

**Interpretazioni della storia in Cina**  
Uso politico e letture del passato  
a cura di Marina Miranda e Elisa Giunipero

# Il passato in TV: analisi delle narrazioni storiche della produzione televisiva cinese

Valeria Varriano  
Università di Napoli L'Orientale, Italia

**Abstract** This paper examines the interplay between history and television in the People's Republic of China, investigating how this medium has played a pivotal role in reinforcing public memory and providing frameworks for validating individual memories. To delineate the components of these frameworks, we have considered narrations of personal stories in which historical events provide a context for the character's experience. In addition, two documentary series serve as quintessential instances of history's narrative as articulated by ordinary citizens and prominent political leaders. Ultimately, the study highlights how Chinese television uses historical narratives to 'reconfigure' the present within an 'orthodox depiction of history', where uncertainties and conflicts find their 'appropriate' resolution.

**Keywords** Chinese television. Documentary. Narrative. Memory and identity. TV drama.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Caratteristiche e generi della Storia nella televisione cinese. – 3 La Storia delle serie e dei serial televisivi cinesi. – 4 I documentari. – 5 Conclusioni.

La sola storia vera è quella che noi inventiamo  
Bovio 1941, 13

## 1 Introduzione

Il contributo propone un'analisi del rapporto tra Storia e televisione all'interno di alcuni serial e documentari di successo della RPC nella convinzione che questa relazione ponga questioni universali e



**Sinica venetiana 11**  
e-ISSN 2610-9042 | ISSN 2610-9654  
ISBN [ebook] 978-88-6969-735-7

**Peer review | Open access**  
Submitted 2023-05-03 | Accepted 2023-07-25 | Published 2023-02-12  
© 2024 Varriano | © 4.0  
**DOI 10.30687/978-88-6969-735-7/007**

129

non solo cinesi. Se, infatti, è vero che il ricordo individuale acquista consistenza nella relazione con un quadro di riferimento collettivo e di gruppo dove è convalidato e reso plausibile, allora i media, quali spazi di incontro collettivo, giocano un ruolo fondamentale nella costruzione di questo riferimento (Fleury-Vilatte 1998). L'analisi di questi spazi permette di capire le diverse dinamiche di costruzione di memoria e Storia e il ruolo che vi esercitano gli attori dei processi mediatici.

Fino all'avvento di Internet, la televisione, come scrisse Curran (1991), ha rappresentato un luogo privilegiato di rielaborazione del passato e ha contribuito a rinsaldare la memoria pubblica, offrendo quadri di riferimento nei quali convalidare i ricordi dei singoli. A questo mezzo a lungo è stata attribuita la capacità di offrire la versione più 'oggettiva' della narrazione delle vicende per il suo 'mostrare' gli eventi come se li si vivesse in prima persona. Ancora oggi, dopo l'avvento di Internet, le storie che narra rappresentano una delle fonti principali dei racconti che permettono ai nostri ricordi di sopravvivere. Anzi, tra la fine del Ventesimo secolo e l'ingresso nel Ventunesimo, si è assistito a un aumento significativo della programmazione storica sugli schermi televisivi di molti Paesi al mondo, Cina inclusa, a dimostrazione di un marcato aumento dell'interesse per la Storia di cui hanno approfittato i produttori di programmi televisivi per massimizzare i profitti.

Il rapporto tra Storia e televisione è stato indagato e problematizzato in vario modo negli anni. Alcuni studiosi hanno elaborato modelli interpretativi che attribuiscono alla televisione, con la sua dominante percezione di contemporaneità, la responsabilità della graduale perdita del senso storico (McLuhan 1967; Jameson 1991; Thompson 1995). La successione lineare di momenti presenti giustapposti, che caratterizza la forma narrativa televisiva, annullerebbe la profondità della prospettiva storica, schiacciando le vicende in un puro presente rafforzato dalla logica del flusso, individuata come caratteristica della forma culturale della televisione (Williams 1974). Altri studi, invece, contrappongono il genere della 'telestoria', forma specifica della narrazione storica televisiva, alla storia-ricerca o storia-scienza e attribuiscono al primo genere compiti di divulgazione, rinforzo identitario o, persino, guida ideologica (McArthur 1978, 41). A queste teorie interpretative si è affiancata negli ultimi anni una linea di studi che riconosce ai media un ruolo centrale nella produzione e disseminazione di una coscienza storica, sia sul piano delle condizioni socio-culturali sia su quello delle modalità di rappresentazione. Le condizioni socio-culturali investono anche il processo produttivo ed è in virtù di queste che un dato prodotto può o meno essere capace di influenzare la percezione popolare relativa a un periodo, a un evento o a un personaggio storico. Le rappresentazioni storiche televisive, lette con questo approccio, sono obbligate a seguire delle modalità

legate al mezzo, per cui la «storia televisiva non è la Storia e la televisione non può essere lo storico» (Grasso, Scaglioni 2003, 270).

Il mezzo televisivo ha la caratteristica di articolare il pubblico nel privato all'interno della sua specificità di medium generalista di flusso che tende a sincronizzare i ritmi di una comunità. Con il diffondersi e il diversificarsi della fruizione degli apparecchi televisivi, queste peculiarità, viste in relazione alla narrazione storica, hanno spinto a produrre testi che cercano il successo presentandosi come narrazioni corali di una voce narrativa collettiva. Per soddisfare l'esigenza sempre più pressante di raggiungere un pubblico grande e sempre più differenziato, in TV vengono perseguiti gli obiettivi della semplificazione e del coinvolgimento emozionale grazie anche a una rivisitazione del passato fatta alla luce di problemi attuali e rispondendo alle istanze di una sensibilità contemporanea. Data questa premessa, si intende individuare, all'interno della narrazione storica di alcune opere televisive autoctone di successo trasmesse nella Repubblica Popolare Cinese, quegli elementi di continuità, presenti in diversi prodotti, che rappresentano gli 'alimenti' di cui si è cibata l'immaginazione di chi ha visto televisione negli ultimi quarant'anni.

## 2 Caratteristiche e generi della Storia nella televisione cinese

Delimitare quali programmi possano essere definiti storici è difficile. In linea di principio e senza pretesa di esaustività, si può dire che i prodotti televisivi possono essere divisi tra quelli che narrano la Storia e quelli che fungono da fonti storiche. Rientrano in questo secondo gruppo tutti quei programmi giornalistici che, rispondendo alla natura del mezzo come 'storico dell'immediato', selezionano e organizzano la Storia nel suo farsi, ne regolano la memoria futura.

La narrazione storica televisiva della RPC, invece, si svolge grazie a due grandi generi:<sup>1</sup> i documentari (*jilupian* 纪录片) e le serie e i serial televisivi (*lianxu dianshiju* 连续电视剧)<sup>2</sup> dicitura che comprende al suo interno opere tradizionalmente distinte per tema (come i serial sentimentali *qingganju* 情感剧, familiari *jiatingju* 家庭剧, polizieschi *jingfeiju* 警匪剧, storici *lishiju* 历史剧, in abiti tradizionali *guzhuangju* 古装剧) che arrivano persino a includere il genere di confine dei docudrama (*Shidai baogaoju* 时代报告剧).

<sup>1</sup> Per la definizione e le problematiche rispetto al genere in televisione e al genere storico in particolare si rimanda a Zanatta (2016).

