

ENGENDERING THE CITY

La rappresentazione di Shanghai
attraverso le eroine del cinema cinese degli anni Trenta

Cristina COLET

ABSTRACT • This contribute has the aim to describe the representation of the city of Shanghai in Chinese film production during 1930s through some female roles because of the sympathetic relationship between Chinese women and the city in the filmic imaginary of that period. This relationship engenders the city that like female characters is subdued by Western invader and by the metropolitan violence that spread all over the streets. In some movie, the female face is superimposed with the city creating a reflecting image that muffles the bad reputation of Shanghai as the “Oriental whore”.

KEYWORDS • Shanghai, Women, 1930s, movies, Western

[...] gli edifici si drizzeranno splendenti, piramidi su piramidi, simili a cime di nuvole bianche al di sopra degli uragani.

Dos Passos (1957)

Alla voce “shanghaied” il *Webster’s Living Dictionary* riporta “to kidnap (a man or seaman) for enforced service at sea”. Il termine trae origine dal metodo che veniva utilizzato per imbarcare a forza i marinai verso oriente, stordendoli con forti dosi di alcol per poi condurli sulle navi¹. Incuriosisce fin da subito la somiglianza con il nome della città cinese, Shanghai, a sottolineare come quest’ultima non godesse di buona fama e come nell’immaginario occidentale fosse avvolta da un’aura di mistero e di sinistro presagio (Lee, 1999).

“Il paradiso che affonda nell’inferno” (Mu 1933) ha assunto con il tempo diverse definizioni, dalla “Parigi d’Oriente” alla “perla d’Oriente” o, ancora, la “puttana d’Oriente” (Pan, 1982) per il vizio e il malaffare che circolavano per le strade della città. Shanghai, nota per la sua “fiammeggiante elettricità” (Lethbridge 1934-1935), non è sempre stata una megalopoli come la concepiamo al giorno d’oggi. Dapprima villaggio di pescatori, deve la sua trasformazione alle guerre dell’oppio (1839-1842; 1856-1860), quando con il trattato di Nanchino (1842) diventò una concessione straniera e cominciò a risentire dell’influsso occidentale, perdendo in parte la sua identità cinese, a differenza di Pechino, che si mantenne ancorata alle tradizioni².

¹ Lo stesso Charlie Chaplin nel 1915 interpretò per la Essenay un film dal titolo *Shanghaied* (in Italia *Charlot marinaio*).

² La trasformazione da villaggio a metropoli si deve soprattutto alla presenza occidentale e alla costituzione delle concessioni straniere che creavano un vero e proprio confine tra zona occidentale e una

La cattiva nomea di Shanghai dovuta alla presenza di numerose case di piacere, sale da gioco e *gang* a gestire gli affari, ha fatto sì che nell'immaginario occidentale la metropoli cinese assumesse un fascino perverso, diventando teatro di molte ambientazioni cinematografiche e letterarie occidentali. Si pensi, ad esempio, al caso letterario di *Shanghai '37* di Vicky Baum, o ancora a quelli cinematografici di *Shanghai Express* (1932) di Joseph Von Sternberg e, più emblematico, *La Signora di Shanghai* (1947) di Orson Welles, in cui la città non è più spazio fisico, bensì rievocazione fantasmagorica che, fin dal titolo, serve a connotare l'ambiguità della protagonista femminile interpretata da Rita Hayworth³. Nel film di Welles, infatti, la *femme fatale* sfuggente e misteriosa si identifica con Shanghai, facendo sua quell'aura enigmatica che la accomunava alla città.

Il femminile ha avuto un ruolo determinante nelle produzioni cinematografiche cinesi degli anni Trenta, soprattutto per il rapporto simbiotico con Shanghai: la donna, come allo specchio, si riconosce nella metropoli e diventa metafora della città e del paese intero⁴. Nel presente contributo si vuole mettere in evidenza il rapporto tra il femminile e la metropoli attraverso lo sguardo dei registi dei primi anni Trenta e come la metropoli avesse potuto influire negativamente nella condotta delle eroine che, attratte dalla vita mondana e dalle "diavolerie" occidentali, abbandonavano i villaggi di campagna per tentare la fortuna in città, convinte di trovare a Shanghai quell'agiatezza tipicamente urbana proposta dal grande schermo e dai *media*⁵.

I titoli che verranno presi in considerazione hanno per oggetto la città di Shanghai come luogo tentatore e simbolo di una modernizzazione dai risvolti negativi⁶. L'influenza occidentale, evidente sia dallo stile eclettico di molti edifici del Bund⁷ sia dalla foggia degli abiti indossati

porzione più limitata, conosciuta come "città vecchia", che rispecchiava il gusto cinese. Tra gli anni Dieci e Trenta del XX secolo il numero di abitanti si triplicò fino a raggiungere i tre milioni, diventando così la quinta metropoli del mondo (Sergeant 1990; Boshier, Huang 2007).

³ L'Oriente e in particolare la Cina sono stati oggetto di molte opere cinematografiche e letterarie con toni per lo più denigratori. Per questa ragione, molti film vennero banditi in Cina dall'Ufficio di Censura, che considerava poco appropriato mostrare immagini denigratorie del proprio paese al pubblico cinese. Per un maggior approfondimento sul tema della censura e dell'identità nazionale legata alle produzioni cinematografiche hollywoodiane (Xiao 1997).

⁴ Nelle produzioni degli anni Trenta la donna simboleggia l'oppressione del popolo cinese da parte del nemico giapponese, ma anche la condizione del paese, privato dopo anni di influenza occidentale della propria identità culturale.

⁵ Nei *manhua* (fumetti) che comparivano sulle riviste d'epoca si è spesso messa a paragone la condizione dell'uomo e della donna nella quotidianità urbana. Mentre l'uomo veniva rappresentato come un essere alienato a causa della sovraccitazione cui era sottoposto nella metropoli, per la donna la città rappresentava l'occasione per emanciparsi e sfuggire alla società patriarcale cinese.

⁶ Il movimento Gioventù nuova e quello del Maggio 1919 vedevano nell'Occidente l'occasione per il paese di tentare la via della modernizzazione, dopo le innumerevoli sconfitte cinesi (dalle guerre dell'oppio alla rivolta dei boxers). Tale modernizzazione, che secondo alcuni intellettuali cinesi doveva partire da una rivoluzione linguistica per poi approdare agli aspetti politici e sociali, finì con l'essere perlopiù apparente ed esteriore, interessando solo le architetture dei palazzi, la foggia degli abiti e le acconciature (Lee 1999; Hsia 1961).

