



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Xiqu: le molteplici tradizioni dell'attore d'Opera cinese.

Facoltà di Lettere e Filosofia.

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo.

Corso di laurea in Arti e Scienze dello Spettacolo.

Eugenia Faustini

Matricola n. 1466592

Relatore

Vito di Bernardi

Anno Accademico 2018/2019

*A mio padre
e alla sua tenacia
che sempre mi accompagnano.*

Indice

<i>Introduzione</i>	4
I. <i>Xiqu</i> : il teatro tradizionale cinese	10
Origini e storia	10
Apprendistato attoriale e status sociale	17
L'Opera di Pechino, ruolo egemone	21
L'Opera tradizionale attraverso le sue storie	29
Riforme e Rivoluzioni nella Cina del Novecento	38
II. Mei Lanfang, l'incantatore del Giardino dei Peri	47
La disciplina e gli studi	47
Per un teatro riformato	54
Il contatto con il mondo occidentale	62
III. Il teatro tradizionale oggi: intervista a Tian Mansha	73
<i>Conclusion</i>	94
<i>Bibliografia</i>	101
<i>Sitografia</i>	103
<i>Ringraziamenti</i>	104

Introduzione

Quando per la prima volta capita la fortuna di vedere sul palcoscenico degli attori cinesi, il sentimento immediato che suscitano è di profondo rispetto verso un'arte così raffinata e complessa quale è il loro teatro tradizionale. La cura dei dettagli, la precisione dei movimenti e il connubio armonico fra disciplina ferrea e ludica semplicità mi hanno portato a voler approfondire questa cultura teatrale, così lontana dall'Occidente e dalle radici antichissime. L'espressione cinese *xiqu* sta ad indicare, genericamente, le oltre trecento forme di teatro musicale presenti nel vastissimo territorio cinese, e si può tradurre, un po' forzatamente, con il termine "opera", o "teatro musicale cinese". Il melodramma, o teatro dell'opera, infatti, ha poco a che fare con lo *xiqu* cinese, ma, data la componente della musica e del canto essenziali in entrambe le forme teatrali, la traduzione occidentale si è oramai fissata con il termine "opera". La parola cinese *xiqu* è formata da due caratteri: il primo, *xi*, preso singolarmente, ha la stessa ambiguità del termine inglese *play* usato in ambito teatrale, infatti *xi* significa "gioco, rappresentazione, dramma, acrobazie" e il secondo carattere *qu* vuol dire "canzone, melodia, canti"¹. Con maggiore frequenza però i cinesi, anziché usare questo termine che comunque risulta generico, chiamano il teatro direttamente con il nome che prende lo *xiqu* a seconda delle regioni, in base cioè ai diversi stili locali, che avremo modo di approfondire più avanti. Le persone non si riferiscono all'opera come tale, ma la chiamano semplicemente teatro, proprio perché non hanno mai conosciuto, se non sotto l'influenza occidentale, una forma di teatro parziale che escludesse una parte dello spettacolo dal vivo a scapito di un'altra. La musica, il canto, il ballo e l'acrobazia sono fuse in un unicum scenico sintetizzato in un solo, centrale elemento: l'attore. Tutto lo *xiqu* prende così le fattezze di un vero e proprio "teatro totale".

Il teatro cinese è stato definito dalla critica un frutto "tardivo" ma "indipendente": tardivo perché porta con sé poco più di duecento anni di storia, indipendente in quanto le influenze esterne su di esso sono state poche, a causa della

¹ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese* (1997), Carocci, Roma 2003, pp. 21-22, p. 28 e p. 56.

chiusura politica della Cina rispetto al mondo che la circondava. Il governo e prima di lui l'Impero hanno giocato un ruolo importante per il teatro, influenzandolo quando in positivo quando in negativo, ma senza il quale non sarebbe quello che è oggi, con tutta la sua storia complessa e mutevole. L'isolamento rispetto al resto del mondo e quindi dell'Occidente ha diviso il Paese, e la classe dirigente si è mossa nei secoli tra fedeltà alla tradizione e spinte innovative. Un punto focale di analisi del lavoro è stato proprio questo: come una forma di teatro tradizionale, che ormai da tempo rasenta la perfezione, si comporta davanti agli stimoli di una società moderna, come si plasma su di essa e con che mezzi il passato sopravvive nel presente, quale futuro dunque la aspetta, se la aspetta o se invece è destinata all'autodistruzione, alla consumazione su se stessa, implodendo in un'epoca che non le appartiene più. Anche il punto di vista dell'audience è indicativo in tal senso: i mutamenti del pubblico hanno condizionato la storia del teatro di tutti i tempi e di tutti i Paesi. Attraverso l'analisi dei comportamenti di quest'ultimo e osservando l'ascolto mancato o attento da parte della cultura dei suoi bisogni nell'arco dei secoli, si snodano le diversificazioni teatrali principali e si può tracciare un ribollire di mutamenti, fra rapidi progressi e brusche marcie indietro, come se gli spettatori fungessero da specchio alla storia ufficiale dello *xiqu*.

Il mio primo personale contatto con questo particolare teatro tradizionale è stato un incontro fortuito con la Vice Direttrice della Shanghai Theatre Academy (STA)'s Chinese Opera College, Tian Mansha, nel 2016, all'interno di un campus internazionale tenutosi durante il Festival dei Due Mondi di Spoleto e organizzato dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, di cui sono stata allieva. Questo evento mi ha permesso di vedere da vicino, e toccare con mano per la prima volta, la bellezza di un'arte millenaria in tutta la sua potenza. Da quel momento in poi ho sempre avuto il desiderio di approfondire questa particolare forma teatrale, così diversa dalle mie abitudini di attrice e spettatrice, e fino a quel momento per me totalmente sconosciuta. Nel Marzo 2017 ho avuto modo di vedere, all'interno della programmazione del Teatro Argentina di Roma, lo spettacolo teatrale *Faust* prodotto

dalla Fondazione Emilia Romagna Teatro e dalla China National Peking Opera Company. Con attori dell'Opera di Pechino, spettacolo in lingua con sopratitoli, regia della tedesca Anna Peschke, musiche originali del cinese Chen Xiaoman e degli italiani Luigi Ceccarelli e Alessandro Cipriani, questo spettacolo è una sintesi perfettamente riuscita fra Oriente e Occidente. Il rapporto fra questi due mondi, diviso tra ammirazione e incomprensioni, è un altro parametro importante sul quale poter far leva per scoprire dei lati inediti nelle arti sceniche dei due differenti universi. Senza dubbio quest'altro episodio ha contribuito a rafforzare l'idea di bellezza ed efficacia che mi ero fatta sullo *xiqu*. Ho quindi fortemente sentito l'esigenza di scoprire e documentarmi di più su questo teatro, che, prima di questi incontri, era rimasto sullo sfondo della mia personale cultura sia durante il mio percorso accademico, sia durante quello universitario. Ho ritenuto perciò che la scrittura della mia tesi nella facoltà di Arti e Scienze dello Spettacolo fosse l'occasione perfetta atta allo scopo, che mi avrebbe finalmente permesso di approfondire e dedicare tempo all'analisi di questa cultura.

Andando avanti con lo studio delle fonti, ho quindi conosciuto sempre più aspetti della Cina teatrale, di come sia stata conosciuta e accolta dall'Occidente, della sua storia, dei suoi attori e di tutti quegli elementi che l'hanno portata ad assumere la forma magnificente che ha attualmente. Testi fondamentali a cui questo lavoro è ispirato sono stati sicuramente quelli del professore Nicola Savarese inerenti all'argomento, in special modo *Il racconto del teatro cinese* è stato una guida e una panoramica importante per me sulla storia teatrale cinese tutta, al fine di orientarmi in un mondo così lontano e complesso come quello cinese. Anche *Il teatro al di là del mare: leggendario occidentale dei teatri d'Oriente* sempre di Savarese mi ha dato una visione più ampia dello *xiqu* attraverso la summa di numerosi saggi sull'argomento di diverse personalità di spicco del teatro sia cinese che più vicino a noi, come Peter Brook e Dario Fo. Il libro *Tradizioni e realtà del teatro cinese, dalle origini ai giorni nostri* del professor Yu Weijie è stato utilissimo soprattutto per ciò che concerne la modernità teatrale in Cina, dal Novecento fino ad arrivare agli anni

novanta. L'autobiografia di Mei Lanfang *My life on the stage* mi ha chiarificato bene il punto di vista di questo immenso attore sull'arte scenica tutta, su quanto si sia sacrificato per amore di ciò che ha perseguito con tenacia per l'intera sua esistenza, tramite innumerevoli aneddoti raccontati in prima persona. L'articolo *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union* sempre di Mei è stato illuminante per ciò che concerne il resoconto della tournée russa e l'incontro tra due personalità così fondamentali per l'arte cinematografica e teatrale, riportando anche diversi stralci di dialoghi diretti fra i due. *L'Opera di Pechino* della giornalista Renata Pisu con le bellissime foto di Haruo Tomiyama mi ha dato dei forti riferimenti visivi che esplicano e danno prova concreta di tutto il materiale di studio analizzato. Inoltre molto proficuo è stato il lavoro fatto grazie all'aiuto dei siti web, tanto che ho ritenuto necessario apporre alla tesi, oltre alla bibliografia, anche una sitografia che citasse queste fonti dalle quali ho ricavato importati informazioni di carattere culturale, sociale e storico.

Questo lavoro si propone come riflessione sulle capacità e sulle risorse attoriali, aspetto che più di tutti ha catturato la mia attenzione sia sulla base del mio percorso personale sia perché il teatro tradizionale cinese *xiqu* è appunto un "teatro d'attore", dove il polo di attrazione principale è il virtuosismo dei singoli artisti piuttosto che la vicenda raccontata dalla pièce. Soffermandomi sui valori che hanno portato avanti il teatro tradizionale cinese dalle sue origini ad oggi come l'umiltà, il pudore e la disciplina, ho cercato di interrogarmi su come e quanto i mutamenti storici abbiano influenzato gli attori, i loro comportamenti, i loro vizi e le loro virtù. Studiando nello specifico le tecniche attoriali per l'uso della voce e del corpo, arrivare a capire quali esigenze interne li spingano, se esiste o meno emozionalità in un teatro fondato tutto su rigide convenzioni e quanto quest'ultime limitino la libertà attoriale oppure fungano solo da gabbia entro cui potersi muovere più sicuri. In quale misura l'alfabetizzazione scenica dello *xiqu*, così lontana dalla concezione occidentale di realismo e naturalismo, sia davvero scevra dall'aderenza alla realtà e nulla abbia a che fare con essa. Se sia valida la tesi brechtiana dello straniamento nel

teatro cinese, che vuole l'assoluta divisione fra piano intellettuale ed emotivo, la non immedesimazione del pubblico, dell'attore e del personaggio che sta interpretando, auspicando quindi un distacco netto delle parti coinvolte.

Ho voluto quindi fare un racconto del teatro cinese principalmente attraverso la prospettiva attoriale, attraverso i racconti degli artisti e le testimonianze sugli stessi che via via incontravo durante la mia ricerca. Il primo capitolo funge da piccola introduzione storica dello *xiqu*. Anche in questo caso ho cercato di basare questa prima parte, il più possibile, sul viaggio storico dei suoi attori, fin quando le fonti ne hanno avuto testimonianze ovviamente, passando attraverso la loro formazione artistica e il loro rapporto con il potere, la corte imperiale prima, la repressione comunista poi. Il secondo capitolo è dedicato interamente ad un artista d'eccezione, sul quale sicuramente le fonti non sono mancate come invece è successo ai suoi predecessori: l'attore Mei Lanfang (1894-1961). Infaticabile e di straordinario talento, si devono a lui i primissimi contatti del teatro cinese, nello specifico dell'Opera di Pechino, con le personalità più importanti del teatro e del cinema occidentale, come il russo Stanislavskij, il tedesco Brecht e il britannico Chaplin. Ho scelto Mei Lanfang come esempio su tutti non solo perché sintetizza moltissimi aspetti caratteristici della cultura teatrale cinese, ma anche per analizzare più nello specifico le abilità tecniche che sono proprie di tutti gli attori *xiqu*. Il terzo capitolo è un'inedita intervista fatta da me a Tian Mansha, incontrata per l'occasione a Giugno 2018 all'interno del FLIPT –Festival Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali– del Teatro Potlach di Fara Sabina, dove lei stava tenendo un workshop di Opera tradizionale cinese. Nell'intervista il focus maggiore è puntato sugli attori cinesi oggi, come sia cambiata la formazione in questi anni, quali possibilità lavorative hanno, su quale sia oggi il rapporto con il repertorio, sui cambiamenti della loro arte e come una tradizione secolare interpreti i mutati bisogni del pubblico e della società contemporanea. Inoltre la performer incarna il ruolo della donna di potere all'interno di un contesto teatrale prettamente maschile, che mai prima del 1911 aveva visto le figure femminili calcare il palcoscenico: questo punto in particolare è stato fonte di

ispirazione per l'osservazione ravvicinata di un epocale cambiamento storico, specialmente in un Paese in cui gli attori che interpretavano i ruoli femminili, come Mei Lanfang stesso, erano entrati nella tradizione ufficiale, come ennesimo elemento di codificazione fissa dello spettacolo dal vivo, ed erano costantemente adorati dal pubblico, che li amava senza riserve, come vere e proprie star. Altro importante fattore di riflessione, indicativo per riuscire almeno in parte a dare uno scorcio sul futuro, è stato il nuovissimo metodo di insegnamento di Tian Mansha, ottenuto tramite anni di ricerche innovative sul teatro e di particolare interesse scientifico. In questo modo ho cercato di dare una panoramica tutta attoriale alla storia teatrale cinese, che partisse dalle sue origine fino ad arrivare ad oggi, soffermandosi sul Novecento di Mei Lanfang, per proiettarsi in un eventuale futuro, che sicuramente non si può prevedere ma sul quale bisogna interrogarsi nel tentativo di formulare almeno qualche ipotesi accreditata basandosi sulla sua storia passata.

Quando un attore può definirsi completo? Quali sono le qualità di cui ha bisogno per definirsi tale? Quanta disciplina e dedizione deve regalare all'arte? L'attore cinese, contemporaneamente e in uno stesso spettacolo, dà prova di essere un "attore totale", convogliando in sé le possibilità espressive teatrali tutte, dalla parola al canto, dalla mimesi alla danza, passando per le arti acrobatiche. Fa del suo corpo scenografia e lo rende strumento bastante in se stesso per raccontare i drammi nelle storie più disparate. Il poeta francese Claude Roy, dopo aver visto uno spettacolo dell'Opera di Pechino, presentata per la prima volta in Europa nel 1955, scriveva così:

Che cos'è in effetti oggi un acrobata del circo? Un attore che ha dimenticato in quale dramma recita. Chi è un danzatore? Un cantante che ha dimenticato che sapeva cantare. Chi è un attore? Un danzatore che ha dimenticato che sapeva danzare. Ma l'attore cinese, mimo, acrobata, cantante, danzatore, declamatore, è l'interprete che non ha dimenticato niente.²

² Cfr. C. ROY, 1955 in N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp. 13-14.

I.

***Xiqu*: il teatro tradizionale cinese**

Origini e storia

Le origini del teatro cinese si perdono nella notte dei tempi e spesso non è possibile dividere la storia politica e sociale del Paese dalla storia della sua cultura teatrale. Data anche l'imponente vastità geografica della Cina, la sua tradizione è multiforme e capillare, e si interseca con il racconto delle dinastie che l'hanno guidata nei secoli, facendo di essa una tradizione millenaria. Lo scorrere del tempo in Cina, infatti, è scandito dal succedersi delle sue dinastie, alcune lunghe secoli, come le dinastie Zhou (1022-222 a.C.) e Han (206 a.C.-220 d.C.), altre pochi anni, come la dinastia Qin (221-206 a.C.). Il teatro in Cina si presenta come il frutto della stratificazione di elementi diversissimi fra di loro, come la giocoleria, l'acrobazia, la musica, il mimo. Elementi questi che venivano assorbiti dagli attori girovaghi durante i loro viaggi per il Paese, e che hanno finito per cristallizzarsi e migliorarsi in uno stile piuttosto che in un altro. Ogni zona della Cina, infatti, si distingueva per un proprio particolare stile. In questo enorme labirinto delle opere locali o regionali³, ancora oggi si possono contare circa trecento stili d'Opera differenti. Questa capillarizzazione della cultura risulta quindi evidente, anche se tutte le forme teatrali presentano delle caratteristiche comuni. I punti fondamentali dove divergono invece sono la lingua, ovvero il dialetto, diverso da zona a zona, e soprattutto la musica: "Si deve prestare molta attenzione alla musica, perché se si cambia la musica si cambia anche l'Opera"⁴. La storia teatrale è spesso costellata da episodi mitologici più che da vere e proprie fonti. La maggior parte degli elementi che tracciano la storia del teatro, infatti, sono stati ricostruiti per la maggior parte attraverso fonti indirette, e questo ha inevitabilmente creato delle difficoltà, non solo nella cultura cinese purtroppo.

³ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese* (1997), Carocci, Roma 2003, pp.25-36.

⁴ *Quivi*, cap. III, pp. 87-88.

La presenza di danze e canti in Cina è attestata fin da tempi preistorici. Di questi rudimentali spettacoli fanno parte le danze sciamaniche legate a rituali religiosi, soprattutto per il raccolto, essendo stata la Cina da sempre un Paese basato principalmente sull'agricoltura. La possessione e la trance, però, non hanno mai fatto parte della performance, e fra le molte categorie di maghi e streghe merita un suo posto "l'estatico", colui che "esteriorizzava la sua anima", che "viaggiava nello spirito"⁵. Ci sono testimonianze di questi riti sia nei villaggi che addirittura nei centri urbani. Il termine "sciamana" durante la dinastia Qin significava in cinese "donna che serve gli spiriti e può comunicare loro danzando" ed indicava un personaggio dalle lunghe maniche⁶, probabilmente il precursore dei personaggi dalle "maniche d'acqua" della futura Opera di Pechino.

Durante la dinastia Zhou questi sciamani divennero così importanti per la società, da diventare dei veri e propri funzionari politici, e l'aspetto rituale si andò man mano perdendo per assumere i connotati dello spettacolo di corte. Da quel momento in poi questo legame delle performance cinesi con la corte imperiale si consolidò sempre di più, diventando un fulcro centrale per lo sviluppo delle arti teatrali. È in questo lungo periodo storico che gli spettacoli di corte divennero sempre più ricchi, con l'aggiunta anche di danze mascherate e divertimenti all'aperto legati ai combattimenti con le spade, con il tiro con l'arco e con l'acrobazia circense⁷. Le maschere di questo periodo sono i diretti antenati di quello che in epoche successive si trasformerà nel famoso trucco facciale degli attori *xiqu*. È questo il momento in cui si iniziano ad avere notizie dei giullari di corte. Sebbene questi ultimi presentassero solamente brevi scenette comiche durante i banchetti, è bene ricordare che il termine *you*, che sta ad indicare gli antichi giullari appunto, fu successivamente usato per designare gli attori, detti *you-ren* o *you-ling*, cioè "uomini-you". Una particolare

⁵ Cfr. G. AZZARONI, *Teatro in Asia*, Clueb, Bologna 2003, Vol. III: *Tibet, Cina, Mongolia, Corea*, pp. 101-102.

⁶ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp. 44-45.

⁷ Ivi, p. 46.

categoria di giullari, i *chang-you*, cantavano e danzavano. A sua volta questo termine deriva dalla figura mitologica del giullare You Meng⁸.

La dinastia Han è l'epoca in cui si consolidarono le attività circensi, grazie anche all'apertura della Via della Seta. Questa strada commerciale, ottenuta sotto il segno della prima unificazione cinese e quindi di un periodo politicamente stabile, è il primo varco che mise in contatto l'Oriente con l'Occidente. Quelli che potremmo definire "proto-attori", giocolieri e acrobati, erano principalmente schiavi, e come tali venivano venduti e scambiati come merce di guadagno. Provenivano principalmente dalla Siria e dalle provincie orientali dell'impero romano, quelli che agli occhi del popolo cinese erano gli "occidentali". Questo fenomeno si protrasse fino in epoca Tang (618-907 d.C.), periodo tollerante e di grandi aperture, sfociando addirittura in un fenomeno che fu chiamato "esotismo Tang". Molti poeti acclamarono le ben note danzatrici occidentali "dagli occhi verdi", che, esibendosi nelle taverne, portavano gli avventori all'ubriachezza⁹. Importante passaggio per l'avvento dell'Opera cinese vera e propria, furono i cosiddetti *baixi*, i "cento giochi". L'imperatore della dinastia Han, Wu Di, istituì questa festa nella capitale, a dimostrazione della prosperità del suo regno soprattutto agli occhi degli stranieri. Si dice che, per l'occasione, fu imbandito "un lago di vino e una foresta di carne"; tipica iperbole delle lingue orientali ma che non doveva discostarsi molto dalla realtà. Questi spettacoli di portata grandiosa, con acrobati, arti marziali e combattimenti fra animali, divennero una tradizione all'interno della società cinese, che da sempre ha amato profondamente i divertimenti e le arti sceniche tutte¹⁰.

Il periodo Tang (618-907 d.C.) è noto come "l'epoca dei mille divertimenti". L'imperatore Xuanzong (721-755 d.C.), detto anche Minghuang, cioè lo "Splendente", sapeva leggere benissimo la musica e amava tutte le arti. Rimase soprattutto colpito dalle vorticose danze provenienti dall'Asia Centrale, tanto da fondare nel 744 nel suo palazzo a Changan, allora capitale, oggi Xian, una scuola di

⁸ Ivi, pp. 38-40.

⁹ Cfr. N. SAVARESE, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente* (1992), Laterza, Bari 2009, pp. 23-33.

¹⁰ Ivi, p. 26-27.

musica, danza e canto: il *Li Yuan Chiao Fang*, ovvero “Collegio Teatrale Imperiale del Giardino dei Peri”. Questa scuola accoglieva circa trecento studenti, e può essere considerata come la prima accademia di musica del mondo. Qui gli allievi studiavano però anche quelle famose danze asiatiche e sono arrivate fino a noi statuette in terracotta raffiguranti danzatrici Tang con lunghe e scivolose maniche di seta, caratteristica che tutt’oggi ritroviamo negli attori dell’Opera di Pechino. Questo evento ebbe una portata talmente grande che ancora oggi gli attori cinesi vengono definiti “alunni del Giardino dei Peri”¹¹. La figura dell’imperatore Xuanzong divenne mitica, tanto che fu venerato come dio protettore del teatro e passò alla storia come il fondatore di esso. È questo il periodo in cui compare un abbozzo di dialogo con i cosiddetti *junxi*, brevi scenette comiche fra personaggi di rango e popolari, che sfoceranno successivamente nella tipizzazione del ruolo *chou* dell’Opera *xiqu*¹².

Dalla fine della dinastia Han si ebbero i primi accenni ad uno spazio teatrale a sé stante, in genere palchi mobili allestiti quando l’occasione lo richiedeva, ma bisognerà aspettare l’avvento della dinastia Song (960-1279 d.C.), con la chiusura del Giardino dei Peri nel 1162, per far sì che queste aree si distacchino dal contesto imperiale per acquisire lo statuto di luoghi permanenti e autonomi, accessibili a persone di ogni ceto sociale. Questi eventi senza dubbio favorirono il professionismo teatrale, mai esistito in precedenza. Gli spettacoli venivano dati spesso in onore degli dèi, e molti primitivi teatri sorgevano davanti ai templi, i più grandi e importanti dei quali potevano avere anche una struttura fissa in muratura circondata dal pubblico su tre lati e avente un baldacchino sorretto da due pali sul proscenio a creare un “tetto” sul palco, caratteristiche queste rimaste tuttora nei teatri cinesi. Altri spettacoli venivano dati invece in case private grazie alle spese di agiati signori a testimoniare prestigio e lusso. Gli attori si sono quindi adattati a spazi estremamente diversi fra loro, inoltre i palchi cinesi, anche le future “case da tè” pechinesi, non sono ricordati per essere estremamente ampi.

¹¹ Cfr. N. SAVARESE e E. BARBA, *I cinque continenti del teatro*, Edizioni di pagina, Bari 2017, p. 39.

¹² Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. p. 48.

Un altro elemento che sicuramente influenzò moltissimo la futura Opera *xiqu* e che ritroveremo poi in tutti i suoi stili regionali, è la figura del cantastorie. Gli argomenti erano estremamente vari, e fu un'arte molto amata dal popolo. La struttura della narrazione poggiava su un canovaccio, in epoca Song questa struttura si evolse in forme sempre più complesse, come l'introduzione di un prologo e la divisione in più episodi¹³. Questo tipo di ballate facilmente confluirono nei testi del teatro delle marionette, ma contaminarono anche il teatro. Infatti, il continuo passaggio dalla prima persona alla terza persona nei testi di tutti gli stili dell'Opera e il rivolgersi del personaggio direttamente al pubblico, il famoso "effetto di straniamento" che Brecht individuò nell'arte scenica cinese¹⁴, trova la sua origine proprio nei cantastorie.

Se però si vuol far coincidere l'inizio della storia teatrale cinese con la produzione di testi scritti, bisogna tornare sotto le dinastie del Nord e del Sud (420-589 d.C.) e Sui (581-618 d.C.), in cui cominciano ad apparire gli *zaju*, "recitazione, danza, discorso umoristico, piccola farsa"¹⁵, che, insieme ai libretti dei cantastorie, sono da considerarsi il primo esempio di drammaturgia in Cina. Sotto i Song questa forma di teatro buffonesco, che diletta sia il popolo che la corte, iniziò ad avere enorme fortuna. Si usa spesso dividere la storia cinese fra Nord e Sud, sia per differenze climatiche che etniche. In questo periodo storico si sono evidenziati due stili fondamentali: a Nord lo *zaju*, di cui una possibile traduzione è "spettacolo di varietà"¹⁶, e a Sud il *nanxi*. Nel primo il dramma era diviso in quattro sezioni e un eventuale prologo, la musica proveniva dall'ambiente della corte ed era veloce e vigorosa, inoltre un solo attore cantava, il protagonista, mentre gli altri recitavano in prosa non musicata. Nel *nanxi*, invece, il testo drammatico poteva avere un numero di sezioni imprecisato, dando la possibilità di essere messo in scena anche a singoli atti, la musica era di derivazione popolare e la melodia più dolce e lenta, potevano cantare anche tutti gli attori, inoltre il teatro del Sud ha subito maggiori influenze dalla più vicina India e quindi dalla religione buddista. La prevalenza di uno rispetto all'altro è

¹³ Ivi, p. 52-54.

¹⁴ *Quivi*, cap. II, pp. 67-69.

¹⁵ Ivi, p. 40.

¹⁶ Cfr. F. TOLLEDI, *Culture teatrali in Cina*, Palaver 7 n. 1, Università del Salento 2018, p. 258.

data il più delle volte dalla capitale che la dinastia sceglieva, dando preminenza ad una zona rispetto ad un'altra.

Con l'avvento della dinastia Yuan (1271-1368 d.C.) entriamo nella stagione d'oro del teatro cinese. Viene definito "teatro del Nord" sia perché i mongoli scelsero come capitale Pechino, sia perché gli autori provenivano dalle regioni settentrionali. Le ragioni di questa fioritura vanno ricondotte soprattutto alla dominazione mongola, che impose con la forza un secolo di pace non solo nel Paese ma in tutta l'Asia. I sovrani stranieri infatti, abolirono gli esami imperiali, che davano posti burocratici sicuri entrando a corte come funzionari. Anche un po' per compiacere il nuovo governo, amante dei divertimenti più popolari, e trovandosi in questa condizione di instabilità economica, i letterati si dovettero improvvisare autori per guadagnarsi il pane, e conferirono dignità letteraria a quello che era sempre stato puro spettacolo per l'intrattenimento. Questa componente culturale alta era ciò che mancava a tutti quei "tentativi di teatro" visti finora. Da adesso in poi si può quindi iniziare a parlare di teatro in senso più stretto¹⁷. Inizia l'epoca dei grandi drammaturghi: anche se i testi venivano scritti per la scena, non per essere letti, e non esisteva proprietà intellettuale su di essi, la raffinatezza poetica di questi scritti raggiunse vette mai più eguagliate. Le trame erano ben conosciute, principalmente le stesse usate dai cantastorie, il punto di forza del teatro cinese è da sempre stato la bravura attoriale più che la storia, e spesso i dialoghi parlati venivano improvvisati dagli attori stessi. Ma la forza del teatro Yuan è stata soprattutto l'aver mescolato elementi popolari e colti insieme, come nella lingua, imperniata di termini dialettali e più vicini al parlato. Molti elementi che si crearono in questo periodo, li ritroviamo nello *xiqu* di oggi: inizia qui la divisione dei personaggi in ruoli-tipo, e la distinzione fra opere militari, in cui prevalgono combattimenti acrobatici e coreografie (aspetto che sarà poi tipico dell'Opera di Pechino), e opere civili, dove maggiormente spicca il canto.

¹⁷ Cfr. R. PISU e H. TOMIYAMA, *L'Opera di Pechino*, Prefazione di Marcel Marceau, Mondadori, Milano 1982, p. 15.

Con l'avvento della dinastia Ming (1368-1644 d.C.) il centro culturale si spostò nuovamente a Sud e il *nanxi* si affermò con il nome di *chuanqi*, “strani racconti”. Fu meno vario e raffinato del precedente teatro Yuan: i temi si restringono essenzialmente al campo dell'amoroso e nella musica predomina lo strumento del flauto, più adatto ad esprimere dolcezza. Il *chuanqi* si sbarazzò delle componenti più auliche per inglobare quelle più popolari, anche se apriva la strada alla produzione di vere e proprie epopee: un testo poteva essere composto dai venti ai cinquanta atti, rappresentabili singolarmente, e, siccome tutti gli attori potevano cantare, iniziò la produzione dei duetti. Si delineò meglio anche il sistema delle opere locali e, grazie alla mescolanza di questi generi, nella seconda metà della dinastia Ming, un'innovazione musicale chiamata “toni *kun*”, dalla città di Kunshan dove proveniva, dette origine ad un nuovo genere d'Opera che progressivamente soppiantò il *chuanqi*: il *kunqu*.

Non si hanno purtroppo molte notizie riguardo la notazione musicale di questo genere, ma divenne un classico tanto da essere rappresentato ancora oggi. Sicuramente possiamo dire che il *kunqu* aveva una maggiore sensualità, pathos, emozione e passionalità rispetto agli altri stili. La classe colta pechinese amava moltissimo questo genere raffinato e sottile, e proprio i letterati ne decretarono il pieno successo scrivendo nuovi drammi. Fu con lo stile *kunqu* che si affermò la moda degli attori interpreti dei personaggi femminili *dan*. Dopo quasi trecento anni di popolarità, arrivando quindi a primeggiare anche durante buona parte della dinastia Qing (1644-1911) , il *kunqu* lasciò il posto ad un nuovo stile, che segnò, e segna ancora oggi, la storia teatrale cinese tutta: l'Opera di Pechino.