<sup>2</sup> Si è scelto di utilizzare come traduzione del termine cinese *lianxu dianshiju* i due termini serie e serial nell'accezione individuata da Cardini (2004, 65-6), a cui si rimanda, in quanto la definizione ampia riesce includere la diversa articolazione formale e temporale delle forme della serialità televisiva cinese.

Senza sottovalutare la tendenza dei prodotti televisivi a insinuarsi nell'ambiguità tra reale e immaginario (Beattie 2004), è utile mantenere la comune distinzione che considera le serie e i serial storici come «storie ambientate nel passato, parzialmente o interamente di finzione, in cui il privato dei personaggi è giustapposto a un background storicamente definito», e i documentari come «un documento che racconta il passato attraverso una combinazione di materiale d'archivio, testimonianze, voce-guida» (Zanatta 2016, 19).

Comune e assolutamente esplicita è la precisa finalità educativa e/o politica che muove le fila di entrambe queste narrazioni. Da sempre, infatti, come diceva Semsel, l'estetica cinese,

places emphasis on the unity of beauty and kindness—relating the appreciation of the beautiful with moral and ethical conduct [...] For centuries the ideas that 'literature expresses ideology' and 'art contains morality and ethics' dominated the ancient theories of literature and art. (Semsel, Hong, Hou 1990, XIV)

E l'attuale politica culturale del Partito, in linea con la tradizione, postula la subordinazione dell'arte alla politica (Li 2009; Tan 2021).

### **3 La Storia delle serie e dei serial televisivi cinesi**

Nei serial e nelle serie televisive la narrazione storica fornisce il quadro concettuale in cui ordinare le vicende che accadono ai protagonisti e, nello stesso tempo, favorire meccanismi di identificazione dello spettatore con i personaggi ritratti (Cohen 2001), creando uno storytelling emozionale in cui ritrovare i propri ricordi.

Nella costruzione di questo quadro di riferimento si utilizzano immagini di forte valore simbolico, che sono immediatamente associabili a precisi eventi storici. Si tratta di immagini-simbolo che, prendendo in prestito la definizione proposta da Ortoleva, possiamo denominare 'immagini monumento', da lui così definite nel contesto italiano:

Nella forma in cui la conosciamo oggi l'immagine monumentale della storia nasce con il nazionalismo europeo, con il suo appropriarsi di forme di espressione prima a prevalente carattere religioso (la pittura a soggetto, l'architettura monumentale, la sacra rappresentazione, la stessa festa comunitaria) per far penetrare nella coscienza delle masse i contenuti dell'ideologia patriottica [...] Il monumento pubblico, l'affresco, il quadro classicheggiante, poi 'pompiere', sono le forme primitive di questo modello, e ne contengono tutti i tratti essenziali: [...] la portata emblematica, per cui in ciascuna delle immagini così proposte si deve poter leggere

non solo l'evento [...] ma tutto il peso da essi avuto sulla successiva storia patria, e tutte le infinite potenzialità della storia futura. (Ortoleva 1980, 462)

Queste immagini in epoca contemporanea vengono spesso create dalla televisione stessa. Per venire incontro alle esigenze di una veloce produzione 'meccanizzata' ed economica di notiziari e documentari televisivi, infatti, alcune scene hanno finito per diventare 'rappresentazioni cristallizzate' di eventi. La loro ripetizione in diversi contesti le ha rese simboli sacrali e solenni, sintesi di un'intera narrazione (Ortoleva 1980). Spesso è proprio il loro utilizzo all'interno di narrazioni fittizie a stabilire gli eventi fondanti del presente narrativo e a offrire lo storytelling emozionale all'interno del quale ordinare i ricordi e poi seguire le vicende narrate.

In Cina, fin dalle prime opere narrative realizzate per la televisione (1958), si è prestata molta attenzione a scegliere, come sfondo delle vicende narrate, le immagini che rappresentassero una precisa ideologia politica. Si tratta sia di scene che richiamano eventi reali, sia di immagini inizialmente di cronaca, che, parzialmente private della loro drammaticità e concretezza, sono state associate a un concetto astratto o a un sistema di concetti. Caratterizzate da ripetitività, solennità e portata emblematica, queste immagini compaiono in diversi momenti della narrazione e offrono una precisa interpretazione degli eventi di cui, indipendentemente dalla lontananza con il presente dello spettatore, la narrazione dimostra l'affidabilità.

Le vicende fittizie talvolta si dipanano e trovano un senso proprio a partire da questi 'monumenti storici'. L'analisi dei due serial *Poliziotto in borghese* (*Bianyi jingcha* 便衣警察) e *Ardente desiderio* (*Kewang* 渴望) permette di vedere nel concreto come funzioni questo meccanismo.<sup>3</sup>

Queste due opere sono state scelte per il grande successo di pubblico riscosso e saranno messe in relazione con *Stella Nuova* (*Xin xing* 新星), menzionata da James Lull (1991), come rappresentativa della produzione televisiva cinese dell'epoca post-maoista.

*Poliziotto in borghese* è una detective story in dodici puntate creata da Hai Yan 海岩<sup>4</sup> e diretta da Lin Ruwei 林汝为 per il Centro ar-

<sup>3</sup> Nell'agosto 2021, i due serial hanno vinto il Golden Orchid Awards (*Jinxuan jiang* 金萱奖) al primo Aollywood International TV Festival (*Aolaiwu guoji dianshijie* 澳涠坞国际电视节), tenuto annualmente a Macao, che in quell'anno è stato dedicato alle opere che hanno fatto la storia della televisione cinese.

<sup>4</sup> Interessante figura comparsa nel panorama letterario degli anni Ottanta, Hai Yan è noto per i suoi romanzi sentimentali di successo, ma soprattutto per essere stato prima un poliziotto, poi un abile manager di alcuni hotel cinesi per poi aver collaborato alla scrittura e alla realizzazione di molte serie e serial televisivi. Dopo aver partecipato alla fine degli anni Ottanta al Centro di creazione di film e televisione Ippocampo

tistico televisivo di Pechino (*Beijing dianshi yishu zhongxin* 北京电视艺术中心) nel 1987. Primo caso di successo di un racconto a sfondo giallo nella storia della TV cinese, il serial racconta le vicende, ambientate a partire dalla fine degli anni Settanta, di Zhou Zhiming 周志明, un giovane e onesto poliziotto che entra in conflitto con vecchi, tirannici burocrati oscurantisti. Nelle dodici puntate il protagonista affronta situazioni di corruzione e violenza nel periodo che trascorre in carcere. Zhou Zhiming indaga e risolve crimini insabbiati perché commessi da ‘insospettabili’ come i giovani riformatori appoggiati dai burocrati di turno e scopre che, pur di coprire crimini politici, vengono condannati innocenti. I ‘monumenti storici’ entro cui si dipana la vicenda sono immagini che vanno dalla morte di Zhou Enlai, alla caduta della Banda dei Quattro e alle scene del XIV congresso del Partito. La storia si apre appunto con il video di repertorio dell’occupazione di Piazza Tian’anmen in occasione della festa di Qingming del maggio del 1976, quando una folla di persone commosse portò corone di fiori bianchi per commemorare lo statista appena morto. Le scene sottolineano la drammaticità dell’evento, passando lentamente da scene mute di giovani in protesta a primi piani sui volti e sugli occhi di adulti e bambini commossi nel ricordo del primo ministro morto, presente grazie alle parole di una sua poesia giovanile che scorre parallela ai volti in lacrime. Queste immagini, oggi non a caso poco note a cinesi e non cinesi, sono volte in maniera chiara a suscitare un ricordo di rabbia. Su questa emozione sono costruiti gli altri momenti della narrazione che si soffermano prima su una serie di sofferenze e persecuzioni e infine sul trionfo della gioventù e della modernità. Vicende queste che richiamano *Stella nuova*. Spiega James Lull:

Families often launched into lengthy and sometimes very emotional descriptions of not only the program, but sensitive political questions that are raised in the show – the viability of the government-backed reform movement and, specifically, a questioning of the morality and competence of the country’s middle-level bureaucrats – the managers, officials, cadre – known in Chinese as the ganbu. (1991, 92)

L’intuizione di Lull, che trova conferma in questa e altre opere televisive, è che:

(*Haima yingshi zhizuo zhongxin* 海马影视制作中心) creato da Wang Shuo 王朔, Mo Yan 莫言, Liu Zhenyun 刘震云 e molti altri scrittori, alla chiusura del centro è diventato uno dei quattro azionisti della Hairun Film and Television (*Hairun ying shi jituan* 海润影视集团) fondata da Liu Yanming 刘燕铭. La sua attività nel campo della produzione televisiva dura ininterrottamente da più di quarant’anni.

While Chinese citizens in the cities spoke critically without fear of reprisal in 1986, I believe that their remarks about the politics of the workplace, for instance, were far more freely forthcoming when placed in the context of the subject matter and storylines of a hugely-popular television program. This was a fortunate methodological circumstance that revealed in detail some of China's most pressing political and social issues – themes that were embodied passionately in the program itself. (92)

Come *Stella nuova, Poliziotto in borghese* è una storia sulla modernizzazione della Cina, ma non si concentra sulla riforma tecnologica o economica. Il programma è una critica schietta al pesante burocratismo che affliggeva la Cina e alle orribili conseguenze che ne derivarono. È un attacco dall'interno ai problemi di gestione della giustizia e dell'ordine pubblico, una denuncia della diffusa incompetenza e degli abusi perpetrati da molti *ganbu* che hanno perseguitato onesti cittadini per nascondere reati propri e di amici. Nello stesso tempo simboleggia un 'nuovo sentimento'. L'eroismo del protagonista deriva dal suo coraggio nella ricerca della verità. Zhou, che non a caso porta il nome del defunto primo ministro, è un guerriero che lotta contro la confusa burocrazia cinese, la sua inefficienza e corruzione. Nella storia del singolo lo spettatore riesce a ritrovare elementi dei suoi ricordi, riaccesi dalle immagini di repertorio. In fondo, quella del poliziotto in borghese è una storia su due questioni fondamentali e contraddittorie: il potenziale progresso promesso dalla riforma e l'influenza negativa di una potente burocrazia che ostacola il cambiamento.

Fare riferimento a degli eventi storici precisi, rievocati in modo chiaro, per affrontare e non nascondere gli elementi di crisi è una chiave nel rapporto tra storia e televisione.

La narrazione proposta non arretra rispetto a elementi di tensione e crisi sociale del presente, in linea generale non li nasconde, ma ne dà una versione televisivamente 'vera'.

La realizzazione di *Ardente desiderio*<sup>5</sup> rientra nel solco di questa riflessione. Serial in 50 puntate, è stato girato nel 1990 utilizzando il format della telenovela e i principi di Miguel Sabito. Sceneggiatore,

<sup>5</sup> Dai dati disponibili risulta che la prima trasmissione del serial nell'ottobre del 1990 da parte della stazione televisiva via cavo della Compagnia petrolchimica di Nanchino Yanshan (*Nanjing shiyou huagong gongsi de Yanshan youxian dianshi* 南京石油化工公司的燕山有线电视) fu vista dal 98% degli abitanti. Successivamente un'altra rete di Pechino ricominciò a trasmetterla giornalmente, ma fu tempestate da lettere che chiedevano la proiezione di più di un episodio al giorno. La Televisione di Pechino (*Beijing dianshitai* 北京电视台) la trasmise ben tre volte e, infine, giunta sugli schermi della rete televisiva nazionale (*Zhongyang dianshitai* 中央电视台) d'ora in poi indicata come CC TV) nel dicembre del 1990 ha ottenuto un'audience di 550 milioni di persone (Varriano 2006, 26-7; Wang, Singhal 1992).

regista e produttore televisivo e teatrale messicano, nella seconda metà degli anni Settanta ha formulato un metodo per promuovere un uso sociale delle telenovelas commerciali. Le sue opere miravano a sensibilizzare ed educare la popolazione rispetto a tematiche come il controllo delle nascite, la necessità di alfabetizzarsi, la parità dei diritti delle donne. L'elemento fondamentale della sua tecnica comunicativa era l'azione sinergica dei diversi media, soprattutto televisione e giornali, che durante il periodo delle trasmissioni non solo spingevano alla visione del programma, ma, soprattutto, evidenziavano, con fatti di cronaca, le tematiche trattate nella vicenda televisiva per sottolineare la necessità di un cambiamento sociale e comportamentale o la sua avvenuta realizzazione.

Con *Kewang* fu utilizzato questo tipo di tecnica comunicativa. Durante le trasmissioni il *Giornale del popolo* (*Renmin Ribao* 人民日报) pubblicò almeno un articolo al giorno sul serial o su fatti di cronaca a esso collegati. Oltre ad attuare un'azione sinergica dei diversi media per spingere la popolazione alla visione del serial, dalle telenovelas di Sabito *Ardente desiderio* prende a prestito anche il format.

Le telenovelas presentano uno schema fisso. Trattano di una storia d'amore contrastata, spesso perché nata tra persone di classi sociali diverse, che dopo un iniziale momento di armonia viene mandata in crisi dalla crudeltà di alcuni personaggi. Nelle vicende è presente una contrapposizione manichea tra buoni e cattivi, all'interno dei quali spiccano una protagonista di buon cuore e specchiata nobiltà d'animo e la sua rivale perfida e senza scrupoli morali. Accanto alla storia d'amore è presente anche quella di un figlio illegittimo, perso a causa di un evento inatteso, che, una volta ritrovato, si scopre essere stato sempre accanto ai genitori. La perduta armonia si ricompone grazie all'itinerario salvifico percorso da uno dei protagonisti, solitamente il maschio della coppia.