⁷ La spettacolare natura di Shanghai proveniva dal gusto europeo di molti edifici che si possono ancora oggi ammirare lungo il Bund e nelle concessioni straniere (internazionale e francese). Questi edifici delineavano una sorta di 'frontiera' che potevano varcare i soli occidentali e a cui i cinesi era concesso di accedere secondo precisi orari e solo per motivi di lavoro (spesso erano impiegati come servitori nelle case di ricchi occidentali). In merito al divieto di accesso per i cinesi di alcuni luoghi della città, si pensi, ad esempio, alla famosa targa che campeggiava sulla porta d'accesso dei giardini pubblici che vietava l'entrata ai cinesi e ai cani. È la targa che, nel celebre film *Dalla Cina con Furore* (*Jingwumen*, di Lo

dai giovani cinesi, mette in mostra il fallimento della Cina per non aver saputo preservare la propria identità culturale e le proprie tradizioni. Se negli anni Dieci l'Occidente era ritenuto da molti intellettuali cinesi come un'occasione per apprendere le scienze (dalla medicina alla tecnica) e diventare un paese moderno, a seguito della delusione del 1919, con l'esclusione della Cina dal tavolo delle trattative di Versailles al termine della Grande Guerra, vi fu un'inversione di tendenza: l'Occidente cominciò a essere inteso come un nemico da non imitare e da cui prendere debita distanza. Anche il cinema, dunque, negli anni successivi e in particolare a partire dagli anni Trenta, sentì il bisogno di proporre una Cina maggiormente ancorata alla propria identità, per scuotere il pubblico affinché abbandonasse uno stile di vita non consono. Le produzioni di quegli anni si concentrarono in particolare sulla metropoli di Shanghai che, in quanto concessione straniera e soggetta all'influenza occidentale, era descritta come un mostro tentacolare, pronto a deviare coloro che giungevano dalla campagna⁸.

The sun had just sunk below the horizon and a gentle breeze caressed one's face... Under a sunset-mottled sky, the towering framework of Garden Bridge was mantled in a gathering mist. Whenever a tram passed over the bridge, the overhead cable suspended below the top of the steel frame threw off bright, greenish sparks. Looking east, one could see the warehouses of foreign firms on the waterfront of Pootung like huge monsters crouching in the gloom, their lights twinkling like countless tiny eyes. To the west, one saw with a schlock of wonder on the roof of a building a gigantic NEON sign in flaming red and phosphorescent green: LIGHT, HEAT, POWER (Mao 1930).

La "metropoli tentatrice" trae origine, secondo Palmero (1991), dalla sua caratteristica intrinseca di movimento che porta coloro che la abitano a perdersi in essa. Nel caso di Shanghai, il movimento si compie dall'esterno verso l'interno e interessa, in particolare, quegli *outsider* provenienti dalla provincia che intravedevano in essa un'occasione di riscatto sociale.

Nell'analisi dei film che proporrò prenderemo dapprima in considerazione il rapporto tra città e femminile e l'influenza che ha avuto Shanghai sulle ragazze di campagna che vi si avventuravano. Il secondo punto su cui ci soffermeremo è il modo in cui la città è stata rappresentata dai registi cinesi degli anni Trenta, trasformandola in un "caleidoscopio di attrazioni".

A testimonianza di come la donna moderna diventi protagonista della città, ci sono le innumerevoli copertine a essa dedicata sulle riviste più popolari⁹, che la ritraggono in atteggiamenti provocanti e in pose sensuali a richiamare le dive d'Oltreoceano¹⁰, o i *collage*

Wei, 1972), il personaggio di Chen Jeh (Bruce Lee) distrugge con un colpo di kung fu come segno di ribellione al nemico straniero (Yeh 2007; Hua 1929).

⁸ Molti i film che avevano per oggetto il trasferimento dalla campagna alla città, in cui la metropoli, come una chimera, sembrava offrire una *chance* per la prosperità. Tra gli altri: *Wild Rose* (*Ye Mei Gui*, di Sun Yu, 1932), *City Nights* (*Chengshi zhi Ye*, di Fei Mu, 1933) *Daylight* (*Tianming*, di Sun Yu, 1933), *Three Modern Women* (*San ge Modeng Nüxing*, di Bu Wancang, 1933) *The New Woman* (*Xin Nüxing*, di Cai Chusheng, 1934).

⁹ Tra le più popolari ricordiamo "Liang You" (Friendly Companion), rivista illustrata fondata a Shanghai nel 1925. Tra i *reportage* proposti, ci soffermiamo in particolare su *Intoxicated Shanghai*, comparso nel numero 85 del febbraio 1934, in cui una donna moderna cinese e rigorosamente in *qibao* (abito cinese tipico della modernità e della vita in città) è accostata in una sorta di *collage* fotografico ai luoghi più popolari e al contempo di perdizione di Shanghai: mostruosi grattacieli, sale da ballo con jazz band, corse di cavalli (Lee 1999).

¹⁰ Le riviste di cinema, come quelle di costume, che avevano un *target* prettamente femminile, proponevano sia le immagini di dive hollywoodiane che grazie alla circuitazione dei film occidentali nelle sale di Shanghai erano diventate in breve tempo un modello per le ragazze cinesi, sia una sezione dedicata

fotografici in cui è accostata a luoghi della città deputati al vizio o ai divertimenti sfrenati. Sono le riviste illustrate come “Liang You” e “Ling Long”¹¹ a definire l’immagine di donna moderna cinese che verrà poi ripresa anche da altri media, quali il cinema.