Le ragioni del declino del *kunqu* sono molteplici. Sicuramente l'estrema ricercatezza di questo stile, all'inizio elemento trainante, divenne un suo principale nemico perché fece perdere via via spontaneità alla messa in scena, e moltissimi, fra ceti medi e bassi ma anche fra quelli più colti, non riuscivano più a comprenderlo. Un genere più ovvio forse, ma più eccitante e alla moda, pieno di combattimenti militari e più movimentato come l'Opera di Pechino, fece presa inizialmente sul popolo, per

poi conquistare anche i letterati¹⁸. Più avanti avremo modo di analizzare da vicino gli elementi che caratterizzano questo stile teatrale, tanto in voga in Cina come nel resto del mondo.

Apprendistato attoriale e status sociale

Siano essi uomini o donne, mirando in alto, non potrebbero diventare sapienti in virtù e ingegno e, cadendo in basso, non saprebbero essere neppure del tutto scellerati. Se da una parte la loro intelligenza e la loro bellezza non comuni li pongano al di sopra di moltissimi altri uomini, dall'altra le loro stravaganze e le loro perversità li pongono al di sotto. Questi individui, se appartengono ad una famiglia ricca e di rango, diventano ossessionati dall'amore; se nascono in famiglie di mezzi modesti ma oneste, a furia di leggere il *Libro dei Versi* e i *Testi storici*, diventano studiosi o eremiti. Se infine provengono da una famiglia miserabile di sfortunati, potranno fare tutt'al più, se maschi, il grande attore, se femmine, la cortigiana, ma in nessun caso il fattorino o il facchino, cioè umili servi che ricevono ordini da padroni volgari.¹⁹

Questa testimonianza evidenzia bene la reputazione degli attori a metà della dinastia Qing (1644-1911). Gli attori cinesi, dall'inizio dei tempi, provenivano da ceti sociali estremamente bassi ed hanno sempre vissuto in condizioni economiche precarie, a parte rarissimi esempi di attori molto famosi che vivevano nelle città, in ville private e circondati dagli agi. Analfabeti o semianalfabeti, sono stati i reietti della società per secoli, acquisendo man mano pregiudizi difficili da scardinare anche quando i grandi attori della fine del Novecento risollevarono la categoria attraverso alti contenuti culturali e combattendo per la dignità del loro mestiere. L'apparente contrasto fra l'apprezzamento e gli incentivi, anche imperiali, riservati ad un'arte così nobile ed antica da una parte, e il disprezzo applicato nei confronti della sua categoria più diretta dall'altra, ha costellato tutta la storia del teatro cinese e non solo, fatto che è proprio di tutte quelle situazioni che corrono sul filo della legalità e della trasgressione.

Le ragioni di questo duro atteggiamento della società nei confronti degli attori sono molteplici. La prima causa di diffidenza era innanzitutto la vita girovaga che essi conducevano. Pur essendo stata questa la chiave di volta attraverso cui gli stili

¹⁸ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp. 55-71.

¹⁹ Cfr. C. XUEQIN, *Sogno della camera rossa* [*Hong Lu Meng*, 1792], in N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. p. 67.

regionali si sono influenzati fra di loro arrivando a creare nuovi generi d'Opera perfezionandosi sempre più, questa condotta faceva di loro dei veri e propri vagabondi. Nelle provincie del Sud i grandi fiumi navigabili rendevano possibili gli spostamenti delle compagnie tramite grandi barconi, per altro molto comodi per il trasporto dei bagagli, che, in mancanza di spazi adeguati nei villaggi, potevano trasformarsi all'occorrenza in veri e propri teatri, oppure in palchi: erano gli stessi spettatori ad assistere allo spettacolo dalle loro imbarcazioni e da quelle proprie.

La condizione girovaga e precaria in cui vessavano gli attori è ben descritta da Gai Jiaotian (1888-1970) nelle pagine in cui ricorda i suoi anni di apprendistato. Nell'estratto che segue, l'attore racconta di quando era bambino, non ancora pronto per la scena, e affidato alle cure del suo maestro, il Signor Qi che non era più in grado di recitare data l'età e dal momento in cui aveva iniziato a soffrire di "gambe fredde", male che definiva chi lo aveva come "zoppo di scena" o "inabile alla scena".

In quel tempo la compagnia si spostava di continuo da un villaggio di contadini all'altro. Una volta, per la fredda temperatura del dodicesimo anno lunare (da dicembre a gennaio), avevamo camminato in fretta tutta la notte. Al sorgere del giorno scoprimmo, nei pressi di un villaggio, il tempio in rovina Cima Sacra d'Oriente che per noi andava bene come alloggio. E mentre tutti gli altri si recarono nella piazza del locale villaggio per dare spettacolo, io e il vecchio signor Qi rimanemmo nel tempio. Un vecchio e un ragazzo. E non toccavamo cibo dalla sera precedente tanto che il nostro stomaco non finiva mai di lamentarsi per la fame. Ma il capo della compagnia aveva appena detto a noi tutti: "Mangeremo solo *dopo* che avremo portato a termine il nostro lavoro quotidiano e non prima!". Persino i nostri compagni che prendevano parte agli spettacoli dovevano stare a stomaco vuoto: per questo noi che restavamo lì senza far nulla non potevamo neanche sognarci di proporre di mangiare prima di loro. [...] Sempre se, come speravamo, ci avessero lasciato una o almeno mezza scodella di farinata di avena; altrimenti se avessero mangiato tutto, ci saremmo dovuti accontentare di mangiare il riso rimasto incrostato alla padella e di bere un po' di acqua fredda non bollita. In quel tempio decadente non c'erano porte né finestre, e non c'era nulla che potesse trattenere la tempesta di neve che si stava scatenando fuori. E quando un'enorme folata di vento entrando ci sbatteva sul viso le gelide gocce di ghiaccio di cui era carica, esse potevano lacerarci e spaccarci la pelle delle guance. Il pavimento era dovunque ricoperto di pagliuzze di frumento che avevamo elemosinato dalla gente del villaggio perché ci facessero da giaciglio. Il vecchio Signor Qi mi chiese di spazzarne un po' nel mezzo così da creare uno spazio libero dove mi avrebbe dato lezioni. Mi tolsi allora la logora mezza giacchetta imbottita, la usai come ramazza e, a capo chino, accantonai la paglia da un lato. [...] Dopo aver cantato per un'ora e mezza a gambe incrociate, abbandonavi quella posizione e assumevi quella "del cavaliere" e cantavi per un'altra ora e mezza. [...] Dopo aver viaggiato per tutta la notte, senza aver mandato giù una briciola di cibo o un goccio d'acqua, lì in quel tempio cadente, senza un riparo dal vento, senza alcun modo di tenere

lontana la neve, accovacciato sul pavimento alla mercé di quel vento carico di neve che ti sferzava il viso e il corpo, ero veramente stanco, infreddolito e affamato. Ma nonostante ciò non potevo permettere a me stesso di essere anche minimamente superficiale mentre apprendevo le mie opere.²⁰

Questa rara fonte diretta mostra il rapporto fra l'allievo e il maestro, il metodo di apprendimento all'epoca usato e apre uno squarcio su una delle pagine più oscure della storia teatrale cinese. L'apprendistato attoriale infatti, veniva tramandato oralmente attraverso l'insegnamento all'interno delle compagnie. I bambini, nella maggior parte dei casi, venivano reclutati proprio durante i giri nei villaggi, ed erano venduti dai genitori stessi costretti da condizioni economiche di povertà estrema²¹. Molti di questi bambini non furono fortunati come Gai Jiaotian, che divenne un celebre attore dell'Opera di Pechino nel ruolo del guerriero, ma morivano di stenti o a seguito delle percosse subite dai maestri. Questi ultimi, sempre meno propensi ad elargire il proprio sapere a sconosciuti più giovani di loro che avrebbero potuto prevaricarli nella professione, preferivano allora insegnare i trucchi del mestiere ai propri figli. Così le compagnie iniziarono ad avere quel carattere familiare che ancora oggi contraddistingue la trasmissione della professione teatrale in Cina.

Un altro elemento che non aiutò gli attori a sollevare il proprio status fu senza dubbio il divieto di presentarsi agli esami imperiali e di avere quindi una stabilità economica, unica categoria in tutto l'Impero. Nel 1770 un altro decreto estese questa condizione anche ai figli degli attori e ai loro nipoti, questo evento accentuò l'emarginazione e lo stato servile in cui la categoria già vessava, come una sorta di maledizione tramandata di generazione in generazione²². Per questi motivi avere un figlio o un parente attore era considerata, con buona ragione, una vera disgrazia. Questa discriminazione si andò perpetrando fino al 1905, non l'anno in cui gli attori ebbero la possibilità di sostenere gli esami imperiali, ma quando essi furono aboliti del tutto, e la Cina si iniziava ad aprire alla modernità e all'Occidente.

²⁰ Cfr. G. JIAOTIAN, *Come per la prima volta imparai a recitare* [1959], in N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp. 174-179.

²¹ Cfr. R. PILONE, *Oltre la maschera, storia di ragazzi d'Opera cinese*, International Cultural Exchange, Milano 1995, pp. 7-21.

²² Ivi, p. 58.

Le ragioni di questa durezza imperiale sono da far risalire principalmente all'importanza della morale confuciana nella società cinese dell'epoca. La vita degli attori infatti è sempre stata costellata da episodi molto promiscui. L'uso dell'oppio come balsamo per le corde vocali, il gioco d'azzardo, ma soprattutto le condotte sessuali ambigue, sono gli elementi cardine su cui poggiava il disprezzo della società nei loro confronti. Le compagnie in casi molto rari erano miste, cioè formate da uomini e donne, e in genere queste ultime erano le mogli dei componenti della compagnia, ciò favoriva quindi l'omosessualità. Sono giunte fino a noi testimonianze di ensemble di sole donne molto in voga in tutta la Cina, testimonianza di un periodo di matriarcato che ha pervaso tutto il Paese. Per queste compagnie di attrici però era normale prostituirsi, anzi, fra le qualità di una cortigiana, quella che forse era maggiormente apprezzata era proprio l'essere una brava attrice, abile nel canto e nella danza. Inoltre la pratica che imponeva alle donne di fasciarsi i piedi fin da bambine impediva loro grossi spostamenti, ed era proprio questo il fulcro della suddetta pratica: non permettere alle donne di allontanarsi troppo dalle proprie case e soprattutto dai propri mariti. Questa situazione si protrasse fino al 1777, quando fu varato un editto che proibì definitivamente alle donne di recitare e che restò in vigore fino al 1911, anno della proclamazione della Repubblica.

Nel teatro cinese non c'è mai una necessaria aderenza alla realtà quotidiana, quindi il fatto che le donne recitassero la parte di uomini e viceversa non è mai stato un problema. Anzi, gli attori che interpretarono ruoli *dan*, cioè quelli femminili, sono passati alla storia per la loro bravura e l'usanza entrò così a far parte della tradizione. Specialmente negli spettacoli che si davano nelle case private la prostituzione e l'omosessualità erano pressoché la norma. La situazione è ben espressa dal romanzo *Famiglia* del 1931 di Pa Chin (1904-2005), che sotto molti aspetti rasenta l'autobiografia. In occasione del compleanno del nonno del protagonista viene data una grande festa:

Nella sala anteriore a quella principale fu allestito un vero e proprio palcoscenico sul quale si sarebbero alternati, per tre giorni consecutivi, i migliori attori della città. Al di là della porta, davanti alla sala di passaggio, fu allestito un camerino per gli attori specializzati in ruoli femminili.

Questi furono scelti uno per uno dallo zio Ke Ting il quale si vantava di essere un esperto in quel campo... C'era anche un tipo particolare di rappresentazione che si svolgeva dietro una grande tenda poiché gli spettatori dovevano solo udire le battute ma non dovevano vedere le scene. Era uno spettacolo estremamente osceno: oltre ai versi venivano riprodotti anche particolari suoni di atti sessuali che provocavano una forte eccitazione negli spettatori... [...] Alla fine dello spettacolo gli attori venivano invitati a bere e le scene volgari e ripugnanti si moltiplicavano: una volta uno degli ospiti prese la mano di un attore che ancora indossava le vesti femminili di scena e bevve alla sua stessa coppa. Un altro rispettabile signore prese sulle ginocchia un attore e lo baciò. Ognuna di queste bravate suscitava un coro disgustoso di battute lascive e doppi sensi al punto che anche i servi, costretti a servire ai tavoli, diventavano rossi per la vergogna...²³

Ovviamente gli unici a rimetterci non erano certo i signori feudali in questione, ma quei ragazzi-attori, succubi del sistema e privati dei loro più basilari diritti fin da bambini. Il loro guadagno, inoltre, andava alla compagnia finché non sarebbero cresciuti, in cambio del vitto e alloggio visto pocanzi.

Per dare un'idea più chiara della situazione, perpetratasi almeno fino agli inizi del Novecento, riporto uno stralcio del romanzo di denuncia storico, ambientato fra il Settecento e l'Ottocento, *Oltre la maschera, storia di ragazzi d'Opera cinese* della sinologa Rosanna Pilone:

Molti attori dell'Opera di Pechino facevano una brutta fine, era cosa ben nota, soprattutto quando esageravano e superavano i limiti della decenza. Oltre la gogna, a volte, venivano battuti e poi esiliati con decreto imperiale. L'accusa era sempre quella, di immoralità. E con questa parola si intendeva gioco, oppio, vino e omosessualità, mai citata espressamente se non con un giro di frase, ma in pratica dilagante fra gli attori esperti in ruoli femminili. Attori-donna in genere giovanissimi, levigati e sinuosi, sfruttati, già corrotti e prostituiti in un'età in cui i ragazzini giocano a palla. Pullulavano nei teatri, nelle case da tè e nei bordelli più infimi della città.²⁴

L'Opera di Pechino, ruolo egemone

In Cina l'Opera di Pechino è chiamata in vari modi: *jing-xi*, “teatro della capitale”, *jing-ju*, “dramma della capitale”, *pihuang-xi*, “teatro in stile *pihuang*”, dal nome del sistema musicale usato; *guo-ju*, “teatro nazionale”, nel momento in cui questo particolare stile divenne così importante da rappresentare l'intera nazione, anche fuori dai propri confini, assurgendo così al titolo di “nazionale”, per l'appunto. L'Opera di Pechino ha quindi una storia relativamente breve, circa duecento anni, ma

²³ Cfr. P. CHIN, *Famiglia* [1931], in R. PISU e H. TOMIYAMA, *L'Opera di Pechino...* cit. p.28.

²⁴ Cfr. R. PILONE, *Oltre la maschera...* cit. p. 56.

nonostante questo, paradossalmente, si presenta come raffinata sintesi di tutti gli stili, poggiante su un substrato artistico estremamente ampio e variegato, lontanissimo nel tempo²⁵. E questa sintesi è la motivazione principale della sua enorme diffusione, sommata anche ad alcuni importanti altri fattori quali: la proclamazione di Pechino come capitale stabile dell'Impero; l'adozione della sua lingua, il mandarino, come ufficiale in tutto il Paese, anche perché si adattava meglio di altre alle scene e moltissimi infatti sono stati gli attori che iniziarono a recitare e cantare in mandarino, adattandolo anche ad altri stili; il fatto che gli spostamenti delle compagnie iniziavano ad essere più rari, favorendo una calcificazione più duratura di uno stile in uno stesso luogo.

La lunga dinastia Qing (1644-1911), inizialmente dominata dal *kunqu*, vide il progressivo affermarsi del “nuovo stile”, ai suoi albori così chiamato per l'appunto²⁶. L'imperatore Qianlong (1711-1799) salì sul trono a venticinque anni e vi regnò in pace e prosperità. Amante del teatro e delle arti, incentivò molto la produzione delle opere e lo scambio fra le stesse. Pechino a nord e Yangzhou a sud, divennero centri teatrali importantissimi. Dato il forte susseguirsi di produzioni eterogenee fra loro, venivano infatti invitate, soprattutto a sud, le più famose compagnie di teatro itinerante, l'amministrazione locale dovette dividerle in due categorie: *ya-bu*, “elegante, raffinato”, e *hua-bu*, “teatro dei fiori, floreale”, ovvero frivolo, leggero. La corte imperiale era, come si può immaginare, più propensa alla conservazione della propria cultura e quindi vicina allo stile raffinato, anche se esso andava via via perdendo pubblico che si avvicinava invece alle rappresentazioni floreali, le quali a tratti sfociavano anche nell'osceno. Lo scontro competitivo fra queste categorie generò la nascita di numerosi nuovi stili fra cui l'Opera di Pechino. L'occasione perfetta si ebbe nel 1790, quando, per i festeggiamenti dell'ottantesimo compleanno dell'imperatore, le imponenti celebrazioni in suo onore diedero modo al teatro *hui-xi*, stile regionale nato ad Anqing, capitale dell'Anhui, che basava la sua musica sul sistema *pihuang*, già citato, dal carattere brillante e ritmato, nato anch'esso a sua

²⁵ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp. 22-23.

²⁶ Ivi, p.73.

volta dalla fusione di altri stili diversissimi fra loro, di approdare a Pechino. La compagnia dello stile *hui-xi* conosciuta con il nome di *Sanqing*, “Le Tre Celebrazioni”, diretta dall’attore Gao Langting, riscosse un successo enorme nella capitale, tanto non solo da rimanervi anche quando le celebrazioni in onore dell’Imperatore finirono, ma richiamò nella città altre tre compagnie della stessa provincia, creando quelle che vennero ricordate come le “Quattro Grandi Compagnie dell’Anhui”²⁷. Le ragioni principali del successo sono da rintracciarsi, oltre che nel nuovo stile musicale, anche nell’inserimento di scene di arti marziali ad altissimo livello di bravura dei performer e nel linguaggio colloquiale, caratteristiche che avevano fatto convogliare questo stile sotto la categoria floreale *hua-bu*, ovviamente.

Le melodie del teatro *hui-xi* vennero ulteriormente migliorate grazie all’incontro con un altro stile originario del Hubei, regione della Cina centrale: l’*han-xi*, che presentava musiche maggiormente variate e diversificate. Da questa fortunata contaminazione nacque ufficialmente l’Opera di Pechino, nome che viene usato per la prima volta nel 1840, all’interno di un’opera, invero di scarso successo, intitolata *Un’Opera di Pechino: terra pura*, ad indicare appunto quella particolare nuova forma²⁸.

Oltre al contesto imperiale, esistevano in tutta la Cina interi quartieri dedicati a divertimenti di ogni tipo, detti *wa-she*, “mercati coperti”, al cui interno venivano costruiti numerosi teatri fin dall’epoca Song (960-1279)²⁹. L’evoluzione di questi spazi, con il crescente interesse di tutti gli strati sociali cinesi nei confronti delle arti sceniche, fece sì che si crearono degli spazi autonomi per la messa in scena degli spettacoli. Nacquero così le *cha-yuan*, “giardini da tè”, chiamate anche *xi-yuan*, “giardini del teatro”, note in Occidente come “case da tè”. Il commercio del tè si diffuse soprattutto in epoca Qing, e queste “case” aprirono la strada ad una nuova stagione del teatro cinese. Il *wa-she* di Pechino venne costruito nel distretto di Dashilan, zona commerciale più adatta anche perché piena di case e cortili, al cui

²⁷ Ivi, p. 75.

²⁸ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese, dalle origini ai giorni nostri* [Tradition and Reality of Chinese Theatre, 1995], International Cultural Exchange, Milano 1995, pp. 58-66.

²⁹ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp.61-63.

interno sorse un teatro importantissimo che vide il debutto di Mei Lanfang e di altri famosissimi attori, diventando la culla dell'Opera di Pechino, il Guanghe³⁰. I teatri dei *wa-she* erano situati in cortili e aree aperte, esposti alle intemperie e legati all'illuminazione naturale, infatti gli spettacoli si svolgevano sempre durante il giorno. Questa situazione spostò gradatamente la collocazione dei palchi all'interno delle più confortevoli case da tè. Il palcoscenico non differiva sostanzialmente da come era sempre stato: il baldacchino continuava a fare da tetto, dietro si trovava lo *xi-fang*, "stanza teatrale", usata come camerino per gli attori, il pubblico si disponeva su tre lati, i performer entravano dal fondo palco attraverso due uscite. La porta di sinistra, dal punto di vista del pubblico, serviva per le entrate, quella di destra per le uscite. Questi ingressi erano chiamati *guimen*, "porte dei fantasmi", forse perché i personaggi delle Opere appartengono principalmente al passato e sono dunque defunti. La platea era detta *chi-zi*, "stagno", o *chi-xin*, "cuore dello stagno", dal via vai continuo di persone. Per accedere alle case da tè era necessario pagare una consumazione fissa, che andava da un minimo di cinque tazze ad un massimo di venticinque. Non si pagava dunque il biglietto e si poteva passare in questi luoghi intere giornate, a conversare di affari, a mangiare, a bere e ad ascoltare buone opere. La dimensione dell'ascolto per i cinesi infatti, viene prima di quella visiva: si usava l'espressione *ting-xi*, "ascoltare l'Opera", più che *kan-xi*, "guardare l'Opera", termine il quale fu usato solo a fine Ottocento, quando cioè l'illuminazione artificiale prese definitivamente piede³¹. Le panche nello "stagno" erano disposte perpendicolarmente al palco, per guardare la scena bisognava quindi girare la testa, inoltre si poteva arrivare in qualunque momento, segni questi che ci fanno capire meglio la dimensione aurale e il silenzio assolutamente non dovuto nei riguardi della messa in scena.

Gli spettacoli erano divisi in tre turni: partivano dalla mattina con il "cappello", opere eseguite da attori meno noti o anche dai bambini delle compagnie, poi c'era il

³⁰ Cfr. N. SAVARESE e E. BARBA, *I cinque continenti del teatro*, Edizioni di pagina, Bari 2017, p. 109.

³¹ Cfr. M. MUSILIO in E. GAGLIARDI MANGILLI e B. GIANINAZZI (a cura di), *Jinju, il teatro cinese nella Collezione Pilone*, Silvana Editoriale, Milano 2014, p. 63.

“turno di mezzo”, ed infine il cosiddetto “grande turno” o “turno pesante”, nelle cui Opere era in genere impiegata tutta la compagnia e gli attori più famosi della stessa. Ovviamente l’ambiente era esclusivamente maschile, un po’ perché l’imperatore Qianlong aveva proibito alle donne di recitare, un po’ perché anche il solo assistere alle rappresentazioni non rispecchiava il decoro femminile, e infine perché le case da tè erano un luogo simbolo di scambi per gli affari commerciali³².

Gli elementi che compongono l’Opera di Pechino sono molteplici e si sono andati man mano calcificando in una tradizione talmente perfetta che ancora oggi fatica a svilupparsi ulteriormente. Innanzi tutto la divisione in ruoli, già esistente in passato, qui subisce maggiori specificazioni³³. Tenendo presente che la drammaturgia cinese si divide in civile (*wen-xi*) e militare (*wu-xi*), anche i personaggi sono spesso doppi. Bravo attore è chi riesce ad interpretare lo stesso ruolo, generalmente scelto dal maestro dopo qualche anno di studio, in entrambi i generi. Il ruolo maschile protagonista *sheng* ha le sue macro divisioni quindi in *wu-sheng*, “*sheng* militari”, e *wen-sheng*, “*sheng* civili”. I primi si suddividono a loro volta in *wu-lao-sheng*, “vecchio *sheng* militare”, *chang-kao*, “lunga armatura”, *tuan-ta*, “breve combattimento”. I secondi in *wen-lao-sheng*, “vecchio *sheng* civile”, *lao-sheng*, “uomo anziano”; non per forza di rango elevato, *wen-xiao-sheng*, “piccolo *sheng* civile”; ossia l’attor giovane anche non per forza l’innamorato, *shan-zi-sheng*, “*sheng* dal ventaglio”; attor giovane anch’esso ma più frivolo, abile nell’uso del ventaglio. I ruoli *dan* sono quelli femminili e si dividono in: *qingyi-dan*, “*dan* dall’abito scuro”; giovani virtuose e mogli impeccabili, *hua-dan*, “donna fiore”; ruolo leggero di cortigiane e cameriere intriganti, *lao-dan*, “*dan* anziana”, *wu-dan*, “*dan* guerriera”; attrice giovane con buone doti acrobatiche. L’antagonista maschile è detto *jing*, altrimenti chiamato *hualin* (“faccia dipinta”) dal vistoso trucco che il personaggio reca in viso che serve ad indicarne i tratti caratteriali e ad incutere timore. Si divide in: *cheng-jing*, “*jing* principale”; guerrieri e potenti in genere, leali e fedeli, *fu-jing*,

³² Cfr. N. SAVARESE e E. BARBA, *I cinque continenti...*, cit. pp. 266-267.

³³ Per una più completa e dettagliata classificazione dei personaggi dell’Opera di Pechino cfr. G. AZZARONI e M. CASARI, *Asia, il teatro che danza, storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 129-133.

“*jing* spalla”; ovvero i potenti ma malvagi, *wu-jing*, “*jing* militari”. La quarta e ultima macro divisione è quella dei *chou*, letteralmente “orribile”, che sono i ruoli maschili comici, i *clown* cinesi. Sono suddivisi principalmente nelle categorie “civile” e “militare”; *wen-chou* e *wu-chou*³⁴.

Ancora oggi l’Opera di Pechino conta oltre trecentosessanta ruoli-tipo, ognuno dei quali truccati e vestiti differentemente, attraverso una capillare codifica di convenzioni³⁵. I trucchi per gli attori sono stati sommariamente divisi in tredici modelli, anche se non è mai permesso copiarli pedissequamente, perché devono essere in armonia con l’aspetto fisionomico peculiare del singolo attore³⁶. I colori nel teatro cinese, sia nel trucco che nei costumi, acquisiscono una valenza simbolica che gli spettatori conoscono perfettamente: ad esempio il rosso indica la lealtà, il coraggio, la determinazione; il giallo l’impetuosità, l’audacia; il bianco l’astuzia, il tradimento; il nero personaggi incorruttibili; l’oro e l’argento per Buddha e demoni; il porpora per gli anziani. I *chou* presentano il trucco meno elaborato: un disegno a forma di farfalla al centro del viso e delle linee nere a marcare i lineamenti. Le *dan* hanno una base tutta bianca, il rosso a sfumare sulle gote e rossetto anch’esso rosso, ma la parte più truccata sono gli occhi, che differiscono in base al ruolo per ampiezza e forme. Gli *sheng* presentano un trucco relativamente semplice, che si concentra nella zona degli occhi e delle sopracciglia. Il trucco più elaborato è richiesto sicuramente dai *jing*: gli attori impiegano più di due ore per questa pratica, che viene eseguita prima della vestizione, e sono scelti per questi ruoli anche avendo come prerequisito l’ampiezza del loro viso, la quale è ulteriormente accresciuta grazie alla rasatura di buona parte del cranio. Questi elaborati trucchi derivano dalle maschere, che sono state tolte affinché gli attori potessero cantare meglio, e la loro evoluzione nel tempo è dovuta alle libere modifiche e invenzioni dei singoli interpreti. Lo spettatore sa discernere quindi il ceto sociale e il carattere di un personaggio appena questi entra in scena. Proprio grazie a ciò, la sua attenzione è spostata tutta sulla

³⁴ Cfr. R. PISU e H. TOMIYAMA, *L’Opera di Pechino...* cit. pp. 232-234.

³⁵ Cfr. A. SICA, *L’Opera di Pechino*, Edizioni della Fenice, Agrigento 1994, pp. 13-17.

³⁶ Cfr. G. AZZARONI e M. CASARI, *Asia, il teatro che danza...* cit. pp. 261-266.

qualità della performance attoriale, e non sulla trama o sulle relazioni fra i personaggi, come invece accade spesso in Occidente.

Gli elementi scenografici sono pressoché assenti nelle rappresentazioni cinesi. Lo spazio vuoto del palco è funzionale alle evoluzioni acrobatiche degli attori. Gli oggetti che ritroviamo spesso in tutto il teatro *xiqu* sono tavoli e sedie, i quali all'occorrenza, in base all'uso che ne fanno gli attori, diventano qualsiasi cosa: montagne, scale, paesaggi, castelli. L'immaginazione dello spettatore viene continuamente sollecitata attraverso articolati sistemi di convenzioni che vanno a creare un alfabeto valido solo per la scena, perfettamente conosciuto dal pubblico cinese. Anche gli accessori contribuiscono a sviluppare questa lingua scenica: in un trapasso metonimico, un ventaglio usato a mo' di frustino basta ad esplicitare che l'attore è a cavallo, ad esempio, oppure lo stesso ventaglio può fungere da penna, indicando magari un personaggio colto, o ancora tramutarsi in spada. L'osservazione severa della realtà trasformata in convenzione, crea l'illusione della realtà. Le qualità mimiche dell'attore cinese diventano dunque di fondamentale apporto alla lettura corretta di una scena.