La storia si chiude, appunto, con la riconciliazione degli innamorati, a seguito di un evento drammatico inatteso, chiaramente frutto di un piano provvidenziale divino, come un terremoto o un'eruzione di un vulcano. Tutti questi elementi sono contemporaneamente presenti e stravolti nel serial cinese, mentre è molto meno chiaro quale sia la finalità educativa della storia. In *Ardente desiderio* il solo tema meritevole di una campagna di sensibilizzazione sociale è quello relativo all'adozione di una trovatella abbandonata, che sicuramente mirava ad accendere l'attenzione sul problema delle orfane, penalizzate dalla politica del figlio unico che spingeva le famiglie a privilegiare il maschio. Questo però non sembra essere il centro della narrazione che, invece, va ricercato nel dipanarsi delle vicende storiche. La Storia, nell'economia narrativa di *Ardente desiderio*, sostituisce i riferimenti al ruolo della divinità e della sacralità nella vita delle telenovelas messicane. Infatti, là dove la narrazione messicana vede catastrofi (terremoti, eruzioni vulcaniche...)



e miracoli (ciechi che riacquistano la vista, amnesie che scompaiono all'improvviso...), ovverosia eventi naturali provvidenziali disposti dal destino per riordinare la realtà e far pentire i cattivi, in *Kewang* sono presenti fatti storici. L'evento che rompe l'armonia è la Rivoluzione culturale, mentre le catastrofi e i miracoli sono campagne politiche come quella di 'Salire in montagna e scendere in campagna',<sup>6</sup> le persecuzioni di intellettuali a opera delle Guardie rosse, la politica di riforma e apertura di Deng, la riapertura degli esami di ammissione all'università, la concessione della possibilità di creare imprese individuali, il sistema di responsabilità familiare. Ognuna di queste politiche, raccontata con un'immagine fittizia, stravolge la vita della protagonista buona: l'operaia Liu Huifang 刘慧芳. La prima catastrofe è la persecuzione degli intellettuali durante la Rivoluzione culturale, la cui violenza è condensata in immagini di 'implicita drammaticità', come il fotogramma di un disco o di una cornice rotta. Ma se questa disgrazia spinge Liu Huifang a stravolgere la sua vita, sposando il figlio di una famiglia di destra per evitargli l'esilio in campagna', a causare le vere tragedie sono in realtà i gesti nati dall'egoismo individualista degli intellettuali, che portano la protagonista a perdere gli affetti più cari, come il figlio naturale e la figlia adottiva, a rinunciare al sogno dell'università e, infine, a restare sola e anche paralitica.

Girate subito dopo i drammatici eventi di Piazza Tian'anmen del 1989, le immagini di *Kewang* rappresentano la risposta articolata a domande che non potevano rimanere inesprese. Narrano una storia che cancella quello che i politici dell'epoca definirono nichilismo storico, per far risaltare l'immagine di una patria unita che si stringe intorno alla classe degli operai, incarnazione di valori 'tradizionali' di altruismo e rispetto della collettività e dell'individuo, in contrasto con intellettuali individualisti pronti solo ad approfittare delle circostanze. La narrazione, che trae forza dal rimando continuo al ricordo delle vicende quotidiane dei singoli, spazza via la giustificazione di posizioni ideologicamente opposte. Là dove riflessioni di diversi intellettuali degli anni Ottanta attribuivano la mancata modernità della Cina e le brutalità della Rivoluzione culturale al 'carattere nazionale'<sup>7</sup> dei cinesi, intriso di cultura tradizionale, la vicenda 'vera' di *Ardente desiderio* dimostra l'esatto contrario. I traumi narrativi

---

<sup>6</sup> Si fa qui riferimento alla campagna nota come *Shang shan xia xiang* (上山下乡), promossa dal Partito Comunista Cinese alla fine del 1968, che spinse in maniera forzata quasi il 60% dei giovani diplomati delle scuole medie e superiori dei centri urbani (definiti giovani istruiti *zhìqīng* 知青) a recarsi nelle aree rurali per essere rieducati dai contadini e dai lavori agricoli.

<sup>7</sup> Si fa qui riferimento a riflessioni come quelle di Bo Yang 白杨 o alle posizioni espresse nel documentario *He Shang* 河殇 (Elegia del Fiume Giallo) che criticavano tratti considerati caratteristici della cultura e della storia cinese.

indotti dalle vicende storiche dimostrano che solo il 'buon cinese' di estrazione operaia ed educazione tradizionale può gestire transizione e modernità.

Fornire una narrazione a quelle vicende storiche o di cronaca oggetto di tensione all'interno della società caratterizza la Storia televisiva anche nei programmi di oggi. Numerosi sono i serial dietro i quali si nascondono vicende di cronaca.

Un interessante esempio di questo gioco di rimandi tra cronaca e narrazione televisiva è quello presentato da *In nome del popolo* (*Renmin de mingyi* 人民的名义) un serial in 52 puntate (55 su DvD) trasmesso a partire nella primavera del 2017 dalla Televisione satellitare dello Hunan (*Hunan weishi* 湖南卫视), e successivamente su diverse piattaforme di streaming (Mango TV, Sohu Video, Tencent Video, Youku, iQiyi) prodotto su un progetto del Centro del cinema e della TV della Procura del popolo (*Renmin jianchayuan yingshi zhongxin* 人民检察院影视中心). Anche questo programma ottenne un buon successo di pubblico (lo share arrivò in città al 20%), anche se non paragonabile al successo dei serial degli anni Ottanta e Novanta.<sup>8</sup> Questa produzione TV è stata, anch'essa, al centro di una campagna mediatica. Da una mia ricerca risulta che sul sito del *Renmin ribao* fino al 15 settembre del 2017 sono comparsi ben 4.840.000 riferimenti al serial in articoli e post. Fonti di questa storia sono gli atti penali e amministrativi di diversi casi di corruzione, poi opportunamente rimaneggiati e resi un serial dai toni realistici; un interessante cortocircuito narrativo che porta gli spettatori a considerare verosimili i casi del serial, mentre in realtà si sta facendo un riferimento a casi veri, velocemente identificati da chi conosce le vicende. Grazie all'uso di riprese che consentono di riconoscere gli eventi celati nella storia, gli spettatori trovano in TV una narrazione rassereneante di fatti reali.

Con *In nome del popolo*, ci si ritrova nuovamente in una storia a sfondo giallo, un romanzo giudiziario,<sup>9</sup> nel quale le immagini 'monumentali' non sono la cristallizzazione dell'interpretazione di un fatto storico, ma dei collegamenti extra testuali che rimandano alla cronaca.

Ad esempio, apre il serial una storia di corruzione che riguarda il funzionario Zhao Dehan 赵德汉 nella cui casa vengono trovate banconote nascoste ovunque, persino nel frigo o dietro pareti finte. L'immagine delle banconote ammonticchiate richiama alla mente il caso di Wei Pengyuan 魏鹏远, direttore del Dipartimento del carbone

<sup>8</sup> Negli anni Ottanta e Novanta la presenza di massimo un apparecchio televisivo per famiglia creava successi di audience ineguagliabili oggi.

<sup>9</sup> Con il termine romanzo giudiziario si intende qui riferirsi a un'opera basata su procedimenti giudiziari noti all'autore. I protagonisti di *In nome del popolo* sono tutti giudici istruttori la cui rettitudine morale ricorda il giudice Bao (Bao Zheng 包拯) della letteratura di epoca imperiale.

dell'Amministrazione nazionale dell'energia, noto sui giornali come il direttore dei cento milioni di *yuan* (*Yi yuan sizhang* 亿元司长). Wei è salito alla ribalta della cronaca nel 2014 proprio per aver nascosto in casa una enorme quantità di 'mazzette' frutto di una capillare operazione di corruzione. Il caso giudiziario su cui ruota gran parte della narrazione, invece, fa riferimento a un episodio di corruzione che ha avuto luogo nella città di Harbin nel 2009 dove Zhang Mingjie 张明杰, allora direttrice della Commissione municipale per lo sviluppo e la riforma della città, è stata condannata per aver speculato sugli indennizzi per gli espropri e il cambio di destinazione d'uso di terreni industriali e agricoli, al centro di una mastodontica speculazione immobiliare. I rimandi a questa vicenda sono costanti durante tutte le puntate, ma particolarmente interessanti sono le immagini delle proteste operaie. Cariche di una solennità quasi pittorica, ricordano le immagini di Pellizzi, richiamano alla memoria non solo le proteste contro Zhang Mingjie, ma anche le fotografie di scioperi sui social cinesi a cui, non a caso, si fa anche riferimento nel serial.

