

ricordato come la separazione dalla madrepatria cinese favorì la disponibilità di molti intellettuali ad aprirsi all'occidente, acquisendo gli insegnamenti e dialogando con esso, allo scopo di dare dignità e attualità alla propria cultura e letteratura, in modo da inserirsi in un ambito mondiale.

Molti di questi elementi convivevano spesso nel pensiero di uno stesso autore, fondendosi e venendo a formare quindi una realtà dalle diverse sfaccettature che costituisce appunto la nuova identità taiwanese.

*Abstract*

**RE-INVENTING A MOTHER-COUNTRY: THE PURSUIT OF A  
CULTURAL HERITAGE BY TAIWANESE INTELLECTUALS  
DURING THE OCCUPATION**

*Between 1895 and 1945, Taiwan experienced the hardships of Japanese colonization which imposed a forced separation from the Chinese mother-country. China, however, remained a landmark for the Taiwanese people, and a model for the creation of a modern Taiwanese literature. This was possible thanks to some Taiwanese intellectuals, of whom Zhang Wujun can be considered the most famous, who had experienced in China the "May 4<sup>th</sup> Movement". They were deeply influenced by its principles, and they introduced them to the island with the idea of renewing Taiwanese society by providing it with a new and modern culture. However, the lack of contacts with the mainland, and the peculiarities of the colonization made China become an idealised concept that Taiwanese intellectuals found it difficult to identify with. This paper will attempt to clarify the condition of the Taiwanese scholars who moulded a new mother-country by combining Chinese and foreign elements; Japanese ones foremost, while trying to focus on the local situation of the island.*

**IL MONDO DELLE STELLE NELLA CINA REPUBBLICANA,  
L'INVENZIONE DELLO STAR-SYSTEM  
E CENNI RELATIVI ALLE NUOVE FORME DI DIVISMO  
NELLA CINA CONTEMPORANEA**

ELENA POLLACCHI

*Introduzione*

L'approccio occidentale al cinema cinese è stato a lungo caratterizzato dalla tendenza ad analizzarlo, in primo luogo, il contenuto narrativo dei film e il loro impatto politico. Solo dagli anni Ottanta sono stati pubblicati interessanti studi relativi all'estetica dei film cinesi, approfondimenti storici e pubblicazioni dedicate ai singoli autori e ai diversi generi. Nell'ultimo decennio, si è aperta un'ulteriore ipotesi di studio, che guarda al cinema come ad uno degli elementi che possono aiutare a comprendere il clima culturale e sociale di uno specifico periodo storico.

La corrente critica per la quale l'interpretazione di un film non può prescindere dal relativo ambito culturale e produttivo, trova fondamento nella teoria del cinema di Siegfried Kracauer. Tra gli studiosi che hanno successivamente elaborato questa teoria, gli autorevoli storici del cinema David Bordwell e Kristin Thompson sostengono che ridurre il film al solo contenuto narrativo significa negare al cinema la sua rilevanza di forma artistica.<sup>1</sup> Sulla stessa base, Miriam Hansen e Thomas Elsaesser nei rispettivi lavori

<sup>1</sup> All'interno della vasta bibliografia di S. Kracauer è utile fare riferimento al testo teorico *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, Princeton, 1947. Tra le numerose pubblicazioni di D. Bordwell si fa qui riferimento ai seguenti testi teorici: D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 4th ed., 1993; D. Bordwell, N. Carroll, (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison e London, 1996.

dedicati al cinema muto negli Stati Uniti e in Germania, mettono in guardia dal predominio dell'analisi testuale del film, sottolineando l'importanza del riferimento al contesto economico e socio-politico<sup>2</sup>.

Nell'ambito degli studi cinesi relativi alle comunicazioni di massa, non solo cinema, ma anche produzione televisiva e multimediale, questa prospettiva teorica trova recente applicazione nell'attenta descrizione della produzione cinematografica contemporanea presentata da Stephanie Hemelryck Donald. In *Public Secrets, Public Spaces. Cinema and Civility in China*, l'autrice propone di considerare il film non tanto come strumento per l'indagine della realtà sociale vera e propria, ma come un mezzo utile ad esplorare l'immaginario collettivo a cui il testo filmico è inevitabilmente connesso.<sup>3</sup> Infine, come dimostra Zhang Yijing in *The City in Modern Chinese Literature and Film*, l'analisi del prodotto culturale, letterario o filmico, deve porre attenzione alle modalità di produzione e di ricezione del testo, al fine di poterlo collocare all'interno del panorama sociale, politico ed economico in cui è stato prodotto.<sup>4</sup>

Poste queste premesse, l'analisi delle dinamiche sociali che si sono sviluppate parallelamente alla crescita dell'industria cinematografica in Cina può illuminare aspetti significativi della vita sociale di Shanghai negli anni Venti e Trenta. Il presente articolo si propone, in particolare, di ripercorrere le modalità con cui il fenomeno del divismo ha fatto la sua comparsa, come si è articolato nei primi decenni della storia del cinema cinese e come ha contribuito allo sviluppo di una cultura di massa.

La nascita dello *star-system* conferma, inoltre, lo stretto legame tra apparato produttivo e struttura promozionale e suggerisce una crescente presenza dell'elemento visivo in vari settori della cultura

<sup>2</sup> M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge University Press, Cambridge Massachusetts, 1991. T. T. Elsaesser (ed.), *Weimer Cinema and After. Germany Historical Imaginary*, Routledge, London, New York, 2000.

<sup>3</sup> S. Hemelryck Donald, *Public Secrets: Public Spaces. Cinema and Civility in China*, Rowman&Littlefield, Maryland, 2000.

<sup>4</sup> Zhang Yijing, *The City in Modern Chinese Literature and Film. Configurations of Space, Time and Gender*, Stanford University Press, Stanford, 1996.

e della società: dalla moda al cinema, dalle riviste illustrate alla pubblicità, dalle occasioni mondane alla letteratura. L'intricata rete di incontri e contatti, che ha reso particolarmente vivace il panorama culturale di Shanghai, almeno fino all'invasione giapponese del 1932, sembra rivivere nelle metropoli cinesi di oggi, così come l'enfasi sull'immagine pare richiamare - potenziandolo - quell'orizzonte visuale che si era definito nei primi decenni del secolo. Come evidenzia l'articolata analisi della Cina contemporanea proposta in *Postmodernism & China*, la cultura visuale costituisce oggi un importante riferimento, non solo per il mondo delle comunicazioni di massa, ma anche per il cinema, la letteratura, le arti visive.<sup>5</sup> Pur non volendo sovrapporre lo studio di due epoche indiscutibilmente distinte, sarà interessante notare, a conclusione della panoramica sul divismo nella Shanghai repubblicana, la rinnovata centralità del culto dell'immagine nella società cinese degli anni Novanta. Questa semplice osservazione pone le basi per un successivo sviluppo della ricerca verso la descrizione di nuove forme di divismo nella Cina contemporanea e verso l'esplorazione di altri fenomeni, che possono emergere dallo studio della produzione cinematografica recente e dalla sua interazione con altri settori della comunicazione, della cultura e dell'arte.