I costumi vengono abbinati al trucco e ne presentano la stessa simbologia cromatica. Data la loro imponenza e spettacolarità, e muovendosi in uno spazio scenico pressoché vuoto, si possono definire a buon ragione “piccole scenografie semoventi”³⁷. Non essendo mai necessaria l'aderenza fedele alla realtà, come abbiamo visto, anche per i costumi vale la stessa regola. Infatti essi non rispecchiano mai un periodo storico preciso, non ricalcano una dimensione temporale e spaziale definita. Prendono ispirazione per lo più da quelli usati dalla corte in epoca Tang (618-906), Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911). Possiamo distinguere quattro categorie di abiti: *mang*, “vestiti di corte”, in cui troviamo il *long-mang* per i personaggi di alto rango maschili e il *nu-mang* per quelli femminili; *pi*, “abiti formali”, i quali possono essere usati sia dalla corte che dai personaggi della classe media, per entrambi i sessi; *kao*, “armature”, sono i costumi più complessi e

³⁷ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. p. 97.

appariscenti dell'Opera di Pechino, fra le sue sottocategorie troviamo il *ying-kao* che è composto da trentuno elementi differenti più quattro bandiere (*kao-qi*) poste sulle spalle che mostrano il grado dell'ufficiale, il *nu-ying-kao* che ne è la versione femminile, la quale differisce solo per il colore rosa o rosso e per i ricami in prevalenza floreali, il *gailiang-kao* e il suo corrispettivo femminile *nu-gailiang-kao* che sono invece le armature più leggere e aderenti; infine gli *xuezi*, “abiti informali”, della cui categoria fanno parte il numero maggiore di vestiti dell'Opera pechinese³⁸. Sotto i vestiti gli attori indossano una casacca imbottita senza maniche chiamata *shui-yizi*, “veste d'acqua”, che serve a nascondere il sudore e la fatica dell'attore al pubblico che lo guarda e a permettergli di muoversi con maggiore facilità³⁹. Segno questo del pudore scenico caratteristico di tutto lo *xiqu*. Ulteriori accessori importanti sono le barbe, tuttora fatte da crini dei cavalli⁴⁰, le quali offrono un'indicazione dello status sociale del personaggio e cambiano colore a seconda delle caratteristiche caratteriali; i copricapi, soprattutto i militari caratteristici per le piume di fagiano lunghe fino a due metri, le *zhiwei*, le quali hanno addirittura una derivazione barbara ma data la loro funzionalità magica e minacciosa sulla scena sono entrate a pieni voti nella tradizione dei drammi *wu*⁴¹; e, naturalmente, le *shui-xiu*, le cosiddette “maniche d'acqua”: usate principalmente dalle *dan*, misurano circa il doppio dell'altezza dell'attrice, e vengono gestite con maestria sulla scena nei momenti di maggiore pathos emotivo; sono quindi definite a ragione protesi danzanti le quali “racchiudono nel movimento delle maniche, fluttuanti come le acque del fiume, circolari come i segni della luna e dei pianeti, tronanti come gli agenti atmosferici, tutti gli elementi del cosmo”⁴².

La musica è sempre dal vivo e viene eseguita da una piccola orchestra messa a sinistra del palco, visibilissima da tutti. Altra differenza con il melodramma

³⁸ Per una più completa e dettagliata classificazione dei costumi nel teatro *jing-ju* cfr. E. GAGLIARDI MANGILLI e B. GIANINAZZI (a cura di), *Jinju, il teatro cinese nella Collezione Pilone...* cit. pp. 37-45.

³⁹ Cfr. M. MUSILIO in E. GAGLIARDI MANGILLI e B. GIANINAZZI (a cura di), *Jinju, il teatro cinese nella Collezione Pilone...* cit. pp. 66-70.

⁴⁰ Cfr. A. SICA, *L'Opera di Pechino...* cit. pp. 45-46.

⁴¹ Cfr. R. PISU e H. TOMIYAMA, *L'Opera di Pechino...* cit. p. 229.

⁴² Cfr. A. SICA, *L'Opera di Pechino...* cit. p. 27.

occidentale è che la musica non può essere mai scissa dalla scena: creata appositamente per questa infatti, non avrebbe alcun senso di esistere staccata dal canto e dal commento delle azioni dei suoi interpreti. Inoltre in Cina non esiste l'armonia, per cui tutti gli strumenti suonano all'unisono. La musicalità della lingua cinese è già in qualche maniera melodia: in cinese se si cambia il tono, spesso, cambia proprio il significato della parola stessa, il segno grafico è il medesimo ma il suono è molteplice e varia da un dialetto regionale all'altro⁴³. L'associazione fra musica e parole quindi è già insita in potenza nello stesso substrato linguistico. Si evince da sé che i complessi musicali non possono contare in tutto più di cinque, massimo sette, elementi, ai quali è richiesta l'abilità di suonare più strumenti insieme. I principali sono il tamburo, *xiao gu*, e il liuto, *xian zu*, affiancati principalmente dalle nacchere, *ban*, dal mandolino, *yue sin*, dal gong a nove tonalità, *jiu-yin-luo*; usato per accompagnare i ruoli *sheng*, e il violino a una corda o violino di Pechino, *jing-hu*; che, più dolce, commenta invece le *dan*⁴⁴.

L'Opera tradizionale attraverso le sue storie

La drammaturgia in Cina non ha la stessa importanza che l'Occidente le ha attribuito fin dall'antichità. Per questo motivo la maggior parte delle opere ci sono arrivate anonime, senza contare che non esistevano i diritti d'autore. Gli attori inoltre, erano liberissimi di modificare i testi a proprio piacimento, facendo emergere un aspetto piuttosto che un altro, dal momento che loro erano la vera attrazione per il pubblico. Quindi anche le opere a noi pervenute non è detto che siano il frutto puro dell'autore, anzi sarebbe più appropriato definirle "mescolanze d'autori". I libretti si definivano come "testi spettacolari" anziché testi per il teatro⁴⁵. Spesso gli argomenti trattati, tutti ampiamente conosciuti dal pubblico, provengono dai romanzi, dalle novelle o dai racconti popolari, in intrecci fra miti, epopee storiche e religioni. Il tutto è messo poi a servizio delle strutture fisse dell'Opera, adattando cioè i personaggi delle vicende ai ruoli-tipo e incasellandoli nelle forme dello stile che si sceglie.

⁴³ Cfr. F. TOLLEDI, *Culture teatrali in Cina...* cit. p. 264.

⁴⁴ Cfr. A. SICA, *L'Opera di Pechino...* cit. p. 22.

⁴⁵ Cfr. M. CASARI, *Teatro, vita di Mei Lanfang*, Clueb, Bologna 2003, p. 19.

I temi variano anche a seconda delle epoche, ovviamente, ma il genere storiografico è estremamente radicato nella cultura cinese, tanto da riscuoterne il successo maggiore. In Occidente non si può avere la giusta percezione del rilievo che rappresentano le opere di argomento storico in questo Paese poiché è un genere che, malgrado le apparenze, non esiste. Gli eventi storici, infatti, sono spesso un pretesto per raccontare le passioni umane, mentre invece i personaggi *xiqu* vanno intesi come emblemi di azioni, compiute o ancora da compiere, dove il loro scopo è domare le passioni, non farne mostra al pubblico, sempre sotto il segno di quel pudore scenico e culturale tipico della Cina. Per esplicare meglio questa fondamentale differenza, riporto qui un passo di Cheng Chi-tung, profondo conoscitore del teatro Occidentale oltre che di quello natio.

I drammaturghi occidentali amano i figli della loro immaginazione e sono anche disposti ad inventarsi imperatori e re che servano ai loro intrecci. Non si sentirebbero autori se rappresentassero fedelmente personaggi della storia. Questa è impresa affidata agli storici. A Shakespeare interessa non tanto raccontarci l'episodio di Macbeth, quanto descriverci la tirannica e sanguinosa passione di Lady Macbeth e tutte le angosce del rimorso che tormentano la sua anima criminale; la vena del poeta è sedotta dalla macchia di sangue che nemmeno le onde del mare potranno lavare... La storia gli offre soltanto dei nomi e il suo genio fa marciare le foreste. Descrive delle passioni, non delle azioni...⁴⁶

Il teatro cinese può dirsi genericamente più didascalico e statico da un punto di vista drammaturgico, ben riassunto dal detto popolare "Inventare è un'arte meno nobile che definire"⁴⁷.

Un'altra macro differenza con l'Occidente risiede nella assoluta non curanza delle unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, tanto care alla civiltà ellenica. Questo perché il teatro *xiqu* ci si presenta plastico ed estremamente fluido: non ci sono cambi scena, non c'è il sipario, ma vi è un flusso continuo per tutto l'arco della rappresentazione. È tutto spiegato dagli attori, che, appena entrano in scena, non solo presentano se stessi al pubblico, ma spiegano dove sono, perché sono lì, qual è il loro scopo e cosa stanno per accingersi a fare. Anche i movimenti e gli spostamenti sono

⁴⁶ Cfr. C. CHI-TUNG, saggio comparato sul teatro cinese e occidentale del 1886, in R. PISU e H. TOMIYAMA, *L'Opera di Pechino...*cit. p. 233.

⁴⁷ Ibidem.

esposti direttamente: ad esempio se un personaggio sta per entrare in una casa, basterà che egli faccia un passo, convenzionato e accettato dalla trazione, per simboleggiare che si appresta a varcare una soglia, e che nel mentre dica “Sto per entrare in casa... Ecco sono entrato”. L’attore crea così lo spazio della scena, e stimola la fantasia degli spettatori, i quali a loro volta definiscono nella loro mente tutti i dettagli propri dello spazio raccontato.

Nonostante lo scarso rilievo della drammaturgia in Cina, non bisogna mai dimenticare che proprio grazie alla sua fioritura il teatro si è potuto definire tale. Altrimenti ancora oggi si starebbe parlando di cantastorie e giullari. Tutti i drammaturchi della dinastia Yuan (1271-1368) sono poeti e i loro drammi sono annoverati fra i capolavori di tutta la letteratura cinese. Analizzando questi testi, ci si ritrova davanti la gamma più vasta di temi possibili affrontati dal teatro, tant’è vero che nel 1398 gli *zaju* di quest’epoca vengono divisi in dodici categorie a seconda della tematica affrontata⁴⁸. Ancora oggi molte opere sono entrate a far parte del repertorio, sono state oggetto di rifacimenti e rielaborazioni, non solo autoctone ma fonte di ispirazione anche per l’Occidente, ed è possibile andare a vederle a teatro nelle forme degli stili più disparati. Il più prolifico scrittore del periodo Yuan, sono arrivati sino a noi sessantatré titoli di opere infatti, è Guan Hanqing (ca. 1210-ca. 1298). Definito lo “Shakespeare cinese”, prediligeva soggetti popolari come l’oppressione dei Mongoli, le ingiustizie sociali, l’umiliante condizione della donna. Il suo dramma più famoso è *L’ingiustizia subita dalla signora Dou*, che oggi viene messa in scena nell’adattamento dal titolo *Neve di giugno*. Una giovane vedova è ingiustamente accusata di assassinio, ma la miracolosa nevicata estiva è la prova della sua innocenza. Proprio quando tutto è perduto e sta per essere condannata a morte, la vicenda si risolve per il meglio e viene scarcerata. Opera estremamente realista, rimane sicuramente anche come importante documento della società cinese dell’epoca.

⁴⁸ Ivi, pp. 19-21.

Altro drammaturgo fu Ma Zhiyuan (ca. 1260-1321), ricordato come “il poeta più fine e sensibile di tutta la dinastia Yuan”⁴⁹. Motivi ricorrenti nei sette drammi a noi pervenuti sono l’infelicità e la malinconia. L’opera *Autunno nel palazzo degli Han* va ricordata perché, oltre ad essere molto rappresentata, ci offre lo spunto per accennare ad una questione ampiamente dibattuta: il dramma cinese contempla o no la tragedia? Salvo rarissimi casi che sono da considerarsi l’eccezione, il genere tragico non esiste in Cina. Nelle sue storie non c’è mai un fato ineluttabile che grava sui protagonisti come una spada di Damocle, e le loro azioni non dipendono né da forze esterne né dagli Dei. Il sinologo William Dolby sostiene che i cinesi non concepiscano la tragedia “pura”, ma lo svolgersi dei loro drammi è legato alla concezione dell’armonia esistenziale e rientra in un universo cosmico circolare, in cui tutto è compreso e integrato, anche la parte antagonista. Le situazioni tragiche, infatti, sono spesso stemperate da battute o scene umoristiche, e il lieto fine diventa una costante. Anche nei drammi più eminentemente tragici “si nota la tendenza a eludere o mitigare una eccessiva carica di tensione dolorosa, con un improvviso finale ottimistico”⁵⁰. È proprio quest’ultimo il caso di *Autunno nel palazzo degli Han*: dramma storico sulla ragione di Stato, narra le tristi vicissitudini della principessa Wang Zhaojun, concubina dell’harem imperiale, che, data in sposa al re degli Unni per sancire un’alleanza politica, in una scena ricca di pathos in cui sta per avvenire lo scambio fra l’Imperatore e l’Unno presso gli argini di un fiume, si uccide gettandosi nelle acque. La storia parrebbe avere un finale degno di una tragedia classica, ma il barbaro conclude la pièce così: “Voglio far di nuovo la pace con gli Han e riconoscere la loro guida. Non è meglio così?”⁵¹, frase che auspica un lieto fine e il rappacificamento fra le fazioni, dopo che una vita innocente ha pagato ingiustamente le spese del loro conflitto.

Ma il testo forse più importante del periodo Yuan è stato scritto da un altro drammaturgo, Wang Shifu (XIII secolo), intitolato *La storia del Padiglione*

⁴⁹ Ivi, p.19.

⁵⁰ Ivi, p.20.

⁵¹ Ibidem.

Occidentale. Dramma lunghissimo, cinque *zaju* di quattro atti ciascuno, tratto da un famoso racconto di epoca Tang (618-907), racconta la travagliata storia d'amore fra Zhang, studente povero, e Yingying, figlia di un ministro. È diventata la più celebre storia d'amore di tutta la Cina, come può esserlo Romeo e Giulietta in Occidente, tanto che viene rappresentata tuttora, in numerosi riadattamenti, senza mai subire un periodo di arresto fuori dalle scene⁵².

Il primo e più noto autore di epoca Ming (1271-1368) fu Gao Ming (ca. 1305-ca. 1369), il quale riprese un famoso racconto popolare e ne fece il dramma *Storia del liuto*. L'opera consta di quarantadue atti ed è tuttora rappresentata. Anche per questa sua struttura libera, divenne il modello di tutto il *chuanqi* successivo. La storia è l'emblema della soggezione della donna al marito e ai suoceri, e ci mostra un esempio concreto dei valori morali cinesi. Una donna viene abbandonata dal marito, che dopo aver sostenuto gli esami imperiali, non ritorna più nel suo villaggio. La moglie, in miseria, mantiene da sola i suoceri e li assiste fino alla loro morte. Dopodiché parte per la città, decisa a riconquistare il marito: si susseguono mille peripezie finché la giustizia le dà ragione, e si ricongiunge al marito, non proprio simbolo di moralità confuciana che allora ritornava in auge dopo il dominio mongolo⁵³.

Altro famoso autore fu Tang Xiangzhu (1550-1616), del quale restano a noi cinque testi. Il più importante è *Il Padiglione delle Peonie*, diviso in cinquantacinque atti. Qui la concezione del mondo senza antitesi assolute è più viva che mai: la dimensione del sogno, la vita e la morte convivono perfettamente sullo stesso piano. Quest'opera è stata accostata, attraverso un'analisi molto suggestiva, a *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, anche se "al contrario": la vicenda è ribaltata poiché non ne prevede il finale tragico, ma anzi l'amore parte dalla morte che è vista come alternanza della vita. La dimensione del sogno non è il luogo dell'immaginazione, ma di una realtà parallela. I giovani protagonisti infatti si innamorano proprio all'interno dei loro sogni, tanto da portare la *dan* Du Liniang al suicidio per il mal d'amore. La

⁵² Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp. 57-59.

⁵³ Ivi, p. 64.

storia ebbe un'eco così grande in Cina che le cronache dell'epoca riportarono numerosissimi suicidi di fanciulle che emulavano la propria eroina. Lo *sheng* Liu Mengmei parte per gli esami imperiali ma durante il cammino incappa nel Padiglione delle Peonie, dove giace la tomba di Du Liniang. Riconosce nella foto la fanciulla del sogno della quale si era invaghito e apre il sepolcro. La ragazza è miracolosamente ancora intatta e il giovane, grazie ad una pozione che qui dà la vita e non la toglie come nel dramma shakespeariano, la fa rinascere. I due, dopo una serie di ostacoli e lunghe peripezie, riescono a sposarsi e si ha così il ben sperato lieto fine. Il testo ha un valore poetico estremamente alto, ma forse proprio per questo era molto ostico e non così adatto alle scene come si pensa: fra gli attori correva infatti il detto “Infilare un paio di scarpe strette è meno penoso che cantare le arie de *Il Padiglione delle Peonie*”, che lascia aperte poche interpretazioni riguardo la sua difficoltà⁵⁴.

Il massimo sviluppo dello stile *kunqu* si ebbe anche grazie ai drammi dei letterati Hong Sheng (1645-1704) e Kong Shangren (1648-1718), tanto che divenne proverbiale il modo di dire “A Sud c'è Hong, a Nord c'è Kong”, dalle loro regioni di provenienza⁵⁵. Particolare è la storia di un altro importante drammaturgo *kunqu* del quale si hanno un po' più di notizie biografiche certe: Li Yu (1611-1685). Per riuscire a mantenere la sua numerosissima famiglia, quaranta persone fra mogli, figli e concubine, divenne capocomico, drammaturgo e organizzatore di una compagnia di sole attrici che viaggiò in tutta la Cina per quindici anni. Frutto di questo enorme bagaglio artistico sarà quello che viene considerato il primo trattato sul teatro in Cina: la raccolta *Riflessioni oziose* del 1670, all'interno della quale Li Yu fa un'aperta critica agli autori non avvezzi alle scene, che non conoscono minimamente i problemi reali del fare teatro e che si ostinano nella scrittura di drammi irrepresentabili. In una sua opera Li Yu arriva persino a creare una situazione di metateatro⁵⁶.

Si evince da sé l'importanza del repertorio *xiqu*: di enorme portata, impossibile da quantificare con esattezza se si pensa che quello dell'Opera di Pechino da solo

⁵⁴ Cfr. R. PISU e H. TOMIYAMA, *L'Opera di Pechino...* cit. pp. 22-25.

⁵⁵ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp. 65-66.

⁵⁶ *Ibidem*.

consta di cinquemila opere, veniva tramandato oralmente e ogni attore aveva un bagaglio di opere che conosceva a memoria, bastavano infatti poche ore per mettere in piedi una rappresentazione. Ad esempio nelle case private veniva data una lista di titoli delle opere che la compagnia aveva in repertorio, i padroni sceglievano la loro storia preferita e in un battibaleno si andava in scena⁵⁷. I drammi dell'Opera di Pechino sono comuni a tutte le opere locali con la differenza della lingua. Oggi il repertorio è ancora rappresentato, ma per rendere comprensibile un linguaggio arcaico che non è più parlato dai cinesi, si usano i sopratitoli⁵⁸. Dalla dinastia Ming risale l'abitudine di allestire spettacoli-antologia, ovvero creare programmi-collage di scene madri, quelle più salienti estratte dalle opere più disparate e diventate banco di prova per attori e compagnie,. L'aspetto interessante è che questi brani scelti non sono riportati come quando si svolgono all'interno del dramma, ma vengono modificati al fine di esaltare quel dato attore piuttosto che una parte coreografica o una scena di battaglia, diventando quindi dei veri e propri cavalli di battaglia⁵⁹.

Per meglio chiarificare l'importanza del repertorio, verranno esposti qui di seguito alcuni esempi di opere *jing-ju*. *Scompiglio nel regno dei cieli* è tratta dal romanzo *Il Viaggio a Occidente* di Wu Cheng (1505-1580), basato sulla storia vera del più famoso pellegrinaggio buddista in India, durato ben sedici anni, del monaco Xuan Zang per raccogliere i sutra e portarli nella capitale. Ma il vero protagonista della storia è Sun Wukong, il Re Scimmia, amatissimo dal pubblico: ironico, irriverente, scaltro e brutto nell'aspetto, questo scimmietto è una figura che fa parte della mitologia classica cinese. È anche il simbolo dell'irreligiosità congenita del Paese: è pieno di episodi di satira religiosa e sociale, come quando il monaco dà una bustarella per ottenere uno scritto sacro. Il Buddismo infatti, subentrato dopo il declino del Confucianesimo, verrà a sua volta stroncato dalla popolazione cinese. La trasposizione teatrale inizia quando l'Imperatore Celeste decide di punire Sun per aver rubato al Re Drago una preziosa spada al fine di proteggere il proprio regno di

⁵⁷ Ivi, pp. 109-112.

⁵⁸ Ivi, p. 114.

⁵⁹ Ivi, pp.187-188.

scimmie, il cui metallo poteva ingrandirsi o rimpicciolirsi all'occorrenza. Divisa in undici atti, la vicenda culmina in una battaglia spettacolare fra tutti gli Dei del Cielo, uniti sotto il comando dell'Imperatore, e Sun Wukong. È un classico esempio di "uno contro tutti" ed è un pezzo di straordinaria bravura sia per l'attore che per tutta la compagnia che lo segue attraverso mirabolanti acrobazie che lasciano il pubblico senza fiato. La conclusione lo vede vincitore, a differenza invece del romanzo dove viene sconfitto.

Il Re dice addio all'amata è un'opera storico-drammatica in un atto, che prende spunto da un episodio storico che precede la salita al potere della dinastia Han (206 a.C.-226 d.C.). Il sovrano Xiang Yu capisce di essere spacciato: la sconfitta del suo esercito è ormai vicina. La sua fedele concubina Yu Qi lo ha sempre sostenuto ed è al suo fianco anche in questa battaglia. Durante l'ultima notte fa di tutto per alleggerire il morale del sovrano, anche se sa bene cosa li aspetta: gli versa il vino, canta, infine, trattenendo le lacrime, esegue la danza delle spade, un pezzo di bravura per l'attore che interpreta la *dan*, e con le stesse lame, alle prime luci dell'alba si dà la morte pur di non vedere l'imminente sconfitta dell'amato sovrano. Fu composta da Qi Rushan e Mei Lanfang nel 1921; la sua dettagliata analisi nonché la prima traduzione in lingua italiana sono oggetto di studi nel libro di Matteo Casari *Teatro, vita di Mei Lanfang, con la traduzione integrale di Addio mia concubina*, della casa editrice Clueb. Con il titolo *Addio mia concubina* esce nel 1993 anche un film, vincitore della palma d'oro a Cannes, tratto a sua volta da un romanzo dal titolo omonimo di Lilian Lee del 1985, che, attraverso l'amicizia di due attori, racconta molto bene uno spaccato della Cina culturale dal 1925 al 1977.

Il braccialetto di giada è una pantomima comico-sentimentale in un atto e mostra il primo incontro tra una giovane e bella fanciulla di nome Yujiao e Fu Peng. I due si innamorano subito ma sono troppo imbarazzati per esprimersi, allora Fu Peng lascia cadere un braccialetto di giada davanti casa della ragazza come pegno d'amore. Lei timidissima lo raccoglie, ma un'anziana vicina di casa, che ha osservato di nascosto tutta la scena, inizia una pantomima di presa in giro nei confronti della

giovane. I ruoli *lao*, gli anziani, sono ritenuti i più difficili per l'usa della voce, considerata una vera maestria ottenuta solo dopo molti anni di apprendistato. In quest'opera si dispiega grandiosamente l'arte mimica dell'Opera di Pechino attraverso la rappresentazione di lavori umili quotidiani come il dar da mangiare ai polli o usare ago e filo per il ricamo. Alla fine della vicenda l'anziana donna aiuterà la giovane a ricambiare il pegno d'amore.

Simile a *Il braccialetto di giada* per ciò che riguarda il tema della presa in giro bonaria degli anziani nei confronti di una coppia innamorata, è la pièce *Fiume d'Autunno*, opera comico-sentimentale in un atto, tratta da un episodio del *Racconto della Forcina di Giada* risalente all'epoca Song (960-1279). Narra della storia d'amore fra la monaca buddista Chen Miaochang e il nipote della priora del tempio, la quale, molto contrariata, lo costringe a far partire per gli esami imperiali. La giovane disperata arriva sulle rive del fiume, ma il suo innamorato è già partito. Prega allora un barcaiolo di remare più velocemente possibile al fine di raggiungere l'amato ed inizia qui l'umorismo del vecchio, che, capito il sentimento della giovane, si diverte a tirarla per le lunghe. La vera chicca dell'opera risiede proprio nella bravura dei due attori che riproducono sui loro corpi il movimento dell'acqua: il levarsi ed abbassarsi delle onde, le rapide, le improvvise curve del fiume. Alla fine il barcaiolo, che prova simpatia e stima per Chen Miaochang, inizia a remare più velocemente e la storia si conclude con il felice ricongiungimento dei giovani.

Ne *La Locanda di San Cha Kou*, tratta da un'antica leggenda popolare, ritroviamo un topos del teatro cinese: il combattimento al buio. Opera marziale in un atto, narra le vicissitudini di un generale ingiustamente accusato di tradimento che trova rifugio in una locanda, il cui proprietario si prende la briga di proteggerlo. Alla locanda arriva anche un emissario del suo comandante, convinto anch'egli della sua innocenza. L'emissario e il padrone di casa però iniziano a sospettare di essere entrambi coinvolti nel complotto contro il generale, e quando il locandiere si introduce furtivamente nella stanza dell'emissario ha inizio lo spettacolare combattimento: nel palcoscenico illuminato gli attori agiscono come se fossero al

buio, e, attraverso colpi mancati per un soffio e difficili acrobazie, rendono il duello comico e avvincente al tempo stesso. Questo pezzo di bravura, possibile solo grazie ad una strenua precisione e ad un forte affiatamento degli attori, viene interrotto dalla moglie del locandiere che, insieme al generale, chiarisce l'equivoco⁶⁰.

Si percepisce da questi pochi esempi a che livello sia posto l'attore e le sue tecniche rispetto al testo, spesso anche mediocre nella sua struttura narrativa dal momento in cui erano gli attori i principali modificatori del dramma, i quali però, è bene ricordarlo, erano per la maggior parte analfabeti⁶¹.

Riforme e Rivoluzioni nella Cina del Novecento

Per la Cina il XX è un secolo di cambiamenti epocali, che partono dalla politica e arrivano a toccare tutti gli altri settori. Nel 1911 crolla il l'impero e viene proclamata la Repubblica: è la fine del sistema feudale. Per la prima volta la Cina si confronta con il mondo che la circonda e subito si fa chiaro quel "ritardo" rispetto all'Occidente. Tantissimi passi vengono fatti per colmare queste lacune, per avvicinarsi alla modernità in un Paese che fonda la sua economia ancora sull'agricoltura e con un tasso altissimo di analfabetismo e scarsa istruzione. Ogni tradizione, ogni costume caratteristico viene visto come simbolo del regresso e per questo verrà fortemente minato. Il teatro *xiqu* è l'emblema della cultura cinese e come tale sarà riformato innumerevoli volte, fin quasi ad arrivare alla sua pressoché totale distruzione. Il contatto con l'Occidente genera una nuova forma artistica: lo *hua-ju*, "il teatro parlato"⁶². Tutta la storia teatrale cinese del Novecento sarà permeata dall'incontro-scontro di questi due macro generi. Sebbene alcuni brani ballati o cantati continuavano ad essere inseriti, lo *hua-ju* divenne molto popolare dal momento in cui diventarne attori non richiedeva il lungo apprendistato dello *xiqu*. Moltissime furono le traduzioni di drammi occidentali, specialmente il drammaturgo norvegese Ibsen incontrò largo favore grazie ai temi progressisti affrontati nei suoi

⁶⁰ Per le fonti delle trame dell'Opera di Pechino cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp. 187-196 e R. PISU e H. TOMIYAMA, *L'Opera di Pechino...* cit. la quale espone, anche copiosamente, un buon materiale fotografico delle rappresentazioni corrispondenti.

⁶¹ Cfr. M. CASARI, *Teatro, vita di Mei Lanfang...* cit. pp. 18-21.

⁶² Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp. 115-118.

scritti come l'emancipazione femminile, tema caldo della Cina che si avviava al processo di modernizzazione. La maggior parte dei dialoghi però, era improvvisata, un po' per seguire le reazioni del pubblico, un po' per coprire la mancanza di prove all'interno delle neonate compagnie, anche quelle professionistiche. "Mettere in scena questo tipo di spettacoli divenne semplice: non era più necessario scrivere il dramma per intero, si spiegava la trama agli attori i quali, seguendo una lista di entrate e di uscite posta nei camerini, improvvisavano interi dialoghi, in genere rozzi e banali, con situazioni che ovviamente si ripetevano in ogni opera."⁶³ Era quindi chiaro che dovesse emergere una nuova drammaturgia originale cinese incentrata sui temi di attualità.

Il teatro *xiqu*, dal canto suo, cercò di ammodernarsi ricercando nel vecchio repertorio valori contemporanei, usando nuove tecniche oppure creando nuove storie basate su quelle antiche. L'influenza del teatro *hua-ju* apportò delle considerevoli modifiche: il sistema familiare su cui si era basato il tramandarsi dei saperi fino a quel momento, scemò per far posto ad una formazione più canonica all'interno di scuole e Accademie, il prologo venne abolito in modo da ridurre la lunghezza delle rappresentazioni e da favorire un inizio più fluido, le opere vennero divise in atti anziché in scene, i biglietti iniziarono ad essere numerati grazie alla costruzione dei teatri all'italiana, dove tazze da tè e stuzzichini non furono più permessi, per la prima volta nella storia cinese comparve il sipario, grazie al miglioramento dell'illuminotecnica di influsso occidentale le rappresentazioni teatrali si svolsero con sempre maggiore frequenza in orari serali, mentre invece le repliche in case private cessarono in via definitiva⁶⁴.

Durante la guerra sino-giapponese (1937-1945), il neo-presidente del Partito Comunista Cinese Mao Zedong (1893-1976) spinse la cultura del suo Paese a ulteriori rinnovamenti, necessari per andare incontro alla nuova classe sociale emersa: operai, contadini e soldati. Il patriottismo divenne quindi un tema molto apprezzato. Nel 1942 il governo centrale fondò l'Accademia di ricerca dell'Opera di Pechino con

⁶³ Ivi, pp.117-118.

⁶⁴ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...*, cit. p. 143.

lo scopo di “sviluppare la ricerca per riformare questo vecchio teatro in modo che potesse servire al lavoro della nuova rivoluzione democratica”. Per la cerimonia d’apertura Mao scrisse un articolo intitolato “Estirpare il vecchio per riportare alla luce il nuovo”, che divenne sia uno slogan artistico sia un principio fondante per la successiva riforma⁶⁵, la quale ebbe il suo vero inizio nel 1949, anno in cui fu proclamata la Repubblica Popolare Cinese con capitale Pechino e governata dal solo ed unico Partito Comunista Cinese, tutt’oggi al governo. Di fatto la Cina si stava avviando ad un periodo di dittatura molto duro. Per risollevarne le sorti del teatro tradizionale che, a causa dell’instabilità politica, della disgregazione territoriale appena passata, dell’avvento dei film hollywoodiani e della tv, perdeva sempre maggior pubblico, il governo creò un istituto ufficiale chiamato “Ufficio per lo sviluppo del teatro dell’opera tradizionale cinese”, dipendente dal Ministero della Cultura, atto ad elaborare idee e progetti in linea con i nuovi principi educativi.