Anche in questo serial si conferma la considerazione che la televisione si ciba delle storie 'sensibili' del passato come del presente, a cui offre delle letture in sintonia con precise politiche governative.<sup>10</sup> Il male di *In nome del popolo* ha una denominazione precisa: si chiama corruzione ed è erroneamente confuso dagli operai in sciopero con una politica governativa che sembra non tutelarli. Questo è il tema sensibile a cui il serial offre una risposta edificante: il buon governante recupererà la fiducia del popolo colpendo i corrotti e riaffermando la dirittura morale dei vecchi comunisti, usciti vincitori dalla guerra civile. In questa storia però le leggi, e non i rapporti umani o i legami 'tradizionali' come quelli familiari o quelli maestro-discepolo, sono la via grazie alla quale riportare l'armonia.

### 3.1 Serie e serial televisivi su personaggi storici

Dalla seconda metà degli anni Novanta, un'ondata di serial sulla storia antica e su figure leggendarie delle dinastie imperiali ha iniziato a dominare la programmazione della televisione cinese in prima serata. Un fenomeno che merita di essere trattato separatamente perché è interessante notare che ha animato anche gli schermi della televisione italiana. Buonanno (2002), ad esempio, parla di «ritorno al passato» nella produzione della fiction italiana, dopo il successo delle serie degli anni Cinquanta e Settanta che presentavano la Storia attraverso la mediazione di opere letterarie nazionali ed europee

---

<sup>10</sup> Un ultimo esempio di questo meccanismo si ritrova nelle serie sul Covid girate nel 2020. Vedi Varriano 2022.

(18-19) e dopo la cosiddetta «presentificazione della fiction» italiana dalla seconda metà degli anni Settanta agli anni Novanta (158). Edgerton (2001) parla, a sua volta, di aumento significativo della programmazione storica sugli schermi televisivi statunitensi, riferendosi soprattutto ai documentari e alle biografie, a suo dire, un genere economico che riscuote un buon gradimento, su cui i produttori investono per massimizzare i profitti (2).

Pur esistendo delle ovvie differenze tra le diverse produzioni mondiali, un dato sembra accomunarle: narrano storie ispirate dalle prospettive e dai bisogni contemporanei, non hanno intenti puramente divulgativi e non sono rigorose nella ricostruzione storica.

In Cina i serial sulla storia imperiale, già comparsi negli anni Ottanta, dominarono i teleschermi all'inizio degli anni Duemila, con la produzione di un gran numero di vicende di palazzo, ambientate durante la dinastia Qing. Nella seconda metà del decennio, però, si trovarono ad affrontare sorti altalenanti, a seguito della critica e della successiva censura cui fu sottoposto *Verso la Repubblica* (*Zouxiang gonghe* 走向共和) del 2003, per aver proposto una versione degli eventi accaduti tra il crollo della dinastia Qing e la successiva fondazione della Repubblica di Cina, in disaccordo con la versione considerata corretta dal Partito.<sup>11</sup> In ogni caso le opere storiche oggi continuano comunque a essere numerose anche se sono meno numerose che in passato.

Sicuramente, come negli altri Paesi, a spingere verso la produzione di questi serial è il loro successo e, quindi, una motivazione di carattere economico dietro la quale è possibile ravvisare delle precise istanze dell'audience. Prima tra queste il bisogno, parzialmente indotto, di riconfigurare l'identità collettiva di un popolo che si trova ad affrontare profondi cambiamenti.

Il primo materiale per costruire un'identità nazionale è, appunto, la memoria del passato che unisce una nazione (Bell 2003). Come si è visto, parlando di *Ardente desiderio*, questa memoria era stata messa in discussione negli anni Ottanta. Nei primi anni Novanta, con la Campagna di educazione patriottica, fu proposta una profonda revisione della descrizione della Storia che arrivò fino alla riscrittura dei testi scolastici. Come spiega Zheng Wang:

In the new textbooks, a patriotic narrative replaced the old class-struggle narrative. The official Maoist 'victor narrative'

<sup>11</sup> A seguito di quest'episodio realizzare opere su temi storici è diventato più complesso: il State Administration of Radio, Film and Television (*Guojia guangbo dianying dianshi zongju* 国家广播电视总局 in sigla SARFT), nel regolamento pubblicato nel 2004, ha infatti stabilito l'obbligo, per i produttori cinematografici e televisivi che intendono realizzare serie o serial storici, di avere l'approvazione di un comitato speciale all'interno del Ministero centrale della Propaganda.

(China won national independence) was also superseded by a new 'victimization narrative,' which blames the 'West' for China's suffering. This research indicates that the campaign represents a major shift in Beijing's identity politics. Through the nationwide education campaign, Beijing has creatively used history education as an instrument for the glorification of the party, for the consolidation of the PRC's national identity, and for the justification of the political system of the CCP's one party rule. (Wang 2008, 784)

Questi serial storici hanno reso popolare una riscrittura di eventi e figure già esistente fuori dei teleschermi (Guo 2015). Ad esempio, l'impressionante affresco *Il regno di Yangzheng* (*Yongzheng wangchao* 雍正王朝 1998), con le sue centinaia di personaggi in oltre 600 scene, ha attinto ad allegorie storiche popolari e a riscritture storiche scientifiche elaborate per esplorare la storia e le relazioni di potere della società cinese contemporanea (Zhu 2008). La memoria collettiva, in realtà, è il luogo dove storia professionale e storia popolare devono convivere (Edgerton 2001, 5) e la televisione riesce a operare una riorganizzazione proprio perché permette la convivenza delle due storiografie. Quando si svolge un'operazione storica in televisione la rappresentazione accurata dei fatti non ha la massima priorità, piuttosto si dà un'anima alle vicende del passato accentuando quelle questioni che sono più rilevanti per il pubblico (Edgerton 2001, 4).

Negli studi relativi alla produzione americana si attribuisce la spiegazione della fortuna di queste opere a motivazioni commerciali. Per le serie italiane a tema storico si parla di una precisa volontà di rinegoziazione del passato e riscrittura della storia con il passaggio alla seconda repubblica. Rispetto alla produzione cinese, la fortuna di questi programmi è stata attribuita da una parte alla volontà di tornare al pensiero confuciano come base ideologica (Bell 2008; Zhang 2008; Zhu 2008) e dall'altra alle campagne contro la corruzione (Zhu 2013). In realtà è difficile fare discorsi generali su questa produzione davvero molto ricca. È interessante però notare la ricorrente affermazione che la scelta di parlare del passato nasca dalla maggiore libertà di espressione offerta dalla narrazione di fatti appartenenti ad altri periodi storici.

Ad esempio, in *Processo a Shanghai* di Qiu Xiaolong, viene detto al commissario Chen, protagonista dei gialli di Qiu, per spingerlo a scrivere la sceneggiatura di un film sul giudice Dee: «Nessun problema con la censura visto che è una storia ambientata durante la dinastia Tang» (Qiu 2020, 258). Anche Wen Zhaoxia 温朝霞, attuale vicedirettrice del Dipartimento delle pubblicazioni scolastiche dell'Istituto amministrativo di Canton, che nei primi anni Duemila ha pubblicato diversi saggi su film e serial a tematica storica, ha ribadito che «il motivo per il quale a partire dagli anni Novanta è stato prodotto un numero così ampio di sceneggiati storici, peraltro di grande

successo di pubblico, è l'intento dei produttori di servirsi dell'ideologia passata per criticare il presente» (Wen 2004, 93). In altre parole, con lei torna il ben noto paradigma che parlare del passato è un modo per riflettere sul mondo di oggi e sulle sue problematiche eludendo la censura di chi governa.