### *L'entrata delle stelle sulla scena di Shanghai*

L'indagine delle dinamiche che hanno portato in breve tempo alla consacrazione delle prime stelle del cinema trova naturale avvio nell'analisi della cultura urbana e, in particolare, nella vivace atmosfera di Shanghai tra l'inizio degli anni Venti e la fine degli anni Trenta.

Pur senza voler portare questa ricerca oltre i confini della società urbana, è necessario premettere che il divismo, nella sua accezione di "fanatismo di massa verso personaggi famosi del

<sup>5</sup> A. Dirlik, X. Zhang (eds.), *Postmodernism & China*, Duke University Press, Durham e London, 2000. I contributi raccolti nel volume ed altri saggi relativi alla postmodernità in Cina sono raccolti anche in *Boundary 2, Special Issue, "Postmodernism and China"*, vol. 24, n. 3, Fall 1997.

cinema e dello spettacolo in genere",<sup>6</sup> non è un fenomeno legato esclusivamente alla città. In numerose occasioni, nel corso della storia del cinema cinese, la notorietà di alcuni personaggi, identificati spesso con i relativi interpreti, si è estesa in ogni area del paese e non sono pochi i nomi che godono tuttora di immensa popolarità. Basta citare alcune eroine del cinema della Repubblica Popolare per individuare figure paradigmatiche che sono entrate a far parte di un immaginario collettivo ancora oggi vivo, come nei casi di Ashima, dal film omonimo del 1964, interpretata da Yang Likun, di Tian Hua nelle vesti di Xi'er dal classico *Baimao ni* (La ragazza dai capelli bianchi, 1950) o ancora di Zhu Xijuan, nel ruolo di Xiang Mei nel noto *Hongse niangzijun* (Distaccamento femminile rosso, 1961). Tuttavia, è altrettanto importante sottolineare come l'affermazione di eroi ed eroine sia legata all'efficienza del sistema di distribuzione e dell'apparato di promozione dei film. La propaganda politica, a partire dai primi interventi del governo nazionalista nel 1931, con l'istituzione del comitato di censura, e poi, in modo sempre più massiccio, dopo la vittoria del Partito Comunista Cinese nel 1949, si è servita del mezzo cinematografico come strumento di diffusione, non solo di contenuti adeguati alla linea di partito, ma di veri e propri modelli sociali, riuscendo spesso, e in modo sorprendente, a elaborare una sorta di linguaggio universale, valido sia per il pubblico dei centri urbani che per le masse rurali.

I "miti" che si vogliono qui mettere in luce, non sono quelli più specificamente legati ai successi della propaganda politica ma quelle figure che hanno incarnato i desideri di varie generazioni, rappresentando l'uomo o la donna "dei sogni", anche grazie alla cassa di risonanza offerta dalle riviste illustrate e dalla stampa in generale. Pur trattandosi di personaggi proiettati su uno schermo, tanto distanti quanto ideali, gli attori e le attrici degli anni Venti e Trenta sono stati un punto di riferimento importante all'interno della vita pubblica e, soprattutto, hanno costituito l'espressione più vivace della vita culturale e mondana della città moderna.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> N. Zingarelli, *Dizionario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1996.

<sup>7</sup> Poiché il presente saggio tratta del legame tra cinema e città, sia la descrizione delle dinamiche del divismo negli anni Venti e Trenta sia le considerazioni relative alla realtà contemporanea esposte in seguito, sono riferite

Al fine di rintracciare le origini del fenomeno del divismo, è utile premettere brevemente i termini del dibattito culturale che ha animato i circoli intellettuali cinesi nei primi decenni del ventesimo secolo e le modalità con cui si è sviluppata la cultura di massa a Shanghai.<sup>8</sup> Leo Ou-fan Lee e Andrew Nathan offrono un'efficace sintesi delle ragioni del rapido aumento del numero di giornali, periodici e riviste, a cui si aggiunge a partire dalla metà degli anni Dieci la diffusione dei supplementi letterari, luogo di acceso confronto per gli autori della Nuova Letteratura.<sup>9</sup> Di fronte alla minaccia occidentale e al progressivo declino della dinastia Qing, la necessità di trasmettere informazioni e resoconti relativi ai cruciali avvenimenti in corso porta ad un improvviso boom il già attivo mondo editoriale. Dalle prime riviste lanciate da Liang Qichao e Yan Fu tra il 1904 e il 1912, al fine di richiamare l'intervento degli intellettuali verso la costruzione di una più forte identità nazionale, alla nascita di *Xin Qingnian* (Nuova Gioventù), nel 1915, da cui prende avvio il rinnovamento letterario, l'intera struttura della società urbana subisce una serie di profonde trasformazioni. Se il crollo dell'impero costringe la Cina a riconoscersi come una delle tante nazioni sulla scena internazionale, è soprattutto a Shanghai e nelle città costiere che il contatto con l'esterno e con il mondo non-cinese produce gli effetti più evidenti. La generazione di intellettuali che si forma in questa fase cruciale della storia cinese è la prima ad avere una voce pubblica di così ampio raggio, grazie all'importanza assunta

alla società urbana ed escludono volutamente il contesto non-urbano in cui questi fenomeni hanno un'evoluzione specifica. Il rapporto tra cinema e città, dal punto di vista della rappresentazione, è oggetto del mio articolo "Paesaggi urbani: lo sguardo del cinema sulla città" in *Atti del Convegno: L'Arte cinematografica e fotografica in Cina*, Associazione Italia-Cina, Roma, 2001, pp. 63-76

<sup>8</sup> Tra i testi che descrivono la crescita del mondo editoriale e le ragioni per cui si può parlare di cultura di massa in Cina a partire dalla fine dell'Ottocento, si fa qui particolare riferimento ai seguenti testi: D. Johnson, A. J. Nathan, E. S. Rawski, (eds.), *Popular Culture in Late Imperial China*, University of California Press, Berkeley, 1985; Won Ho Chang, *Mass Media in China*, Iowa University Press, Iowa, 1989; M. Hockx, *The Literary Field of Twentieth-Century China*, Curzon, Surrey, 1999.