Il teatro è sempre stato visto dai potenti come uno strumento di propaganda e di controllo delle masse, e se da una parte la condizione economica e sociale degli attori migliorò, dall’altra la loro libertà artistica si perse a causa delle censure dei testi e dei comportamenti. Sottoposti a pesanti pressioni, quando non perseguitati, molti attori furono costretti a solenni autocritiche, in cui denunciavano i loro mal costumi, primo fra tutti quello di far uso dell’oppio per aiutare la voce, al fine di poter essere riammessi in società. Furono tanti gli artisti che rifiutarono di piegarsi però, ed emigrarono altrove, spesso costretti perché minacciati di morte⁶⁶.

Durante il Congresso nazionale di lavoro per il teatro dell’opera tradizionale cinese del 1956, fu promosso da Mao il movimento dei “Cento fiori”, con lo slogan “lasciate che cento fiori sboccino e cento scuole di pensiero gareggino tra loro”, come metafora per sostenere ed incentivare lo sviluppo di tutte le diverse forme di teatro tradizionale. Gli artisti si sentirono quindi più liberi di potersi esprimere nelle forme a loro più congeniali ma in realtà questa campagna altro non era che un modo per esaltare lo spirito patriottico del Paese, unendo i cittadini contro i nemici stranieri, e

⁶⁵ Ivi, p. 140.

⁶⁶ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. p. 132.

fare propaganda al partito. E presto i lavoratori dello spettacolo lo capirono a proprie spese: nei fatti veniva incentivata solamente la composizione di opere incentrate sulla lotta contro l'invasione straniera e il vecchio repertorio basato sulla morale feudale doveva essere revisionato se non bandito. I risultati di tale campagna di purificazione furono: l'abolizione di alcune tecniche ritenute offensive come quella del *qiao*, ossia il modo di camminare a passetti delle *dan* che rappresentava sulla scena l'antica usanza di fasciare i piedi femminili; di altri movimenti del corpo giudicati erotici e delle arti marziali; i combattimenti violenti, insieme con l'apparizione sul palco di fantasmi e demoni, vennero infatti bollati come immorali; lo stesso accadde per il rapporto di sudditanza fra allievo e maestro e l'usanza tradizionale del *yinchang*, ovvero del bere acqua che veniva passata dagli assistenti di scena per ammorbidire la gola durante la replica, il tutto apertamente davanti alla vista degli spettatori; nei teatri scomparvero i posti privilegiati, un tempo situati nelle zone rialzate degli edifici, esistono infatti documenti che testimoniano Mao che siede fra la folla comune per assistere agli spettacoli. La riforma più importante restò però senza dubbio il passaggio di proprietà dei teatri direttamente sotto l'ègida governativa⁶⁷.

Nel 1958 la promozione del piano "Grande balzo in avanti" coinvolse anche il settore culturale: venne chiesto ai drammaturghi di scrivere opere moderne che parlassero della collettivizzazione comunista. Moltissime però vennero create ispirandosi solamente ad articoli di giornale, risultando così di valore artistico nullo e scoraggiando il pubblico ad andare a teatro. Per combattere questa superficialità, il Ministro della cultura nel 1960 lanciò un programma che sottolineava l'importanza dell'eredità lasciata dalla tradizione a sostegno dello sviluppo dei temi contemporanei, e divise il repertorio in tre categorie: opere moderne, riadattamenti di pezzi tradizionali e pezzi nuovi basati su opere storiche. Dando ancora una volta l'illusione di apertura, nei fatti il governo bocciò tutte le proposte artistiche che si

⁶⁷ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...*, cit. pp. 144-150.

rifacevano alla tradizione passata e di conseguenza le opere moderne iniziarono ad avere monopolio esclusivo⁶⁸.

La situazione peggiorò ulteriormente nel luglio 1964 durante il Festival delle opere moderne dell'Opera di Pechino, che vide il susseguirsi di molte produzioni, coinvolgendo nell'arco di due mesi più di duemila attori divisi in ventinove compagnie. Jiang Qing (1914-1991), ultima moglie di Mao, ebbe un ruolo fondamentale nel sistema teatrale cinese: in gioventù aveva fatto l'attrice e serbava rancore profondo verso gli uomini di teatro che “negli anni Trenta, non avevano voluto riconoscere il suo talento, e che in seguito erano diventati importanti dirigenti della politica culturale del Partito. La lotta che essa conduce in nome degli ideali maoisti contro l'opera tradizionale e contro la sua corte di re, di ministri, di cortigiani è anche una lotta contro questo *establishment* culturale dal quale è rimasta esclusa.”⁶⁹ La famosa attrice, amatissima dal pubblico, Liu Changyu, ad esempio, fu allontanata dalle scene perché oggetto della gelosia di Jiang. Mentre un'altra giovane attrice, Tang Meiyu, fu invece favorita dalla stessa che aveva esclamato vedendola sulla scena: “Ma sembra me a Yan'an nel 1937!”⁷⁰ È l'inizio della fine del teatro tradizionale. Forte dell'appoggio di Mao, durante il Festival del '64 pronunciò un famoso discorso⁷¹ in cui condannava alcune opere bollandole come “erbacce velenose”, termine politico che stava ad indicare un prodotto moralmente nocivo⁷². Si guardò bene dal non rompere del tutto con la tradizione ma “soltanto a condizione che non disturbi il compito principale,” ovvero “la rappresentazione della vita attuale e delle figure di operai, contadini e soldati”⁷³. Propose quindi un “teatro modello” di stampo socialista ben consapevole che...

⁶⁸ Ivi, pp. 150-154.

⁶⁹ Cfr. M. C. BERGÈRE, *La Cina dal 1949 ai giorni nostri* [*La République populaire de Chine de 1949 à nos jours*, 1994], Il Mulino, Bologna 2003, p.164.

⁷⁰ Qui Jiang Qing fa riferimento al suo passato di attrice e agli anni di studio nella città di Yan'an, roccaforte del Partito Comunista Cinese. Cfr. M. RENOARD, *La riforma dell'Opera di Pechino* [*La réforme de l'opéra de Pékin*, 2013], Nottetempo, Roma 2015, pp. 27-28.

⁷¹ Per la traduzione italiana della discussione completa cfr. E. SANGUINETI e N. BALESTRINI (a cura di), *L'Opera di Pechino*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 19-23.

⁷² Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...*, cit. p.155.

⁷³ Cfr. J. QING in E. SANGUINETI e N. BALESTRINI (a cura di), *L'Opera di Pechino...*, cit. p. 20.

...il teatro è il mezzo di educazione del popolo, ma attualmente le nostre scene sono ingombre di imperatori, re, generali, ministri, dame e cortigiani, insomma di un guazzabuglio di idee feudali e borghesi. [...] I borghesi sono soltanto un'infima minoranza. Di chi bisogna essere al servizio? Di questo pugno di individui o di seicento milioni di uomini? [...] Sono i contadini che coltivano i cereali che mangiamo; sono gli operai che tessono i vestiti che portiamo e costruiscono le case in cui viviamo; sono i soldati dell'Armata popolare di Liberazione che ci assicurano la difesa nazionale e vigilano ai confini; ma noi non li portiamo sulla scena! Posso chiedervi a questo punto qual è la classe che viene scelta e da che parte sta la famosa "coscienza" dell'artista?⁷⁴

I letterati dovevano essere mandati nelle campagne o nelle fabbriche ad osservare "la vita vera" per poterla poi riprodurre nelle opere. Il Partito aveva bisogno di una legittimazione anche sul piano artistico, doveva acquisire una faccia mediante lo sviluppo dei personaggi positivi, così di poco conto nella vecchia tradizione, per "creare figure di eroi rivoluzionari d'avanguardia"⁷⁵ sempre con lo scopo "di educare e di galvanizzare il pubblico e di trascinarlo nella marcia in avanti"⁷⁶. Tutte le opere dovevano essere sottoposte al vaglio di commissioni specializzate al servizio del governo. Sempre in questo discorso venne infatti elogiata l'opera *La conquista della montagna della Tigre*, la quale aveva accolto e modificato più e più volte il suo libretto in base agli interventi del potere, mentre gli autori che rifiutavano di apportare modifiche a lavori già finiti, magari anche di successo, non sarebbero riusciti ad ottenere opere di alto valore agli occhi del Partito. È proprio in questa circostanza e clima che, in riferimento all'operato del Festival, venne coniato da Jiang Qing il termine "Rivoluzione dell'Opera di Pechino".

Mao Zedong, sempre più preoccupato di una possibile restaurazione del capitalismo, a seguito del fallimento del Grande Balzo in avanti da lui ideato in cui milioni di cinesi persero la vita per le dilaganti carestie, e convinto che elementi conservatori e revisionisti, anche interni al suo Partito, ristagnassero soprattutto fra le fila dei lavoratori dello spettacolo e fra i letterati in genere, diede avvio nel maggio 1966 alla "Grande Rivoluzione Culturale Proletaria". Quasi tutte le compagnie teatrali furono costrette a cessare le attività a seguito del movimento di critica delle "erbacce velenose": verso la fine dello stesso anno le uniche produzioni culturali

⁷⁴ Ivi, pp.19-20.

⁷⁵ Ivi, p. 22.

⁷⁶ Ivi, p. 23.

ammesse erano le poesie di Mao⁷⁷. Nel 1967 vennero selezionate e riadattate secondo i nuovi dettami governativi cinque opere di Pechino; *La conquista della Montagna della Tigre*, *Il fanale rosso*, *Scia-kia-pang*, *Incursione contro il reggimento della Tigre Bianca* e *Il porto*⁷⁸; due balletti; *La ragazza dai capelli bianchi* e *Il distaccamento rosso femminile*; e un brano sinfonico; *Concerto per pianoforte del Fiume Giallo*; che insieme formarono le “otto opere modello rivoluzionarie”, unico evento culturale del Paese permesso. Diffuse capillarmente, trapiantate nelle opere locali, trasmesse dalle reti nazionali, sono il simbolo più concreto della propaganda del regime, ben espressa dallo slogan “otto opere modello per ottocento milioni di persone”⁷⁹. Guidati dai dettami maoisti “senza distruzione non c’è costruzione” oppure dal più poetico “è su una pagina bianca che si scrivono le più belle poesie”⁸⁰, ideati proprio per minare gli intellettuali, i primi ad aderire ciecamente alla nuova linea politica furono i giovani e gli studenti, che costrinsero i loro insegnanti a pubbliche umiliazioni e presero il controllo organizzandosi in squadre, per lo più composte da adolescenti fanatici, chiamate “Guardie Rosse”. Si arrivò così anche alla chiusura delle scuole primarie e secondarie e delle università avvenuta all’incirca dal Giugno 1966 all’Ottobre 1967, intanto le Guardie mietevano numerose vittime⁸¹. In campo teatrale tutte le antiche convenzioni furono bandite: niente più ruoli-tipo, né costumi tradizionali, sostituiti da quelli contemporanei, l’orchestra in scena fu tolta per far posto a strumenti occidentali, il modo di recitare si avvicinò a quello del teatro parlato e anche le coreografie iniziarono a somigliare al balletto classico, soprattutto quello russo, il linguaggio poetico lasciò il posto ad una prosa colloquiale. Il prevalere delle otto opere modello venne definito “lo sbocciare di un fiore” in relazione alla passata politica dei Cento Fiori, che lasciava presupporre invece tutto il contrario⁸². Gli attori come gli autori, ancorati alla tradizione, in questo clima di

⁷⁷ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...*, cit. p. 158.

⁷⁸ Per la traduzione italiana delle opere complete cfr. E. SANGUINETI e N. BALESTRINI (a cura di), *L’Opera di Pechino*, Feltrinelli, Milano 1971.

⁷⁹ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. pp. 134-135.

⁸⁰ Cfr. M. RENOUEAU, *La riforma dell’Opera di Pechino...* cit. p. 25.

⁸¹ Cfr. M. C. BERGÈRE, *La Cina dal 1949 ai giorni nostri...* cit. pp. 174-175.

⁸² Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...*, cit. p. 165.

mortificazione del passato, “furono privati dei loro diritti più elementari, costretti ad umilianti rituali di autocritica, dispersi nei campi di ‘riabilitazione al lavoro manuale’, quando non fisicamente seviziati ed eliminati dal fanatismo brutale delle Guardie Rosse. È stata la più brutta stagione del teatro cinese”⁸³.

Il Gruppo centrale della Rivoluzione Culturale venne affidato a Jiang Qing e ad altri collaboratori che in seguito verranno conosciuti come la famigerata “Banda dei Quattro”, i fedelissimi di Mao che lo difesero strenuamente anche dopo la sua morte, venendo processati e condannati, evento che sancì la fine della Rivoluzione nel 1976, dopo dieci anni dal suo inizio. Le direttive politiche successive bocciarono in tronco le linee guida della “Rivoluzione” e virarono al ripristino delle tradizioni autoctone dandogli maggiori autonomie nei confronti dello Stato, ma ormai il danno era fatto: molti attori erano morti, le compagnie risultavano disperse, e ai giovani mancava l’esperienza necessaria per ricominciare⁸⁴. Dopo qualche tempo però, nel 1978, un numero sempre crescente di opere tradizionali venne recuperato e iniziò finalmente ad affacciarsi di nuovo sui palcoscenici. Nel 1980 i drammi antichi rappresentavano il novanta per cento del repertorio nazionale totale, ricomparvero addirittura le opere oscure già abbandonate nel 1950. Il nuovo governo si impegnò molto sostenendo un rinnovamento del repertorio e aiutando la creazione di drammaturgie originali. Sulla scia di questa spinta vennero scritte opere finalmente prive di riferimenti politici, accanto al recupero di pezzi dal repertorio classico rivisti e migliorati e di drammi moderni famosi lasciati dal maestro Mei Lanfang e da altri grandi attori dell’epoca.

Grazie a questo tanto ricercato equilibrio, i primi anni ottanta conobbero un periodo di luminosa prosperità⁸⁵. Coerentemente alle maggiori aperture del Paese, anche le culture extra-cinesi iniziarono ad integrarsi in un dibattito sempre più prolifico, tuttora aperto e in continua evoluzione: la moderna cultura di massa non spaventò più la Cina e non schiacciò neanche le sue peculiarità, ma divennero invece numerosi i tentativi di assorbirla prendendone le parti migliori e aprendo così la

⁸³ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto...* cit. p. 136.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...*, cit. pp. 166-169.

strada a nuove forme teatrali più complesse, sempre identificative del continente ma mai più sorde ai mutamenti dei gusti del pubblico. Frutto del nuovo clima, nel 1983 apparve per la prima volta sulla scena un *Otello* prodotto dalla compagnia sperimentale pechinese dell'opera di Pechino: il dramma shakespeariano non si incastrava benissimo nei ruoli-tipo, la complessità dei personaggi infatti non si adeguava alla bidimensionalità della struttura fissa del *jing-ju*, ma tanto bastò per istaurare una reale critica teatrale positiva. Infatti, grazie anche all'influenza dei classici europei, si assistette al fiorire di opere che presentavano un grado accurato nell'approfondimento psicologico dei personaggi, rispecchiato anche dalle musiche tese a specificare meglio le caratterizzazioni peculiari di ogni ruolo, e anche la scenografia venne coscientemente rimpolpata, per esprimere meglio agli occhi del pubblico dettagli altrimenti inespressi dei drammi. Felice esperimento di successo in questo senso fu *Cao Cao e Yangxiu* del 1988, che vinse numerosi premi fra cui quello per la "Migliore nuova composizione" al Festival nazionale delle nuove produzioni dell'Opera di Pechino organizzato dal Ministero della Cultura, diventando un punto di riferimento e buon inizio per tutte le sperimentazioni teatrali future⁸⁶.

⁸⁶ Ivi, pp. 169-175.

II.

Mei Lanfang, l'incantatore del Giardino dei Peri

La disciplina e gli studi

Solo il proprio corpo e qualche indispensabile accessorio per esercitare la loro arte. Un corpo utilizzato in tutte le sue potenzialità, capace del canto, della danza, della mimica e dell'acrobazia. [...] Sono loro che conservano, insieme con i letterati-eremiti, la quintessenza della vera cultura cinese, trasponendola sulla scena, certo, ma anche nella vita di tutti i giorni, in ogni parola, nel minimo gesto. Per questi artisti non c'è iato tra teatro e vita. Per istinto e disciplina padroneggiano tutto quanto è necessario per sapere stare sulla scena e agire nella vita quotidiana. In loro tutto assume quell'aspetto preciso, elegante e parco, proprio della professionalità. Muovendosi, diffondono tutt'attorno una duttile energia. [...] Era un piacere vederli camminare, salutarsi, sedersi, mangiare e bere, oppure sollevare dei pesi. Sembravano costantemente accompagnati da un'orchestra invisibile, un'orchestra insediatasi una volta per tutte dentro di loro. Perciò, tutto quello che toccavano acquistava un aspetto e delle qualità sino allora sconosciuti, che soltanto loro sapevano rivelare. E non era certo nelle loro abitudini abbottonarsi il vestito, annodarsi un nastro, accendersi la pipa, senza dare a quel gesto una connotazione rituale, come se nulla nella vita fosse trascurabile e ogni dettaglio avesse invece la sua importanza.⁸⁷

La descrizione dell'arte degli attori cinesi appena citata dice molto sulle caratteristiche peculiari di questo mestiere. L'assoluta fluidità fra il palco e la vita, il compenetrarsi e completarsi delle due dimensioni, è tangibile nella vita di un maestro-attore che ha portato il proprio lavoro a picchi di valore altissimi, esportandoli in tutto il mondo: Mei Lanfang (1894-1961). La storia della sua vita e della sua professione sfocia spesso nel mito, l'immagine dell'attore si sublima di racconti e aneddoti dal sapore favolistico e legendario, tanto che il limite fra biografia e mitografia è davvero sottile. Non a caso Nicola Savarese in un suo scritto⁸⁸ intitola il capitolo dedicato all'attore "Mito e storia di Mei Lanfang", accostando due termini solo apparentemente ossimorici. Approfondire lo studio

⁸⁷ Cfr. F. CHENG in G. AZZARONI e M. CASARI, *Asia, il teatro che danza, storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze 2011, p. 265.

⁸⁸ Cfr. N. SAVARESE, *Il teatro al di là del mare: leggendario occidentale dei teatri d'Oriente*, Studio Forma, Torino 1980, pp. 250-280.

dell'Opera di Pechino e dell'arte attoriale cinese vuol dire anche studiare la vita artistica di Mei Lanfang⁸⁹.

Nasce a Yangzhou nella regione dello Jiangsu il 22 Ottobre 1894 Mei Lan, conosciuto dal grande pubblico con il nome d'arte acquisito solo successivamente di Mei Lanfang⁹⁰. Come molti dell'ambiente dell'epoca, proveniva da una famiglia d'arte: il nonno paterno, Mei Qiaoling (1874-1897), era un maestro di ruoli femminili *dan*, conosciuto come uno dei “tredici maestri-attori del periodo Tongguang (1862-1908”⁹¹, il nonno materno, Yang Longshou (1876-1908), fu un importante interprete di ruoli *wu-sheng*, mentre il padre, Mei Zhufeng (1874-1897), fu un famoso attore *dan*, in opere *kunqu* e di Pechino. La perdita del padre a soli tre anni e quella di poco successiva della madre a quindici, segnarono la sua vita e furono un pesante handicap per la carriera teatrale a cui era naturalmente predestinato, come da tradizione secondo cui il sapere si tramandava di padre in figlio. Venne adottato da suo zio, Mei Yutian (1865-1912), anch'egli dell'ambiente, era infatti un suonatore di violino cinese dell'Opera di Pechino. Cominciò a studiare all'età di otto anni, ma i duri anni di apprendistato si rivelarono più ostici del previsto: è lo zio a ricordare infatti l'inizio del training come catastrofico, il piccolo Mei impiegò talmente tanto tempo ad imparare quattro versi che il suo insegnante di allora, membro di una nota famiglia di attori, perse le speranze e se ne andò dicendo: “Gli Dei non ti hanno destinato a salire sul palcoscenico. Il Dio del dramma non ha dato a questo bambino alcun dono”. Quando più tardi i due si rincontrarono dietro le quinte di un teatro il vecchio insegnante imbarazzato gli disse: “Ero davvero stupido e non avevo gli occhi per vedere il genio”, ma, con la saggezza e l'umiltà che solo gli uomini grandi e illuminati sanno avere, Mei, sorridendo, rispose così: “No, se non mi avessi sgridato non avrei mai dovuto lavorare così duramente”⁹².

⁸⁹ Cfr. M. CASARI, *Teatro, vita di Mei Lanfang*, Clueb, Bologna 2003, pp. 9-13.

⁹⁰ Cfr. SARA & HENGEL (TEATRO CANTIERE), *Mei Lanfang e la Cina in punta di piedi*, 2014, <http://www.paginaq.it/2014/02/23/mei-lanfang-e-la-cina-in-punta-di-piedi/>

⁹¹ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese, dalle origini ai giorni nostri* [Tradition and Reality of Chinese Theatre, 1995], International Cultural Exchange, Milano 1995, p. 123.

⁹² Cfr. A. C. SCOTT, *Mei Lan-fang, the Life and Times of a Peking Actor* [Mei Lan-fang. Leader of the Pear Garden, 1959], Hong Kong University Press, Hong Kong 1971, p. 24.

È lo stesso Mei che nella sua biografia racconta di non essere estremamente portato per le arti sceniche, ma, grazie alla sua caparbità e amore, riuscì a diventare un artista strabiliante. Il pezzo che segue è anche significativo di quanto la vita quotidiana non sia mai dissociata da quella scenica, ma l'una supporta e aiuta l'altra e viceversa, e di quanto le passioni personali fra le più disparate, come nel caso di Mei ad esempio la pittura che lo ha aiutato nell'abilità del trucco ma anche nell'avere un occhio estetico della scena nel suo insieme e delle sue proporzioni più corrette, o del meno riconducibile giardinaggio, che lo ha invogliato a svegliarsi sempre più presto la mattina, abitudine assai salutare, e attraverso l'accostamento dei colori dei fiori gli ha permesso una maggiore accuratezza nell'accostamento delle fogge dei costumi⁹³, possano giovare e anzi capovolgere le sorti stesse di una carriera.

Come bambino non ero molto robusto, ero un piccolo miope e la gente diceva che avevo le palpebre cadenti. Qualche volta all'aperto il vento offuscava i miei occhi, in ogni caso non erano mai sembrati vivaci. Per un artista di teatro, di tutti i tratti facciali gli occhi sono i più importanti [...] che sono la parte più viva del viso, esprimono i sentimenti e le emozioni. [...] Gli amici e i parenti che si interessavano del mio avvenire erano preoccupati per i miei occhi, temevano che la mia futura carriera avrebbe potuto esserne compromessa, anch'io ero veramente preoccupato per questo. Con sorpresa di tutti la mia passione per i piccioni curò questo difetto, fu davvero una cosa inaspettata. L'anno in cui avevo diciassette anni accadde che allevassi alcune coppie di piccioni, all'inizio lo facevo per gioco, lo consideravo un passatempo. [...] Dopo qualche tempo cominciai a considerare questo svago una parte necessaria della mia vita, non me ne stancavo mai. [...] Non era compito semplice prendersi cura di questi piccoli uccelli nel modo adeguato. Dovevo alzarmi alle prime luci dell'alba, verso le cinque o le sei; appena finito di lavarmi mi affrettavo ad aprire la casa dei piccioni e a spazzarla, riempire le ciotole con il cibo e l'acqua naturalmente faceva parte del mio lavoro quotidiano. [...] Quando i piccioni erano alti nel cielo dovevo guardare in alto e osservare attentamente quali erano i miei e quali no, e ciò non fu facile. I miei occhi dovevano seguire i piccioni mentre volavano a distanza; dovevo guardare fissamente l'orizzonte e persino cercare di penetrare i banchi di nuvole: questo non una volta o due ma giorno dopo giorno. Prima che me ne accorgessi i miei occhi erano completamente guariti. Nello stesso tempo, tenendo la lunga asta di bambù per dirigere i piccioni, usavo i muscoli delle braccia, agitando quell'asta giorno dopo giorno: gradualmente non solo sviluppai la forza nelle braccia ma fortificai anche i muscoli di tutto il corpo. [...] ...ora, a sessant'anni, posso ancora flettermi indietro e le mie braccia possono ancora sopportare il peso delle maniche senza disagio. Per questo devo ringraziare l'asta di bambù che facevo ondeggiare ogni giorno sulla cima del tetto.⁹⁴

⁹³ Cfr. M. CASARI, *Teatro, vita di Mei Lanfang...* cit. p. 15.

⁹⁴ Cfr. M. LANFANG, *My life on the stage, by Mei Lanfang, to which id added The Enchanter from the Pear Garden, by S. M. Eisenstein*, ISTA (International school of Theatre Anthropology), Ottobre 1986, pp. 20-22.

La disciplina e l'instancabile profusione di sforzo e lavoro sono alla base delle tecniche artistiche orientali. Il maestro di Mei Lanfang fu Wu Ling-hsien, che, in controtendenza con le usanze tradizionali, non picchiava i suoi alunni. Mei studiò in una delle cosiddette "Accademie di addestramento" per attori, per la prima volta nella storia staccate dalle compagnie, seppur ancora per soli bambini figli d'arte. La prima di queste fu fondata nel 1904 a Pechino dall'attore Ye Chunshan con il nome di Xiliancheng, letteralmente "fortuna-legame-successo", dove appunto studiò anche Mei. L'apprendistato durava circa sette anni e l'istruzione era di tipo privato, infatti lo stipendio del primo anno degli attori serviva in genere per ripagare gli studi, in una pratica definita "ringraziare il maestro", risanando così quell'accumulato debito di gratitudine⁹⁵. La giornata di scuola iniziava per tutti gli studenti alle cinque: in piedi di fronte un muro si eseguivano gli esercizi per l'uso della voce, il metodo abituale consisteva infatti nello sviluppare il timbro e la forza necessari alla scena e il muro fungeva da cassa di risonanza, rendendo anche autonomi i piccoli studenti. Dal momento in cui gli addominali erano coinvolti nell'esercizio, era impensabile far colazione prima di questo momento⁹⁶. Le lezioni continuavano poi regolari e dopo pranzo si riprendevano altri esercizi vocali a cui seguivano quelli fisici. "Passavo la sera a studiare i libretti. Eccetto i momenti del mangiare e del dormire, lavoravo duramente tutto il giorno"⁹⁷. Data la sua indole gentile e il suo fisico asciutto, Mei iniziò presto a specializzarsi nei ruoli *dan*, studiando sia lo stile *kunqu* che quello dell'Opera di Pechino. Inizialmente si concentrò sullo studio della *qingyi*, la donna rispettabile, ma poi la sua curiosità e vivacità artistica lo portarono ad affrontare con successo anche i ruoli *hua-dan*, la *dan* floreale, e la *wu-dan*, la donna guerriero, in breve a fine carriera era in grado di gestire quasi tutti i ruoli femminili, tranne forse quelli più brillanti per i quali non si sentiva portato a differenza invece del nonno. Per

⁹⁵ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...* cit. pp. 78-79.

⁹⁶ Cfr. A. C. SCOTT, *Mei Lan-fang, the Life and Times of a Peking Actor...* cit. p. 25.

⁹⁷ Cfr. M. LANFANG, *My life on the stage...* cit. p. 13.

questo era considerato, ancora di più all'epoca, estremamente versatile: il suo training durò per tutta la vita⁹⁸.

Gli attori cinesi sono chiamati comunemente *tiaochong*, che letteralmente significa “attore in grado sia di parlare che di saltare”⁹⁹, e devono mirare al conseguimento delle cosiddette quattro abilità, che sono *chang*, il canto; *nian*, la recitazione parlata; *da*, i movimenti fisici e le arti marziali; e *zuo*, la gestualità, e delle cinque tecniche; ovvero l'uso delle mani, l'uso degli occhi, l'uso del tronco, l'andatura e *fa*, traducibile con “soggettività”, segno di come sia l'interiorità attoriale a muovere e coordinare tutte le altre facoltà¹⁰⁰. Per ottenere tutto ciò, il training a cui sono sottoposti gli attori cinesi è molto duro e lungo. Ma un buon attore si giudica prima di tutto dal solo e apparentemente più semplice dei movimenti: il passo. Durante l'apprendistato i giovani aspiranti attori camminano per circa due, tre ore al giorno con l'andatura caratteristica dei diversi ruoli loro assegnati, e solo dopo tre anni di questa pratica possono dire di aver raggiunto un livello sufficiente¹⁰¹. Ce lo spiega bene Mei Lanfang nella sua biografia, in un passo in cui racconta come ha imparato a fare uso dei famosi *caiqiao*, particolare calzatura usata dagli attori di ruoli *dan* per imitare l'andatura tipica femminile dei piedi fasciati a “fiore di Loto”. Erano una specie di trampolo in legno sulla cui punta era ricamata una piccola scarpa, e servivano appunto a rendere l'incedere dell'attore sulla scena traballante e incerto¹⁰².

Ci sono alcuni movimenti di base per il ruolo *chingyi* (la donna rispettabile) che devono essere provati per un lungo periodo prima di poter raggiungere la precisione: questi comprendono la camminata, aprire e chiudere una porta, i movimenti della mano, indicare con le dita, far oscillare le maniche, toccarsi i capelli alle tempie, togliersi una scarpa, alzare una mano e invocare il cielo, far oscillare il braccio per lamentarsi di qualcosa, camminare sul palcoscenico, e svenire su una sedia. Ricordo che quando ero molto giovane usavo un alto sgabello per allenarmi, un mattone veniva messo sullo sgabello e salendovi con dei piccoli trampoli ai piedi cercavo di rimanervi per il tempo che un bastoncino da incenso impiega a bruciare. La prima volta, quando cominciai, le gambe mi

⁹⁸ Ivi, p. 14.

⁹⁹ Cfr. G. AZZARONI e M. CASARI, *Asia, il teatro che danza...* cit. p. 133.

¹⁰⁰ Cfr. M. MUSILLO in E. GAGLIARDI MANGILLI e B. GIANINAZZI (a cura di), *Jinju, il teatro cinese nella Collezione Pilone*, Silvana Editoriale, Milano 2014, pp. 64-70.

¹⁰¹ Cfr. R. PISU e H. TOMIYAMA, *L'Opera di Pechino*, Prefazione di Marcel Marceau, Mondadori, Milano 1982, p. 230.