Un'affermazione che conferma la vicinanza tra la narrazione televisiva e quella dei grandi romanzi, nati anch'essi sotto forma di una narrazione seriale vicina a quella dell'oralità dei bardi, dove spesso nel passato venivano riproposte problematiche che spingevano gli spettatori a riflettere sul presente.

In realtà la censura non di rado ha colpito questi serial, che, come si è già detto, devono sottostare a meccanismi di controllo più rigorosi di quelli relativi ad altre produzioni televisive. Sicuramente, però, a questa produzione, che ha visto negli anni Novanta persino una coproduzione con la televisione di Taiwan (Guo 2015, 377), da chi controlla i media viene attribuito un ruolo importante nel creare una memoria 'consensuale'. Nelle storie relative al passato lontano vi si ravvisa una interconnessione armonica tra politiche della memoria e dell'identità nazionale volte a fare penetrare tra la gente un'ideologia patriottica che raccolga al suo interno le diversità dei singoli.

#### 4 I documentari

L'opera televisiva più vicina alla narrazione storica tradizionale è senza dubbio quella dei documentari. La televisione cinese ha investito molto sulla produzione documentaristica, puntando a migliorarne il livello qualitativo sin dalla fine degli anni Settanta. Già in quel periodo si cercarono, infatti, delle collaborazioni a livello internazionale. Una delle prime fu quella tra la CCTV e la Nippon Hōsō Kyōkai (NHK) per la produzione del documentario *La via della seta* (*Sichou zhilu 丝绸之路*) del 1983. Questa cooperazione, che permise di realizzare un prodotto di immediato successo, offrì ai produttori cinesi la possibilità di recuperare velocemente il gap tecnologico. Infatti, successivamente, riuscirono senza grosse difficoltà e in poco tempo a portare a termine da soli le riprese di alcuni documentari sui fiumi come *Parliamo dello Yangzi* (*Hua shuo Changjiang 话说长江*, 1983) e *Parliamo del Gran Canale* (*Hua shuo Yunhe 话说运河*, 1986), in origine da produrre insieme al Giappone. Investimenti e popolarità dei documentari hanno spinto a un'enorme produzione.

Per quel che riguarda i documentari a tema storico si evidenziano due filoni: quello che tratta di storie di persone comuni e quello che presenta la storia di grandi eventi. Il primo filone si ricollega alla Letteratura di reportage (*baogao wenxue 报告文学*). Si tratta di un genere che presenta 'storie minime', fatte da racconti di gente comune. È una narrazione dove il tempo è parcellizzato in un eterno

presente di momenti singoli che, ricomposti in un puzzle immaginario, danno vita ad affreschi storici. In questa narrazione 'storica' la memoria del singolo ha un valore documentale e la TV si propone come fonte primaria. Questi documentari sono legati al paradigma della concretezza-partecipazione, che scatta postulando che lo spettatore riconosca le storie e vi si identifichi. In questa impostazione si ritrova l'eco di una politica culturale che ha conosciuto diverse declinazioni negli anni ed è andata a cristallizzarsi in slogan come 'vicino alla realtà, vicino alla vita, vicino alle masse' (*tiejin shiji, tiejin shenghuo, tiejin qunzhong* 贴近实际, 贴近生活, 贴近群众), adottato da Hu Jintao nel 2003, o il più recente 'vicino alla vita e alla volontà del popolo' (*tiejin shenghuo, tiejin minyi* 贴近生活, 贴近民意) riproposto in vari discorsi dalla nomina a presidente di Xi Jinping (Tan 2021; Li 2009). Per rispondere a queste indicazioni i dirigenti della CCTV concessero ai produttori di reclutare personale in maniera indipendente, documentaristi al cui contributo si deve la nascita di una produzione televisiva incentrata sulla vita della gente comune.

È in questo contesto che prese vita anche la produzione di quelli che sono passati alla storia come cineasti della sesta generazione. Questi registi produssero film in gran parte al di fuori del sistema statale raccogliendo capitali privatamente e, quindi, senza passare attraverso le procedure ufficiali di progettazione e produzione (Berry, Lu, Rofel 2010). Raramente, però, le loro opere arrivavano sui canali della televisione di Stato, e quando succedeva erano pesantemente censurate, molto più brevi, tanto da diventare quasi irriconoscibili (Cao 2015, 357)

Molti i programmi legati a questo tipo di narrazione in equilibrio tra Storia e cronaca: infatti, alcuni, come *Orizzonti orientali* (*Dongfang shikong* 东方时空), sono considerati programmi di giornalismo di inchiesta.

Si è scelto qui di esaminare, come esempio di questo genere documentaristico, le narrazioni in dieci puntate di 50 minuti di *Storie cinesi* (*Zhongguo gushi* 中国故事) dirette, nel 2008, da Shi Shilun 石世仑, regista anche del documentario *Ascesa delle grandi nazioni* (*Daguo jueqi* 大国崛起) del 2005 di cui si tratterà in seguito. I protagonisti, in questo caso, sono dieci persone definite nei titoli di testa 'figure esemplari del sogno cinese' (*Zhongguo meng de shi ge yangben* 中国梦的十个样本). Si tratta di operai, avvocati, manager stranieri, donne di ferro della politica cinese, attori ex operai, sinologi americani che hanno fatto della Cina la loro patria. Se i racconti sono diversi tra loro, comune è il meccanismo che lega la vita del singolo e la Storia. Ogni puntata inizia con alcune immagini di repertorio che identificano un preciso evento e momento storico e che fungono da cappello alle immagini personali del protagonista della puntata. In questo modo ogni storia individuale diventa un modello concreto di un evento storico. Nell'osmosi tra Storia e memoria del singolo

risaltano chiare le interconnessioni tra le politiche della memoria e quelle dell'identità nazionale. Dai dieci racconti emerge, infatti, un unico messaggio comune a chiunque, al di là della propria origine, comprenda di essere parte della grande visione del futuro del sogno cinese. Come spiega in una puntata la lady di ferro di Dazhai 大寨, Guo Fenglian 郭风莲,<sup>12</sup> protagonista di una delle storie: «Per quanto lungo sia il fiume della Storia è comunque sempre fatto da individui» (*Zhongguo gushi*, Guo Fenglian 00:10'02").

Ulteriore esempio di narrazione storica è quello di *Ascesa delle grandi nazioni*. Trasmessa dalla CCTV nel novembre 2006, descrive, in dodici puntate, l'ascesa di nove 'potenze mondiali': il Portogallo, la Spagna, i Paesi Bassi, la Gran Bretagna, la Francia, la Germania, la Russia, gli Stati Uniti e il Giappone. Scopo dichiarato è quello, secondo quanto ha affermato un alto funzionario della rete, «di fornire un contesto storico e di civiltà per una discussione sul tema dello sviluppo nazionale della Cina» (Zhao 2006, 2). Come lo studio di Cao (2010) ben dimostra, attingendo alle teorie del discorso sviluppate da Foucault (1972) e Fairclough (1995) e le funzioni narrative di Propp (1968), la docuserie propone nuove rappresentazioni dell'Occidente come sfondo in cui riconfigurare una posizione per la Cina commisurata al suo crescente potere economico.