<sup>9</sup> L. O. Lee, A. Nathan, "The Beginnings of Mass Culture: Journalism and Fiction in Late Ch'ing and Beyond" in Johnson, Nathan, Rawski (eds.), *op. cit.*, pp. 378-395.

dall'editoria e dal giornalismo, a seguito del tracollo delle istituzioni culturali e della conseguente definizione di nuovi canali di comunicazione. La vivace scena culturale è ulteriormente animata dall'introduzione delle nuove tecniche per la riproduzione delle immagini: la fotografia e il cinema. Si diffonde, inoltre, l'utilizzo della comunicazione pubblicitaria, che contribuisce in modo sostanziale al successo o al fallimento di mode, riviste, autori e quanti altro componga il complesso mosaico della vita pubblica nei centri urbani.<sup>10</sup> Uno dei casi più emblematici sull'uso della pubblicità è proprio il lancio, nel 1915, della rivista più importante del movimento per il rinnovamento letterario: *Xin Qingnian* diretta da Chen Duxiu, il cui primo numero è preceduto da una campagna promozionale lanciata su tre dei maggiori quotidiani di Pechino e Shanghai: *Minguo ribao* (Il quotidiano della repubblica), *Xuetang* (Studi accademici), *Chenbao* (Il giornale del mattino). Mentre le testate più impegnate nel dibattito letterario colgono subito l'importanza di disporre di un ampio numero di lettori, soprattutto al fine di contrastare la concorrenza delle riviste più popolari, queste ultime trovano vasto consenso dedicando grande spazio agli intrattenimenti: dalla pubblicazione di romanzi a puntate alla cronaca urbana, dalle rassegne di moda ai pettegolezzi della vita mondana. Le riviste più famose come *Libai liu* (*The Saturday*), *Funi zazhi* (*Women Magazine*), *Liangyou* (*The Young Companion*), *Mingxing zazhi* (*The Star Magazine*), *Beiyang huabao* (*The Pei-yang Pictorial News*), *Dianying yuekan* (*Film Monthly*)<sup>11</sup> costituiscono il maggiore strumento per la diffusione di mode, stili e tendenze, oltre a portare il contributo più significativo alla nascita del divismo tramite la pubblicazione di foto, illustrazioni e rubriche dedicate alle stelle del cinema.<sup>12</sup> Prima di

<sup>10</sup> Per una descrizione dettagliata della scena letteraria dei primi decenni del Novecento e delle varie riviste impegnate nell'accesso dibattito letterario si veda Hocky, *op. cit.*

<sup>11</sup> Le riviste popolari sono qui indicate con il titolo originale e il corrispettivo titolo inglese tra parentesi dato il frequente uso dell'epoca di riportare in copertina ambedue i titoli.

<sup>12</sup> Un'analisi della letteratura popolare tra gli anni Venti e Trenta, la Scuola letteraria delle farfalle e delle anatre mandarine, è proposta in R. Chow, *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East*, Minnesota University Press, Minnesota e Oxford, 1991, pp. 34-81. Per un ampio

approfondire le modalità specifiche con cui le stelle del cinema si affermano nel panorama di Shanghai, è utile soffermarsi brevemente sull'importanza del contesto urbano e sui modi di rappresentare la metropoli.

La città è infatti un argomento centrale, sia nel cinema che nella letteratura di questo periodo, e riflette la tensione tra due forze opposte: da una parte vi è il desiderio di eguagliare la potenza delle nazioni dominanti attraverso l'introduzione di nuovi strumenti e modelli culturali; sul versante opposto è il sospetto che alla metropoli sia associato il vizio e che la città sia solo un luogo di corruzione fisica e morale, legata al consumo dell'oppio, alle case di piacere e agli aspetti più deteriori dell'influenza occidentale. La creazione delle stelle del cinema rappresenta, forse, l'oscillazione più netta tra le due tendenze - come vedremo in riferimento all'evoluzione del ruolo dell'attrice - e la città di Shanghai, quale punto nevralgico della presenza straniera, costituisce l'emblema di queste spinte contrastanti. A tale proposito, la dettagliata analisi della produzione letteraria proposta da Zhang Yijing evidenzia la rappresentazione, spesso contrastante, di Shanghai e di Pechino, dove Shanghai è vista soprattutto come la città del cambiamento, della modernizzazione, dell'industria del divertimento e delle nuove mode sociali dettate dalla presenza straniera. Attraverso un accurato riferimento ai testi, l'autore fa notare l'evoluzione della raffigurazione della città a partire dalla fine dell'epoca Qing, prendendo ad esempio il romanzo *Haishang hua hezhuan* (Biografie dei fiori di Shanghai) di Han Bangqing (Han Ziyun) e sottolineando le differenze rispetto ad opere successive, come *Shisheng* (Il rumore della città) di Ji Wen, pubblicato a puntate dalla Commercial Press nel 1908; per giungere, infine, alla drammaticità dei ritratti urbani offerti da *Ziye* (Mezzanotte) di Mao Dun, pubblicato nel 1933 o di *Richu* (L'alba) di Cao Yu, del 1936, solo per citare alcuni significativi esempi.<sup>13</sup>

Quanto sopra evidenziato a livello letterario vale ancor di più per il cinema e ci porta a considerare lo spazio urbano non solo

studio di stampo più sociologico sullo stesso argomento, si può vedere P. Link, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*, University of California Press, Berkeley, 1981.

<sup>13</sup> Zhang Yijing, *op. cit.*, pp. 117-153.

come fertile terreno produttivo, ma anche come luogo immaginario e simbolico, in cui la sensibilità dell'autore e l'esperienza collettiva del pubblico trovano un punto di incontro. Come suggerisce Stephanie Hemelryck Donald "films not only explore individual and social fantasies, they also produce the space in which those fantasies become available in public".<sup>14</sup> Ciò significa che la duplice natura del cinema, narrativa ma anche metanarrativa, in quanto in grado di elaborare un proprio discorso al di là del contenuto specifico della narrazione, crea uno spazio particolare all'interno della sfera pubblica, un luogo in cui lo spettatore riconosce elementi della realtà contemporanea e in cui, al tempo stesso, può proiettare la propria fantasia. In questa complessa articolazione dello spazio cinematografico trovano fondamento la nascita del divismo e la creazione dello *star-system*.

*L'evoluzione delle stelle di Shanghai: modalità di sviluppo dello star-system*

La città cosmopolita di Shanghai - non a caso ribattezzata già agli inizi del secolo la "Hollywood d'Oriente" - è il territorio privilegiato in cui, almeno fino all'invasione giapponese, l'industria cinematografica può prosperare in un regime di discreta autonomia. La grande curiosità suscitata dal cinema, forma di espressione e di comunicazione tutta da esplorare, e, soprattutto, campo aperto agli investimenti della nascente imprenditoria urbana, spinge l'industria verso un rapido sviluppo. La crescita del cinema nell'ambito degli intrattenimenti comporta la costruzione di nuovi teatri e sale di proiezione, che diventano subito i luoghi di incontro per eccellenza della mondanità urbana,<sup>15</sup> e implica la formazione di una struttura promozionale che trova nelle riviste

<sup>14</sup> Hemelryck Donald, *op. cit.*, p. 142.