¹⁰² Cfr. E. GAGLIARDI MANGILLI e B. GIANINAZZI (a cura di), *Jinju, il teatro cinese nella Collezione Pilone*, Silvana Editoriale, Milano 2014, pp. 99-100.

tremavano, fu una tortura: non potei rimanervi più di un minuto prima che diventasse insopportabile e dovessi saltar giù. Ma dopo qualche tentativo, la mia schiena e le mie gambe svilupparono i muscoli adeguati e imparai a stare saldamente sul mattone. In inverno mi esercitavo a combattere e camminare sul ghiaccio, all'inizio cadevo con facilità, ma appena cominciai ad abituarli a camminare coi trampoli sul ghiaccio fu meno faticoso fare gli stessi movimenti sulla scena senza trampoli. Qualunque cosa tu faccia se passi attraverso un momento difficile prima di raggiungere quello facile, scoprirai che la dolcezza è valsa tutte le dolorose amarezze passate. In genere quando mi esercitavo sui trampoli mi venivano le vesciche ai piedi e sentivo molto dolore. Pensavo che il mio maestro non avrebbe dovuto sottoporre un bambino di dieci anni a prove così dure ma anzi esserne amareggiato. Ma oggi, quando con i miei sessant'anni, posso ancora assumere le posizioni della donna-guerriero in opere come *La Bellezza Ubriaca* e *La Fortezza della Montagna*, so che posso farlo perché il mio maestro fu severo con me nel mio primo allenamento.¹⁰³

L'attore cinese si muove nello spazio attraverso una "danza delle opposizioni": non inizia mai un'azione attraverso il procedere di linee rette, ma parte dal punto opposto a quello di arrivo tramite linee sinuose che coinvolgono il corpo per intero, non solo per amplificare il gesto agli occhi dello spettatore. Un po' come l'*otkaz* di Mejerchol'd, è "un movimento opposto a quello che si vuole compiere e che precede immediatamente quest'ultimo per accentuare l'espressione". Anche le entrate e le uscite degli attori *xiqu* sono codificate attraverso percorsi ben stabiliti, diversi a seconda dei ruoli e si basano su questo principio del procedere per direzioni opposte al punto da raggiungere. Un'altra frequente convenzione in cui il personaggio declama le sue ultime battute sulla soglia prima di uscire di scena, è frutto proprio di questo precetto, atto anche a generare effetti di sorpresa nel pubblico¹⁰⁴.

L'uso delle mani è molto importante per gli attori cinesi: ne esistono più di cinquanta posizioni differenti. Questa grande diversificazione serviva soprattutto per operare un'ulteriore differenza fra i ruoli maschili e quelli femminili, entrambi interpretati da uomini¹⁰⁵. Lo studio sottile dei gesti, che risultavano nel caso degli uomini-donna più femminili delle donne stesse e quasi sfioravano in alcuni casi l'esibizione chic¹⁰⁶, veniva amplificato sulla scena in determinati punti salienti dalle "maniche d'acqua", che fungono quasi da protesi, come se il costume fosse un

¹⁰³ Cfr. M. LANFANG, *My life on the stage...* cit. pp. 14-15.

¹⁰⁴ Cfr. N. SAVARESE e E. BARBA, *L'arte segreta dell'attore [The secret art of the Performer, 1990]*, Argo, Lecce 1996, pp. 151-153.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 110-111.

¹⁰⁶ Cfr. J. KOTT *Gli uomini-donna* in N. SAVARESE, *Il teatro al di là del mare...* cit. p. 103.

partner vivente con cui l'attore interagisce, dialoga e danza, dilatando il suo corpo e creando una scenografia, in più sono un ottimo espediente per il tipico imbarazzo attoriale sul problema di dove tenere le mani durante la performance¹⁰⁷.

È emblematico come in Cina il termine per descrivere l'energia di un attore, o quella che in Occidente è comunemente nota per essere la sua "presenza", sia *kung-fu*. Il significato letterale è "capacità a resistere" ma comprende una vasta gamma semantica: va dall'esercizio concreto all'arte marziale nazionale, più genericamente indica anche "disciplina", ovvero "la facoltà che richiede uno sforzo continuo per essere dominata" e addirittura arriva a riferirsi al risultato di una ricerca intellettuale. Per un attore avere del *kung-fu* significa essere in forma e possedere quella particolarità indicativa dell'avvenuto superamento della mera tecnica¹⁰⁸. Le arti marziali hanno quindi un posto ben chiaro all'interno del training *xiqu*: la tecnica del *kanshu*, "penetrazione della mano", e quella di "afferrare saldamente con le dita" vengono costruite attraverso semplici ma efficaci esercizi; come inserire la mano dapprima in un vaso pieno di polvere che gradualmente viene sostituita da riso, sabbia, fagioli, e infine sassi, o come stringere e portare per un po' di tempo una larga giara con le mani ai bordi del collo, inizialmente vuota, poi riempita con sabbia o acqua¹⁰⁹.

La scena risulterà estremamente dinamica attraverso un incrocio di ritmi differenti lenti e veloci ben equilibrati fra loro. Dinamica che viene portata al suo limite massimo con la tecnica del "movimento implosivo", *shoun teng*, o del "prendere la posa", *lianxiang*: gli attori, nel momento di massima tensione, arrestano improvvisamente il movimento, creando un'immobilità solo esteriore, che è quindi dinamica pura. "Il movimento si ferma fuori, ma non dentro, creando un ritmo delle opposizioni danzato nel corpo e non con il corpo"¹¹⁰.

Dopo aver appreso buona parte delle tecniche, Mei Lanfang è finalmente pronto per presentarsi al pubblico: è il 1905, e ha undici anni. Recita nell'opera *Il*

¹⁰⁷ Cfr. N. SAVARESE e E. BARBA, *L'arte segreta dell'attore...* cit. pp. 204-212.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 52-53.

¹⁰⁹ Ivi, p. 148.

¹¹⁰ Cfr. A. SICA, *L'Opera di Pechino*, Edizioni della Fenice, Agrigento 1994, pp. 29-30.

mandriano e la tessitrice al teatro Guangue, culla dell'Opera di Pechino. A quattordici anni diventa ufficialmente membro della compagnia *Xiliancheng*, recitando trecento giorni all'anno e per diverse volte al giorno¹¹¹ e cominciando a percepire le sue prime, ancora modeste, paghe. A diciott'anni, nel 1912, prese parte ad una gara teatrale svoltasi a Shanghai, alla fine della quale fu votato da più di 270.000 ammiratori ottenendo il titolo di "re degli attori"¹¹². Nel 1913, a meno di vent'anni, è già vicedirettore della suddetta compagnia e inizia una prima tournée proprio a Shanghai, la quale gli porta gli ossequi della critica e del pubblico. La sua fama inizia così a diffondersi a macchia d'olio per l'intero Paese, ma è nel 1914 con la sua seconda tournée a Shanghai, sull'onda del precedente successo avuto, che avrà un incontro il quale cambierà per sempre le sorti della sua carriera e del teatro dell'Opera di Pechino: nasce il sodalizio artistico con Qi Rushan (1876-1962)¹¹³.

Per un teatro riformato

Shanghai era ed è ancora una delle città più cosmopolite della Cina. Affacciata sul mare, era il primo luogo di scambio e contatto con l'Occidente. È qui infatti che si assiste ai primi cambiamenti in campo teatrale che poi si espanderanno nel resto del Paese. Non bisogna pensare che un teatro così fortemente codificato non possa essere in alcun modo modificato: le convenzioni infatti provengono da una rigorosa e dettagliata osservazione della realtà traslata in un alfabeto scenico ben collaudato e conosciuto sia dal pubblico che dai teatranti. Un esempio su tutti è quello dell'attore *lao-sheng* Tan Xinpei (1847-1917), che, agli inizi del Novecento, avanzò una critica ad una convenzione, generando scandalo in un primo momento, ma poi la sua innovazione scenica venne accettata perché giudicata più corretta. La modifica riguardava un particolare momento a cavallo, egli diceva infatti che "un cavaliere non può sfoderare la spada come un fante, cioè con un ampio gesto laterale. Se così fa, ferisce il suo cavallo sul collo. L'uomo in sella deve sfoderare la spada puntandola

¹¹¹ Cfr. L. O. AMATO in M. CASARI, *Teatro, vita di Mei Lanfang...* cit. p. 14.

¹¹² Cfr. N. SAVARESE, *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Bari 2002, p. 97.

¹¹³ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese* (1997), Carocci, Roma 2003, pp. 125-126.

davanti a sé e in alto in modo da evitare di colpire la cavalcatura”¹¹⁴. Questo ci mostra come una modifica iperrealista viene applicata su un qualcosa che non è fisicamente presente sulla scena, ma si staglia nell’immaginario di chi guarda e di chi compie l’azione. È l’inizio di un’apertura importante per il teatro tradizionale cinese, che solo mettendosi in discussione è riuscito a sopravvivere fino a noi, attraverso l’operato di attori e letterati che fra le due guerre si adoperarono per dare enorme impulso nel rinnovamento dell’opera tradizionale, dando una forte spinta propulsiva nel miglioramento soprattutto del ruolo *dan*. Fra questi ricordiamo i cosiddetti “Quattro Grandi Maestri Dan” Cheng Yanqiu (1904-1958), che venne affiancato dal letterato Luo Yinggong (1880-1924); Shang Xiaoyun (1899-1976), insieme al drammaturgo Qingy Jushi (date non certe); Xun Huisheng (1900-1968), per il quale Chen Moxiang (1884-1942) e altri colleghi scrissero più di cento lavori; e naturalmente su tutti Mei Lanfang, coadiuvato da Qi Rushan¹¹⁵. A Shanghai Mei Lanfang assisterà per la prima volta alla messa in scena di *hsin-hsi*, “opere nuove”, incentrate su temi di attualità che utilizzavano nuovi tipi di trucchi, costumi moderni, il tutto su nuovi palchi, rimanendone felicemente colpito¹¹⁶.

È qui che Qi Rushan terrà una conferenza sul “teatro straniero”, a cui è presente anche il giovane Mei. Qi Rushan fu uno studioso di lingue straniere e fra il 1908 e il 1913 fece tre viaggi a Parigi, riuscendo a vedere numerosi spettacoli. Già interessato al teatro *xiqu*, dopo questi contatti con l’Occidente sentì la necessità di migliorare la tradizione natia, ormai divisa fra il conservatorismo delle classi agiate e l’indifferenza dei giovani intellettuali. Dopo la conferenza Mei Lanfang lo chiamò subito a Pechino e gli fece vedere dei suoi lavori. Qi Rushan gli scrisse poi una lunga lettera ricca di suggerimenti che Mei accolse e mise in pratica. La cosa andò avanti per qualche mese fino a che fu naturale iniziare una vera e prolifera collaborazione, la quale durò per più di vent’anni¹¹⁷. Dal 1915 al 1916 Mei Lanfang e Qi Rushan composero e misero in scena ben undici “nuove opere in costume moderno”. La

¹¹⁴ Cfr. R. PISU e H. TOMIYAMA, *L’Opera di Pechino...* cit. p. 226.

¹¹⁵ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...* cit. p. 90.

¹¹⁶ Cfr. M. CASARI, *Teatro, vita di Mei Lanfang...* cit. p. 17.

¹¹⁷ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese...* cit. p. 126.

prima di queste, che riscosse enorme successo, fu *Le onde del mare amaro* del 1915 e trattava dell'amore fra un uomo d'affari e una prostituta. Basata su una storia vera accaduta a Pechino, è un esempio lampante di un tema che ritornerà e diventerà caro a tutta la Cina negli anni successivi: la denuncia sociale dei soprusi nei confronti delle donne. Sono infatti gli anni in cui per la prima volta le donne vengono riammesse a teatro, e i grandi maestri *dan* porteranno il loro ruolo al centro dei drammi, come vere eroine protagoniste e non più come subalterne agli *sheng*. Dopo questo iniziale periodo di sperimentazione però, questa tipologia di opere riscontrò delle difficoltà e cozzò con quello che di fatto fu un successo effimero: per riprendere le parole che poco più tardi pronuncerà lo stesso Mei, anche sotto la spinta sempre più pressante del regime comunista verso la modernità, (qui, nello specifico, in riferimento allo stile *hua-ju*)...

...se si vuole rappresentare la vita quotidiana di oggi non si possono non prendere in considerazione e usare le nuove forme di espressione; nello stile originale della forma artistica dell'Opera di Pechino non ci sono mezzi appropriati. Dopo alcuni tentativi non ho più provato a rappresentare opere in stile moderno. Secondo la mia esperienza l'Opera di Pechino ancora può, e sicuramente ha rappresentato opere in stile moderno ma nello stesso tempo non è il teatro più adatto.¹¹⁸

Mei e Qi da questo momento in poi si orienteranno quindi sul riformare il teatro dall'interno, solo restando fedeli alla tradizione l'Opera sarà in grado di svilupparsi, restando ancorata ai suoi sistemi strutturali, modificandoli con atti creativi e non capovolgendoli. È un discorso teorico, ma anche pratico, sottile, che sfocerà nell'elaborazione di più di venti opere: nacquerò così le *guzhuang xinxi*, “nuove opere in costume antico”, su temi classici noti. La prima di queste fu *Change vola sulla luna*: l'argomento trattava una leggenda antichissima, ma nonostante ciò Mei rivisitò le coreografie, che lo stile *kunqu*, troppo incentrato sul canto melodioso, aveva un po' abbandonato, introdusse nuovi costumi e aggiunse un violino nell'orchestra per esaltare la sua voce accompagnando le note più acute. Il dramma fu un successo, entrando di prepotenza nel repertorio stabile di Mei, ed ebbe

¹¹⁸ Cfr. G. OTTAVIANI, *La riforma del teatro musicale e il realismo: l'opinione di Mei Lanfang e Ouyang Yuqian*, in *Mondo cinese* n. 96, Settembre-Dicembre 1997, https://www.tuttocina.it/Mondo_cinese/096/096_otta.htm#.W5LFy-gzbec.

l'approvazione di tutti, sia modernisti che tradizionalisti¹¹⁹. Fa parte di questo gruppo delle nuove opere in costume classico anche la già citata *Addio mia concubina*¹²⁰. Non mancarono le rivisitazioni del vecchio repertorio, con un occhio speciale alle raffinatissime opere *kunku* dal quale trasse quattro nuove versioni del repertorio tradizionale. Altri importantissimi sforzi nell'innovazione furono quindi fatti attraverso le “nuove versioni dei pezzi del repertorio tradizionale”, fra cui troviamo *La bellezza ubriaca*. I cambiamenti sull'opera coinvolsero principalmente il canto e la danza, rendendo la nuova versione più viva e fresca¹²¹. Composta per la prima volta nel 1722, prendeva le mosse dalla figura storica dell'imperatore Tang Xuanzong e della sua concubina Yang Yuhuan: l'uomo, che le ha promesso una serata di festa al Padiglione dei Cento Fiori, porta invece con sé la signora Mei, l'infelice concubina rimasta sola beve le sue pene per tre volte, corrispettive di quanti saranno i suoi stati d'animo. Fra i movimenti di danza più complessi troviamo il flettersi indietro con la coppa di vino tra le labbra e scivolare lentamente a terra, “questo può essere eseguito solo dopo molto allenamento dei muscoli della vita e delle gambe, la parte è perciò solitamente interpretata da attori esperti nell'interpretazione della donna-guerriero”¹²². Siccome per Mei Lanfang “caricare significa fare cattiva arte”¹²³, l'interpretazione doveva essere pulita nel mantenere la bellezza dei movimenti, soprattutto quelli di una donna nobile nonostante la sua ubriachezza, ma allo stesso tempo comunicare l'interiorità del personaggio:

Un artista deve studiare bene il personaggio che interpreta e la sua posizione sociale, e analizzarlo con cura così da poterne esprimere correttamente le emozioni. [...] La prima cosa da fare è dimenticare che stai recitando e fare tutt'uno con la parte, solo così puoi arrivare ai sentimenti profondi fin nei loro più piccoli particolari. [...] L'artista deve anche fare in modo che tutti i suoi movimenti sulla scena siano belli.¹²⁴

Giacché:

¹¹⁹ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese...* cit. p. 127.

¹²⁰ *Quivi*, cap. I, p. 36.

¹²¹ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...* cit. pp. 125-130.

¹²² Cfr. M. LANFANG, *My life on the stage...* cit. p. 27.

¹²³ *Ivi*, p. 32.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 29-31.

I meravigliosi movimenti di danza creati dagli artisti del passato sono basati sui gesti della vita quotidiana sintetizzati ed accentuati fino a diventare arte. Così l'attore ha questi due compiti: oltre a recitare il suo ruolo secondo lo sviluppo della storia, deve anche ricordarsi che il suo lavoro sta nell'esprimere se stesso attraverso bei movimenti di danza. Se viene meno a questo non può produrre buona arte.¹²⁵

Il lungimirante Qi Rushan si fece promotore negli anni successivi di numerose tournée in giro per il mondo, spingendo lo schivo Mei a far conoscere l'arte tradizionale cinese agli occidentali per la prima volta nella storia. Ma paradossalmente l'enorme successo di Mei all'estero misero in ombra Qi, che, si dice, rimase ferito da ciò, soprattutto durante la tournée negli Stati Uniti. Al ritorno, in piena maturità artistica, la storia della Cina subì un altro grave scempenso con la guerra sino-giapponese (1937-1945): è da questo momento in poi che le strade dei due artisti si divideranno per sempre, Mei sceglierà infatti di trasferirsi da Pechino a Shanghai e, per protestare contro l'occupazione giapponese, si fece crescere i baffi, non potendo così di fatto recitare gli amati ruoli femminili, e mancò dalle scene per ben otto anni. Qi dopo un'iniziale permanenza a Pechino, dove scrisse molti libri che divennero di riferimento per lo studio dell'opera *xiqu* tutta, fu costretto a ripiegare nella Taiwan nazionalista, dove morì esiliato nel 1962. Qi Rushan acquistò con gli anni una conoscenza enciclopedica delle pratiche sceniche, consapevole di essere insieme a Mei testimone di un mondo in via di estinzione. Il loro rapporto fu l'emblema lampante di come teoria e pratica, quando intersecate nel modo giusto, diano i frutti migliori e di come le idee e le invenzioni non possano separarsi mai dall'azione degli attori sulla scena¹²⁶.

L'8 Agosto 1945 il governo giapponese emise una condanna a morte nei confronti di Mei a causa della sua reticenza, quindi l'attore si tagliò la barba e tornò sulle scene all'età di cinquantadue anni, con grande slancio del pubblico entusiasta come sempre del suo attore, divenuto eroe nazionale grazie alle sue gesta di resistenza al nemico, nonostante lo stesso Mei si sentisse comprensibilmente fuori

¹²⁵ Ivi, p. 30.

¹²⁶ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese...* cit. pp. 128-132.

allenamento¹²⁷. Il rapporto dell'attore con il successivo potere comunista fu ambiguo, ma nello stesso tempo lungimirante. Più dei suoi colleghi, Mei comprese bene da che parte conveniva essere in quegli anni: se da una parte la sua ideologia politica è sicuramente sincera nell'appoggiare i nuovi principi socialisti, dall'altra l'adesione tardiva al Partito, che arriverà solo nel 1959, nasconde forse una certa critica ai metodi non proprio ortodossi del governo in carica. L'ambiguità del potere nei confronti della categoria attoriale è ben riassunta da un caso su tutti: quello del celebre attore *lao-sheng* Ma Lien-leang. Egli continuò a recitare durante l'occupazione giapponese e per questo venne marchiato con l'infamante etichetta di "collaboratore". Sotto il nuovo governo, dopo la resa nipponica, uscì nel 1951 un articolo di autocritica in cui l'attore con penosa umiltà confessava al mondo i suoi errori passati e ringraziava anche il governo di averlo costretto ad un periodo di disintossicazione dall'oppio, applicandosi per non ricadere più nei suoi vizi. Dopodiché non si sentì più parlare di lui e nei mesi successivi circolarono voci perfino sulla sua presunta morte. Tornato alla ribalta apparentemente in splendida forma, a Pechino si iniziava a raccontare, non senza fondi di verità, che...

...le autorità, finalmente convinte che soltanto l'uso regolare dell'oppio può assicurare a Ma Lien-leang la pienezza dei suoi mezzi e la perfezione della sua recitazione, gli assegnavano mensilmente una quantità ragionevole, a titolo eccezionale e in considerazione del suo prestigio e del suo talento; misura di favore di cui beneficiavano ugualmente alcuni altri attori della stessa generazione.¹²⁸

Dopo la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese il primo Ottobre 1949, la compagnia di Mei Lanfang, la Meijutuan, divenne proprietà dello Stato con il nome di Compagnia Cinese dell'Opera di Pechino. Con un'abile mossa diplomatica, Mei rifiutò la proposta del Ministro Zhou Enlai di tornare in possesso dell'amata casa pechinese che nel 1942 aveva dovuto vendere a causa delle difficoltà economiche successive all'allontanamento dalle scene, giacché, usando le sue parole, "il popolo potrebbe sospettare che io abusi del potere del governo per costringere i nuovi proprietari ad andarsene". Ma quella che poi diventò la sua nuova proprietà a

¹²⁷ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...* cit. p. 134.

¹²⁸ Cfr. A. TRAVERS in N. SAVARESE, *Il teatro al di là del mare...* cit. pp. 168-173.

Pechino, oggi sede del Mei Lanfang Museum, misurava un'area totale di 716 metri quadri con superficie abitativa di 499 e un numero complessivo di 39 stanze. I riconoscimenti da parte del Ministero della Cultura furono davvero molti, e dal 1950 divenne direttore dell'Istituto di Ricerca del Teatro Tradizionale Cinese dell'Accademia del Teatro Tradizionale, venne anche eletto membro del Congresso del Popolo della Cina per la revisione e la definizione delle opere tradizionali¹²⁹. Come si evince, dal governo l'attore era anche costantemente spinto ad applicare in prima persona le riforme e le innovazioni richieste. In realtà Mei nella sua vita artistica non fu mai reticente al cambiamento:

Mi piace cambiare gesti e movimenti. In effetti non lo faccio per caso. Quando recito un ruolo, una nuova conoscenza mi fa cambiare inconsciamente i gesti. Naturalmente non si possono cambiare gli elementi centrali del dramma, ma si può sempre migliorare la tecnica con uno studio continuo. La maturità si raggiunge lentamente, si arriva a capire un ruolo solo dopo molta pratica: se non si capisce veramente un personaggio, anche se si ha imparato a recitarlo, non lo si può interpretare correttamente. La tecnica di un attore migliora con gli anni e non può essere forzata. Devo ammettere che ho migliorato la mia arte rivedendo continuamente la mia tecnica. Non c'è limite alla perfezione di un'arte, c'è un proverbio molto noto dagli attori: "Il maestro ti dà la conoscenza iniziale, ma dipende da te da dove arriverai". Questo significa che nell'arte per fare qualcosa bisogna lottare duramente e con perseveranza. Se dipende soltanto dal tuo talento e non lavori duramente o se diventi presuntuoso quando raggiungi un piccolo successo e non accetti la critica, è certo che non raggiungerai molto. Non ero mai soddisfatto della mia tecnica di recitazione.¹³⁰

Ma secondo il suo punto di vista il cambiamento va sempre operato in seno alla tradizione. Infatti per Mei il realismo non è per niente il punto che divide il teatro vecchio da quello nuovo, anzi giudica la recitazione realistica come metodo "sempre appropriato ed è anche la regola più alta dell'arte della recitazione. Oggi, nel lavoro di riforma del teatro, ritengo che valorizzare l'importanza della formazione artistica dell'attore, sviluppando lo spirito tradizionale del realismo, sia una priorità verso il progresso". L'unica distinzione che vede è quella fra metodo realistico tradizionale, di cui i maestri del passato pur non consapevoli del termine realismo lo hanno comunque applicato attraverso la grande cura della verità di ciò che mettevano in

¹²⁹ Cfr. M. CASARI, *Teatro, vita di Mei Lanfang...* cit. pp. 32-34.

¹³⁰ Cfr. M. LANFANG, *My life on the stage...* cit. p. 32.

scena, e metodo realistico moderno. Ma ciò che davvero conta e accomuna entrambi resta in ogni caso la serietà del lavoro dell'attore e la sua preparazione¹³¹.

Il periodo immediatamente successivo è quindi caratterizzato da ulteriori innovazioni, andando incontro ad una rappresentazione forse esteticamente più piatta ma con una profondità interiore di gran lunga superiore. Frutto di questo nuovo fervente clima fu la composizione nel 1959 dell'opera *Mu Kuei-Ying prende il comando*. Tratta da un'antica leggenda, narra le gesta eroiche della vedova Mu che con grande spirito patriottico decide di aiutare il suo popolo prendendo il comando delle truppe, nonostante il forte dolore personale. Qui la principale innovazione di Mei consiste nel mischiare il ruolo *qingy* e il ruolo *tao-ma-dan*, la donna-guerriero, all'interno di un unico dramma e soprattutto di un unico personaggio. Il passaggio emotivo dall'uno all'altro viene sottolineato da melodie totalmente nuove e non convenzionali, mai usate nella tradizione¹³². Molte innovazioni riguardarono anche il falsetto usato nei ruoli *dan*, la cosiddetta "falsa voce", che, troppo acuta e penetrante, riduceva il registro dell'estensione. Mei abbassò l'intonazione per ottenere un timbro più robusto e denso. Cercò anche un primo approccio alle modifiche scenografiche su spinta occidentale. L'insieme dell'intera gamma delle convenzioni da lui create si tramandò soprattutto grazie alle attrici sue allieve sotto il nome di Meipai, "scuola di Mei Lanfang"¹³³.

Con la spinta innovativa del Partito sempre più pressante e con il di poco successivo avvento della Rivoluzione Culturale (1966-1976), anche Mei Lanfang perse il suo prestigio e fu criticato aspramente anche da molti suoi ex colleghi perché colpevole di diffondere un'arte feudale. Ma per fortuna non dovette mai assistere di persona al suo stesso debellamento perché morì l'8 Agosto 1961 ancora ricoperto dai dovuti onori statali. Dopo la fine di questo buio periodo culturale cinese, la sua figura venne completamente riabilitata, tanto che ancora oggi Mei Lanfang è fonte di continua ispirazione per il teatro *xiqu* attuale, creando di fatto quello che potremmo

¹³¹ Cfr. G. OTTAVIANI, *La riforma del teatro musicale e il realismo...* cit.

¹³² Cfr. M. LANFANG, *My life on the stage...* cit. pp. 33-38.

¹³³ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...* cit. pp. 135-138.

definire come “nuovo stile dell’Opera di Pechino”, e per tutti i giovani che in Cina si avvicinano al teatro nelle sue così variegate forme. Dal 2001 l’Opera cinese è tutelata e protetta dall’UNESCO come Patrimonio Culturale Immateriale¹³⁴.

Il contatto con il mondo occidentale

Il lavoro artistico di Mei Lanfang fu l’unica espressione teatrale cinese a sollevare il reale interessamento dei paesi stranieri. L’attore e la sua compagnia, coordinati dall’intelligenza artistica e dalla mentalità aperta di Qi Rushan, sono stati veri e propri ambasciatori culturali delle poetiche e dei valori tradizionali cinesi nel mondo. Nel 1919, per la prima volta nella storia, il teatro tradizionale varcò i suoi confini per approdare in Giappone con una tournée che toccò le città di Tokyo, Osaka, Nagasaki e numerosi altri centri minori. Nel 1922 approdò ad Hong Kong e, sulla scia del successo ottenuto, venne organizzato una seconda tournée in Giappone nel 1924. Qui l’ammirazione ricevuta generò addirittura la produzione di balletti “in stile Mei”, la danza dell’attore cinese infatti venne imitata da alcuni ballerini locali, diventando famosa proprio con il nome di “danza di Mei”. Inoltre un’opera del suo repertorio lì rappresentata, *La Dama Celeste sparge i fiori*, ebbe una sua trasposizione in stile *kabuki*, sancendo così un’indiscutibile risposta positiva agli sforzi profusi per le tournée¹³⁵. Durante gli anni venti e trenta Mei viaggiò per l’Europa, visitando la Francia, la Germania e l’Inghilterra¹³⁶.

I tempi erano quindi maturi per spingersi oltre oceano: fu così che nel Gennaio 1930, il trentaseienne Mei Lanfang e la sua compagnia, un totale di ventinove persone, con un seguito impressionante di bagagli per il riallestimento di circa una decina di drammi, sbarcarono negli Stati Uniti. Il 26 Febbraio dello stesso anno debuttarono in un teatro di Broadway a New York, dove rimasero per cinque settimane, alla fine della cui ultima rappresentazione gli spettatori salirono uno ad

¹³⁴ Cfr. D. SARAVIA, *Reminiscencias de Mei Lanfang y la ópera de Pekín, La presencia del más conspicuo actor en la sociedad china de hoy*, in Lamula.pe e Mil grullas, Settembre 2015, <https://milgrullas.lamula.pe/2015/09/14/reminiscencias-de-mei-lanfang-y-la-opera-de-pekín/daixiaolu/>.

¹³⁵ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...* cit. pp. 130-131.

¹³⁶ Cfr. M. MUSILLO in E. GAGLIARDI MANGILLI e B. GIANINAZZI (a cura di), *Jinju, il teatro cinese nella Collezione Pilone...* cit. p. 65.

uno sul palcoscenico per stringere la mano e congratularsi con Mei Lanfang. La tournée durò sei mesi, arrivando a Washington, Chicago, San Francisco, Los Angeles, Seattle, San Diego e Honolulu, per un totale di settantadue spettacoli, composti con il metodo classico del collage antologico dei brani¹³⁷. L'umile artista cinese, aperto all'osservazione dei lavori dei professionisti stranieri, ebbe modo di confrontarsi con influenti personalità del tempo, soprattutto con un'arte nuova che proprio in quel periodo stava muovendo i suoi primi passi e che tanto ammaliava il popolo e il governo cinese: il cinema. Egli però, disinteressandosi a potenziali prestiti occidentali che mal si sarebbero adattati ad un'arte antica come la sua, attraverso un'acuta osservazione di questa neonata arte, cercò di accumulare sempre più prove a sostegno della tesi della rielaborazione della tradizione dall'interno, partendo cioè dal fulcro del teatro che è poi il fulcro della recitazione: la preparazione del corpo dell'attore nelle più disparate tradizioni artistiche.

In numerosi incontri e convegni infatti entrò in contatto con moltissimi maestri occidentali fra cui l'attore e cantante francese, celebre nell'interpretazione di numerosi musical cinematografici, Maurice Auguste Chevalier (1888-1972); l'attrice messicana Dolores Del Rio (1905-1983), con cui si confronta sulla gestualità attoriale e l'espressività dello sguardo; la star canadese Mary Pickford (1892-1979), con cui tiene una conversazione mentre la osserva truccarsi prima di una sua scena; e infine l'immenso artista britannico Charlie Chaplin (1889-1977). L'insieme di queste esperienze confluirà nello scritto di Mei Lanfang *Il cinema e la mia carriera* pubblicato in lingua cinese a Pechino postumo nel 1962, all'interno del quale Mei stesso confessa di aver visto in Cina tutti i film di Chaplin, commentando così l'interpretazione del maestro del muto nel *Grande dittatore* (1940): "Non spreca un singolo gesto o espressione, anche la più impercettibile; ed ognuno di questi gesti è il risultato sia di ingenuità, sia di volontà"¹³⁸. Sarà proprio l'attore britannico a parlare per primo del lavoro straordinario di Mei Lanfang al regista russo Ejsenstein,

¹³⁷ Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese...* cit. p. 128.