Il cinema cinese degli anni Trenta adotta l’immagine femminile come metafora del paese che, sopraffatto dall’influenza occidentale, stava perdendo la propria identità. Le eroine femminili incarnavano, quindi, lo smarrimento della Cina che aveva assunto una modernità soltanto apparente¹². Nella maggior parte delle produzioni di quegli anni le protagoniste femminili oscillavano tra il ruolo della donna virtuosa e di quella alla moda, dalla *femme fatale* e la *flapper* fino ad arrivare a quella moderna¹³ e, infine, “nuova”¹⁴ (Hansen 2000). D’altro canto, anche la letteratura aveva dato una mano a connotare un tipo di donna solo esteticamente ‘moderna’, proponendo nelle pagine dei racconti cinesi New sensationist¹⁵ modelli femminili tipici occidentali che esaltavano i corpi femminili slanciati, sensuali, ma che, al contempo, denotavano uno stile di vita decadente: “[...] the *femme fatal* represents the power of Eros in the Western decadent tradition” (Lee 1987). Le donne moderne proposte nei racconti di Mu Shiyong, Liu Na’ou e Shi Zhicun, dalla pelle abbronzata, il volto incorniciato in un taglio ‘alla maschietta’, il profilo greco, gli occhi e le bocche sensuali e particolarmente truccate, ricordano molte dive d’Oltreoceano e strizzavano l’occhio alle ragazze da copertina delle riviste cinesi sopra citate. Caratteristiche che verranno osteggiate nel cinema di sinistra, ma riprese poiché simboli della decadenza che volevano contrastare. La città, e in particolare Shanghai, in queste produzioni diventerà il luogo per antonomasia deputato al malcostume, rappresentato come un mostro deforme che ingabbia e devia le giovani donne campagnole per trasformarle in esseri dalla dubbia moralità. Un problema sociale, dunque, quello delle ‘ragazze perdute’, che rischiava di compromettere la rigida morale confuciana su cui per secoli si era fondata la società cinese fino all’avvento dell’Occidente. D’altro canto, però, la trasformazione urbana e il sistema alienante che la caratterizzava erano proprie di molte città occidentali. Park (1925), riferendosi alla trasformazione urbanistica della ‘city’ di Chicago, accenna a come fosse stata compromessa la credibilità di istituzioni come la famiglia, la scuola e la Chiesa, con annessi problemi di ordine sociale (Gandini 1994).

alle star autoctone che, inevitabilmente, ricordavano quelle occidentali sia per il modo di vestirsi sia per quello di truccarsi e di acconciarsi i capelli.

¹¹ “Ling long Women’s Magazine” (2005), <<http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/linglong/>>.

¹² Nel decennio precedente la città e le donne simboleggiavano una modernità che, seppur apparente, rappresentava per la Cina l’occasione per essere al pari delle grandi potenze. Quando nel 1931 nasce la Lega degli scrittori di sinistra (dalla stessa emergeranno anche gli sceneggiatori e registi di sinistra), i temi frivoli tipici della letteratura delle farfalle e delle anatre mandarinate lasciarono il posto a temi più importanti, come l’invasione del nemico giapponese da un lato, la minaccia del partito nazionalista e la causa socialista dall’altro.

¹³ I modelli femminili proposti non erano mai autentici, ma sempre filtrati dall’immaginario letterario o cinematografico maschile che prendeva a modello eroine come Nora (*Casa di Bambola*) divenuta in breve tempo in Cina simbolo dell’emancipazione femminile, o le *femme fatale* dei film di genere (He 2004).

¹⁴ In particolare, la ‘donna nuova’, come stava accadendo in Occidente, rappresentava un modello femminile più responsabile e politicamente attivo che lottava per la causa del paese affinché uscisse dal torpore e si riappropriasse della propria identità (Dong 2008).

¹⁵ La corrente letteraria dei New sensationist nasce sulla scia di quella giapponese, che vantava tra i suoi membri nomi del calibro di Junichiro Tanizaki (1886-1965). Si trattava di una corrente letteraria decadente che si ispirava alla letteratura occidentale e che vedeva nell’idea di velocità e di movimento le massime espressioni della modernità. Tra gli autori cinesi si ricordano Liu Na’ou (1900-1939), Mu Shiyong (1912-1940), Shi Zhicun (1905-2003) e Ye Lingfeng (1904-1975).

La componente etica è particolarmente evidente in due film cinesi, *The Peach Girl* (*Tao Hua Qixue Ji*, di Bu Wancang, 1931) e *Goodbye Shanghai* (*Zaihui ba, Shanghai*, Zheng Yunbo, 1934), di cui prenderemo brevemente in analisi alcuni passaggi esemplificativi.

In *The Peach Girl*, la protagonista Lingu rappresenta la ragazza virtuosa che abbandona la campagna non in cerca di fortuna, ma per motivi sentimentali. De'en, il ricco fidanzato vive in città e la vorrebbe al suo fianco. De'en conosce Lingu in campagna e si innamora subito della sua genuinità e ingenuità. Nei primi piani che il regista, Bu Wancang, dedica a Lingu, infatti, è spesso accostata all'immagine del fiore di pesco, riprendendo una consuetudine cara al cinema di Griffith in cui, ai primi piani dei volti delle eroine, seguono dettagli di elementi naturali o appartenenti al mondo animale (in particolare cuccioli), rimandando così alla purezza e alla virtù delle protagoniste femminili. Quando Lingu arriva in città, immediatamente si trasforma. Anche se non si parla dichiaratamente di Shanghai, è evidente che l'influenza negativa che ha sulla protagonista lo lascia supporre. Una volta abbandonato l'ambiente bucolico dei peschi in fiore e degli animali da cortile, Lingu si trasforma, aderendo al modello di *modeng nüxing*, ragazza moderna, indossando un *qipao* attillato e perdendo il candore iniziale.

La macchina da presa registra il cambiamento di Lingu come se dovesse presentare un nuovo personaggio, ricorrendo a un effetto di presentazione ritardata e mostrando prima alcuni particolari delle gambe che emergono dallo spacco del *qipao*, poi, con un movimento di macchina a salire, viene mostrata l'intera figura. Il punto di vista dell'inquadratura coincide con quello di De'en, come se alla donna non fosse concesso di manifestare attraverso la vista ciò che le piace, relegandola sempre nella posizione di oggetto del desiderio maschile¹⁶. La macchina da presa si ferma (46' 31") a celebrare il cambiamento della donna, mostrando una Lingu molto diversa da quella che ci era stata presentata all'inizio, mettendo in quadro la fotografia in cui è ritratta in abiti da contadina, per evidenziare l'avvenuta trasformazione. Il volto della ragazza di campagna si contrappone a quello della donna sofisticata, ormai avvezza alle mode cittadine che sembrano averne offuscato la purezza. Se nelle precedenti vesti ciò che caratterizzava il personaggio erano i gesti impacciati, goffi e certamente poco seducenti, la scelta di mostrare la nuova Lingu proprio a partire da un dettaglio delle gambe scoperte è indice di un cambiamento radicale che serve a evidenziare quel lato sensuale e provocante prima assente.