<sup>15</sup> Per una più dettagliata analisi della rapida diffusione degli spazi dedicati al cinema nei centri urbani vedi L. O. Lee, "The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions" in Zhang Yijing (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford University Press, Stanford, 1999, pp. 74-96 e L. O. Lee, *Shanghai Modern*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.

specializzate il luogo ideale per la diffusione di notizie legate ad attori e attrici. Il successo dell'industria cinematografica porta, in breve tempo, alla costituzione di un vero e proprio *star-system*, un mondo dell'immagine i cui protagonisti rappresentano gli ideali da inseguire e i modelli da imitare, sino a diventare dei veri e propri oggetti di culto. Per capire meglio come si sviluppa questo fenomeno, può essere interessante ripercorrere le tappe essenziali legate alla peculiare evoluzione dell'attrice nel panorama di Shanghai: dalla collocazione ai livelli più bassi della scala sociale fino ai gradini più alti della vita pubblica e mondana.

Le prime stelle (*mingxing*) del cinema cinese sono coloro che legano le proprie sorti agli esperimenti e all'avvio della fiction cinematografica dagli anni Dieci fino all'inizio degli anni Venti. Nella maggior parte dei casi non si tratta di vere e proprie attrici, ma di ragazze attraenti che qualche produttore a caccia di volti accattivanti è riuscito a portare sullo schermo. Il reclutamento degli attori, ma soprattutto delle attrici, è un'impresa tutt'altro che semplice nei primi anni di vita del cinema. Spesso la composizione del cast è resa ancor più difficile dalla precaria posizione dell'attore, che non gode in questa fase di alcun prestigio sociale. La professione di attrice è ancora più inedita, anche nei più moderni centri urbani, pertanto è facile che venga subito associata agli elementi che rendono complessivamente sospetta, e di dubbia moralità, l'intera vita cittadina. L'attrice finisce spesso con l'essere paragonata ad una versione moderna della tradizionale intrattenitrice delle case di piacere e dei locali notturni.<sup>16</sup> I volti e i corpi affascinanti che popolano, non solo gli schermi, ma anche le riviste illustrate e la comunicazione pubblicitaria, sono in maggioranza femminili. Il frequente richiamo all'immagine della ragazza accattivante e la presenza della *femme fatale* nella rappresentazione letteraria e cinematografica della città sono strettamente collegati alla centralità della donna nella definizione della cultura di massa tipica di questo periodo, come fa notare Rey Chow in *Woman and Chinese modernity. The Politics of Reading Between West and East*: "because women are the fundamental support of the familial social structure, the epochal changes that

<sup>16</sup> Hu Jinhui, Li Suyuan, *Zhongguo wusheng dianying lishi* (Storia del cinema nuto cinese), Zhongguo dianying chubanshe, Beijing, 1997.

historians document are most readily perceived through the changing status of Chinese women".<sup>17</sup>

Le vicende biografiche relative alle prime due grandi stelle del cinema cinese contribuiscono, meglio di qualsiasi analisi teorica, ad offrire un vivido ritratto della condizione dell'attrice all'inizio degli anni Venti. Wang Hanlun e Yang Naimei, entrambe di estrazione medio-alta, sono costrette a rompere i legami con la famiglia per potersi dedicare all'incerto mondo della celluloid. Ambedue approdano al cinema dopo turbolente vicende personali e dimostrano una forte spinta verso l'indipendenza e l'imprenditorialità.<sup>18</sup>

Wang Hanlun appare sugli schermi dopo il divorzio e il trasferimento a Shanghai in cerca di una vita autonoma. Inizialmente impiegata come dattilografa, decide di tentare la fortuna partecipando al provino per il ruolo di protagonista in *Gu'er jiu zu ji* (L'orfano salva il nonno, 1923) di Zhang Shichuan. Wang ottiene la parte, ma deve rinunciare alla famiglia per dare avvio ad una folgorante carriera, che la vede principale interprete di dieci film nei successivi cinque anni. Lo stesso regista Zhang Shichuan è alla ricerca di un volto femminile per il film *Yü li hun* (Lo spirito di Yü Li, 1924) quando scopre Yang Naimei in una esclusiva scuola femminile di Shanghai. Anche qui l'ostacolo più difficile da superare è l'opposizione della famiglia, che immagina per la figlia ben altro futuro. I casi di Wang Hanlun e Yang Naimei sono particolarmente interessanti, non solo perché accomunati dai difficili esordi, ma anche dalla volontà di inventarsi imprenditrici della propria immagine. Alla fine degli anni Venti, infatti, dopo aver consolidato la propria fama, con il contributo di abili campagne pubblicitarie, le attrici danno avvio a case di produzione che portano il loro nome: la Hanlun Film Company e la Naimei Film Company; imprese di non lungo corso, significative, però, nel dar prova dell'evoluzione della posizione della donna all'interno

<sup>17</sup> Chow, *op. cit.*, p. 53.

<sup>18</sup> Una delle fonti principali per la vita pubblica e privata delle stelle del cinema di Shanghai è la biografia dell'attore Gong Jia'ning, *Gong Jia'ning cong'ying huiyi lu* (Memorie della carriera cinematografica di Gong Jia'ning), Zhuangji wenxue zazhi she, Taipei, 1980.

della società, anche in relazione alla popolarità acquisita sullo schermo.<sup>19</sup>

Lo stretto rapporto tra città, cinema e figure femminili si consolida sulla base di una vita urbana sempre più pervasa dall'elemento visuale. Le immagini fotografiche diventano il fattore chiave del successo delle pubblicazioni illustrate e della stampa popolare, oltre a costituire il cardine della promozione relativa all'industria degli intrattenimenti. Sul versante del giornalismo e della stampa più impegnata e attenta alle vicende in corso, è altrettanto forte l'enfasi sulla riproduzione del reale. L'importanza crescente della rappresentazione realistica si lega alla volontà critica di esporre in modo efficace gli aspetti più deteriori della società al fine di costituire un sostegno per la lotta politica e sociale.

Ancor più della fotografia, il cinema entra subito in gioco come elemento importante del dibattito culturale, soprattutto per la potenzialità di riprodurre il reale e, contemporaneamente, di creare un'immagine ideale, un modello, un mito. In questo senso, la presenza della figura femminile, donna-attrice-protagonista, aggiunge novità alla novità già dirimpante del cinema. Quale migliore strumento di un bel volto e di un corpo armonioso per soddisfare la curiosità del pubblico, catturare l'attenzione e sostenere un'idea della modernità che si incarna spesso nelle tante "donne moderne" (*modang nüxing*) proposte nei film di questo periodo?