¹³⁸ Cfr. M. LANFANG in M. MUSILLO in E. GAGLIARDI MANGILLI e B. GIANINAZZI (a cura di), *Jinju, il teatro cinese nella Collezione Pilone...* cit. p. 65.

elogiandolo moltissimo¹³⁹. Guardando il lavoro di Chaplin e dell'americano Buster Keaton (1895-1966), l'artista cinese comprese che anche questi attori come lui usavano il loro corpo, e soprattutto il loro viso, per sostenere l'intera gamma emotiva dei personaggi che via via si accingevano ad interpretare, restando duttili ai cambiamenti come quello del rivoluzionario passaggio dal cinema muto a quello sonoro¹⁴⁰. Fu conferita a Mei Lanfang la laurea honoris causa dall'università della California del Sud e dal Pomona College, per l'incredibile conoscenza in campo letterario e teatrale, inoltre posò per numerosi scultori, uno dei quali realizzò alcuni modelli dei calchi delle sue mani¹⁴¹. Accanto a spettatori, ma anche a professionisti, rimasti ammaliati e un po' storditi davanti a un'arte esotica e apparentemente lontana e misteriosa della quale notarono solo gli aspetti più superficiali, altre personalità di spicco guardarono gli spettacoli tradizionali cinesi con un occhio più profondo ed analitico, come il drammaturgo e critico americano Stark Young (1881-1963), che ci restituisce il ritratto di uno straordinario teatro d'attore:

Ho notato nella recitazione di Mei Lanfang che i ritmi del corpo sono compiuti dall'inizio alla fine. Se un gesto è fatto con la mano destra questo non procede dalla spalla destra (cosa che non vediamo per nulla fare dai nostri attori) ma agisce anche sulla spalla sinistra; così che l'intero torso si piega ai ritmi che risultano conseguenti all'azione. La testa si muove continuamente, sottilmente animata sul collo, in un movimento che spesso neanche si nota, come possono sfuggirci le vibrazioni delle linee e dei piani in una raffinata scultura. Il gioco delle maniche, da cui cadono le lunghe e bianche manichette, è guardato dal pubblico cinese come l'apice dell'abilità di Mei Lanfang. La varietà di questi usi e convenzioni uno straniero la può percepire solo dopo una lunga familiarità con la sua arte ma la bellezza drammatica della danza che ne ha tratto è evidente. [...] Vedete le maniche andare in alto, fluttuare in basso, come una bianca colomba, o ne ascoltate il battito delle ali in volo veloce. Un gesto fatto in modo così sottile e perfetto che potete credere difficilmente che sia accaduto, ma era fatto con grande sicurezza e grazia, perfino in un'esatta posizione sulla scena.¹⁴²

¹³⁹ Cfr. S. M. EISENSTEIN *The Enchanter from the Pear Garden* (1935) in *My life on the stage, by Mei Lanfang, to which id added The Enchanter from the Pear Garden, by S. M. Eisenstein*, ISTA (International school of Theatre Anthropology), Ottobre 1986, p. 43.

¹⁴⁰ Cfr. M. MUSILLO in E. GAGLIARDI MANGILLI e B. GIANINAZZI (a cura di), *Jinju, il teatro cinese nella Collezione Pilone...* cit. p. 65.

¹⁴¹ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...* cit. p. 132.

¹⁴² Cfr. S. YOUNG in N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese...* cit. p. 129.

Chiunque abbia visto Mei Lanfang sulla scena in America, sia i critici che gli amatori, concorda però nel ritenere l'Opera di Pechino di grande valore letterario e artistico: lo strumento perfetto per conoscere la storia e la cultura cinese.

Al rientro dalla favolosa tournée americana Mei Lanfang avrebbe voluto visitare nuovamente l'Europa per approfondirne il teatro moderno, ma su spinta del governo cinese, preoccupato a sancire ed incentivare buoni rapporti diplomatici con la vicina nonché socialista Unione Sovietica, si convinse ad andare come prima tappa della tournée, che avrebbe dovuto coinvolgere in un momento successivo tutta l'Europa, poi interrotta dai conflitti sino-giapponesi, a Mosca, luogo in cui poteva comunque entrare in contatto con importanti personalità occidentali. Fu così che nel Marzo 1935, dopo un anno di preparazione del tour, una nave inviata dalla Società Sovietica per le Relazioni Culturali con i Paesi Stranieri (VOKS) prelevò a Shanghai l'intera compagnia di Mei per approdare a Vladivostok, da dove ripartirono verso Mosca con la ferrovia transiberiana¹⁴³. È Mei stesso a ricordare in un articolo la situazione e l'accoglienza russa: l'economia del Paese faticava a prendere la giusta direzione, e nei vagoni del treno in cui viaggiava insieme al suo entourage, accanto a poster propagandistici del secondo piano quinquennale sulla collettivizzazione, campeggiavano quelli dei sei spettacoli moscoviti di Mei e degli otto di Leningrado. Alla stazione racconta della numerosissima folla che li aveva accolti, insieme ad omaggi floreali, giornalisti, politici, tanto che fu quello stesso "mare in movimento" a trascinarli fuori dalla stazione¹⁴⁴. Un'attenzione capillare alla cultura, della quale Mei stesso fu sorpreso e profondamente colpito, aveva quindi ben preparato il terreno per la buona riuscita della tournée: gli sforzi del governo sovietico per educare il popolo attraverso la promozione delle espressioni artistiche tutte, dal teatro al cinema, lo spinse ad affermare alla fine della sua permanenza in quel Paese che "la cultura

¹⁴³ Cfr. N. SAVARESE e E. BARBA, *I cinque continenti del teatro*, Edizioni di pagina, Bari 2017, p. 311.

¹⁴⁴ Cfr. M. LANFANG, *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union* [*Wo de dianying shenghuo*, in *Beijing: Zhongguo dianying*, 1962], in *The Opera Quarterly*, Volume 26, n. 2-3, pp. 426-434, Oxford University Press primavera-estate 2010, pp. 426-427.

sovietica è completamente differente dalla qualità commerciale che hanno le arti drammatiche nei vari continenti europei e americani”¹⁴⁵.

Mei Lanfang fece numerosi incontri artistici fra cui alcuni noti registi come il russo Mejerchol'd (1874-1940), il tedesco Piscator (1893-1966) e il britannico Craig (1872-1966), che si dice però gli abbia dedicato appena una mezz'ora del suo tempo¹⁴⁶; venne molto apprezzato dagli scrittori sovietici Gor'kij (1868-1936) e Tolstòj (1828-1910); il regista russo Nemirovič-Dančenko (1858-1943) arrivò addirittura ad affermare che in ambito teatrale “chiunque avesse voluto migliorare avrebbe dovuto imparare la recitazione, il ritmo e la creazione di simboli da Mei Lanfang”¹⁴⁷. Uno degli incontri più interessanti di questo periodo fu senza dubbio quello con l'allora settantenne Stanislavskij (1863-1938). Il divario delle due poetiche artistiche risulta incolmabile solo ad uno sguardo superficiale: entrambi sono infatti grandi maestri del realismo, ciascuno con i rispettivi metodi e mezzi espressivi. Non devono quindi stupire le lunghe chiacchierate e gli scambi artistici fra i due: Mei Lanfang andò spesso a vedere spettacoli al Teatro d'Arte di Mosca, nota roccaforte del regista russo, lesse e rilesse i suoi scritti *La mia vita nell'arte* (1924) e *La formazione dell'attore*, Stanislavskij di contro chiese pareri schietti all'artista cinese riguardo i suoi lavori e durante la preparazione del suo ultimo spettacolo parlò con ammirazione di Mei agli allievi e ai suoi attori¹⁴⁸. Il russo definì il teatro cinese “l'arte dei movimenti studiati e insieme liberi”, convinto che il movimento e l'azione fossero la base della recitazione, e che anche gli strumenti esterni possano esprimere le emozioni in modo aderente. Un detto cinese riguardo l'interpretazione scenica recita così: “il sentimento che nasce all'interno trova espressione all'esterno, nei movimenti e nei gesti”. Basti ad esplicitare le motivazioni della vicinanza di pensiero dei due grandi maestri questo aneddoto: una celebre attrice dell'Opera di Pechino studiò con Mei Lanfang, imparando perfettamente uno dei suoi cavalli di battaglia, la

¹⁴⁵ Ivi, p. 432.

¹⁴⁶ Cfr. N. SAVARESE e E. BARBA, *I cinque continenti del teatro...* cit. p. 311.

¹⁴⁷ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...* cit. p. 133.

¹⁴⁸ Cfr. M. LANFANG *In memoria di Stanislavskij* (1963) in N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese...* cit. pp. 182-183.

protagonista del dramma *Dea del fiume*. Tutti la acclamarono nella sua perfezione, bravura e pedissequa fedeltà nell'aderire all'interpretazione del suo insegnante, fino al minimo dettaglio, ma un acuto critico osservò: "Mei Lanfang recita la parte della dea, mentre tu reciti la parte di Mei Lanfang che recita la parte della dea", dimostrando di fatto come anche all'interno di un sistema rigido di convenzioni e codici la vera essenza è sempre frutto della forza creatrice degli individui¹⁴⁹.

L'attore cinese fu invitato a tenere alcune conferenze nei Club dei Maestri delle Arti, dove diede anche dimostrazioni pratiche del suo lavoro attraverso l'esecuzione di alcuni movimenti delle mani, passi e tecniche vocali, guadagnandosi il titolo di "Maestro dei Maestri"¹⁵⁰. Fu in una di queste conferenze che il tedesco Bertolt Brecht (1898-1956), il quale allora si trovava in Unione Sovietica perché rifugiato politico, rimase a tal punto sorpreso da Mei Lanfang da scriverne un saggio in cui per la prima volta parlò della teoria dello "straniamento", termine che in precedenza non aveva mai utilizzato, come tecnica recitativa, divenuta poi cardine del suo *modus operandi*. L'articolo verrà pubblicato in lingua inglese solo nel 1936 con il titolo di *The fourth Wall of China: An Essay on the Effect of Disillusion in the Chinese Theatre*, tradotto in italiano *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*:

Il "contemplare se stesso" dell'attore, questo artificiale ed artistico atto di autostraniamento, preclude allo spettatore l'immedesimazione totale, gli impedisce cioè di abdicare a se stesso, e crea una graziosa distanza rispetto agli avvenimenti. [...] Ogni escandescenza gli è estranea. Rende palese che si tratta della ripetizione di un avvenimento da parte di un'altra persona, di una descrizione, pur eseguita con maestria. [...] L'artista cinese [...] rinuncia alla metamorfosi totale e si limita in partenza a "citare" il suo personaggio. Ma con quale arte! Un minimo d'illusione gli è sufficiente. Quello che egli mostra può essere visto senza nessun bisogno di smarrire il ben dell'intelletto. Quale attore occidentale [...] potrebbe, come l'attore cinese Mei Lanfang, dare una dimostrazione degli elementi della sua arte scenica in una stanza priva di illuminazione speciale, vestito in smoking e circondato da un pubblico di intenditori? Eseguire, per esempio, la divisione dell'eredità di re Lear o il ritrovamento del fazzoletto da parte di Otello? Farebbe la figura di un ciarlatano da baraccone che spieghi i suoi trucchi, col risultato di togliere a chiunque la voglia di rivedere il pezzo di bravura: terribile, insomma. [...] Superfluo dire che nessun attore occidentale si presterebbe ad esporsi così al pubblico. Che ne sarebbe della santità dell'arte, del misticismo e della trasformazione scenica? È molto importante per lui che tutto ciò che fa rimanga misterioso: altrimenti, perderebbe valore. Il confronto con l'arte teatrale cinese ci dimostra quanto di

¹⁴⁹ Cfr. T. LIN in N. SAVARESE, *Il teatro al di là del mare...* cit. pp. 261-263.

¹⁵⁰ Cfr. Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese...* cit. p. 133.

stregonesco, di falsamente religioso appesantisca ancora la nostra arte. [...] L'artista cinese non si trova in uno stato di trance. Ad ogni momento può essere interrotto, ma non per questo perderà il filo: dopo l'interruzione riprenderà a recitare dal punto dove si è interrotto. Non lo abbiamo disturbato nel "momento mistico" in cui "plasmava" il suo personaggio: questo era già bell'è nato quando egli si era presentato davanti a noi, alla ribalta. Non ha nulla da eccepire se, mentre recita, intorno a lui avvengono cambiamenti di scena. Mani solerti gli porgono, al cospetto di tutti, l'occorrente per la sua esibizione.¹⁵¹

Il regista tedesco, se da una parte è vero che colga degli aspetti chiave della pratica recitativa cinese, come la totale inesistenza della invece molto sostenuta teoria occidentale della cosiddetta "quarta parete", dall'altra tradisce una sua propria personale volontà nel cercare basi attendibili e sicure alle teorie della sua concezione teatrale: infatti, a causa di una tendenza comunemente in uso di hybris europea dell'epoca moderna, che si basava sulla presunzione di conoscere una forma d'arte solo per aver assistito ad una sua rappresentazione, spesso Brecht si ferma all'analisi superficiale del corpo dell'attore come mezzo di mera esecuzione di movimenti meccanici ripetuti per la loro valenza simbolica e convenzionale, distaccata da passioni umane reali, senza soffermarsi a riflettere che la compenetrazione emotiva fra attori e spettatori sia comune a tutte le forme di teatro¹⁵². In un articolo molto duro in tal senso intitolato *Brecht e l'arte teatrale cinese*, Paul Arno critica aspramente il regista tedesco, portando alla luce tutte le incongruenze del suo discorso nonché le contraddizioni in cui incappa: ad esempio denuncia che, verso la fine del saggio sugli effetti di straniamento, il teatro cinese non verrà mai più citato, ma anzi sarà sostituito da una "terza forza", ovvero dal "teatro epico tedesco". Arno concluderà poi con queste parole riguardo al peso delle tradizioni in campo teatrale:

L'importanza fondamentale dell'effetto di straniamento non viene posta in questione dal tradizionalismo del teatro. Proprio perché il teatro riposa su storie e forme antiche e profondamente radicate, deve sempre estraniarsi al nuovo per rimanere attraente. In cosa comunque consiste l'effetto specifico di straniamento dell'Opera di Pechino, non è ancora certo. Quello che Brecht intendeva con questo, era per gran parte convenzioni che a noi sembrano strane, ma che sono del tutto comprensibili per i cinesi. Non molto diversamente vanno oggi le cose per l'effetto brechtiano di straniamento, che passo passo rientra nella tradizione e riesce ancora a malapena a suscitare

¹⁵¹ Cfr. B. BRECHT in N. SAVARESE, *Il teatro al di là del mare...* cit. pp. 257-260.

¹⁵² Cfr. M. MUSILLO in E. GAGLIARDI MANGILLI e B. GIANINAZZI (a cura di), *Jinju, il teatro cinese nella Collezione Pilone...* cit. pp. 65-66.

meraviglia e curiosità. Il teatro epico di Brecht perciò è già un po' "morto", come l'antica arte cinese classica. Finché ci sono potenti artisti teatrali che comprendono di dover sempre rompere le convenzioni dello spettacolo, l'Opera di Pechino e il teatro di Brecht vivranno.¹⁵³

L'ultimo capitale incontro russo fu quello con il regista cinematografico Ejsenstein (1898-1948). Con un occhio attento e capillare, comprese meglio di altri la complessità dell'arte scenica cinese, si fece promotore attivo della tournée di Mei Lanfang, preparò il pubblico al suo arrivo facendo in prima persona numerose interviste sull'argomento e scrisse un articolo pubblicato nel mensile *Theatre Arts* intitolato *L'incantatore del Giardino dei Peri*¹⁵⁴. Qui egli fa un breve excursus sulla storia del teatro cinese, introduce la figura di Mei Lanfang come innovatore della tradizione e maestro raffinatissimo di un'arte millenaria e si sofferma sulle caratteristiche della lingua cinese legandola alla loro cultura e al loro teatro; pone l'attenzione ad illuminare ad esempio il fatto che i loro idiomi siano già simboli: immagini che trasmettono un'impressione prima di tutto emotiva, basando il loro sistema linguistico, e di riflesso teatrale, sulla comunicazione emozionale prima di quella intellettuale. Inoltre sciorina una serie di tecniche e convenzioni tradizionali, sempre nell'ottica di educare il popolo sovietico a un qualcosa che mai aveva visto in precedenza, mette in guardia da possibili approcci superficiali degli spettatori impreparati "abituati alla noia delle scene europee", e conclude esponendo come questa antica arte sia solo all'apparenza lontana dall'Occidente e quali spunti debba coscientemente prendere da essa per migliorare il suo teatro. Ponendo l'accento su una riflessione profonda dei punti deboli del teatro nostrano, come il linguaggio delle immagini che svilupperà poi nelle innovazioni, fondamentali per tutta la storia futura del cinema, sul montaggio, ma anche di quelli più forti, come lo sviluppo psicologico dei personaggi drammaturgicamente e recitativamente sempre più accurato, auspica nuove prospettive tese al rinnovamento del teatro occidentale¹⁵⁵:

¹⁵³ Cfr. P. ARNO in A. OTTAI (a cura di), *Teatro Oriente/Occidente*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 335-343.

¹⁵⁴ Ho ritenuto così pregnante questa dicitura da prenderla in prestito per il titolo di tutto il capitolo corrente.

¹⁵⁵ Cfr. S. M. EISENSTEIN *The Enchanter from the Pear Garden* (1935) in *My life on the stage, by Mei Lanfang, to which id added The Enchanter from the Pear Garden, by S. M. Eisenstein...* cit. pp. 43-53.

Tutte le volte che affrontiamo il problema di arricchire la nostra esperienza attraverso culture diverse molto evolute, da cui non possiamo attingere direttamente, dobbiamo innanzitutto scoprire dove si trova un linguaggio comune e in quale particolare campo della nostra arte siamo più vicini a questa cultura.¹⁵⁶

I due si incontrarono il quinto giorno della permanenza moscovita della compagnia cinese, e fu in quell'occasione che Ejsenstein propose a Mei Lanfang di girare un piccolo filmato, oggi introvabile, di alcune scene tratte dall'opera *Il passaggio dell'arcobaleno*. Il regista russo non aveva mai filmato il teatro asiatico¹⁵⁷; Mei fu quindi molto lusingato dall'idea e così il 29 Marzo, prima delle repliche di Leningrado, venne allestito un set negli studi cinematografici di Mosca. Le difficoltà incontrate sono raccontate da Mei Lanfang stesso in un bellissimo articolo uscito postumo nel 1962 in cinese e successivamente tradotto in inglese nel 2010 con il titolo di *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union*. Qui l'artista cinese, oltre al racconto in prima persona della tournée sovietica, racconta dettagliatamente tutti i passaggi di questa esperienza cinematografica, riportando anche molti stralci di dialoghi avuti con Ejsenstein, che riflettono l'intelligenza dei due uomini e la loro stima reciproca: la pedissequa precisione del regista sovietico fece sì che le scene si rigirassero più e più volte fino al raggiungimento della perfezione, le vibrazioni degli strumenti dell'orchestra crearono non pochi problemi al sonoro del film, e si dovettero posizionare le percussioni più lontane e i cordofoni, dal suono meno invadente, più vicini. Passò così un'intera giornata, e dopo cinque ore vestiti da capo a piedi con la tradizionale fascia di seta imbevuta di acqua che gli attori usavano per tirare il viso ingrandendo così gli occhi, gli artisti cinesi, compreso l'infaticabile Mei, iniziarono a spazientirsi, avverando così la profezia di Ejsenstein secondo cui attori e registi una volta sul set diventano nemici mortali. Il russo convinse Mei a rigirare per l'ultima volta la scena che stavano filmando dal momento in cui non voleva fare un lavoro documentaristico, ma l'intenzione era di rendere il tutto arte vera, inserendo anche molti primi piani. Mei Lanfang allora capì lo spirito onesto e instancabile che spingeva il regista e commosso da ciò, con umiltà e rigore,

¹⁵⁶ Ivi, p. 52.

¹⁵⁷ Cfr. N. SAVARESE, *Il teatro eurasiatico...* cit. p. 97.

riportò l'intero gruppo all'ordine, facendo girare nuovamente la scena dall'inizio alla fine.

Le difficoltà che riscontrarono sono quelle tipiche che differenziano il teatro dal cinema, e proprio questo li spinse a confrontarsi su queste due arti: Mei Lanfang pose l'accento sulle differenze che dividevano i due universi artistici, dicendo che mai l'uno avrebbe rimpiazzato l'altro e viceversa, anche dopo l'avvento del sonoro, e Ejsenstein rispose così “Le tue parole parlano direttamente al mio cuore; queste due arti devono essere complementari ed influenzarsi a vicenda, solo così entrambe potranno sopravvivere a lungo”¹⁵⁸. Questo legame attivo fra il cinema e il teatro tradizionale cinese non è dovuto solamente ai tempi in cui la settima arte iniziava ad evolversi, ma trova ragioni più profonde proprio all'interno della struttura stessa di quell'arte così antica, e ad una prima occhiata così lontana, dal presente:

Senza teatro i cinesi delle città troverebbero la vita insopportabile. Hanno bisogno di mille divertimenti. Vivono nel gioco. [...] Solo i cinesi sanno cosa sia una rappresentazione teatrale. Gli Europei da molto non rappresentano più nulla. Gli Europei presentano tutto. Ogni cosa è là sulla scena. Non manca proprio nulla, neanche la vista che si gode dalla propria finestra. Il Cinese, al contrario, colloca ciò che deve esprimere – la pianura, gli alberi, una scala – via via che ce n'è bisogno. Siccome la scena cambia ogni tre minuti, non si finirebbe mai di collocare mobili e oggetti... Il suo teatro è estremamente rapido, è cinema.¹⁵⁹

E questa analisi trova la sua collocazione perfetta nello studio sulle innovazioni del montaggio delle immagini nel cinema del grande regista Ejsenstein.

L'enorme risonanza avuta da Mei Lanfang in campo internazionale fece sì che i cinesi guardarono al vecchio teatro con un nuovo senso di orgoglio nazionale¹⁶⁰, e questo successe sia nella madre patria che all'estero, dove le immagini che ritraevano l'attore si trovavano nelle abitazioni di tutti gli emigrati cinesi di qualsiasi ceto sociale: “nelle case di tutte le famiglie intellettuali cinesi di San Francisco, nei piccoli empori di Chinatown a New York, negli affascinanti ristoranti cinesi di Berlino, nelle

¹⁵⁸ Cfr. M. LANFANG, *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union...* cit. pp. 426-434.

¹⁵⁹ Cfr. H. MICHAUX, *Un barbaro in Asia* (1931), in N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese...* cit. p. 167.

¹⁶⁰ Cfr. A. C. SCOTT, *Mei Lan-fang, the Life and Times of a Peking Actor...* cit. p. 67.

taverne dello Yukatan – insomma, dovunque batta un cuore cinese che ricordi la sua patria.”¹⁶¹

¹⁶¹ Cfr. S. M. EISENSTEIN *The Enchanter from the Pear Garden* (1935) in *My life on the stage*, by Mei Lanfang, to which id added *The Enchanter from the Pear Garden*, by S. M. Eisenstein... cit. p. 43.

III.

Il teatro tradizionale oggi: intervista a Tian Mansha

Questa intervista nasce dall'esigenza di ricongiungere, come un in cerchio armonico, la fine di questo viaggio sul teatro tradizionale cinese, all'incontro con la maestra Tian Mansha che è stata la mia prima fonte di ispirazione per questa ricerca sul teatro *xiqu*; cercando così di dare un'immagine più concreta di come esso sia oggi in Cina, attraverso lo sguardo attento della sua raffinata personalità. Tian Mansha nasce a Chongqing, città a statuto autonomo confinante con la regione del Sichuan in Cina centro meridionale, nel 1963. È ad oggi una delle personalità più influenti del teatro contemporaneo cinese. Attrice, regista ed insegnante, nelle sue performance fonde la tradizione *xiqu* alla sperimentazione più pura. Attualmente ci sono circa cento stili teatrali differenti in Cina, e uno dei più importanti, data l'elevata densità di popolazione di quella regione, è proprio l'Opera di Sichuan (*chuan-ju*), e Tian, essendo cresciuta lì, si avvicinò, soprattutto all'inizio dei suoi studi, alla suddetta opera locale. L'Opera di Sichuan vede le sue origini nella fusione di cinque differenti stili musicali, compresi il *kunqu* e il *pihunag*, basi anch'esse dell'Opera di Pechino. È caratterizzata da una forte vitalità di matrice popolare e ha un repertorio autonomo di più di 2.000 titoli¹⁶². Divenuta pioniera nel rinnovamento e nello sviluppo del *chuan-ju*, è una figura chiave per ciò che concerne l'insegnamento, la regia e la messa in scena contemporanea di tutto il teatro tradizionale cinese. Ha insegnato alla Sichuan Fine Arts Institute, l'università di Chongqing, e alla Sichuan Normal University a Chengdu, capoluogo del Sichuan.

Attualmente è vice presidente della Shanghai Theatre Academy (STA)'s Chinese Opera College e insegna al centro di ricerca teatrale Interweaving Performance Cultures dell'Università Libera di Berlino. Le sue performance spaziano da opere classiche, attinte dal repertorio tradizionale a nuove e personali creazioni drammatiche su temi attuali, arrivando a toccare il teatro sperimentale ed

¹⁶² Cfr. N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese* (1997), Carocci, Roma 2003, pp. 146-147.

includendo anche delle versioni *chuan-ju* di famosi drammi occidentali come il rifacimento intitolato *Lady Macbeth* dalla famosa opera shakespeariana *Macbeth*, andate in scena nei festival di tutto il mondo, da Berlino all'Italia a New York oltre che in tutta la Cina, le quali la hanno portata a vincere numerosi premi come il China Theatre Plum Blossom Award, per due volte, e l'Outstanding Mentors of Cultural Ministry. Il 22 Marzo 2011 la cornice dell'Auditorium-Parco della Musica di Roma ha fatto da teatro ad un suo spettacolo dal titolo *Sigh*, sorprendendo per la combinazione di tradizione e modernità. Ispirato ad una storia vera, narra la vicenda di un'artista che durante la Rivoluzione Culturale (1966-1976) è costretta a vivere facendo la donna delle pulizie, ma, nonostante le continue umiliazioni, niente riesce ad allontanarla dal costante desiderio di teatro: il suono dell'acqua caduta dallo straccio, il ritmo delle gocce nel secchio rievocano nella sua memoria un'antica opera *chuan-ju*, che inizia ad esprimere anche attraverso il corpo, ma il suono di una campana la riporterà bruscamente alla realtà; raccoglierà lo straccio e continuerà rassegnata le pulizie.

Il mio personale incontro con Tian Mansha risale all'estate del 2016 quando, durante un campus internazionale organizzato dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, di cui sono stata allieva, in collaborazione con il Festival dei Due Mondi di Spoleto, ho avuto modo di entrare in contatto per la prima volta con questo lontano mondo teatrale, del quale ignoravo pressoché l'esistenza. Grazie all'esperienza e alla passione di Tian Mansha e all'enorme bagaglio culturale del teatro cinese che porta con sé, mi sono innamorata di questa forma di spettacolo. Con mia grande sorpresa, mi sono da subito resa conto di quanto un teatro così formale, rigidamente imperniato su un alfabeto molto particolare e dalle origini antichissime, fondato su disciplina ferrea e impegno costante, all'apparenza così lontano dalle nostre abituali concezioni teatrali, non sia nemico della trasmissione delle emozioni sulla scena, ma anzi ampli a dismisura, come una lente d'ingrandimento, il trasporto che lo spettatore è chiamato a provare. La dimensione di "gioco" e la leggerezza, caratteristiche anch'esse fondanti del teatro cinese,

bilanciano perfettamente sulla scena la complessa struttura formale. L'approccio orientale, sebbene imperniato di disciplina e rigore, non è mai risultato pesante, né a me né a nessuno dei miei compagni con cui ho condiviso quei momenti di studio. L'umorismo cinese, pressoché onnipresente nei drammi *xiqu*, si riflette nell'insegnamento, che acquista un sapore tra rituale, artigianale e mai serio. È stata definitivamente scardinata in me l'idea che un teatro spontaneo, naturale e autentico sia frutto di altrettanta naturalezza e quotidianità, che spesso si traducono invece in pressapochismo scenico. La costruzione dunque non è più nemica dell'emozione, ma al contrario diventa la gabbia entro la quale, paradossalmente, la libertà è il principale motore dell'azione. La totalità delle funzioni dell'umano-attore nella messa in scena inoltre, nel momento in cui il corpo, attraverso le sue possibilità fisiche tutte, è teso alla performance, è, o dovrebbe essere, la prerogativa comune a tutte le arti sceniche; il punto di partenza verso il miglioramento e il futuro del teatro in toto. È un teatro quello cinese che mira alla bellezza (“–Perché si devono muovere così le mani? –Perché così è più bello!”¹⁶³) che da solamente formale però rompe la superficie e diventa bellezza anche di contenuti profondi e veicolo di sentimenti. Queste mie impressioni sul teatro tradizionale cinese, all'epoca del workshop in forma embrionale, le ho ritrovate più vivide che mai nelle parole del critico teatrale americano Stark Young:

Il teatro cinese è descritto come un'arte del tutto irreal e completamente astratta. Benché sia in gran parte vero, occorre stare attenti a non fraintendere. Quest'arte teatrale di Mei Lanfang non è del tutto priva di realismo. Ma non ne senso che potrebbe avere un dipinto cubista, un' astratto arabesco o un geometrico disegno di danza. Esiste un esatto parallelismo nella pittura e nella scultura cinese. In queste arti, l'impressione che rimane nella memoria è quella astratta e decorativa ma restiamo sempre sorpresi dall'esattezza con cui la natura, una foglia, un ramo, un uccello, una mano, o una tunica sono stati osservati e si resta meravigliati dalla folgorante trascrizione di particolari dettagli e dal modo in cui essi oltrepassano e concentrano la loro quotidianità. Questa esatta trascrizione è meravigliosamente inserita nella coerenza del lavoro artistico che, preso nel suo complesso, è ideale e simile a un sogno. Giudicando anche da un comune dipinto o da semplici statuette, il piacere provato da un cinese di fronte a questo abile realismo – combinato con le tradizioni, le convenzioni, e i modelli astratti – dev'essere molto forte. Dobbiamo ricordarci di

¹⁶³ Una domanda che ho posto personalmente all'insegnante Tian Mansha durante il workshop sopracitato, mentre si stavano eseguendo esercizi riguardanti la mobilità e i movimenti delle mani e dei polsi tipici del linguaggio teatrale tradizionale cinese.

questo quando sentiamo dire che l'arte di Mei Lanfang è completamente irrealista. Dobbiamo ricordare che una delle cose da imparare dall'arte del teatro cinese non è l'esigenza di irrealità o il suo contrario ma piuttosto l'esattezza del livello con cui, in ogni sua parte, il realismo è impiegato. I gesti, la narrazione, la recitazione, la discussa voce in falsetto usata nei ruoli femminili, i movimenti e ogni cosa, sono tutti alla stessa distanza dal quotidiano. In altre parole significa che l'insieme raggiunge una completa unità stilistica.¹⁶⁴

L'intervista che segue è il frutto di un incontro con Tian Mansha avvenuto il 28 Giugno 2018, all'interno del FLIPT –Festival Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali– del Teatro Potlach di Fara Sabina, nella cui cornice era stato inserito un workshop di Opera tradizionale cinese tenuto dalla stessa.