Nel trasferimento in città Lingu perde la propria innocenza; non è un caso se il frutto del rapporto con De'en venga concepito proprio quando ella si allontana dall'ambiente protettivo del paesaggio di campagna. Privata dei suoi riferimenti abituali, Lingu è in balia dell'influenza negativa della città e solo il ritorno sui propri passi potrà salvarla. Come afferma Brooks (1976), il giardino di pesco è il luogo magico all'interno del quale l'eroina del melodramma è protetta dalle minacce esterne. Tuttavia, una volta uscita dal suo perimetro e giunta in città, gli eventi sono destinati a precipitare. Nonostante il suo ravvedimento e l'abbandono del paesaggio urbano per fare riaffiorare la virtù di un tempo, Lingu non tornerà mai più la stessa. Il "frutto della colpa", risultato della relazione con De'en, ne è la prova. Ciononostante, come da prassi nel melodramma, Lingu riuscirà a fare emergere la sua onestà e purezza, seppure a prezzo della vita.

Benché la città sia qui solo evocata dalle didascalie e mai se ne vedano gli scorci, in *The Peach Girl* è più che mai evidente come essa, depositaria della modernità, sia un danno per coloro che vi si accostano. Bu Wancang lascia trasparire la dicotomia città vs campagna, così come quella della modernità vs tradizione, che negli anni Trenta funge da monito per lo

¹⁶ In precedenza, le soggettive di De'en su Lingu nei loro incontri in campagna avevano messo in evidenza le differenze tra la stessa e le ragazze di città.

spettatore, al fine di non cadere in trappola e lasciarsi catturare dai tentacoli del ‘mostro’, rappresentato dalla metropoli.

Anche *Goodbye Shanghai* affronta la contrapposizione tra città e campagna attraverso la figura della protagonista, designata vittima sacrificale della corruzione urbana. La violenza sulle donne che molti film dell’epoca trattano – si pensi anche a *Daylight* – simboleggia l’invasione nipponica, argomento affrontato esplicitamente sul grande schermo solo dopo la fine della guerra, come nel caso di *Women Side by Side* (*Liren xing*, Chen Liting, 1949). Il tema della metropoli, marginalmente toccato in *The Peach Girl*, è qui affrontato in chiave fortemente negativa. Nel 1934, anno di realizzazione del film, l’Occidente non rappresentava più un modello da imitare e non c’era più motivo di fare mistero del profondo dissenso che molti intellettuali nutrivano nei confronti dello stile di vita urbano, fatto di vizi e di eccessi.

La contrapposizione della città, come entità mostruosa, al villaggio, portatore invece di valori tradizionali e sani principi, è un *topos* molto comune nel panorama cinematografico mondiale. Si pensi ad *Aurora* (*Sunrise*, di Murnau, 1927) e a come la città, sotto le sembianze della *femme fatale*, si insinui nella vita del protagonista maschile trasformandolo in un uomo dedito al vizio e violento, o al successivo *Il Nostro Pane Quotidiano* (*City Girl*, di Murnau, 1930) in cui è la ragazza di città a essere rifiutata dal suocero campagnolo per la sua provenienza.

In *Goodbye Shanghai* si compirà un movimento inverso rispetto al film di Murnau, poiché in questo caso la ragazza di provincia subirà le conseguenze della vita urbana¹⁷. Bai Lu, protagonista del film, arriva in città e rimane fin da subito sconvolta dallo stile di vita libertino e dalla frenesia cittadina. Molti i *contre-plongé* sulle facciate degli edifici e i *travelling* a richiamare i film delle avanguardie che avevano per oggetto la metropoli, da quelle sovietiche del cine-occhio che scruta la città e i suoi avventori, alle sinfonie tedesche di fine anni Venti¹⁸. La natura frammentaria della città è messa in evidenza dalle inquadrature oblique e parziali, volte a rendere lo sconvolgimento dei sensi di chi, come Bai Lu, sembra alienato e frastornato dal movimento perpetuo e il ritmo incessante che esperisce chi vive nella metropoli¹⁹. Fin da

¹⁷ Anche film come *Little Toys* (*Xiao Wanyi*, di Sun Yu, 1933), *City Nights*, *Daylight* e *Wild Rose* affrontano la mostruosità della città attraverso le tristi esistenze di coloro che, arrivando dalla campagna, si scontrano con la frenesia e l’alienazione della realtà urbana. Spesso erano donne e uomini così poveri da abitare negli *slum* di Shanghai, dove i tuguri o le barche in cattive condizioni, disseminate lungo il fiume Huangpu, diventavano sistemazioni di fortuna per i *coolies*, coloro che occupano l’ultimo gradino della scala sociale. Le braccia-lavoro che mandavano avanti l’economia erano costrette a ritmi massacranti nelle fabbriche o impiegate in mansioni altrettanto faticose, come nel caso dei tiratori di riscio. Nonostante gli sforzi, la loro condizione di miseria rimaneva immutata, ragion per cui spesso facevano rientro ai loro villaggi, come accade nel finale di *City Nights*.

¹⁸ In molti film cinesi di quegli anni si risente l’influenza della lezione sovietica di pellicole come *L’uomo con la macchina da presa* (di D. Vertov, 1929) o delle avanguardie tedesche di *Berlino. Sinfonia di una grande città* (di W. Ruttmann, 1927).

¹⁹ Va precisato che i film in questione, seppure realizzati negli anni Trenta quando in Occidente il sistema sonoro era ormai andato a regime, sono ancora afferenti all’epoca muta. La resa della frenesia metropolitana, che ben era stata descritta nelle pagine letterarie di Mu Shiyong (*I cinque del nightclub* o *Il Foxtrot di Shanghai*) o di Mao Dun (si pensi all’incipit di *Midnight*) e in cui si poteva palpare la modernità urbana al rimo delle autovetture che sfrecciavano a tutta velocità, attraverso i rumori assordanti dei *clacson* nel traffico delle ore di punta o mediante i colori sgargianti delle insegne notturne che animavano la città, nel cinema veniva esaltata dal montaggio serrato. La repentinità delle immagini e l’accostamento di inquadrature in *contre-plongé* sugli edifici di Shanghai sottolineavano lo sguardo perverso e la sensazione alienante che sopraffaceva coloro che giungevano in città per la prima volta, assumendo connotazioni negative.

