Antonioni, M. (1974). *Chung Kuo Cina*. Torino: Einaudi.

Astra Cinematografica (1958). *La Muraglia cinese*. *Mondo libero. Film giornale d'attualità*, 1.

Bachmann, G. (1975). Antonioni after China: Art versus Science. *Film Quarterly*, Summer, 28,4: 26-30.

Baldoli, C. (2009). *A History of Italy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Baschiera, S. (2014). From Beijing with love: The global dimension of Bertolucci's *The Last Emperor*. *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 2,3: 399-415.

Bayman, L. & Rigoletto, S. (2013). *The Fair and the Museum: Framing the Popular*. In: L. Bayman & S. Rigoletto (a cura di), *Popular Italian Cinema*. Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 1-28.

Bergère, M.-C. (2000). *La Repubblica popolare cinese (1949-1999)*. Bologna: Il Mulino.

Bergfelder, T. (2005), *International adventures: German popular cinema and European co-productions in the 1960s*. New York, Oxford: Berghan Books.

Come cambiano il cinema italiano e il suo studio: il cinema translocale e l'evoluzione della rappresentazione di un'altra cultura. Il caso dei registi italiani in Cina (1957-2012)

- Bertozi, M. (2010). Paradigmi dal secolo breve. Il documentario. In: V. Zagarrìo (a cura di) *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*. Venezia: Marsilio, 269-280.
- Bertuccioli, G. & Masini, F. (2014). *Italia e Cina*. Roma-Bari: Laterza.
- Bloomberg News (2010). *China Overtakes Japan as World's Second-Biggest Economy*. [online, consultato il 20 aprile 2012] <http://www.bloomberg.com/news/2010-08-16/china-economy-passes-japan-s-in-second-quarter-capping-three-decade-rise.html>
- Bona, S. (2014). Italian film-makers in China and changing cultural perceptions: Comparing *Chung Kuo – China* (Michelangelo Antonioni, 1972) and *La stella che non c'è / The Missing Star* (Gianni Amelio, 2006). *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 2,1: 41-58.
- Bona, S. (2015). Italian-Chinese film co-productions: An interview with Andrea Cicini. *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 3,3: 389-392.
- Bondanella, P. (2001). *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York: Continuum.
- Bonsaver, G. (2010). Themes and challenges for Italian film studies. *The Italianist*, 30 (Film Issue), 272-289.
- Borsa, G. (1990). Cina: una modernizzazione contrastata. *Asia Major*, 11-45.
- Brizio-Skov, F. (2011). *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*. London, New York: I. B. Tauris.
- Brunetta, G. P. e. a. (1985). *La cinepresa e la storia. Fascismo antifascismo guerra e resistenza nel cinema italiano*. Milano: Mondadori.
- Brunette, P. (1998). *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, A. (2012). *Film Studies*. New York: Oldcastle Books.
- Camporesi, V. (2014). 'Whose Films are These?' Italian-Spanish Co-Productions of the Early 1940s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 34,2: 208-230.
- Cannella, M. (1973). Ideology and Aesthetic Hypotheses in the Criticism of Neorealism. *Screen*, Issue 14: 5-61.
- Carcano, L. (2014). *Maria Grazia Cucinotta al China day: Produrrò 3 nuovi film con la Cina*. [online, consultato il 14 aprile 2015] <http://www.lapresse.it/spettacolo-e-cultura/1-intervista-maria-grazia-cucinotta-al-china-day-produrro-3-nuovi-film-con-la-cina-1.596509>
- Casiraghi, U. (1958). Ciò che dice e ciò che tace il primo film italiano sulla Cina. *L'Unità*, 11 ottobre, 3.

Come cambiano il cinema italiano e il suo studio: il cinema translocale e l'evoluzione della rappresentazione di un'altra cultura. Il caso dei registi italiani in Cina (1957-2012)