Per affrontare il tema della donna moderna, centrale per tutta la produzione cinematografica degli anni Trenta, è importante premettere un'ulteriore riflessione sull'evoluzione del cinema e del fenomeno del divismo. L'impatto e l'influenza dell'immagine sul pubblico sono un'acquisizione relativamente immediata da parte degli operatori del cinema. Se il rapporto unidirezionale tra rappresentazione e fruizione costituisce il fondamento per l'analisi testuale del cinema, quello che invece interessa qui evidenziare è un rapporto più complesso tra il film e il pubblico, in cui entrano in

<sup>19</sup> Una breve panoramica relativa alle prime stelle del cinema è proposta da M. G. Chang, "The Good, the Bad and the Beautiful: Movie Actresses and the Public Discourse in Shanghai, 1920s-1930s" in Zhang Yinjing (ed.), *op. cit.*, pp. 128-159.

gioco le dinamiche dell'intera industria cinematografica. Mentre il cinema si afferma come mezzo di comunicazione di massa, emerge anche la consapevolezza delle potenzialità commerciali dei film. I vari studi di produzione cercano quindi di promuovere un tipo di prodotto che sia funzionale al consolidamento del proprio potere e che possa, soprattutto a livello di incassi, battere la concorrenza degli altri studi. In questo contesto, non tanto artistico-creativo quanto economico, trova spiegazione lo sviluppo dell'apparato legato alla promozione dei film, in cui si può collocare la creazione di un vero e proprio *star-system* cinese.

Nella prima fase, quella legata ad attrici come Wang Hanlun e Yang Naimai, ad esempio, il punto di forza della comunicazione per il lancio del film e della diva è rappresentato dal tour promozionale. L'attrice offre la sua presenza in sala ad un pubblico ristretto, a cui viene concesso il privilegio di un incontro diretto. Ben presto, tuttavia, il consolidato legame tra industria cinematografica e riviste popolari si dimostra uno strumento promozionale ben più efficace rispetto ai costosi tour delle attrici. Non solo non è più richiesto lo stesso impegno organizzativo, ma l'apparato pubblicitario diventa doppiamente efficiente: in primo luogo, il pubblico può ritrovare con facilità i propri beniamini sulle riviste, in secondo luogo, l'editoria popolare vede nel cinema le risorse necessarie per lanciare un intero filone di riviste specializzate. Le testate non specificamente cinematografiche non mancano comunque di dedicare rubriche alla vita delle attrici, alla corrispondenza tra lettori e stelle e ad alimentare il regime di agguerrita concorrenza editoriale tramite l'offerta di gadget e foto.

L'uso di pubblicare la corrispondenza tra divi e lettori, così come la ricerca di notizie e curiosità riguardanti i volti famosi dello schermo, dimostra uno spostamento dell'attenzione dalla vita pubblica alle vicende private di attrici e attori, a cui si accompagna, soprattutto nel corso degli anni Trenta, la crescente commercializzazione dei volti del cinema. L'aura di inaccessibilità che circonda Ruan Lingyu, Hu Die e poi Li Lili e le altre stelle del periodo tra il muto e il sonoro, lontane ormai dalle prime dive che di tanto in tanto offrivano la soddisfazione di uno sguardo diretto, porta ad un ulteriore potenziamento della cultura dell'immagine e quindi a possibilità di commercializzazione sempre maggiori.

Parallelamente alla crescita dell'industria cinematografica e allo sviluppo dell'apparato promozionale, la preparazione professionale delle attrici diventa un requisito fondamentale. Le varie case di produzione non cercano soltanto volti nuovi da lanciare sullo schermo, ma puntano a vincere la concorrenza anche sul piano dell'abilità recitativa. È il caso della seconda generazione di attrici cinesi: Li Lili, Wang Renmei, Hu Jia e Xue Lingxian, solo per citare i nomi più famosi, che accompagnano alla bellezza una notevole capacità interpretativa.<sup>20</sup>

Quanto più il ruolo della diva del cinema si consolida nelle altre sfere della società, tanto più precaria e difficile diviene la posizione della donna-attrice. La contraddizione può essere definita in questi termini: mentre i film promuovono apertamente un'immagine di donna al passo con i tempi, l'inaccessibilità delle stelle, la pressione della stampa e gli intricati giochi del mercato, forzano sempre di più l'associazione tra il personaggio, l'attrice e la donna. In altre parole, l'apparato produttivo punta a sfruttare al meglio personaggi particolarmente apprezzati dal pubblico, spingendo l'attrice a interpretare ruoli simili in opere diverse. La stampa può così far leva sulla facile associazione tra attrice e personaggio, al fine di alimentare la curiosità del pubblico verso la sfera privata delle attrici e incrementare le vendite a suon di scoop giornalistici. La potenzialità trasgressiva del cinema rimane pertanto frenata dal conservatorismo dell'industria e dell'apparato promozionale. La stessa idea di donna moderna, ricorrente in tutto il cinema degli anni Trenta e rappresentata sullo schermo da indimenticabili attrici come Hu Die e Ruan Lingyu, si situa in una posizione contraddittoria rispetto alle basi stesse dell'industria cinematografica. L'evoluzione della donna, così come dell'attrice, è di fatto minacciata dalla necessità degli studi di cristallizzare lo sviluppo del personaggio a fini commerciali. In questo senso il cinema pare non allontanarsi dalla mentalità tradizionale, secondo la quale l'espressione della donna non deve superare i confini stabiliti dalle consuete norme sociali. Al fine di esemplificare

<sup>20</sup> M. G. Chang individua tre generazioni di attrici e dive del cinema muto cinese: nella prima colloca Wang Hanlun e Yang Naimai, nella seconda Ruan Lingyu e Hu Die, nella terza le attrici "professioniste" come Li Lili, Wang Renmei, Hu Jia e Xue Lingxian. Chang, *op. cit.*, pp. 128-159.

questa contraddizione legata alla crescita del cinema e al progressivo consolidamento dello *star-system*, può essere utile ripercorrere a questo punto l'evoluzione del concetto di donna moderna e sottolinearne alcuni aspetti essenziali.<sup>21</sup>