*Ascesa delle grandi nazioni* descrive diversi momenti storici seguendo un paradigma unico secondo cui la strada verso la supremazia di uno Stato ha inizio con la creazione di quelle condizioni di stabilità politica grazie alle quali uno o più riformatori illuminati riescono a operare. Questi ultimi pongono alla base della loro politica lo sviluppo delle forze produttive sociali, ed è questa scelta a creare una solida base economica e ideologica in grado di assorbire innovazioni e conquiste materiali e spirituali avvenute in altri Paesi. L'incontro con altre culture e civiltà diventa, così, un'occasione di crescita che rafforza l'ascesa della potenza di un Paese. Lo Stato forte, quindi, coglie ogni opportunità offerta dalla Storia tenendo fede ai due capisaldi del benessere economico e della stabilità politica. Ruolo chiave per l'ascesa sono, però, le figure di alcuni leader. Nella narrazione del loro ruolo viene riproposto il modello narrativo delle favole (Cao 2010, 620). Questi politici vivono come eroi: emergono in un momento di crisi, cioè, usando le parole di Propp, di rottura dell'equilibrio iniziale (Propp 1968, 80), superano eroicamente ostacoli e

<sup>12</sup> Guo Fenglian, contadina modello degli anni Settanta, soggetto del documentario *Guo Fenglian Lady di ferro* (*Tie guniang Guo Fenglian 铁姑娘郭风莲*) che le ha dato il soprannome con cui è nota ancora oggi, è stata famosa prima per la sua fedeltà alla causa comunista, quale giovane segretaria del Partito nella famosa comune di Dazhai, e poi per averla trasformata nella Dazhai Economic Development Corporation (*Dazhai jingji kaifa zong gongsi 大寨经济开发总公司*). Dopo il successo della sua operazione industriale è stata nominata membro del Comitato permanente dell'Assemblea Nazionale del popolo.



infine, con il loro lavoro, ristabiliscono l'equilibrio. Il loro impegno spinge il Paese verso una rapida trasformazione prima, e verso l'ascesa a 'grande potenza' poi. La Storia mondiale diventa quindi storia di eroi e di crisi. Gli eroi sono personaggi solitari come il Principe Enrico il Navigatore, La Regina Isabella e la regina Elisabetta, Napoleone, Bismarck, Pietro il Grande, George Washington, ma anche gruppi di illuminati come gli innovatori olandesi e i riformatori giapponesi del periodo Meiji. Le crisi sono, per esempio, le sfide lanciate dalla chiusura delle rotte commerciali verso l'Asia del Cinquecento, dalla supremazia marittima di uno Stato come la Spagna o dall'obbligo di aprirsi al commercio verso l'Occidente.

In altre parole, la narrazione storica proposta segue l'organizzazione di un grande genere della letteratura orale. La vicinanza della televisione alle forme dell'oralità è un dato ampiamente dimostrato (Varriano 2014), quello che è qui interessante notare è la declinazione di questo legame in termini di narrazione storica. Questo documentario racconta la Storia grazie al paradigma della favola e non costruisce 'immagini monumento'. Sugli schermi scorre una Storia fatta da parole, fotogrammi di opere monumentali e masse senza volto. Un'esposizione dove le 'illustrazioni' fanno solo da supporto alle parole 'scientifiche' degli esperti e a quelle cariche di pathos di una voce narrante dai toni enfatici. Un grande affresco dove viene dimostrato che in ogni epoca un grande Paese ascende alla supremazia mondiale grazie alla stabilità e all'abilità di uomini forti, si lascia presagire l'inevitabile futura supremazia dello 'stabile' Paese del centro. A patto che chi assiste al documentario accetti di sacrificare qualcosa alla stabilità sotto il dominio di un uomo forte.

## 5 Conclusioni

Le storie televisive sono uno spazio di negoziazione tra le tensioni del presente degli spettatori e le risposte politiche della classe dirigente, che gestisce e controlla il mezzo. Il successo di un programma nasce dal raggiungimento dell'equilibrio tra le due parti. Se la narrazione parla troppo di dubbi o ansie del pubblico, viene censurata, se cede troppo al discorso propagandistico, viene ignorata. Le risposte ai problemi possono essere diverse, a seconda delle diverse politiche governative, ma questo equilibrio non può cambiare. Per questo nei serial televisivi si ritrova uno spazio negoziato in cui la narrazione di eventi storici, volta a offrire una risposta a tensioni del presente, è poco attenta al rigore della storiografia scientifica.

La Storia è, in alcuni casi, un'ambientazione lontana nel tempo in cui parlare dei problemi dell'oggi come fossero temi eterni, in altri casi un espediente narrativo per dare una rilettura ai fatti del passato come se si parlasse dell'oggi. Di frequente, però, il riferimento ad avvenimenti

storici è usato per passare dalla Storia della collettività alla memoria dei singoli. Grazie a questo passaggio le interpretazioni fornite da critici e storici vengono riscritte grazie all'evidenza della vera vita delle persone. Il caso più emblematico, tra quelli citati, è la narrazione della Rivoluzione Culturale di *Kewang* dove la blanda violenza delle Guardie rosse genera dolore solo per la viltà e l'egoismo degli intellettuali.

Non diverso è il caso dei documentari, dove, pur essendo presentati gli eventi con rigore e scientificità, facendo spesso ricorso a studiosi e accademici, al fine di guidare gli spettatori verso un lieto fine da realizzare insieme, si assiste al trionfo della memoria sulla Storia, come nel caso di *Zhongguo gushi*, o del paradigma della favola sulla divulgazione scientifica, come nel caso di *Ascesa delle grandi nazioni*.

Come scriveva Béatrice Fleury-Vilatte (1998) episodi del passato sono tirati fuori dall'oblio «parce qu'ils sont susceptibles de servir une cause, de souligner certains dysfonctionnements du temps présent, de conforter des prises de position» (38). Le storie televisive si spingono a riscrivere la Storia sotto la pressione di leggi di mercato e politiche governative e in questo scenario, paradossalmente, il proliferare di narrazioni storiche può ostacolare piuttosto che favorire la comprensione del passato.

## Bibliografia

- Allen, R.C. (ed.) (1987). *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Bai, R. (2008). «'Clean Officials', Emotional Moral Community, and Anti-Corruption Television Dramas». Zhu, Y.; Keane, M.; Bai, R. (eds), *TV Drama*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 47-60.
- Beattie, K. (2004). «The Fact/Fiction Divide: Drama-Documentary and Documentary Drama». Beattie, K., *Documentary Screens*. London: Palgrave, 146-50.
- Bell, D. (2008). *China's New Confucianism: Politics and Everyday Life in a Changing Society*. Princeton: Princeton University Press.
- Bell, D.S.A. (2003). «Mythscapes: Memory, Mythology, and National Identity». *The British Journal of Sociology*, 54, 63-81.
- Berry, C.; Lu, X.Y.; Rofel, L. (eds) (2010). *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Bianculli, D. (1992). *Teleliteracy: Taking Television Seriously*. New York: Continuum.
- Bovio, L. (1941). *Don liberato si spassa*. Milano: Raimondi Editore.
- Buonanno, M. (2002). *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*. Bari; Roma: Laterza.
- Cao, Q. (2010). «The Re-Imagined West in Chinese Television: A Case Study of the CC TV Documentary Series "The Rise of the Great Powers"». *Journal of Language and Politics*, 9, 4, 615-33.
- Cao, Q. (2015). «The Politics and Poetics of Television Documentary in China». Rawnsley, G.D.; Rawnsley, M.T. (eds), *Routledge Handbook of Chinese Media*. Abingdon; New York: Routledge, 355-71.