subito Bai Lu sembra non ritrovarsi in quell'ambiente: gli abiti poco appariscenti, il maglione che indossa a coprire le forme la distanziano dalla *femme fatale* che il regista, mediante montaggio parallelo, mette in contrapposizione, a rimarcare la differenza tra la donna di città e quella di campagna. Anche in casa della zia in cui è ospite e dove si svolgono feste danzanti cui partecipano sinistri personaggi, Bai Lu non è a suo agio, sottolineando nuovamente la condizione di purezza di chi proviene dall'ambiente rurale e non si sa adattare alle nuove abitudini (Shen 2005). Lo sguardo vergine di Bai Lu sulla metropoli, famelica di ritmo e divertimento, rappresenta la genuinità del popolo cinese ancorato alle proprie tradizioni. Tuttavia, tale purezza è destinata a svanire una volta che Bai Lu sarà vittima di violenza. La donna si trasformerà e sarà costretta a uno stile di vita mondano che esula dalla sua natura. Il medico corrotto, autore dello stupro, è il simbolo di quella parte di società decadente e soggetta all'influenza occidentale. Nel film si rimanda più volte al fatto che egli abbia studiato all'estero per poi tornare in Cina per contribuire alla modernizzazione del paese. Se questa tendenza a emigrare in Occidente per studiare e apprendere nuove scienze era stata appoggiata sul finire degli anni Dieci, verrà totalmente disapprovata dai registi di sinistra dei primi anni Trenta, intravedendo in essa la possibilità di assumere abitudini corrotte e tipicamente occidentali. Il medico, infatti, nel visitare Bai Lu è illuminato da luci fortemente contrastate, in tipico stile espressionista, a sottolinearne la natura diabolica e malvagia che già era stata anticipata in precedenza dagli innumerevoli vizi cui è detto avvezzo, non ultimo quello delle donne. Come nel caso di *City Nights*, la protagonista rimane vittima dell'ottusità e del degrado di cui la città e il modello occidentale si fanno portatori: "un film che mostra senza riserve il lato oscuro della città" (Huang, Xi, Ke and Yao 1933).

Anche quando diventa una *taxi dancer*²⁰ per mantenersi e provvedere al nascento frutto della violenza subita, Bai Lu conserva un atteggiamento sobrio e remissivo, indice che la decisione di lavorare in un nightclub non dipende dalla sua volontà. La sequenza del *dance hall* suscita interesse per la messinscena del personaggio di Bai Lu (47' 46"). La macchina da presa la riprende disposta in modo frontale, come se si trovasse su un palcoscenico. Indossa un abito molto appariscente e adatto all'occasione, ma che stona con l'atteggiamento della donna, sempre molto introversa e intimidita dall'ambiente circostante. Come elemento di continuità rispetto alle sequenze precedenti, Bai Lu mantiene la testa abbassata; al suo volto si contrappongono i primi piani di alcuni degli uomini presenti, che in seguito la avvicineranno per ballare. La protagonista fa, così, il suo ingresso nella Shanghai della frenesia, dei locali notturni, dei ritmi concitati delle orchestre: "nuove sensazioni e modi di espressione [...] che davano intossicazione insieme alle luci abbaglianti e la musica soft dei *dance halls*" (Dong 2003).

È come se dopo essere passata inosservata ai più per la prima parte del film, venisse adesso notata per la prima volta. Il maglione, che l'ha tenuta al riparo da occhi indiscreti per buona parte del film, ha lasciato spazio al corpo, che emerge grazie all'aderenza del *qipao* che indossa. Di fronte alla folla, Bai Lu spicca per la bellezza, differente da quella delle altre donne presenti.

Il rapporto della protagonista con la città è controverso; da un lato Bai Lu sembra volerne prendere le distanze, ma alla fine è costretta a cedere a quello stile decadente se vuole sopravvivere. Anche in questo caso, però, il finale lascia presagire una speranza per la giovane,

²⁰ Il mestiere della *taxi dancer* (in cinese *danxing nühai*, calco fonetico-semanticamente che letteralmente significa "ragazza molleggiata"), molto affermato negli Stati Uniti (il grande seduttore e *latin lover* Rodolfo Valentino inizierà la sua carriera proprio come *taxi dancer*) era molto affermato anche in Cina, ma poco remunerativo, poiché le ragazze che lo praticavano erano pagate meno che i pescatori per i granchi (Dai 1999; Stafutti 2009).

poiché la morte prematura del figlio indesiderato²¹ le permetterà di abbandonare la città e tornare sui propri passi.

In entrambe i casi citati, il movimento verso la città si risolve in un nulla di fatto e un ritorno più consapevole verso un futuro non meno incerto di quello prospettato in apertura. Le eroine perdono la loro innocenza, ma riacquistano la loro virtù²² in modo più conscio attraverso le innumerevoli sofferenze incontrate.

Altre produzioni come *The Goddess* (*Shennü*, di Wu Yonggang, 1934) o *New Woman* si aprono in *media res* con una trasformazione delle abitudini di vita delle protagoniste che è già in atto. In *The Goddess* la donna e la città hanno un rapporto speculare. Shanghai, la metropoli corrotta del malaffare, attira a sé innumerevoli *shennü*, termine con cui ci si riferiva alle prostitute che sacrificavano il proprio corpo per scampare alla miseria. La protagonista, infatti, non ha nome poiché rappresenta le molte donne costrette a causa della povertà a scegliere quella vita. Pur non essendo con molta probabilità originaria di Shanghai, la protagonista di *The Goddess*, così come molte sue coetanee arrivate dalla campagna in cerca di fortuna, dimostra spavalderia e sicurezza. In una sequenza del film, quando la protagonista rientra all'alba dopo una notte trascorsa con i clienti, la macchina da presa mette in relazione la *shennü* con la metropoli, come se la donna fosse il prodotto della città del vizio. La struttura della sequenza segue lo schema A (totale sugli edifici della città), B (la donna che esce da uno di questi edifici) A (totale sugli edifici). La *shennü* è parte integrante della metropoli, dove si aggira con fare sicuro. Ai totali sulla città, si contrappongono i dettagli dal basso, gli scorci sui marciapiedi a rimarcare come gli strati più bassi della società, le prostitute appunto, offrano uno sguardo più autentico della vita urbana, differente dall'immagine che pubblicità, letteratura e cinema del decennio precedente avevano offerto, con la conseguente migrazione di molte donne verso la città in cerca di fama e di agiatezza (Hershtatter 1999).