L'idea di donna moderna nel cinema e nella letteratura, sottolinea, in un primo momento, la volontà di allontanamento dai valori patriarcali tradizionali, come dimostrano le già citate biografie di Wang Hanlun e Yang Nainei. Tuttavia, non si tratta solo di un impulso verso l'emancipazione della donna nella società in trasformazione, quanto la scelta della figura femminile come simbolo dell'evoluzione della Cina nel percorso verso la modernità. Rey Chow identifica nella figura della donna e nella preponderanza della voce femminile, nel cinema e nella letteratura dei primi decenni del secolo, il luogo emblematico del cambiamento sociale.<sup>22</sup> In particolare, nei film degli anni Trenta, la figura della donna moderna evidenzia una crescente consapevolezza del ruolo sociale all'interno di un contesto politico sempre più difficile e incerto. I personaggi femminili di *Xiao wan'er* (Piccoli giochi, 1934), *Xin mixing* (Una donna moderna, 1935) o *Mitu de gaoyang* (Agnelli smarriti, 1936), opere già indirizzate alla sensibilizzazione nazionale e influenzate dall'ideologia di sinistra alla minaccia dell'invasione giapponese, sono solo alcuni esempi di donne moderne, qui interpretate da Ruan Lingyu, attrice-simbolo della scena di Shanghai. La nota biografia di Ruan Lingyu costituisce un'ulteriore prova della difficoltà di liberarsi dall'associazione con i personaggi interpretati. Non è superfluo qui ricordare come il suicidio dell'attrice sia legato alle polemiche seguite all'uscita del citato film *Xin mixing*, tratto peraltro dalla storia vera di Ai Xia, una delle prime attrici-autrici del cinema cinese. Come sostiene

<sup>21</sup> Il concetto di donna moderna è diffusamente trattato in molti dei testi già citati. Per una discussione dell'argomento più specificamente legata al cinema, cfr. K. Harris, "The New Woman: Image, Subject, and Dissent in 1930s Shanghai Film Culture", *Republican China* 20, n. 2, aprile 1995, pp. 55-79. Nell'ambito della produzione letteraria si veda S. Chan, "The Language of Despair: Ideological Representations of the 'New Woman' by May Fourth Writers" in T. E. Barlow (ed.), *Gender Politics in Modern China*, Duke University Press, Durham, London, 1993, pp. 13-33.

<sup>22</sup> Chow, *op. cit.*, p. 39.

Kristine Harris, l'enfasi posta sull'associazione tra l'eccezionale performance dell'attrice nell'interpretare il suicidio della protagonista e il suo stesso suicidio, sono da collocarsi sullo sfondo di un eccesso di dibattito pubblico relativo al ruolo della donna nella Cina degli anni Trenta e dimostrano come la figura della donna moderna risultasse ancora contraddittoria.<sup>23</sup> Lo scalpore della notizia della morte di Ruan Lingyu, che scuote Shanghai così come l'intero mondo cinematografico l'8 marzo 1935, nonché l'attenzione prestata dalla stampa e dalla folla ai funerali dell'attrice, offrono una evidente conferma della solidità e della potenza acquisita dallo *star-system*. Dimostrano, inoltre, come il quasi morboso interesse per la vita (e la morte) delle stelle faccia parte di un atteggiamento collettivo che trova immediato riscontro nella vita pubblica e sociale.

La preponderanza di personaggi femminili, nella produzione cinematografica fino alla metà degli anni Trenta, può essere interpretata, in termini più generali, come un elemento di continuità con il passato. Lai Kwan Pang, nella sua ampia descrizione del Movimento cinematografico di sinistra, ritiene che la donna nel cinema sia il fattore di maggiore interesse per l'azione drammatica fin quando non emerge una drastica inversione di tendenza, in concomitanza con il progredire delle vicende politiche. Ciò corrisponde al momento in cui l'azione rivoluzionaria acquista maggior peso e il ruolo maschile diventa il motore della narrazione, così come della lotta politica e sociale.<sup>24</sup> Zhang Yijing risponde a questa proposta suggerendo una diversa ipotesi, secondo la quale la maggiore rilevanza dei ruoli femminili nel cinema degli anni Trenta risulta un naturale proseguimento della tradizione letteraria che lega la donna all'ambiente urbano. La figura maschile emerge in seguito come elemento necessario per mettere in moto l'azione.<sup>25</sup>

A conclusione di questa panoramica relativa allo sviluppo dello *star-system* nella Shanghai degli anni Venti e Trenta, e dopo aver individuato nella centralità della figura femminile una delle

<sup>23</sup> Harris, *op. cit.*, p. 64.

<sup>24</sup> Lai Kwan Pang, "China's Left-wing Cinema Movement 1932-1937", Ph. D. Diss. Washington University, 1997, pp. 237-261.

<sup>25</sup> Zhang Yijing, *op. cit.*, p. 49.



caratteristiche più evidenti di questo fenomeno, si può ricordare come la diffusione del divismo legato ai volti maschili segua di circa un decennio la consacrazione delle prime dive. Bisogna infatti attendere una fase già avanzata di organizzazione e di gestione dell'apparato promozionale del cinema perché i nomi di Jin Yan, Zhao Dan e Yuan Muzhi - a volte nelle vesti di personaggi affascinanti alla Rodolfo Valentino ma, soprattutto, in ruoli di eroi interessati al bene della nazione - possano accedere all'olimpico delle stelle, grazie a film come *Kuangliu* (Torrente, 1933) o *Dalu* (La strada, 1935), in un periodo in cui è peraltro già evidente la penetrazione dell'ideologia socialista nei circoli cinematografici.<sup>26</sup>

*Possibili percorsi tra stelle e meteore della Cina contemporanea*

L'analisi relativa alla crescita dell'industria cinematografica e al fenomeno del divismo nella Shanghai repubblicana ci permette di sottolineare come lo spazio pubblico, che si crea attorno ai film e ai suoi protagonisti, possa suggerire percorsi di ricerca interessanti.<sup>27</sup> In un periodo di grandi trasformazioni, all'interno del processo di definizione della cultura di massa nella Cina degli anni Venti e Trenta, si avvia la commercializzazione dell'immagine, ma si delinea anche un orizzonte legato alla cultura visuale in cui confluiscono varie attività sociali e culturali. Un possibile recupero e sviluppo di questo panorama sembra riproporsi oggi, in particolare nelle nuove forme con cui il divismo va ridefinendosi dalla fine degli anni Ottanta.

L'enfasi sull'immagine e la cultura visuale sono, infatti, termini ricorrenti nell'indagine del processo di trasformazione avviato con le riforme degli anni Ottanta e con la successiva apertura della Cina al mercato internazionale. Nell'ultimo decennio si possono individuare - se non divi e divine come nella vecchia Shanghai - nuove icone che, dal rock alla letteratura, dalla televisione al cinema, danno luogo ad atteggiamenti di culto legati al ritrovato vigore del mondo dello spettacolo nelle metropoli della Cina contemporanea.

Sulla base di queste osservazioni è possibile individuare, nella produzione cinematografica degli ultimi due decenni, un'apertura verso la sfera pubblica che può aiutare a capire in che modo si possa ancora parlare di divismo nella Cina di oggi. Se, infatti, il cinema ha la capacità di assorbire e riprodurre le tensioni della vita contemporanea, così come abbiamo visto accadere nella Shanghai degli anni Venti e Trenta, l'analisi della produzione degli anni Novanta può suggerire alcune forme relative all'immaginario collettivo attuale.