- Chanda, N. (1999). Asian Millennium – Early Warning: Asia got a glimpse of the perils of globalization three centuries ago when an influx of silver boosted trade but also sowed the seeds of war. *Far Eastern Economic Review*, 10 June, 46.
- Chatman, S. D. P. (2008). *Michelangelo Antonioni: The Complete Films*. Koeln: Taschen.
- Chow, R. (2001). A Phantom Discipline. *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 116,5: 1386-1395.
- Chung kuo – Cina* (1972). [Film] Diretto da Michelangelo Antonioni. Italy: RAI – Radio Televisione Italiana.
- Clark, P. (2012). Artists, Cadres, and Audiences: Chinese Socialist Cinema, 1949-1978. In: Y. Zhang, (a cura di) *A Companion to Chinese Cinema*. Chichester: Blackwell, 42-56.
- Collotti Pischel, E. (1994). *Storia dell'Asia orientale*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Committeri, G. & La Torre, M. (2008). *Agevolazioni fiscali per il cinema: Studio in materia di credito d'imposta per l'industria cinematografica italiana*. Roma: ANICA.
- Coralluzzo, W. (2008). Italy's foreign policy toward China: missed opportunities and new chances. *Journal of Modern Italian Studies*, 13,1: 6-24.
- Crespi, A. (2005). *Dal Polo all'Equatore. I film e le avventure di Giuliano Montaldo*. Venezia: Marsilio.
- Cristiano, A. (2013). The New Stakes for National Cinemas, a Word on the Case of Italy, and an Interview with Ivan Cotroneo. *California Italian Studies*, 4,2: 1-20.
- Crofts, S. (2006). Reconceptualising National Cinema/s. In: V. Vitali & P. Willemen, a cura di *Theorising National Cinema*. London: British Film Institute.
- Crowther, B. (1959). *Behind the Great Wall (1959): Smells of China; Behind the Great Wall Uses AromaRama*. [online, consultato il 15 febbraio 2012] <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E03EEDA103CE63BBC4852DFB4678382649EDE>
- De Santi, P. M. (2010). Il comunismo in contropiede. La muraglia cinese. In: V. Zagarrìo, a cura di *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*. Venezia: Marsilio, 281-290.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Di Chiara, F. (2014). Connecting the West to the East: Giuliano Montaldo's Marco Polo as the first Italian and Chinese film co-production. *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 2,3: 383-398.
- Duggan, C. (1994). *A Concise History of Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Economist (2011). *For ever espresso: Why Italy is not growing*. [online, consultato il 9 gennaio 2014] <http://www.economist.com/node/18780853>

Come cambiano il cinema italiano e il suo studio: il cinema translocale e l'evoluzione della rappresentazione di un'altra cultura. Il caso dei registi italiani in Cina (1957-2012)

- Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1977). De Interpretatione, or the Difficulty of Being Marco Polo [on the occasion of Antonioni's film]. *Film Quarterly*, 30,4: 8-12.
- Fitzpatrick, M. (1983). China Images Abroad: The Representation of China in Western Documentary Films. *The Australian Journal of Chinese Affairs*, January, Issue 9: 87-98.
- Gaudenzi, E. (2006). *La stella che non c'è*. [online, consultato il 3 aprile 2012] <http://www.film.it/televisione/notizie/la-stella-che-non-c-e/>
- Gieri, E. (1999). Landscapes of Oblivion and Historical Memory in the New Italian Cinema. *Annali d'Italianistica*, Volume 17: 39-54.
- Ginsborg, P. (1990). *A History of contemporary Italy: Society and politics 1943-1988*. London: Penguin Books.
- Ginsborg, P. (2003). *Italy and Its Discontents: Family, Civil Society, State 1980-2001*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Greiner, C. & Sakdapolrak, P. (2013). Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives. *Geography Compass*, 7,5: 373-384.
- Hjort, M. & MacKenzie, S. (2000). Introduction. In: M. Hjort & S. MacKenzie (a cura di), *Cinema and Nation*. New York: Routledge, 1-16.
- Hope, W., d'Arcangeli, L. & Serra, S. (a cura di) (2013). *Un Nuovo Cinema Politico Italiano? Volume I: lavoro, migrazione, relazioni di Genere*. Leicester: Troubador.
- Hope, W., d'Arcangeli, L. & Serra, S. (a cura di) (2014). *Un Nuovo Cinema Politico Italiano? Volume II: Il passato sociopolitico, il potere istituzionale, la marginalizzazione*. Leicester: Troubador.
- Italpress (2012). *C'è sempre un perché – Cucinotta presenta commedia a Favignana*. [online, consultato il 9 maggio 2013] <http://www.italpress.com/spettacoli/26137/-c-e-sempre-un-perche-cucinotta-presenta-commedia-a-favignana>
- Jacques, M. (2009). *When China rules the world: The rise of the Middle Kingdom and the end of the Western world*. London: Allen Lane.
- Jenkins, A. (1986). Disappearing World Goes to China: A Production Study of Anthropological Films. *Anthropology Today*, 2,3: 6-13.
- Kent, A., Lancour, H. & D. J. E. (a cura di) (1977). *Encyclopedia of Library and Information Science, Vol. 22*. New York: Marcel Dekker.
- La Presse (2014). *Maria Grazia Cucinotta a 'China day' punta su Pechino con film 'C'è sempre un perché'*. [online, consultato il 31 marzo 2015] <http://www.lapresse.it/spettacolo-e-cultura/maria-grazia-cucinotta-a-china-day-punta-su-pechino-con-film-c-e-sempre-un-perche-1.595211>

Come cambiano il cinema italiano e il suo studio: il cinema translocale e l'evoluzione della rappresentazione di un'altra cultura. Il caso dei registi italiani in Cina (1957-2012)