La dicotomia donna-città è esemplificata, inoltre, dalla sovrimpressione dell'immagine della *shennü* su Shanghai, in un gioco speculare che identifica l'una nell'altra, creando un legame indissolubile, come a ribadire che la scelta di prostituirsi è inevitabile per la *shennü*. Sola nella metropoli, povera e al contempo madre, la donna non può fare altro che "perdersi"²³ per i vicoli della città, concedendosi ai suoi clienti.

The Goddess descrive la realtà sociale di Shanghai dove la povertà si scontra con la ricchezza dei *tycoons*. La *shennü* è il prodotto della corruzione in una società viziosa e incapace di fare fronte alle necessità della popolazione:

[...] Dal treno mi capitava spesso di vedere donne povere e indifese, prive di sostegno, che bighellonavano nella strada buia. Erano delle "prostitute senza licenza", costrette a vendere il

²¹ Nel melodramma la morte di un personaggio spesso funge da espediente per smobilitare una situazione di stallo e togliere l'eroina da una situazione d'impaccio. In questo caso, la morte del 'figlio della colpa' rende Bai Lu libera di tornare alla sua vita di un tempo, abbandonando la brutta parentesi vissuta in città, senza portarne con sé alcuna traccia. In un altro celebre caso filmico, *Il mondo di Suzie Wong* (di R. Quine, 1960), la morte prematura del figlio di Suzie è un espediente per suggellare l'amore tra Suzie e l'architetto Lomax, togliendo quest'ultimo dall'impaccio di dover adottare il bambino. Si veda Pezzotta (1992).

²² L'innocenza che le contraddistingue è innata e mai del tutto soppesata e compresa fino in fondo; solo la sofferenza che il genere melodrammatico fa affrontare a queste eroine le rende consapevoli della loro natura virtuosa.

²³ Il vagabondare per le vie perdendosi in esse, assaporando la vita metropolitana come teorizzato spesso da Benjamin nelle pagine dedicate all'infanzia berlinese, è un'azione che appartiene anche alla *shennü*, che sa muoversi per gli stretti vicoli, scontrandosi al contempo con la tradizione e la povertà dei bassifondi.

proprio corpo pur di sopravvivere. [...] Ogni volta che vedevo quello spettacolo il mio cuore si sentiva profondamente indignato. Provavo compassione per quelle donne così sfortunate, detestavo quell'oscura società. Mi sentivo insoddisfatto, abbattuto, e avevo bisogno di gridarlo (Wu 1986).

Nella sovrimpressione della prostituta sulla città, il regista sembra mostrare un lato compassionevole. Alludendo al triste destino che accomuna Shanghai alla donna, sottintende che quest'ultima non è colpevole del proprio degrado ma che, al contrario, impotente, lo subisce²⁴. A testimonianza di ciò, non è un caso se le immagini che ritraggono il corpo della *shennü* non contengano malizia. Il corpo è sì quello di una prostituta che deve coinvolgere i clienti, ma è prima di tutto quello di una madre che fa quel mestiere per mantenere il figlio.

La prostituzione era un fenomeno sociale piuttosto diffuso a Shanghai tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, segno della difficile condizione delle province limitrofe (Jiangsu e Zhejiang) che, a causa della povertà, costringeva molte famiglie a vendere le proprie figlie per estinguere i debiti contratti (Sun 1988).

Come una donna 'in vetrina' per le strade della città, pronta a esibire la propria avvenenza in cambio di denaro, Shanghai si mostra ai suoi avventori in tutto lo splendore dei locali alla moda, degli edifici moderni e alteri, della tracotante ricchezza a scapito dei più deboli e miserabili che vivono ai suoi margini²⁵.

Anche nel contemporaneo *Daybreak* si lascia intendere che per le donne immigrate a Shanghai la via della prostituzione fosse una soluzione molto comune. Ai ritmi alienanti della fabbrica che produce senza sosta a danno del fisico delle giovani contadine, si sottrae Lingling, la protagonista, violentata dal padrone per cui lavora e, in seguito, prostituta in un bordello. Lo sguardo puro che l'aveva caratterizzata fin dal suo arrivo in città si fa ambiguo e sfrontato quando è costretta a 'fare la vita', poiché venduta alla proprietaria di un bordello. Nella sequenza in cui Lingling viene sedotta dal padrone, perdendo la sua innocenza di ragazza di campagna, la profondità di campo mette in evidenza uno scorcio della città illuminata a sera. Shanghai è testimone del vizio e della corruzione morale dell'individuo e assiste indifferente alla perdita della virtù di Lingling. Le successive immagini sulla città sono rivolte ai marciapiedi su cui si consuma il gioco della seduzione e dove Lingling esercita, suo malgrado, la professione di prostituta. Diversamente dalla *shennü* di *The Goddess*, il suo non è un sacrificio per offrire un futuro migliore al figlio. Lingling, come molte ragazze giunte in città con la speranza di condurre una vita agiata, viene ingannata e condotta in un bordello da cui non ha possibilità di fuga e in cui la prostituzione diventa metafora della vita di città (Zhang 1996). Al contrario di *The Goddess*, non vi è alcuna compassione da parte del regista, che si limita a

²⁴ Nel film il regista contrappone il giudizio severo nei confronti della prostituta a una certa compassione e denuncia dell'ipocrisia della società. Alle inquadrature a piombo sulla *shennü* che vaga per la città in cerca di clienti, il cui punto di vista dall'alto pare, per certi versi, rievocare un'entità suprema (Harris 2003) contrappone lo sguardo in macchina della *shennü* che lotta contro il protettore. La posizione della donna di fronte alla macchina da presa sottintende una critica molto sprezzante nei confronti della società confuciana benpensante. Il controcampo rappresenta, infatti, lo spazio del protettore, ma coincide allo stesso tempo con il punto di vista del regista e dello spettatore, pronto a sua volta a giudicare la donna per la sua dubbia condotta morale. La solitudine della città e della *shennü* si riversano in quella sovrimpressione consolatoria in cui l'una sembra poter bastare all'altra. Come teorizzato da Simmel (1903) l'uomo metropolitano tende all'individualismo, ancor più se reietto come nel caso della *shennü*, controtipo della *fallen woman*.

²⁵ La condizione degli emigrati che giungevano in città dalle province era tra le più umilianti. Molti erano destinati a vivere nelle baraccopoli e in case galleggianti lungo lo Huangpu, privati di quella dignità che nei villaggi avrebbero potuto preservare (Lee 1999).

registrare un'abitudine piuttosto comune che si consumava nelle vie della metropoli²⁶. La morte di Lingling, che si offre in sacrificio per salvare la vita del cugino, sembra volere essere un modo per espiare la colpa di essersi prostituita e avere condotto una vita immorale. Nonostante il disagio per le violenze subite dopo il trasferimento in città, Lingling, seppur vittima, resta artefice del proprio destino e nessuno sembra volerla comprendere. Prodotto della società capitalista, Lingling dopo essere stata 'scartata', è abbandonata al suo destino.