Molti attori cinesi sono figli d'arte e hanno iniziato la loro formazione giovanissimi. Qual è stato il suo approccio al mondo del teatro e qual è stata la sua personale esperienza di studi?

I miei genitori non erano performer, non facevano parte del mondo teatrale, per cui ho iniziato i miei studi molto tardi rispetto a quello che è l'iter classico di un performer cinese. Inizialmente ho cominciato a studiare danza a sedici anni, e poi ho intrapreso lo studio della danza tradizionale cinese. A causa di questo "ritardo" ho faticato nell'essere ammessa in una scuola professionale, che ovviamente ha dei limiti anagrafici. Ho provato ad entrare alla Shanghai Theatre Academy e non mi hanno accettata, poi alla Sichuan Normal University e alla fine a fatica sono riuscita ad entrare alla Sichuan Fine Arts Institute, scuola della mia città natale, dove ero la più grande del corso.

Grazie alla mia tenacia e alla mia passione non mi sono mai abbattuta però, e ho lavorato tutti i giorni con pazienza, più di tutti i miei compagni, e a poco a poco il mio corpo cambiava e io progredivo. Sono arrivata ad essere un'insegnante di quella scuola, ma sentivo che non mi bastava come artista, allora sono tornata alla Sichuan Normal University dove mi hanno offerto un posto come professoressa. Sono rimasta a Chengdu alcuni anni, poi mi sono trasferita a Shanghai e ho seguito dei corsi per insegnare nell'Accademia dove per prima avevo fatto la domanda di ammissione.

¹⁶⁴ Cfr. S. YOUNG in N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese...* cit. pp. 92-93.

Sono diventata professoressa fino ad arrivare ad esserne la Direttrice. Dopo qualche tempo ho sentito l'esigenza di fare ricerca e di rinnovare il teatro tradizionale. Volevo anche continuare a fare spettacoli come parte attiva oltre all'insegnamento, quindi ho declinato la carica di Direttrice accettando invece quella di Vice Direttore e sono diventata responsabile della sezione sperimentale della scuola, la Shanghai Youth Peking-Kun Opera Troupe.

Cosa si sentirebbe di consigliare ad un giovane attore?

Quando una persona alle prime esperienze mi chiede se possa o meno far parte di questo mondo e arrivare ad essere un artista di livello, io rispondo sempre raccontando la mia storia. Volere è potere, e se la tua determinazione è alta e la tua passione è forte, si possono fare davvero grandi cose.

Chi sono oggi gli studenti della Shanghai Theatre Academy?

Ci sono due tipologie di studenti: ci sono studenti che probabilmente non sono molto interessati al mondo teatrale, e fanno l'Accademia perché hanno bisogno di un titolo, di studiare qualcosa. I secondi invece sono gli studenti che hanno passione e seguono le lezioni con interesse.

Esiste un ampio mercato per i giovani artisti che si affacciano al mondo del lavoro?

Rispetto al passato ci sono molte più opportunità per i giovani artisti di emergere, perché ci sono molti concorsi e festival in tutta la Cina. Prima non c'erano così tante possibilità. Il governo, nel tentativo di ringiovanire il teatro, ha dato agli artisti emergenti più occasioni e inoltre ha stanziato fondi ingenti per sostenere le iniziative teatrali degli artisti che iniziano ad affacciarsi al mondo del lavoro.

Come sono strutturati i corsi all'interno dell'Accademia? Vengono insegnate nuove tecniche di teatro e di danza, al pari con lo studio delle tecniche tradizionali?

Nella scuole tradizionali superiori il metodo di insegnamento è rimasto sostanzialmente invariato nell'arco del tempo, l'insegnante insegna e lo studente apprende. Mentre nelle università l'approccio è differente. La maggior parte dei corsi

riguardano il teatro tradizionale, ma oltre a questi, ce sono altri mirati alla creazione di nuovi personaggi, nuovi ruoli *xiqu*. Io sono la responsabile di questo ambito. Tutto ciò ha una portata di innovazione non indifferente rispetto al passato. Sono dei corsi detti “di creazione”, gli studenti usano degli elementi del teatro tradizionale per produrre nuovi ruoli. C’è un apporto molto personale in questo modo, ed è un approccio innovativo e rivoluzionario rispetto ad una concezione teatrale radicata nelle sue origini.

Nel teatro tradizionale c’è anche la danza, che non ha niente a che fare con il balletto o la danza moderna, ma viene insegnata la tipica danza del teatro tradizionale. Si insegna anche canto, recitazione, tecniche di performance, kung-fu, ma la disciplina più importante è sicuramente la danza.

Quanti studenti ci sono nella sua scuola?

Ci sono all’incirca venticinque nuovi studenti ogni anno. Questo per quanto riguarda l’università. Mentre le scuole superiori accolgono da cinquanta a sessanta studenti l’anno. Qualche volta arrivano anche ad ottanta.

Quali sono le differenze tra l’Opera di Pechino (*jing-ju*) e l’Opera di Sichuan (*chuan-ju*)?

Ci sono moltissimi generi e sottogeneri teatrali in Cina. Ognuno di essi presenta delle grosse differenze fra loro. Le principali però consistono nel linguaggio; ovvero nel dialetto usato dal testo, e nella musica, nella melodia. I maestri delle arti teatrali invece sono principalmente gli stessi. Certamente la melodia è diversa, la lingua è diversa, ma i metodi di insegnamento restano sostanzialmente invariati.

Perché il teatro della capitale è quello maggiormente conosciuto ed esportato anche fuori dal contesto cinese?

Il *jing-ju* per come lo conosciamo oggi ha poco più di 200 anni. La storia del teatro della capitale quindi, è relativamente breve. Divenne famosa durante la fine della dinastia Qing (1644-1911). Dal momento in cui la corte e l’imperatore vivevano a Pechino, questo genere è riuscito ad ottenere maggiore rilievo grazie a questa concomitanza di eventi politici. Pechino era un centro culturale e politico molto

importante. La supremazia del suo teatro sugli altri ha dunque, alla base, delle ragioni politiche. Inoltre all'Imperatore piaceva moltissimo il *jing-ju* e questo senza dubbio ha giocato a suo favore, portandola in auge sempre più¹⁶⁵.

Fino agli anni '50 del Novecento non c'è stato in realtà un vero e proprio centro egemonico teatrale, ma diversi luoghi "fratelli" e "sorelle". Non si parlava ancora del "teatro della capitale", ma dei cosiddetti luoghi "fratelli" e "sorelle". Successivamente, a causa di varie vicissitudini di carattere politico come la Rivoluzione Culturale (1966-1976) e la rivolta degli studenti, l'unico teatro permesso in quel periodo è stato quello "degli otto modelli", cinque dei quali appartenevano al *jing-ju*¹⁶⁶. Essendo quindi uno dei pochi rappresentabili, il teatro della capitale è stato, per ovvie ragioni, quello che ha conosciuto maggior splendore. Il teatro di Pechino è diventato poi Teatro Nazionale, suggellando in via definitiva il suo ruolo di capofila tra tutti gli stili locali.

Il teatro in Cina ha da sempre avuto una forte componente didattica ed educativa nei confronti del pubblico. Quanto, ancora oggi, è rimasto di questa funzione?

Ancora adesso questa componente educativa persiste, ma gli artisti non sono entusiasti di questa funzione che il loro teatro svolge. Sentono che devono esprimere le proprie personali riflessioni sulla società, sulla storia del proprio Paese, andare più in profondità rispetto ai loro sentimenti comunicandoli al pubblico, e cose del genere; questo per loro è arte nel senso più puro e autentico.

Nella sua personale esperienza, quali sono i maggiori cambiamenti ed esigenze del pubblico adesso rispetto all'inizio della sua carriera?

Il pubblico è molto cambiato rispetto al passato, indubbiamente. Il palinsesto delle opere rappresentate è diventato più ricco, per venire incontro alle mutate esigenze del pubblico. Quando ho iniziato la mia carriera non c'era molto intrattenimento, c'erano pochi film e serie tv, quindi lo *xiqu* era molto in voga. Negli anni '80,'90 ma anche nel 2000, il teatro tradizionale ha attraversato una fase di

¹⁶⁵ Per maggiori approfondimenti sull'Opera di Pechino cfr. *quivi*, cap. I, pp. 21-29.

¹⁶⁶ Per maggiori approfondimenti storici sulla Rivoluzione Culturale cfr. *quivi*, cap. I, pp. 38-46.

declino, ma nel 2010 è tornato ad essere molto molto popolare. Anche i bisogni del pubblico sono cambiati, e le loro richieste e necessità sono notevolmente aumentate. Si tratta oggi di un pubblico esigente, che non rimane più soddisfatto nel vedere solamente la narrazione di una storia. Hanno molte più aspettative quando vanno a teatro, chiedono ai performer sempre di più, sempre maggior bravura per ciò che riguarda le tecniche corporee e della parola.

I performer oggi devono puntare alla perfezione, secondo il pubblico?

Sì, le loro richieste verso tutte le tipologie di arte, non solo quelle teatrali, sono aumentate, diventando sempre più tese al perfezionismo.

Cosa pensa della riforma del teatro durante la Rivoluzione Culturale (1966-1976)? Quali innovazioni o detrazioni ha portato al teatro cinese di allora? Quanto ha influito questa operazione culturale sul teatro dell'Opera cinese per come lo conosciamo oggi?

C'è stato un grande cambiamento dopo la Rivoluzione. Negli ultimi anni si è aperto un dibattito su di essa in ambito artistico, anche se nel Paese ancora non se ne parla, non è un argomento toccato. Il governo non lo affronta, non ne vuole parlare. Solo alcuni artisti adesso ne iniziano a discutere cautamente.

Certamente l'influenza delle riforme di quegli anni è stata molto ampia. Perché tantissime usanze tradizionali sono state cancellate completamente, e molti artisti sono stati perseguitati fino alla morte. Durante la Rivoluzione, la moglie di Mao, Jiang Qing, ha eletto otto opere teatrali a modelli rivoluzionari dello *xiqu*. In realtà non fu la sola ad occuparsi di questo movimento; lei ne fu sicuramente la leader, ma anche altri artisti presero parte attiva alla Riforma. Jiang era la persona che usava i fondi, il potere e il supporto finanziario. Ma le innovazioni sono state fatte da un team abbastanza nutrito di artisti e politici del tempo. Fu lei che però si fece portavoce e promotrice in tutto il Paese di questa operazione culturale degli otto modelli. Certamente c'è stata della "creazione" all'interno di questi otto modelli rivoluzionari, hanno ideato anche una nuova stilizzazione nei movimenti corporei, ma di contro hanno distrutto totalmente gli elementi tradizionali. Penso che la

Rivoluzione abbia portato sia innovazioni che detrazioni al teatro cinese, ma i danni sono stati sicuramente maggiori e le novità sono state nel complesso meno rilevanti rispetto ai danni. Punto e basta.

Com'è rinata l'Opera di Sichuan dopo la feroce censura della Banda dei Quattro?

Durante il 1976-1977, il nuovo leader della Cina che succedette a Mao nella guida del Paese, Deng Xiaoping (1904-1997), andò in Sichuan e disse: “Voglio vedere qualche opera del teatro tradizionale *chuan-ju*”, e ne rimase entusiasta. Fu Deng Xiaoping a promuovere questo stile di *xiqu*, perché era quella che gli piaceva di più. Diede maggior importanza al genere *chuan-ju* quindi, e chiese alle persone di andare a vederlo e di sostenerlo attivamente, facendolo ringiovanire e rinascere. Questo fu davvero un evento; qualcosa di fenomenale in quel territorio. Grazie a questo, le persone realizzarono che il teatro del Sichuan meritava davvero di rinascere e ringiovanire.

Ci fu un'apertura della Cina in generale in quegli anni, ma il teatro del Sud è stato quello che ha accolto in sé le maggiori novità e le ha fatte proprie. Questo è stato quello che è accaduto in questo periodo, ed è stato un punto focale per la cultura e per tutto lo *xiqu*.

Mao Zedong (1893-1976) ha mai visitato la Shanghai Theatre Academy, dove lei insegna?

No, ma molte Opere tradizionali di tutto il Paese arrivarono comunque a Pechino, al centro governativo, e quindi Mao conosceva bene questo e altri stili locali come il *chuan-ju*. Ha visto numerose opere messe in scena poiché moltissimi artisti e performer si esibivano per Mao e per il suo governo.

Il mio è un punto di vista di un occidentale che guarda al teatro dell'Opera cinese. Mi interesserebbe sapere come viene visto e percepito invece da lei il teatro occidentale europeo.

Ovviamente il teatro europeo è molto diverso da quello cinese. Il vostro ha una sua storia, un suo sviluppo e un modo proprio di realizzazione scenica. Sia gli attori,

nel modo di interpretare e intendere le performance, che gli spettatori, con i loro bisogni, le aspettative e le proprie problematiche, presentano delle grosse differenze se si mettono a confronto questi due mondi. Il teatro europeo è più focalizzato su questioni politiche, mentre quello cinese non così tanto. Il teatro cinese vuole mettere in scena cose belle, mentre spesso quello che vedo del teatro europeo è la messa in scena di cose brutte e crude. Ovviamente questa è un'osservazione generica. Anche al teatro europeo interessa mettere in scena cose belle, ci mancherebbe, come anche a noi interessa il lato oscuro e le brutture della società, ma non trattiamo questi argomenti di petto, mai in modo forte, crudo o viscerale. È anche una differenziazione che deriva dal diverso background culturale. Quando vengono affrontati questi temi forti in Cina, sono sempre trattati in modo più leggero di come appaiano nella realtà. Sono messi in scena spesso indirettamente, attraverso mezzi come le metafore, ad esempio.

Questo è il problema in Cina: non si affrontano gli argomenti duri in modo diretto e brutale, ma sempre in modo sottile e delicato. C'è sempre questa specie di "tocco mite" che avvolge le cose, come una patina attraverso cui il teatro, e più in generale l'arte, vedono il mondo. Non dicono mai davvero: "Questo è un problema viscerale, profondo. Dobbiamo fare qualcosa per cambiare questo punto. Metterci in gioco attivamente." E questo sì, non è sempre una cosa positiva; soprattutto quando si trattano certe tematiche.

Com'è vista la figura del regista in Cina?

Il teatro *xiqu* è basato principalmente sulla figura dell'attore, esattamente come in passato. Questo aspetto centrale è sicuramente rimasto saldo nella cultura teatrale cinese. Anche se, devo dire, ultimamente ci sono più registi di prima. C'è anche un corso nella Shanghai Theatre Academy dedicato a questa figura, dove molti allievi sono donne. Anche io ho fatto delle regie, certamente, ma più spesso in Cina il regista è l'attore stesso dello spettacolo che andrà a mettere in scena. Nella maggior parte dei casi non è una figura a sé stante, ecco.

Che cosa ne pensa del cosiddetto *hua-ju*, “il teatro parlato”¹⁶⁷?

Il teatro *hua-ju* non ha una tradizione in Cina. È comparso grazie all’influenza occidentale, soprattutto alla Russia di Stanislavskij. Ci sono stati dei periodi in cui sono stati apprezzati, ma in generale non hanno mai riscosso molto successo. La gente li va a vedere e dice: “Tutto qui?”. Anche come trascorso culturale, in Cina ci si aspetta di andare a teatro e vedere qualcosa di meraviglioso e che sbalordisca, al di fuori del canone ordinario. La quotidianità così com’è, messa sulla scena, risulta poco interessante per lo spettatore cinese medio. E anche io sono d’accordo su questo.

Qual è il suo pensiero riguardo l’attore Mei Lanfang (1894-1961)?

Certamente rispetto moltissimo Mei Lanfang. È senza dubbio la figura che più di tutte rappresenta lo *xiqu*. La sua arte è stata brillante: ha creato molte nuove opere e io lo rispetto profondamente.

Ma c’è un altro maestro che io ammiro di più: Cheng Yanqiu¹⁶⁸. Lui andò a Parigi, in Germania, in Svizzera, girò moltissimi Paesi, conoscendo più realtà teatrali rispetto ai suoi colleghi. Mi emoziona molto di più. Anche la sua personale esperienza mi ha toccata nel profondo. Ricordo che dal 1932 al 1933 visitò l’Europa, andò a Mosca, a Berlino, in Francia e poi tornò in Cina. Cercò di imparare il più possibile da queste esperienze e nel suo Paese volle fare un tentativo di apertura, trasmettendo le differenti culture teatrali di cui aveva fatto esperienza. Provò anche a dare diversi consigli all’universo culturale cinese del tempo, e scrisse molte suggestioni che aveva avuto, con il fine di migliorare il teatro natio. Scrisse in tutto circa diciannove proposte diverse.

Come d'altronde nella maggior parte dei Paesi del mondo, anche in Cina le donne per lungo tempo non hanno avuto accesso al teatro, ne è testimonianza la storia del ruolo *dan* ambitissimo dagli attori di sesso maschile. Questa tendenza è stata talmente parte integrante della cultura teatrale cinese che, dopo

¹⁶⁷ *Quivi*, cap. I, p. 38-39.

¹⁶⁸ Nato a Pechino nel 1904, divenne uno dei “Quattro Grandi Dan” (*quivi*, cap. II, p. 55). Durante la seconda guerra sino-giapponese rifiutò di andare in scena e lavorò in quegli anni come contadino. Superato il conflitto venne nominato Vice Direttore della Chinese Academy of Traditional Opera. Morì a seguito di un attacco di cuore sempre a Pechino nel 1958.

il 1911, con l'avvento della Repubblica, anno in cui le donne poterono finalmente entrare in questo mondo artistico, un detto dell'epoca recitava così: "Ora le donne devono imitare gli uomini che hanno imitato le donne". ¹⁶⁹

Durante la dinastia Yuan (1271-1368) e anche Ming (1368-1644), c'erano molte donne che recitavano ed erano davvero delle performer famosissime, ma durante la dinastia Qing (1644-1911) alle donne il mondo teatrale e artistico fu proibito. Era opinione comune pensare che il teatro fosse un modo per decodificare la realtà ed istruire le masse, era inteso come un forte strumento di potere sulla società. Per questo motivo, soprattutto, il teatro era inaccessibile alle donne: per imporre e sancire nel popolo l'idea di supremazia dell'uomo sulla donna. Le donne quindi erano fuori legge, artisticamente parlando.

Certamente dopo il 1911 le donne hanno dovuto recitare imitando gli uomini che hanno fatto la storia con i ruoli dan, questo è verissimo. Nel *jing-ju* quando lo spettatore vedeva gli uomini interpretare le donne sul palcoscenico si trovava davanti ad una donna quasi vera, almeno nelle sue fattezze esterne. Ma quando gli attori interpretavano le donne, hanno dovuto utilizzare una voce finta, più acuta, operando sempre un lavoro artificioso sul proprio mezzo vocale per assomigliare di più ad una donna; e quando poi alle donne fu permesso di nuovo di recitare, hanno dovuto imparare a loro volta a recitare con questa voce finta, per forza, perché oramai questo elemento era diventato così importante da entrare a far parte della tradizione a tutti gli effetti.

Questo passaggio storico importante, ha influito sulla recitazione e sul carattere stesso dei personaggi?

Sì, ha cambiato i modelli e sicuramente si sono attuate delle grosse differenze. Quando gli uomini interpretavano le donne, ad esempio nel *jing-ju*, erano più femminili delle donne stesse. Sembravano più donne delle donne comuni. E questa è la grande differenza.

¹⁶⁹ Cfr. R. PISU e H. TOMIYAMA, *L'Opera di Pechino*, Prefazione di Marcel Marceau, Mondadori, Milano 1982, p. 29.

Se le donne interpretano le donne però, il pubblico si sente maggiormente a proprio agio. In particolare nell'Opera moderna, questo delle donne che recitano un ruolo femminile è tuttora un vantaggio. Nello *xiqu*, gli uomini, per trasformarsi in donne, utilizzavano molti trucchi e costumi che permettevano di cambiare totalmente aspetto, finanche la forma del viso. Se questi elementi sono carenti, questo passaggio risulta posticcio e rischia di mettere a disagio gli spettatori e l'attore stesso. Quando è una donna ad interpretare una donna invece, avrà sicuramente bisogno di minor trucco e minor trasformazione somatica e fisiognomica. Anche se le maschere dei ruoli-fissi ottenute con il trucco sono le stesse di sempre, impiegherà sicuramente un tempo più breve per prepararsi rispetto ad un uomo. E questi, ovviamente, sono vantaggi per le donne che interpretano le donne.

Come sono viste le teatranti cinesi oggi, soprattutto quando ricoprono ruoli di importante responsabilità come lei, e se e quali difficoltà trovano in quest'ambito lavorativo?

Le persone le adorano e le ammirano. Ad esempio nel *jing-ju* il pubblico le ama, e moltissime sono diventate delle star in Cina, delle vere e proprie dive dello spettacolo dal vivo. Vengono accettate da tutti con entusiasmo, e nessuno dice o pensa: "Ah, questo però non fa parte della tradizione!" o cose del genere.

So che lei ha iniziato da qualche tempo, un interessantissimo percorso di ricerca teatrale e didattico basato, fra gli altri, su studi di tecniche di respirazione. Da quali esigenze è partita questa ricerca e dove l'ha portata finora?

Prima di fare ricerca ero un'insegnante, un'attrice, una performer, una regista, ma non ero una ricercatrice. Quando il mio supervisore mi ha invitata ad andare nel centro di ricerca Interweaving Performance Cultures di Berlino nel 2011, è da quel momento che ho iniziato a fare ricerca.

Ogni ricerca deve avere un materiale di ricerca, che deve essere un nucleo concreto e forte. Le persone mi apprezzano molto nel mio lavoro e dicono sempre: "Tian Mansha tu sei brillante, fantastica, una performer bravissima". Ma io non

capisco perché me lo dicono o da dove vengano questi apprezzamenti. Quindi faccio ricerca per capirlo. Io faccio ricerca, studiando le mie stesse performance. Quindi è Tian Mansha che fa ricerca su Tian Mansha, in sostanza. Io parto da fuori, da quello che mi dicono gli altri, per capire l'interno. Dall'esterno. Questo è un elemento basilare. È il mio principale interesse, quello che mi spinge a continuare il lavoro che faccio. La mia ricerca parte da una domanda: perché sono brava? Inizio con l'osservare gli aspetti esteriori, l'apparenza, per poi arrivare all'interno, nel corpo, in profondità dell'essenza. I due elementi principali che ho scoperto grazie alla mia ricerca sono il respiro e la meditazione, che, andando di pari passo, si combinano insieme e generano energia.

Quindi nel 2012, quando sono tornata in Cina, ho trasmesso questo metodo nuovo e le scoperte che avevo fatto ai miei studenti. Mi sono resa conto che sperimentandolo su di loro aveva effetto ed era molto utile. Questo metodo li aiutava a cambiare qualsiasi cosa. In breve tempo riuscivano a cambiare tutto: le loro sensazioni, le loro emozioni, la loro relazione con lo spazio, il loro corpo, ogni cosa con il respiro. Mi sono accorta che questo metodo rispetto ad altri era più efficace e più veloce, perché i miei alunni progredivano molto rapidamente. Anche durante il corso fatto a Spoleto, dove ci siamo conosciute, ho applicato questo metodo, e ho visto come il tuo corpo sia cambiato in quei pochi giorni. E anche attraverso la mia esperienza da performer, ho capito che questo metodo ha un effetto concreto, funziona veramente anche su di me, nei miei lavori teatrali.

Il mio desiderio futuro è quello di sperimentare questo metodo di insegnamento su più persone possibili e prendere nota degli sviluppi ottenuti. Questo diventerebbe materiale per la ricerca futura. Adesso in questo workshop a Fara Sabina ci sono studenti da tutto il mondo, e nel giro di un'ora soltanto, già ho visto il loro corpo trasformarsi. In futuro vorrei fare più ricerca su questo e condividere i miei risultati con tutti. Io non voglio dare alle persone il pesce da mangiare, ma voglio insegnare loro come si pesca quel pesce. Questo è un punto molto importante per me, perché

attraverso questa conoscenza si possono sviluppare le peculiarità personali di ciascuno e avere consapevolezza piena di se stessi.

Le opere di repertorio rappresentano un patrimonio per il teatro tradizionale cinese, ma spesso si è sentita l'esigenza di rinnovare i testi, avvicinando le esigenze del quotidiano con le strutture di un teatro fortemente codificato. Com'è oggi il rapporto con le nuove drammaturgie? E con le musiche?

Io credo che il repertorio debba essere preservato, perché se vuoi creare qualcosa devi creare qualcosa di realmente nuovo. Anche se comunque, c'è sempre qualche imperfezione nei drammi tradizionali. Per cui io penso che si debba continuare a lavorare sulle opere del repertorio, e modificarle di conseguenza. Dobbiamo prendere l'essenza, e, per reindirizzarla, non possiamo cancellarla. Come per i lavori di arte asiatica, ad esempio: si toglie la polvere, si pulisce, ma la sostanza viene conservata e anzi valorizzata.

Dagli anni '90 sono state messe in scena molte opere nuove di alto livello. Queste sono drammaturgie completamente nuove, ma si sente che hanno le loro radici nelle opere antiche e tradizionali. Qualche volta alcuni di questi nuovi lavori vanno molto più in profondità nella riflessione e nel pensiero, dando molte più informazioni al pubblico, rispetto al passato. Si investe molta più energia nella scenografia, nei costumi, nei più diversi aspetti della vita, nei materiali e negli oggetti di scena, in tutto. C'è molta più attenzione e cura verso questi elementi rispetto alle opere tradizionali durante la messa in scena e l'allestimento. Ma allo stesso tempo c'è molto timore nel creare qualcosa di totalmente nuovo. Ad esempio può succedere che si sfoci nell'esagerazione; come quando il palco si riempie troppo di questi elementi, quasi non lasciando lo spazio necessario agli attori per recitare, e questo di certo non è una cosa positiva. C'è qualcosa di buono e qualcosa che avrebbe bisogno di essere modificato, ecco.

Per quanto riguarda la musica invece, credo fermamente che necessiti di più cautela. Si deve prestare molta attenzione alla musica, perché se si cambia la musica

si cambia anche l'Opera. Si possono attuare cambiamenti su tutti gli elementi della messa in scena, la drammaturgia, la scenografia, i costumi, ma quando si tratta della musica bisogna avere molta molta cura.

Come vede il futuro del teatro tradizionale cinese?

Quando la Rivoluzione Culturale terminò, il governo centrale impiegò tanta energia nel salvare lo *xiqu*. Adesso ci troviamo in quella che possiamo definire la “seconda rinascita del teatro cinese”. Il governo ha dato al teatro più fondi e supporto finanziario. Anche se non possiamo realmente prevedere il futuro, questo è un buon momento. Si vedono molti performer e artisti che si stanno dando parecchio da fare perché il governo dà loro più supporto e maggiori opportunità. Quindi questo mi fa ben sperare.

Ma a guardare la situazione più da vicino, in Cina molti giovani non sono attratti dall'Opera, non vogliono impararla, perché questo mondo non dà così tanta visibilità come altri mezzi di comunicazione, non ti fa diventare famoso come le super star televisive e così via. Alcuni studenti invece amano davvero lo *xiqu* e ci si buttano con tutti loro stessi, ma alla maggior parte non interessa molto. Io però vedo comunque un futuro positivo e spero davvero per il meglio, per un futuro migliore perché questo che stiamo attraversando adesso è un buon inizio, un nuovo inizio. Non vedo un futuro drammatico e totalmente nero, anche perché l'estinzione del teatro cinese *xiqu* nel mondo è impossibile, ma il mio augurio per il futuro è che in modo graduale questo teatro migliori sempre di più.

Dalle parole di Tian Mansha traspaiono innanzitutto numerosi cambiamenti rispetto al passato. Dopo la Rivoluzione Culturale, la formazione artistica si è aperta alla modernizzazione in modo costruttivo. Uno dei tanti nuovi aspetti è la possibilità di accedere a questo mondo lavorativo pur non essendo figli d'arte. I bambini non vengono più presi in età troppo infantili ma è comunque rimasta la tendenza a iniziare l'apprendistato molto giovani. Esistono quindi delle scuole in cui gli allievi iniziano a studiare le tecniche tradizionali all'età di circa dieci anni, quelle che Tian nell'intervista chiama “scuole tradizionali superiori”, il passo successivo consiste

nell'essere ammessi in vere e proprie Università statali. Nella Shanghai Theatre Academy, Tian è la responsabile di un settore che evidenzia con chiarezza il tentativo mai abbandonato dalla Cina dal Novecento ad oggi, di svecchiare il loro apparato teatrale: seppur si inserisca nel contesto del rinnovamento dall'interno della tradizione, come Mei Lanfang prima di lei, e veda necessario il lavoro partendo dalle opere di repertorio per poi modificarle, e anche nelle opere nuove di argomento attuale giudichi migliori quelle che hanno solide basi nella tradizione, è diventata responsabile dei cosiddetti "corsi di creazione" all'interno dell'Accademia. La portata rivoluzionaria di questo approccio è davvero incredibile: sulla base degli elementi tradizionali, sono gli stessi alunni a creare nuovi ruoli-tipo, dando così un contributo incredibilmente personale al progresso *xiqu*. Non va sottovalutato questo aspetto: vuol dire che ad oggi qualsiasi allievo è spronato ad apportare modifiche alla tradizione, basandosi su di essa pur non essendone ingabbiato.