In questa prospettiva è interessante partire dal successo di un film di Hong Kong che rivisita, in chiave attuale, la vicenda del suicidio di Ruan Lingyu. *Yuen Ling-yuk* (*The Actress/Centre Stage*, Ruan Lingyu, 1992), diretto da Stanley Kwan, riporta alla ribalta il tema della vita privata della diva. Lo scandalo legato alla vita affettiva dell'attrice, che nel 1935 aveva portato alla disperazione una stella del cinema, susciterebbe ora poco più di un sommesso monnoio e non a caso il film di Kwan è pervaso da un'aura di nostalgia.

Oggi è invece il dibattito sul divorzio a coinvolgere il pubblico cinese, uno dei soggetti preferiti della produzione cinematografica e televisiva contemporanea. Il recente successo di *Yi sheng tanzi* (*Sigh/Un sospiro*, 2000) di Feng Xiaogang, sulla vita di uno sceneggiatore in piena crisi familiare, dà prova di un processo di ridefinizione del vecchio *star-system*. Il positivo responso del pubblico nei confronti dell'opera non è da attribuire soltanto alla proposta di un tema scottante all'interno della società in rapida transizione, ma è da individuare nel fatto che la vicenda narrata conservi le tracce della storia personale del divo-attore-regista Feng Xiaogang. Il testo filmico rimanda, infatti, ad uno spazio pubblico che fa riferimento all'apparato di comunicazioni di massa, dalla televisione alla stampa popolare, che torna a dedicarsi alle vite private dei protagonisti dello spettacolo.

Un altro caso interessante, in cui lo spazio pubblico cui il film si riallaccia risulta "dissonante" rispetto al contenuto narrativo, è *Hongse lianren* (*A time to remember*/L'amante rosso, 1998) di Ye Daying. Una delle ragioni per cui il film è risultato secondo per incassi solo a *Titanic*, in una classifica dei film più visti nel 1998, è da individuare nella partecipazione di una stella hongkonghese

<sup>26</sup> Pang, *op. cit.*, p.252.

<sup>27</sup> Hemejrick Donald, *op. cit.*, pp.14-16.

come Leslie Cheung nelle vesti di un eroe comunista. In questo caso il successo del film si può ragionevolmente attribuire al tempismo con cui l'opera è stata realizzata. Il fatto che un ricco divo del cinema come Leslie Cheung si sia trasformato in un martire comunista sugli schermi della Repubblica Popolare, a meno di un anno dal ritorno di Hong Kong alla madrepatria, ha sicuramente suscitato una notevole curiosità da parte del pubblico.<sup>28</sup>

Oltre a ciò, dalla fine degli anni Ottanta, ritroviamo nel cinema cinese due tratti importanti legati al divismo della Shanghai repubblicana, successivamente rimossi dal cinema rivoluzionario della Repubblica Popolare: l'elemento erotico e l'enfasi sulla dimensione temporale, associata soprattutto alla frenetica vita urbana. Entrambi gli elementi tornano in primo piano nei film di produzione recente. Per quanto riguarda l'erotismo, pur non potendo approfondire qui né le forme del cinema rivoluzionario post-1949 né il caso specifico della creazione dell'eroe comunista, è utile ricordare come il sesso fosse stato pressoché annullato nel progetto di creazione di una società composta di cittadini-modello, mentre l'articolazione della narrazione nel tempo fosse limitata dall'ambizione all'universalità della storia e dalla creazione di figure paradigmatiche.<sup>29</sup> In direzione nettamente opposta, quanto emerge nei film dell'ultimo decennio, è una femminilità che attinge sempre più direttamente alla sfera dell'eros. Un film di successo come *Pao da shuang deng* (*Red firecracker*, *Green firecracker*/Doppio fuoco d'artificio, 1994) di He Ping propone addirittura il tema del travestimento, bandito dal cinema precedente. Sempre in relazione al fattore erotico, non si può non evidenziare l'effetto dirompente dei film di Zhang Yimou, che hanno portato sulla scena internazionale una diva del cinema cinese come Gong Li.<sup>30</sup> Sia la relazione privata tra il regista e l'attrice che il fascino di Gong Li hanno portato, per la prima volta, una star cinese oltre i confini della Cina, rinnovando l'interesse per le cronache rosa tipico dell'epoca di Shanghai.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>30</sup> Chen Baoguan, "Young actress Gong Li", *Chinese Literature*, n. 2, 1993, pp. 180-183.

In riferimento alla dimensione temporale, si può prendere ad esempio una delle prime acclamate opere del cinema contemporaneo: *Beijing nuzao* (*Good morning Beijing*/Buongiorno Pechino, 1990), di Zhang Nuanxing, che presenta le vicissitudini quotidiane di un conducente di autobus e di una bigliettaia sulle strade di Pechino. Il ritmo del film è basato sulla scansione dei giorni e sull'alternanza tra il tempo lavorativo e le poche ore che rimangono per la vita privata. La ricerca del tempo cinematografico, come mezzo per ricreare l'illusione del tempo reale, implica l'accento sul presente e sull'autenticità dei personaggi piuttosto che seguire la tendenza all'idealizzazione tipica della tradizione precedente.

Una modalità inedita, con cui il cinema di oggi crea un'ulteriore categoria di personaggi di culto, pare suggerita dal successo, soprattutto tra i giovani, delle figure di antieroe. In film indipendenti come *Beijing zazhong* (*Beijing Bastards*/Bastardi di Pechino, 1993) di Zhang Yuan e *Yangguang canlan de rizi* (*In the Heat of the Sun*/Giorni assolati, 1994) di Jiang Wen, il protagonista è il rappresentante di un'intera generazione di antieroi, quella della Cina post-Rivoluzione Culturale. Musicisti come Cui Jian, autori e registi come Wang Shuo, Zhang Yuan, Zhu Wen, attori-registi come Jiang Wen e Feng Xiaogang, sono essi stessi figure di culto per i giovani delle metropoli odierne, più di quanto non lo siano i personaggi creati e interpretati nella finzione dello schermo. Lo stesso Zhang Yimou, quale esponente di una generazione precedente rispetto ai citati autori indipendenti, è l'idolo e il modello da seguire per chi vuole provare la strada del cinema e di successo. Il più noto regista della Quinta generazione, nonostante i difficili esordi, è oggi addirittura l'emblema del successo della Cina sulla scena mondiale, la nuova icona che campeggia nei negozi, nelle librerie e nei videoclip, più diffusa e riprodotta persino del volto della bella Gong Li. Il successo dei suoi film presso il pubblico cinese e internazionale, ma anche gli alti incassi garantiti dal possibile sostegno economico di grandi case di produzione e distribuzione, fanno di Zhang Yimou uno dei più importanti modelli nella Cina odierna.