Nell'idea di "rappresentazione del visibile" (Sorlin 1979) di Shanghai, emerge un ritmo alienante che costringe l'individuo a diventare ingranaggio della mostruosa macchina capitalistica, come altrettanto mostruosa diventa la città stessa. Nella rappresentazione filmica di Shanghai il rapporto simbiotico con il femminile la trasforma in città di genere, condividendo con le protagoniste delle produzioni degli anni Trenta la frustrazione di un'identità culturale depredata dal 'nemico' occidentale.

La città come attrazione è il sottotitolo che potremmo dare al film *New Woman*, che vede protagoniste tre tipologie femminili ben diverse tra loro. La donna capricciosa e moderna, totalmente assuefatta alle mode e ai ritmi della città, l'intellettuale affascinata dalla città, ma interessata a battersi per l'emancipazione femminile, e l'operaia, vero e unico modello di donna della futura Cina secondo il regista Cai Chusheng. È il personaggio dell'intellettuale Wei Ming, però, ad avere un particolare rapporto con Shanghai. Nonostante la sua condizione di donna emancipata, autrice di un volume e insegnante di musica in una scuola della città, Wei Ming è attratta dai suoi ritmi notturni, ama le feste, le serate danzanti e frequentare gli ambienti *glamour* della "dolce vita" di Shanghai. Abitudini che l'amico editore Yu, di cui è innamorata, deplora, ammonendola più volte nel corso del film ad avere una vita più consona a quella di una donna intellettuale e moralmente retta. Ciononostante, Wei Ming accetta ugualmente l'invito di un uomo influente a uscire per nightclub, dopo il rifiuto di Yu a seguirla. Nel tragitto in macchina verso il *dance hall*, Wei Ming si specchia nel finestrino da cui appaiono come in un *moving panorama* le immagini della città di Shanghai a cui la donna si accosta, come a rimarcare la sua appartenenza a quel paesaggio urbano. Il finestrino²⁷ assume, così, la duplice funzione di schermo per proiettare le immagini della città frenetica, mettendone in evidenza l'aspetto 'attrazionale' (tipico del cinema delle origini), e di spartiacque tra l'interno dell'abitacolo, in cui è seduta Wei Ming, e l'esterno. L'aspetto immaginifico-attrattivo connota anche la sequenza successiva, quando Wei Ming, seduta nel *dance hall*, assiste a uno spettacolo di danza in pieno gusto occidentale. Lo stile di vita decadente di Wei Ming viene mostrato mediante una dissolvenza che sovrappone al volto della donna quello della ballerina vestita da carcerata: la condotta morale di Wei Ming, schiava delle mode e dello stile di vita urbano, la rende frivola agli occhi del regista, che non intravede in lei il modello di 'donna nuova' evocato nel titolo. Wei Ming incarna una tipologia femminile tipica della metropoli, ma proprio per questo non può farsi portavoce del messaggio di speranza per il futuro del paese che, invece, incarna l'operaia.

²⁶ Il finale di *Daybreak*, con l'esecuzione della protagonista che sacrifica la propria vita per l'amato cugino, ricorda il finale di *Disonorata* (di J. von Sternberg, 1931) con protagonista Marlene Dietrich. Negli anni Trenta la produzione cinese, seppur fosse in cerca di un proprio stile, sentiva l'influenza della lezione del cinema occidentale e sovietico in particolare. Non erano, dunque, rari gli omaggi a titoli noti in Occidente.

²⁷ La forma quadrangolare del finestrino e la sua bordatura ricordano vagamente le dimensioni di un fotogramma, tesi avvalorata da quello sfarfallio dell'immagine che nel passaggio dalla visione diretta della città ai ricordi di Wei Ming sembra rievocare la magia delle prime proiezioni delle immagini in movimento.

Un ultimo scorcio sulla città di Shanghai è offerto da *Metropolitan Scene (Dusheng Fenguang)*, di Yuan Muzhi, 1935) che consegna al pubblico attraverso un uso caleidoscopio delle immagini l'idea di metropoli-attrazione per antonomasia. Attraverso la lente di un *peep show*, una famiglia di contadini prossima ad arrivare a Shanghai osserva le immagini della città e immagina come possa essere vivere nella metropoli. Il viaggio immaginario si svolge attraverso un montaggio di immagini caleidoscopiche che ritraggono Shanghai in modo frenetico e attraente²⁸. La città non è reale, ma si presenta come un *luna park* di attrazioni in cui fare esperienze di vita stimolanti. Al termine della visione, la famiglia di contadini si ritrova alla stazione da cui prenderà il treno per raggiungere Shanghai e sperimentare sulla propria pelle se quanto hanno immaginato spiando dalla lente della curiosa apparecchiatura²⁹ si avvererà o meno. Il film rende, sia mediante immagini sia con il sonoro, l'immaginario della metropoli con le sue contraddizioni e i suoi lati positivi. Per la prima volta, con un tono ironico e meno cupo rispetto ai ritratti precedenti, si riescono a riprodurre per immagini le sensazioni che emergevano dalle pagine di racconti cinesi ambientati a Shanghai, in cui le luci sgargianti delle insegne a neon conferivano alla città un'aura moderna e al contempo 'attrazionale'³⁰:

Porte girevoli di vetro spesso: da ferme ricordano i mulini a vento olandesi; in movimento sembrano colonne di cristallo.

Dalle cinque alle sei, le migliaia di automobili di Shanghai corrono da est verso ovest.

E quando le porte girevoli degli uffici somigliano a mulini a vento, quelle dei ristoranti diventano colonne di cristallo. La gente, bloccata all'imbocco delle strade, è bagnata dalla luce rossa dei semafori, mentre le automobili le sfrecciano davanti. Appena le colonne di cristallo si fermano, la gente vi si infila dentro, notando come un banco di pesci (Mu 1932).