- Laviosa, F. (2012). *Journal of Italian Cinema and Media Studies*. *The Italianist*, 32 (Film Issue), 315-316.
- Liu, X. (2014). China's reception of Michelangelo Antonioni's *Chung Kuo*. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 2,1: 23-40.
- Lizzani, C. (2007). *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*. Torino: Einaudi.
- Lumley, R. (1983). *Social Movements in Italy, 1968-78*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, unpublished PhD thesis.
- Marinelli, M. (2010). The encounter between Italy and China: two countries, multiple stories. *Journal of Modern Italian Studies*, 491-501.
- Ministero dell'Interno (2008). *Analisi ed elaborazione dati sull'immigrazione cinese in Italia*. Rome: Ministero dell'Interno.
- Mymovies, 2006. *La stella che non c'è*. [online, consultato l'8 maggio 2012] <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=35697>
- O'Leary, A. & O'Rawe, C. (2011). Against Realism: On a 'Certain Tendency' in Italian Film Criticism. *Journal of Modern Italian Studies*, 16,1: 107-128.
- Perra, E. (2011). *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*. Oxford: Peter Lang.
- Pini, M. F. (2011). *Italia e Cina, 60 anni tra passato e futuro*. Roma: L'Asino d'oro.
- Rampini, F. (2007). Da Simone de Beauvoir a Moravia: l'Occidente sedotto. In: *La sindrome cinese*. Milano: Feltrinelli, 7-27.
- Ratto, L. (2006). *Il benessere indifendibile*. Melegnano: Montedit.
- Rome Film Festival (2013). *China Day*. [online, consultato il 5 novembre 2013] <http://www.romacinemafest.it/ecm/web/fcr/en/home/rome-film-festival-viii-edition/tbs-panels/china-day>
- Rome Film Festival (2014). *China Day Second Act*. [online, consultato il 5 novembre 2014] <http://www.romacinemafest.it/ecm/web/fcr/en/home/sections/events/content/china-day-second-act.0000.FCR-4303>
- Said, E. (1978 / 1991). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Schlesinger, P. (2000). The Sociological Scope of 'National Cinema'. In: M. Hjort & S. Mackenzie (a cura di) *Cinema and Nation*. New York: Routledge, 19-31.
- Small, P. (2010). The new Italian film history. *The Italianist*, 30 (Film Issue), 272-277.
- Sorlin, P. (1996). *Italian National Cinema 1896-1996*. London, New York: Routledge.

Come cambiano il cinema italiano e il suo studio: il cinema translocale e l'evoluzione della rappresentazione di un'altra cultura. Il caso dei registi italiani in Cina (1957-2012)

- Stiglitz, J. (2006). *Development in Defiance of Washington Consensus*. [online, consultato il 13 gennaio 2014]
<http://www.theguardian.com/commentisfree/2006/apr/13/comment.business>
- Thorley, J. (1979). The Roman Empire and the Kushans. *Greece & Rome*, 26,3: 181-190.
- Tinazzi, G. (1974). *Michelangelo Antonioni*. Firenze: La Nuova Italia.
- Tobagi, W. (1970). *Storia del movimento studentesco e dei marxisti-leninisti in Italia*. Milan: Sugar.
- Tomba, L. (2002). *Storia della Repubblica popolare cinese*. Milano: Bruno Mondadori.
- Tremonti, G. (2008). *La paura e la speranza*. Milano: Mondadori.
- Vettori, G. (1973). *La sinistra extraparlamentare in Italia*. Rome: Newton Compton.
- Vice (1958a). La muraglia cinese. *Il Messaggero*, 13 November.
- Vice (1958). Cade la cortina di bambu' davanti alla macchina da presa. *Avanti!*, 13 November.
- Vitali, V. & Willemen, P. (a cura di) (2006). *Theorising National Cinema*. London: British Film Institute.
- Vitti, A. C. (2009). *I film di Gianni Amelio*. Pesaro: Metauro.
- Willemen, P. (2006). The National Revisited. In: V. Vitali & P. Willemen (a cura di), *Theorising National Cinema*. London: British Film Institute.
- Young, D. (2006). The Missing Star (La stella che non c'è). *Variety*, 9-15 October. 74.
- Zhang, Y. (2010). Transnationalism and Translocality. *Cinema Journal*, 49,3: 135-139.
- Zhang, Y. (2012). Directors, Aesthetics, Genres. Chinese Postsocialist Cinema, 1979-2010. In: Y. Zhang (a cura di), *A Companion to Chinese Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell, 57-74

Stefano Bona is a Ph.D. candidate in Italian Cinema and tutor in Italian language at Flinders University, Adelaide. He was awarded a specialist degree in Political Sciences from the Università di Milano with a dissertation on the China-Taiwan issue, and a Master of Language Studies from Flinders University in 2012. His research interests include Italian Studies, Cinema Studies, Chinese Studies, and Italy-China relations.