Questi accenni relativi ad un'ipotesi di ricerca sulle forme del divismo nella Cina contemporanea non esauriscono sicuramente la

complessità del tema, ma suggeriscono possibili percorsi relativi allo studio della realtà urbana contemporanea. In conclusione, è significativo ribadire, oltre al ruolo del cinema come mezzo di indagine delle dinamiche sociali, l'impossibilità di isolare la produzione cinematografica tradizionale dalla diffusione di tecnologie digitali che amplificano la potenzialità di diffusione dell'immagine. L'interazione, sempre più frequente, tra cinema, arti visive, pubblicità, musica, letteratura e quanti'altro riguardano il mondo della comunicazione di massa, conferma l'importanza della cultura visuale, un orizzonte affascinante e in costante espansione, in cui è sempre più difficile tracciare confini tra i vari ambiti espressivi.<sup>31</sup>

#### Nota filmografica.

I film citati nel testo sono qui riportati in ordine cronologico, indicati con il titolo originale in trascrizione *pinyin* seguito dalla traduzione letterale tra parentesi, dall'anno di realizzazione e dal nome del regista. Nei casi in cui il film sia stato presentato o distribuito all'estero, il titolo internazionale inglese compare tra parentesi in corsivo seguito dalla traduzione letterale.

*Gu'er jiu zu ji* (L'orfano salva il nonno), 1923, Zhang Shichuan.

*Yü li hun* (Lo spirito di Yü Li), 1924, Zhang Shichuan.

*Kuang iu* (Torrente), 1933, Chen Bugao.

*Xiao wanyi* (Piccoli giochi), 1933, Sun Yu.

*Shennü* (La divina), 1934, Wu Yonggan.

*Xin nüxing* (Una donna moderna), 1934, Cai Chusheng.

<sup>31</sup> Il tema della contaminazione tra i vari campi e, in particolare, all'interno delle arti visive è esposto da Sheldon Hsiao-Peng Lu, "Global POSTmodernIZATION: the Intellectual, the Artist, and China's Condition", in Dittik, Zhang (eds.), *op. cit.*, pp. 145-174.

*Dalu* (La strada), 1935, Sun Yu.

*Mitu de gaoyang* (Agnelli smarriti), 1936, Cai Chusheng.

*Malu tianshi* (Angeli della strada), 1937, Yuan Muzhi.

*Baimao nü* (La ragazza dai capelli bianchi), 1950, Wang Bin e Shui Hua.

*Hongse niangzijun* (Distaccamento femminile rosso), 1961, Xie Jin.

*Ashima*, (id.), 1964, Liu Qiong.

*Beijing, ni zao* (*Good Morning, Beijing*/Buongiorno Pechino), 1990, Zhang Nuanxing.

*Yuen Ling-yuk* (*The Actress/Centre Stage*, Ruan Lingyu), Hong Kong, 1992, Stanley Kwan.

*Beijing zazhong* (*Beijing Bastards/Bastardi* di Pechino), 1993, Zhang Yuan.

*Pao da shuang deng* (*Red firecracker, Green firecracker*/Doppio fuoco d'artificio), 1994, He Ping.

*Yangguang canlan de rizi* (*In the Heat of the Sun*/Giorni assoluti), 1994, Jiang Wen.

*Hongse liawen* (*A time to remember*/L'amante rosso), 1998, Ye Daying.

*Yi sheng tanxi* (*Sigh*/Un sospiro), 2000, Feng Xiaogang.

## Glossario

Ai Xia 艾霞  
Ashima 阿诗玛

Baimao nü 白毛女

Beijing, ni zao 北京,你早

Beijing zazhong 北京杂种

Beiyang huabao 北洋画报

Cai Chusheng 蔡楚生

Cao Yu 曹禹

Chenbao 晨报

Chen Bugao 程步高

Cui Jian 催建

Dalu 大路

Dianying yuekan 电影月刊

Feng Xiaogang 冯小刚

Funiü 妇女

Funiü zazhi 妇女杂志

Gong Li 巩俐

Gu'er jiuju ji 孤儿救母记

Han Bangqing (Ziyun) 韩邦庆(子芸)

Haishang hua liezhuan 海上花列传

He Ping 何平

Hongse lianren 红色恋人

Hongse niangzijun 红色娘子军

Hu Die 胡蝶

Jiang Wen 姜文

Jindai shanghai ren shehui xincai 近代上海人社会心态

Jin Yan 金焰

Kuangliu 狂流

Liang Qichao 梁启超

Liangyou 良友

Libai liu 礼拜六

Li Lili 黎莉莉

Liu Qiong 刘琼

Lu Xun 鲁迅

Malu tianshi 马路天使

Mao Dun 茅盾

Minguo ribao 民国日报

Mingxing 明星

Mingxing zazhi 明星杂志

Minu de gaoyang 迷途的羔羊

Modeng nixing 摩登女性

Pao da shuang deng 炮打双灯

Richu 日出

Ruan Lingyu - Yuan Ling-yuk 阮玲玉

Shennü 神女

Shisheng 市声

Shui Hua 水华

Sun Yu 孙瑜

Tian Hua 田华

Wang Bin 王滨  
Wang Hanjun 王汉伦  
Wang Shuo 王朔  
Wu Yonggan 吴永刚

Xiao wanyi 小玩意

Xie Jin 谢晋

Xin nǚxìng 新女性

Xin qīngnián 新青年

Xuétáng 学堂

Yan Fu 严复

Yanguang canlan de rizi 阳光灿烂的日子

Yang Likun 杨丽坤

Yang Naimei 杨耐梅

Ye Daying 叶大鹰

Yisheng tanxi 一生叹息

Yuan Muzhi 袁牧之

Yuli huan 玉梨魂

Zhang Nuanxin 张暖忻

Zhang Shichuan 张石川

Zhang Yimou 张艺谋

Zhang Yuan 张元

Zhao Dan 赵丹

Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社

Zhongguo zuoyi dianying yundong 中国左翼电影运动

Zhu Wen 朱文

Zhu Xijuan 祝希娟

Zhe 子夜

### Abstract

Film stars and the creation of a star-system in Republican China.  
Notes on the contemporary star-system.

*Along with the affirmation of cinema as the major entertainment of modern cities, film stars enter the Shanghai public scene in the 1920s and 1930s.*

*Actors and actresses are rapidly turned into popular icons, leading the way to a modern lifestyle. They define new trends and fashions, as their private lives become a major issue for the popular press. The politicisation of cinema during the 1930s has a strong impact on the newly born star-system, which is then brought to an end by the founding of the People's Republic of China and the nationalization of the film industry in 1950.*

*After several decades of socialist heroes, it is only in the 1990s, that film stars regain the status of popular icons. Now, in the 21<sup>st</sup> century, encouraged by the official promotion of a revitalized entertainment industry, actors and actresses, together with film directors, musicians, TV-stars and popular writers are currently shaping a new contemporary star-system.*