La città è, dunque, nelle produzioni cinesi anni Trenta in stretta sintonia con il genere femminile, con cui condivide e subisce le influenze di una società capitalista che ha privato la Cina di tradizioni e autonomia. Shanghai è la metropoli per antonomasia, poiché quella che più di ogni altra città cinese ha risentito della presenza occidentale e si è totalmente trasformata nel corso del XIX secolo. In queste produzioni la dicotomia donna-città esemplifica appieno il problema di un'identità culturale carente e della necessità di riappropriarsi di un proprio carattere senza più mutuare modelli esterofili pur di aderire all'idea di modernità.

BIBLIOGRAFIA

- Bao, T., Zhang, T., Liu, N., Mu, S., Ye, L. and Shi, Z. (2013), *Shanghai Suite*, trad. a cura di B. Leonesi, L. Pisano, S. Stafutti e C. Viglione, Roma, Atmosphere libri.
- Benjamin, W. (2007), *Infanzia Berlese. Intorno al Millenovecento*, Torino, Einaudi.
- Boshier, R.W., Huang, Y. (2007), *Untold Story of Foreign Devil Adult Educators in Shanghai Silk Factories (1920 to 1949)*, in "Adult Education Quarterly", 57, 4, pp. 329-345.
- Brooks, P. (1976), *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven-London, Yale University Press.
- Dai, Y. (1999), *Shanghai xiaojie*, Shanghai, Shanghai Huabao Chubanshe.

²⁸ Il film è uno dei primi esempi di sonoro in Cina, in cui alle immagini frenetiche della città realizzate mediante montaggio ritmico si accostano anche i rumori della città. Ben diverso il tono del film successivo di Yuan Muzhi, *Street Angels* (di Malu Tianshi 1938), ambientato a Shanghai e che rese celebre l'attrice Zhou Xuan.

²⁹ Per approfondimenti sulle scatole ottiche si veda Pesenti (1995).

³⁰ Nell'uso del termine che ne fa Ejzenstein e che si rifà agli esordi del cinema quando la settima arte in un flusso continuo di immagini era pura attrazione.

- Dong, M.Y. (2008), *Who Is Afraid of the Chinese Modern Girl?*, in The Modern Girl Around the World Research Group (ed. by), *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity and Globalization*, Durham, Duke University Press, pp. 194-195.
- You Dong, M. (2003), *Republican Beijing: The City and Its Histories*, Berkely-Los Angeles-London, University of California Press.
- Dos Passos, J. (1958), *Nuova York*, Milano, Dall'Oglio.
- Gandini, L. (1994), *L'Immagine della città americana nel cinema hollywoodiano (1927-1932)*, Bologna, Clueb.
- Hansen, M. (2000), *Fallen Woman Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism*, in "Film Quarterly", 54, 1, pp. 10-22.
- Harris, K. (2003), *Goddess: Fallen Woman of Shanghai* in C. Berry (ed.), *Chinese Film in Focus, 25 New Takes*, London, British Film Institute.
- He, C. (2004), *Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama*, Oslo, Unipub Forlag.
- Hershatler, G. (1999), *Dangerous Pleasure: Prostitution and Modernity in Twentieth Century in Shanghai*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Hsia, C.T. (1961), *A History of Modern Chinese Fiction 1917-1957*, New Haven, Yale University Press.
- Hua, F. (1929), *Shanghai jieyou zhi yi - Faguo gongyuan de renshi*, in "Hong meigui", 32, 5.
- Huang Z., Xi N., Ke L. and Yao S. (1933), *Comment on Night in the City (Chengshi zhi Ye ping)*, in "Chenbao", 9th march.
- Lee, L.O. (1999), *Shanghai Modern. The Flourishing of a New Urban Culture in China 1930-1945*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press
- Ou-fan, L. (1987), *Zhongguo xiandai xiaoshuo de xianquzhe*, in "Lianhe wenxue" 3, 12, p.14.
- Lethbridge, H.J. (1934-1935), *All About Shanghai, an English-written city guidebook*, Shanghai, University Press.
- Mao, D. (1957), *Midnight (1930)*, Peking, Foreign Languages Press.
- Mu, S. (2004), *Il Foxtrot di Shanghai, un frammento (1933)*, trad. di M. Masci, Milano, Aldelphi.
- Palmero, P. (1991), *Apologia dello smarrimento*, in P. Palmero, A. Terranova (1991), *Abitare l'immaginario. Forme e rappresentazioni della metropoli*, Torino, Celid.
- Pan, L. (1982), *In Search of Old Shanghai*, Hong Kong, Joint Publishers Co.
- Park, R. (1925), *The City. Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*, in P.K. Hatt (ed. by) (1951), *Reader in Urban Sociology*, Glencoe Illinois, The Free Press, p. 19.
- Presenti, D. (1995), *Verso il cinema: macchine, spettacoli e mirabili visioni*, Torino, Utet.
- Sergeant, H. (1990), *Shanghai: Collision of Culture, 1918-1939*, New York, Crown Publishers.
- Pezzotta, A. (a cura di) (1992), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni.
- Simmler, G. (2011), *La metropoli e la vita dello spirito (1903)*, Roma, Armando Editore.
- Stafutti, S. (2009), *Le taxi dancers di Shanghai, una miseria sfolgorante*, in P. De Gennaro (a cura di), *Per le vie del mondo*, Torino, Trauben, pp. 243-252.
- Shen, V. (2005), *The Origins of Left-wing Cinema in China, 1932-37*, New York-London, Routledge.
- Sorlin, P. (1979), *Sociologia del Cinema*, Milano, Garzanti.
- Sun, G. (1988), *Jiu Shanghai chanji mishu (Secret History of Prostitution in Old Shanghai)*, Henan, Henan Renmin Chubanshe.
- Xiao, Z. (1997), *Anti-Imperialism and Film Censorship during the Nanjing Decade 1927-1937*, in H. Sheldon (ed.) (1997), *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawaii Press, pp. 35-57.
- Yeh, W. (2007), *Shanghai Splendor. Economic Sentiments and the Making of Modern China, 1843-1949*, Berkeley, University of California Press.
- Wu, Y. (1986), *Wo de tansuo he zhuiqu*, Zhongguo Dianying Chubanshe.
- Zhang, Y. (1996), *The City in Modern Chinese Literature and Film. Configurations of Space, Time and Gender*, Stanford, Stanford University Press.
- (ed.) (1999), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Stanford University Press.

CRISTINA COLET • PhD in Euro-asiatic studies; her field of studies are related to stardom, acting performance and style and problems related to national identity. She collaborates with the faculty of DAMS (University of Turin) and the periodical "Imm@gine".

E-MAIL • laozil@libero.it