- Cardini, D. (2004). *La lunga serialità televisiva*. Roma: Carocci editore.
- Cohen, J. (2001). «Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters». *Mass Communication & Society*, 4(3), 245-64.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Curran, J. (1991). «Rethinking the Media as a Public Sphere». Dahlgren, P.; Sparks, C. (eds), *Communication and Citizenship*. London: Routledge, 27-57.
- Curran, J.; Hesmondhalgh, D. (eds) (1992). *Media and Society*. New York: Bloomsbury Academic.
- Debray, R. (1997). *Lo Stato seduttore. Le rivoluzioni mediologiche del potere*. Roma: Editori Riuniti.
- Edgerton, G.R. (2001). «Television as Historian: A Different Kind of History». Edgerton, G.R.; Rollins, P.C. (eds) (2001). *Television Histories Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1-16.
- Fairclough, N. (1995). *Media Discourse*. London: Edward Arnold.
- Fiske, J.; Hartley, J. (1978). *Reading Television*. New York: Methuen.
- Fleury-Vilatte, B. (1998). «Comment la télévision écrit et réécrit l'Histoire». *Communication & Langages*, 116, 29-38.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Grasso, A.; Scaglioni, M. (2003). *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*. Milano: Garzanti.
- Gunter, B. (2002). *Media and the moral mind*. London: Sage.
- Guo, G. (2015). «Contemporary Chinese Historical Television Drama as a Cultural Genre: Production, Consumption and State Power». Rawnsley, G.D.; Rawnsley, M.T. (eds), *Routledge Handbook of Chinese Media*. Abingdon; New York: Routledge, 372-88.
- Hoffman, D.L.; Novak, T.P. (1996). «Marketing in Hypermedia Computer-Mediated Environments: Conceptual Foundations». *Journal of Marketing*, 60(3), 50-68.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kinkley, J.C. (2007). *Corruption and Realism in Late Socialist China: The Return of the Political Novel*. Redwood: Stanford University Press.
- Li Yun 李韵 (2009). «Wenyi pinglun yao xuehui tiejin minyi 文艺评论要学会贴近民意 (La critica letteraria deve imparare ad avvicinarsi alla volontà popolare)». *Guangming Ribao*, 光明日报, 19 agosto. [ht tps://www.gmw.cn/01gmrb/2009-08/19/content\\_965915.htm](https://www.gmw.cn/01gmrb/2009-08/19/content_965915.htm).
- Lull, J. (1991). *China Turned On: Television, Reform and Resistance*. London: Routledge.
- McArthur, C. (1978). *Television and History*. London: BFI Publishing.
- McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il saggiatore.
- Newcomb, H. (1974). *TV: The Most Popular Art*. New York: Anchor.
- Newcomb, H. (ed.) (1994). *Television: The Critical View*. 5th ed. New York: Oxford University Press.
- Ortoleva, P. (1980). «Storia e televisione. Riflessioni a partire da un'esperienza». *Rivista di Storia Contemporanea*, 9(3), 459-81.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press.
- Qiu, X. (2020). *Processo a Shanghai*. Venezia: Marsilio.
- Rawnsley, G.D.; Rawnsley, M.T. (eds) (2015). *Routledge Handbook of Chinese Media*. New York: Routledge.

- Schröder, K.C. (2004). «Media Consumption and the Concept of Identification». *Communication Theory*, 14, 4, 315-37.
- Semsel, G.; Hong, X.; Hou, J. (eds) (1990). *Chinese Film Theory: A Guide to the New Era*. New York: Praeger Publishers.
- Tan Lilin 谭丽琳 (2021). «Yi renmin wei zhongxin chuanguo daoxiang de shengdong shijian 以人民为中心创作导向的生动实践 (La pratica piena di espressività che vede il popolo principio guida della creazione)». *Hongqi wengao 红旗文稿*, 4. [http://www.qsttheory.cn/dukan/hqw-g/2021-02/24/c\\_1127132239.htm](http://www.qsttheory.cn/dukan/hqw-g/2021-02/24/c_1127132239.htm).
- Thompson, J.B. (1995). *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. Redwood: Stanford University Press.
- Varriano, V. (2006). *Televisione in Cina. Uno specchio convesso sulla realtà degli anni Novanta*. Roma: Nuova Cultura.
- Varriano, V. (2014). «La muta del serpente bianco». Abbiati, M.; Greselin, F. (a cura di), *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabattini*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 879-95.
- Varriano, V. (2022). «Ritrovarsi in TV durante una pandemia: analisi di due serie televisive cinesi». *Altre modernità*, 28, 175-93. <https://doi.org/10.54103/2035-7680/19126>.
- Wang, M.; Singhal, A. (1992). «Ke Wang, a Chinese Television Soap Opera with Message». *Gazette (International Journal for Mass Communication Studies)*, XLIX, 3, 177-93.
- Wang, Z. (2008). «National Humiliation, History Education, and the Politics of Historical Memory: Patriotic Education Campaign in China». *International Studies Quarterly*, 52, 783-806.
- Wen Chaoxia 温朝霞 (2004). «Dui dang dai lishi tical yingshiju de wenhua guan pian 对当代历史题材影视剧的文化观批判 (Commenti critici sulla visione culturale degli sceneggiati e film moderni di carattere storico)». *Jinan Daxue Xuebao (Renwen Shehui Kexue ban) 暨南大学学报 (人文社会科学版)*, 3, 93-7.
- Williams, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. London: Routledge.
- Zanatta, S. (2016). *Tutto fa Storia. Analisi di un genere televisivo*. Roma: Carocci.
- Zhang, X. (2008). *Postsocialism and Cultural Politics: China in the Last Decade of the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press.
- Zhao Huayong 赵华勇 (2006). «Rang lishi zhaoliang weilai de xingcheng 让历史照亮未来的行程 (Far sì che la storia illumini la strada del futuro)». *Daguo jueqi - Shi'er ji daxing dianshi jilupian 大国崛起-十二集大型电视纪录片 (Ascesa delle grandi nazioni: documentario televisivo in dodici puntate)*. Beijing: Zhongguo minzhu fazhi chubanshe, 1-15.
- Zhu, Y. (2008). *Television in Post-Reform China: Serial Dramas, Confucian Leadership and the Global Television Market*. London: Routledge.
- Zhu, Y. (2008). «Yongzheng Dynasty and Totalitarian Nostalgia». Zhu, Y.; Bai, R.; Keane, M. (eds), *TV Drama in China*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 21-32.
- Zhu, Y. (2013). «From Anticorruption to Officialdom: The Transformation of Chinese TV Drama». Rojas, C.; Chow, E.C. (eds), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Oxford: Oxford University Press, 343-57.
- Zhu, Y.; Bai, R.; Keane, M. (eds) (2008). *TV Drama in China*. Hong Kong: Hong Kong University Press.