Attualmente è cambiata anche l'esigenza degli artisti che, rispetto alla tradizione, non vorrebbero più avere il peso dell'indottrinamento didattico delle masse, ma volgere la loro attenzione all'approfondimento di aspetti psicologico-sentimentali, o dare una propria personalissima visione sulla società e sulla storia del Paese. Anche se sono ancora parzialmente schiacciati dal peso della componente educativa, questa insofferenza, finalmente espressa con libertà, sicuramente porterà nel futuro nuovi ulteriori cambiamenti in tal senso. La spinta perfezionistica del pubblico invece, lascia trasparire un retrogusto quasi di obbligo artistico al rigore e al continuo miglioramento, soprattutto per quel che riguarda le tecniche attoriali, fatto che probabilmente ci farà vedere performer ancora più strabilianti dal punto di vista delle abilità fisiche e canore, ancora più attenti all'uso del corpo in scena, più flessibili e acrobatici, facendoci rimanere con la stessa sensazione di stupore che potremmo provare davanti ai funamboli o ai circensi. Forse verrà realizzato allora il desiderio dell'attore francese Charles Dullin (1885-1949) quando dichiarava che "non è della macchina che fa scendere gli dèi che abbiamo bisogno, ma degli dèi stessi"¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Cfr. C. DULLIN in M. MARCEAU, *Prefazione* in R. PISU e H. TOMIYAMA, *L'Opera di Pechino...* cit. p. 7.

Il valore dello stile *chuan-ju* è ampiamente riconosciuto, ma fu ulteriormente sostenuto e agevolato negli anni in cui Deng Xiaoping (1904-1997) fu a capo del governo, che furono gli stessi in cui Tian Mansha si stava formando. L'importanza e il rilievo dati dal reggente a questa particolare opera locale, sicuramente hanno contribuito al miglioramento della carriera artistica di Tian, che faceva parte di quel territorio geografico, tanto da farla arrivare oggi ad insegnare in una prestigiosa Accademia di Shanghai, facendo così varcare i confini allo stile a cui appartiene. Non si può escludere che l'interesse di una personalità così influente come Deng Xiaoping, in un momento immediatamente successivo al disastro della Rivoluzione Culturale, proprio nei confronti dell'Opera di Sichuan, abbia contribuito al successo e alla fama di Tian Mansha, specialista del suddetto genere, in Cina e all'estero. Punto però essenziale, questo invariato rispetto alla tradizione, resta indubbiamente la tenacia e la disciplina dimostrata nel perseguimento dei propri obiettivi; seguire le passioni personali, quando si hanno esigenze profonde e mondi interiori che aspettano di essere tirati fuori e comunicati, è sempre la strada giusta che sempre porterà al risultato tangibile. Il supporto del governo è di importanza fondamentale per prosecuzione dello *xiqu*, tanto che da poco, per sensibilizzare l'interesse dei giovani, è stata inserita una materia al riguardo in tutte le scuole medie inferiori cinesi¹⁷¹ ed un canale della televisione di stato è interamente dedicato alle arti cinesi classiche¹⁷².

L'apertura e l'oggettività con cui l'intervistata parla di argomenti delicati della storia politica e culturale cinese, oltre ai tempi sicuramente più maturi, sono date anche dal fatto che è abituata a muoversi in contesti occidentali: è protagonista di numerose tournée in America e in Europa, ed insegna a Berlino, dove fa la spola poiché è sposata con un professore tedesco. Il contesto in cui si trova quindi è estremamente internazionale, seppur con forti radici saldamente ancorate nelle tradizioni e nella storia del suo Paese d'origine. Da questa prospettiva è più facile

¹⁷¹ Cfr. *Intervista a Xuan Xu-Attore dell'Opera di Pechino*, Kuoshu.net 2009, http://www.kuoshu.net/opera_di_pechino.php

¹⁷² Cfr. F. TOLLEDI, *Culture teatrali in Cina*, Palaver 7 n. 1, Università del Salento 2018, p. 260.

capire l'acuta esternazione con cui, dialogando sulle differenze fra Oriente e Occidente, parla di "tocco mite", attraverso il quale gli argomenti forti vengono trattati dalla scena cinese. Ciò è dovuto a retaggi culturali dal sapore millenario come il pudore dei sentimenti umani: alcune crudeltà dell'esistenza non sta bene vengano riproposte sul palco così come sono. Questo, se da una parte sicuramente limita il campo tematico ed espressivo delle arti, come Tian Mansha lascia intuire, dall'altra impedisce all'attore di darsi in pasto al pubblico completamente e di far sì che un dramma abbia come risultato scenico il vomitare addosso agli spettatori impatti emotivi violenti, generando spesso in tal modo la desensibilizzazione di cui gli occidentali sono sempre più protagonisti.

Un altro cambiamento epocale risiede nell'importanza ottenuta dalle donne in ambito artistico. Tian ne è uno degli esempi più luminosi. Ma anche il fatto che molti allievi registi della Shanghai Theatre Academy siano donne non è un dato da sottovalutare: il regista è una figura autorevole che guida gli attori e organizza la messa in scena in tutte le sue parti. È quindi un ruolo di responsabilità che viene affidato a chi sul palco non poteva salirci fino agli inizi del Novecento. È rincuorante pensare ad un Paese conservatore come la Cina e vederlo contemporaneamente così duttile nell'apprezzare ad oggi il contributo che le donne possano dare all'arte, tanto da diventare delle vere e proprie star, un po' come succedeva con i vecchi grandi *dan*. È un buon segno del superamento degli antichi sistemi feudali e del concetto di femminilità così abusato dalla cultura cinese:

Se domandiamo ad un'attrice di rappresentare una donna, di camminare come una donna, di bere del tè come una donna, ella sarà subito stupita, poi domanderà: 'Ma quale donna?'. In effetti la femminilità non esiste che agli occhi degli uomini, come la negritudine non esiste che per i bianchi. [...] La femminilità non può essere rappresentata che da un uomo.¹⁷³

Sicuramente la maggiore uguaglianza di genere favorirà ancora di più un miglioramento artistico e intellettuale, generando dalla diversità nuovi valori aggiunti, nuovi spunti creativi e minore artificiosità e costruzione nei passaggi

¹⁷³ Cfr. J. KOTT, *Gli uomini-donna* in N. SAVARESE, *Il teatro al di là del mare: leggendario occidentale dei teatri d'Oriente*, Studio Forma, Torino 1980, cit. p. 103.

trasformisti da uomini a donne. Non è più necessario l'utilizzo della voce finta ad esempio, già notevolmente abbassata da Mei Lanfang, che era prepotentemente entrato a far parte della tradizione ufficiale. Tutto si potrebbe armonizzare nel principio cinese dell'uguaglianza all'interno della diversità.

La difficoltà nel far attecchire una modalità teatrale così diversa da quella *xiqu* come quella del teatro parlato *hua-ju* di stampo occidentale è un indicatore forte di quanto sia complicato trapiantare una cultura in un'altra così ancorata in un passato che è ancora presente e che impernia tutti gli aspetti scenici. I cinesi sono troppo abituati al meraviglioso per “accontentarsi” delle sole parole, chiedono sempre di più, bramano il divertimento nelle sue mille sfaccettature. Il linguaggio teatrale è allineato perfettamente ai suoi schemi, e ancora oggi, riformato più e più volte, risponde con prontezza alle esigenze del suo pubblico, sempre strutturato nelle proprie convenzioni, alfabeto senza il quale non si avrebbero più concreti punti di riferimento. Un aspetto di importazione occidentale è indubbiamente quel sovraccarico scenografico di cui parla Tian, che a detta sua soffoca gli attori sul palco, togliendogli così la libertà che meritano.

Un punto focale di questa intervista è la personale ricerca teatrale di Tian Mansha. L'esigenza di sperimentazione l'ha portata a grandi risultati: il fatto che il suo percorso sia iniziato da quando nel 2011 è stata invitata al centro Interweaving Performance Cultures di Berlino, è un segno di avvenuta contaminazione con la natura sperimentale e ricercatrice tipica di una fetta corposa dell'Occidente. Sicuramente nei pensieri di Tian c'erano già queste idee di innovazione anche in una forma così forte, ma fa pensare il fatto che siano sbocciate proprio durante la permanenza nel centro berlinese. Dalle riflessioni sorte in quel periodo, è nato un metodo tutto nuovo di insegnamento e di prospettiva sull'arte che nasce dall'organico umano: la respirazione. Combinando quest'ultima a processi meditativi, che rendono le sue lezioni imperniate di atmosfere rituali e mistiche, seppur concentrandosi concretamente nel corpo dell'attore, l'energia e i cambiamenti sono di una portata unica. La rapidità con cui, a differenza dei lunghi processi dell'apprendimento

tradizionale, attraverso questo particolare metodo, si entra nel corpo dell'attore modificandolo è davvero stupefacente. La malleabilità ottenuta diviene la base su cui far risplendere tutte le esigenze sceniche, dalla trasmissione emozionale al rapporto con lo spazio. È un lavoro che, partito da accurate osservazioni esterne, entra prepotentemente all'interno, e da lì riparte mediante la respirazione organica che tira fuori lucidamente il mondo interiore degli attori. Ricorda molto l'ultima fase del lavoro di Stanislavskij (1863-1938) sulle azioni fisiche “che esprimono in modo aderente le emozioni”¹⁷⁴, passando dalla superficie apparente alle profondità più recondite dell'animo umano. Si crea così un dialogo coerente tra fuori e dentro, tra spazio e attore, tra pubblico e corpo. L'importanza della personalità peculiare di ogni singolo attore con questo metodo è paradossalmente più accentuata anche se ci si muove sempre all'interno dell'arte tradizionale *xiqu*, avvicinando così due aspetti che sembravano divergere. La metafora del non dare alle persone il pesce da mangiare ma insegnargli a pescare è emblematica se si fa riferimento all'importanza del rapporto maestro-discepolo fondamentale nella cultura orientale, e fa riflettere sull'autonomia che viene richiesta ad ogni singolo artista. Un punto basilare della metodologia di insegnamento di Tian Mansha è proprio questo infatti: far volare i propri allievi liberi e sicuri, facendoli arrivare da soli, attraverso le dinamiche appena analizzate, a conquiste artistiche mature e illuminanti.

La storia e il lavoro artistico di Tian Mansha dimostrano in modo tangibile e concreto l'affermazione del regista russo Mejerchol'd (1874-1940), che nel suo programma *Ricostruzione del teatro* disse: “Si ha torto di credere che le tradizioni si conservino da sole. Esse hanno bisogno di cure vigili, proprio come quelle che si prestano ai bulbi dei fiori”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Cfr. K. S. STANISLAVSKIJ in T. LIN in N. SAVARESE, *Il teatro al di là del mare...* cit. p. 262.

¹⁷⁵ Cfr. V. E. MEJERCHOL'D in N. SAVARESE, *Il racconto del teatro cinese...* cit. p. 139.

Conclusione

La storia teatrale cinese moderna è sempre divisa, come si è visto, tra spinte innovative e identità tradizionali. Pur essendo di recente formazione nel suo apparato teatrale complessivo, ha radici millenarie. Operazioni di cancellazione della tradizione nei riguardi di una così larga fetta di cultura come è quella del teatro, hanno sempre sortito effetti disastrosi, senza mai arrivare all'obbiettivo prefissato di epurazione. È un'arte che risorge dalle proprie ceneri come l'Araba Fenice, in un ciclo che si ripete costante non solo in tutte le epoche ma anche all'interno della sua stessa natura. Rifacendosi alla tesi del regista Peter Brook, il teatro è sempre un'arte autodistruttiva scritta nel vento: dal giorno in cui una qualsivoglia rappresentazione viene messa in cartellone, c'è qualcosa di invisibile che comincia a morire¹⁷⁶. Si potrebbe dire che le radici teatrali sono così profonde negli esseri umani da auto-generarsi ad ogni potatura, o meglio ad ogni abbattimento. La costante preoccupazione della morte dello *xiqu*, primo incubo di tutti i Ministri della Cultura cinese, presuppone già un progetto di vita, racchiude in sé il germe della volontà di perpetrazione di quest'arte, in una prospettiva umanizzante che lotta contro l'annientamento e ad ogni fine ricomincia da capo, reintegrando il concetto di morte all'interno della naturalità della vita. Chi fisicamente si è sempre fatto carico fino ad oggi di queste resurrezioni continue sono gli attori. E non si parla di ciò solo perché si sta trattando un teatro d'attore nel vero senso della parola, ma la luce che è di nuovo sorta sulle rovine è stata accesa dall'amore, dalle energie e dalla dedizione di chi altro non riusciva a fare se non essere legato ad un palcoscenico. Questo aspetto accomuna un po' tutte le culture, dove il teatro è l'arte in crisi per eccellenza, quella che sempre agonizza sull'orlo del precipizio ma non sparisce mai finché di lì passerà qualche attore a riprenderla per i capelli.

L'ascolto del pubblico e il dialogo con esso sono elementi fondamentali per il performer cinese, non è con la chiusura che egli ha apportato al teatro i più epocali

¹⁷⁶ Cfr. P. BROOK in N. SAVARESE, *Il teatro al di là del mare: leggendario occidentale dei teatri d'Oriente*, Studio Forma, Torino 1980, pp. 174-176.

cambiamenti, ma anzi al contrario è aprendosi anche alle esigenze che più di tutte possono sembrare lontane dai principi artistici che è riuscito a sopravvivere nella forma più perfetta. L'arroccamento su se stessi è un retaggio di idee elitarie occidentali, che porta sì alla ritualizzazione mistica del teatro ma lo fanno invecchiare, creando così un divario enorme fra spettacolo e spettatore. Mei Lanfang è stato un maestro in questo, ed anche Tian Mansha fa del rapporto con il pubblico un caposaldo della propria bandiera artistica. La ricerca di quest'ultima è partita proprio dall'ascolto del suo pubblico. Il racconto del teatro di Mei è saturo di dialoghi avuti con spettatori, amici-spettatori e colleghi-spettatori che esprimevano i loro sinceri pareri; e la personalità umile e intelligente del performer cinese li ha sempre accolti, prendendo anche quelli più severi per migliorarsi e mettersi in discussione giorno dopo giorno. Questa attenzione li ha portati non ad essere succubi del volere degli spettatori ma a cogliere l'essenza dei loro profondi bisogni come esseri umani collegandola al lavoro duro e alla disciplina di una vita, che porta sulle spalle tutto un background millenario. La spinta di perfezione non li spaventa affatto, anzi li pone davanti a nuove sfide, nuovi obiettivi da raggiungere: sembrano piuttosto consapevoli che, pur essendo stati a lungo definiti "marionette viventi", la perfezione non è una peculiarità che appartiene a questa terra e proprio in virtù di ciò la spinta propulsiva al miglioramento è costante, non si arriva mai alla fine, mai al punto fisso, che non è mai tale ma è tutt'al più un punto morto dal quale altro non si può fare se non tornare indietro. Non è un'arte che prevede stallo quindi, giacché sempre ricomincia in un eterno ciclo. Si avrà una visione del futuro non più ingabbiante o peggio bloccante allora, ma esso diventerà il frutto di ciò che viene costruito materialmente oggi da ogni singolo attore.

L'accesso delle donne in teatro, ennesima prova dell'avvenuta apertura della tradizione, ha permesso un'uguaglianza che non è sinonimo di livellamento artistico ma anzi ha portato nuovi elementi alla tradizione facendola galoppare verso la modernità. L'abbandono della voce finta di testa che richiamava i toni acuti del gentil sesso, ha favorito un approccio più veritiero. Meglio sarebbe anzi dire più schietto,

genuino e diretto, meno intaccato da complicati artifici. Ma la duttile massa fluida teatrale dello *xiqu* sfugge dalle definizioni troppo nette, dalle strette catalogazioni nonostante le apparenti rigide forme. Ad oggi uomini e donne, anche se non succede così di frequente, arrivano gli uni a fare il ruolo degli altri, esistono infatti compagnie esclusivamente femminili, facendo così vivere l'invito sempre rinnovato di Mei Lanfang secondo cui l'osservazione degli altri attori a lavoro in differenti tipizzazioni rispetto alla propria, oltre anche a quella degli spettacoli stranieri, è un modo perfetto per allargare la propria visuale e sviluppare corrette intuizioni artistiche. Il teatro *xiqu* prende così una colorazione particolare, che va oltre i generi sessuali. La parità artistica ha portato nuovi fermenti grazie all'accettazione di differenti personalità nel sistema tradizionale. Paradossalmente l'omologazione era più netta quando solo agli uomini era permesso di recitare. L'apertura a specifiche peculiarità nei ranghi di una così codificata tradizione crea nuovi interessanti spunti di riflessione. Di conseguenza anche il rapporto tra discepolo e maestro è cambiato notevolmente: anche se l'originalità individuale è strettamente connessa allo studio continuo e infaticabile, e alla disciplina che sempre accompagnerà questo tipo di arte, l'insegnare a "pescare" è diventato più importante del dare alle nuove leve il pasto già pronto. Quando si sviluppa una propria percezione non si copia solamente il maestro di riferimento, ma si scopre valore d'ovunque, diventando così artisti autonomi.

Questo sforzo artistico continuo ha fatto da appoggio agli aiuti governativi che, anche quando lo hanno distrutto senza riserve come nel caso della Rivoluzione Culturale, partivano sempre da un'intenzione di sostegno positiva al teatro, seppur nell'amore malato e oscuro di Jiang Qing. L'attenzione del governo, come della corte imperiale prima del 1911, è costante nel tempo, ed anche oggi, in un mondo sempre di più inglobato nel progresso tecnologico, imperniato sulla cultura della massificazione, fa sentire lo stesso la sua voce. Ciò è tanto più vero se si pensa all'avanguardia produttiva cinese attuale, che ha fatto passi da gigante nel progresso moderno, tutta tesa a colmare quel divario famoso dall'Occidente: il "ritardo cinese". Il vasto continente asiatico è pieno di contraddizioni interne, forse anche a causa

dell'enorme capienza geografica, fino ad arrivare a dei veri e propri ossimori. Anche in questo clima però il governo non si è mai tirato indietro, non si è mai lavato le mani di un aspetto culturale che non è solo tradizionale ma è anche identitario del Paese stesso. Da Deng Xiaoping ad oggi le sovvenzioni economiche e le opportunità si sono allargate molto, e ciò non è dato dal momento in cui l'economia inizia a dare i suoi frutti, ma ne traspare un senso di responsabilità e dovere nei riguardi di quello che si può definire un organo della Cina stessa, senza il quale l'intero corpo non riuscirebbe a sopravvivere. Hanno capito forse che un futuro luminoso deve avere le proprie radici in un passato forte, che, anche se feudale e con le proprie problematiche, non può essere scisso dal presente. Se le peculiarità culturali di un Paese vengono stimulate, specie in un Paese dove le forme di *xiqu* sono così variegate, la diversità diventa ricchezza.

Il complesso rapporto fra Oriente e Occidente, costellato da ostilità e chiusure da un lato, e ammirazione e inglobamento dall'altro, è di vitale importanza per entrambe le culture. In un groviglio di diversità lampanti, l'aspetto più interessante risulta però essere il travalicamento dei principi teatrali che viaggiano da Paese a Paese tra peculiarità esteriori e unioni profonde. Si è ampiamente discusso riguardo il realismo scenico, che non è naturalità in senso di specchio della vita così come la vediamo, ma valica i confini scenici attraverso una sua netta e definita alfabetizzazione, permettendo comunque il rispecchiamento agli spettatori. La trasmissione emotiva è un punto cardine del teatro cinese, e troppo spesso viene trascurata in virtù di un occhio tutto esteriore che viaggia più sull'involucro che nell'essenza. Nonostante le forti convenzioni che tracciano le linee guida, la gabbia entro la quale muoversi, il teatro *xiqu* deve essere vivo; inizia a morire proprio quando queste convenzioni diventano sterili e svuotate di senso. Tutto segue il principio dell'uguaglianza nella diversità, proprio come la divisione che tale non è fra uomini e donne di cui si è parlato poc'anzi.

Le pagine scritte da Mei Lanfang sono piene di riflessioni su come rendere chiare le emozioni dei personaggi interpretati, finanche le più nascoste. Anche il

valore del pudore, così importante nella cultura cinese, non fa altro che incrementare l'effetto emotivo: l'emozione trattenuta, non espressa del tutto, può solamente crescere, comprimendola la si stimola automaticamente, per poi farla esplodere nei giusti momenti anche con l'aiuto delle maniche d'acqua che ampliano il corpo dell'attore vertiginosamente. Le raffinatissime tecniche fisiche non fungono da mero esibizionismo, ma sostengono il senso delle opere, il loro messaggio finale. C'è un proverbio cinese che racconta bene questo concetto di forma come involucro di esigenze umane profonde, racchiudendo in sé il processo dell'arte *xiqu*: “Per la gioia l'uomo parla. Le parole non bastano allora le allunga. Le parole allungate non bastano allora le modula. Le parole modulate non bastano ancora ma a quel punto, senza che se ne accorga, le sue mani fanno dei gesti e i suoi piedi danzano”.

La disciplina e il rigore attraverso cui si arriva al necessario grado di perfezione per la recitazione di un attore cinese, dovrebbero essere un esempio illuminante per l'Occidente. Anche l'approccio nuovo con cui Tian Mansha ad esempio si relaziona ai suoi allievi, notevolmente cambiato rispetto alle antiche punizioni corporali di suoi illustri predecessori, non è solo dato dal cambiamento di epoca: non bisogna confondere questo “ammorbidimento” con un eventuale risultato inferiore. Tian responsabilizza i suoi studenti e così facendo li rende indipendenti: incarna la stessa funzione che ha la tradizione nei riguardi del teatro di oggi, funge cioè da appoggio per far loro spiccare alti voli. Il nuovo stile di apprendimento rifugge una durezza che non farebbe altro che allontanare i giovani dal teatro, si colora invece di quell'umorismo così caro ai drammi cinesi, tipico di quella particolare cultura, altro ossimoro evidente, pur conservando intatta l'importanza fondamentale della disciplina, del sano lavoro che ogni giorno materialmente si fa sul proprio corpo, che assurge a comportarsi come le gocce cinesi, trasformandosi però da tortura a medicina. Tutto allora acquista un senso che riflette sulla concezione di approccio alla vita in toto, dentro un ambito che da culturale-artistico sconfinava quasi in filosofico.

Riporto dei versi che descrivono l'arte del teatro secondo Mei Lanfang, e che sembrano però uscire direttamente dalla bocca di Stanislavskij, personalità che da sola ha influenzato tutto l'Occidente, nel tentativo di creare un maggiore aggancio fra le due culture: “Coloro che ti guardano non devono vedere il tuo io. Né tu devi pensare nei termini di quell'io sulla scena. Stai attento alla parte, qualunque sia il ruolo che reciti. Chiunque reciti un personaggio deve essere quel personaggio”. La centralità dell'attore anche in Cina non è sinonimo di egocentrismo fine a se stesso, che tende a distruggere il vero scopo dell'arte. Il principio-base è sempre il medesimo, e ciò potrebbe valere per altrettanti principi differenti. Se ci si rende conto di questo, sarà più semplice parlare di contenuti artistici che si ripetono nelle culture e nelle epoche, e di forme diverse: diversi sono i metodi di espressione, non l'espressione in quanto tale.

La Cina è la culla del teatro puro, della sua essenza viva, nelle sue più incredibili forme. Il famoso “teatro totale” citato all'inizio rifulge in tutte le sue migliori sfaccettature attraverso la musica, la vocalità dei suoi attori, i loro corpi, le loro parole. Un teatro sintetico dunque che ha in sé ogni elemento ulteriormente sintetizzato nella figura dell'attore. Un teatro totale che si inserisce in una prospettiva totalizzante e ampia, quasi richiamando a sé tutte le idee teatrali del cosmo intero. Anche la drammaturgia, punto più complesso e meno curato in questo lavoro, si nutre di una panoramica globale, tonda, senza spigoli che richiama il mondo sferico delle opere di Shakespeare, non a caso uno dei più rappresentati in Cina. Le nuove drammaturgie se è vero che da un lato faticano a far integrare argomenti di totale attualità e a farli muovere secondo l'alfabeto *xiqu*, dall'altro avranno sempre dalla loro parte la possibilità di veicolare messaggi dal valore umano universale, un po' come fanno le tragedie greche per l'Occidente.

Senza orpelli superflui, lo *xiqu* è perfettamente in grado ancora oggi di incantare gli spettatori di tutto il mondo, generando in loro meraviglia e stupore quasi fanciullesco. E questo succede all'interno dell'unico e solo strumento che da sempre li ha salvati: l'attore. Ripartendo dall'essenza del teatro, si potrà solamente continuare

a viaggiare nella giusta direzione. Sul corpo dell'attore parrebbe quindi già essere iscritto il futuro dell'arte scenica cinese, senza il bisogno affannoso di ricorrere a luci pirotecniche o scenografie costosissime, che da soli non rimangono impressi negli occhi degli spettatori: essi dopo qualche tempo dimenticano gli elementi della messa in scena perché gli oggetti non possono incidere nella loro anima, quello che rimane loro sono invece le sensazioni, le emozioni trasmesse. E questo lo può fare solo un essere umano con un altro essere umano. In ciò risiede la grandezza dello *xiqu*, che incarna uno degli scopi primari del teatro da sempre: riportare a far sognare ad occhi aperti il suo pubblico.

Bibliografia

G. AZZARONI, *Teatro in Asia*, Clueb, Bologna 2003, Vol. III: *Tibet, Cina, Mongolia, Corea*.

G. AZZARONI e M. CASARI, *Asia, il teatro che danza, storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze 2011.

M. C. BERGÈRE, *La Cina dal 1949 ai giorni nostri [La République populaire de Chine de 1949 à nos jours, 1994]*, Il Mulino, Bologna 2003.

M. CASARI, *Teatro, vita di Mei Lanfang*, Clueb, Bologna 2003.

E. GAGLIARDI MANGILLI e B. GIANINAZZI (a cura di), *Jinju, il teatro cinese nella Collezione Pilone*, Silvana Editoriale, Milano 2014.

M. LANFANG

- *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union [Wo de dianying shenghuo, in Beijing: Zhongguo dianying, 1962]*, in *The Opera Quarterly*, Volume 26, n. 2-3, pp. 426-434, Oxford University Press primavera-estate 2010.
- *My life on the stage, by Mei Lanfang, to which id added The Enchanter from the Pear Garden, by S. M. Eisenstein*, ISTA (International school of Theatre Anthropology), Ottobre 1986.

A. OTTAI (a cura di), *Teatro Oriente/Occidente*, Bulzoni, Roma 1986.

R. PILONE, *Oltre la maschera, storia di ragazzi d'Opera cinese*, International Cultural Exchange, Milano 1995.

R. PISU e H. TOMIYAMA, *L'Opera di Pechino*, Prefazione di Marcel Marceau, Mondadori, Milano 1982.

M. RENOUEAU, *La riforma dell'Opera di Pechino* [*La réforme de l'opéra de Pékin*, 2013], Nottetempo, Roma 2015.

E. SANGUINETI e N. BALESTRINI (a cura di), *L'Opera di Pechino*, Feltrinelli, Milano 1971.

N. SAVARESE

- *Il teatro al di là del mare: leggendario occidentale dei teatri d'Oriente*, Studio Forma, Torino 1980.
- *Il racconto del teatro cinese* (1997), Carocci, Roma 2003.
- *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Bari 2002.
- *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente* (1992), Laterza, Bari 2009.

N. SAVARESE e E. BARBA

- *L'arte segreta dell'attore* [*The secret art of the Performer*, 1990], Argo, Lecce 1996.
- *I cinque continenti del teatro*, Edizioni di pagina, Bari 2017.

A. C. SCOTT, *Mei Lan-fang, the Life and Times of a Peking Actor* [*Mei Lan-fang. Leader of the Pear Garden*, 1959], Hong Kong University Press, Hong Kong 1971.

A. SICA, *L'Opera di Pechino*, Edizioni della Fenice, Agrigento 1994.

F. TOLLEDI, *Culture teatrali in Cina*, Palaver 7 n. 1, Università del Salento 2018.

Y. WEIJIE, *Tradizioni e realtà del teatro cinese, dalle origini ai giorni nostri* [*Tradition and Reality of Chinese Theatre*, 1995], International Cultural Exchange, Milano 1995.

Sitografia

Intervista a Xuan Xu-Attore dell'Opera di Pechino, Kuoshu.net 2009.

http://www.kuoshu.net/opera_di_pechino.php

G. OTTAVIANI, *La riforma del teatro musicale e il realismo: l'opinione di Mei Lanfang e Ouyang Yuqian*, in *Mondo cinese* n. 96, Settembre-Dicembre 1997.

https://www.tuttocina.it/Mondo_cinese/096/096_otta.htm#.W5LFy-gzbcc

SARA & HENGEL (TEATRO CANTIERE), *Mei Lanfang e la Cina in punta di piedi*, 2014.

<http://www.paginaq.it/2014/02/23/mei-lanfang-e-la-cina-in-punta-di-piedi/>

D. SARAVIA, *Reminiscencias de Mei Lanfang y la ópera de Pekín, La presencia del más conspicuo actor en la sociedad china de hoy*, in *Lamula.pe* e *Mil grullas*, Settembre 2015.

<https://milgrullas.lamula.pe/2015/09/14/reminiscencias-de-me-lanfang-y-la-opera-de-pek-in/daixiaolu/>

<http://www.pekingopera.eu/pekingopera-it.html>

<http://www.teatrocinese.it/storia.html>

Ringraziamenti

Sono davvero molte le persone senza le quali questo mio progetto di tesi sarebbe stato davvero impensabile, mi accingo qui in breve a ringraziare quelle fondamentali che mi hanno seguito passo passo durante tutto il percorso di elaborazione, di scrittura e anche di vita.

In primis vorrei ringraziare il mio relatore Vito di Bernardi, che ha accolto la mia iniziale idea embrionale e l'ha fatta fiorire dandogli corpo e concretezza. Ha assecondato il mio entusiasmo davanti alla bellezza dell'arte scenica cinese attraverso numerosi consigli, soprattutto bibliografici e di sostegno produttivo ai miei scritti.

Ringrazio Tian Mansha per l'enorme disponibilità e gentilezza, per essersi resa disponibile anche in un suo momento di malattia, ma soprattutto per aver istillato nel mio cuore il primo seme *xiqu*. Ringrazio anche la sua traduttrice personale, che ci ha supportato nella comprensione dell'intervista del terzo capitolo.

Ringrazio la biblioteca comunale "Giorgio Celli" di Monzuno (BO), in particolare la sezione dell'Archivio Fiume Giallo, per avermi consentito la consultazione di due libri altrimenti introvabili diventati fondamentali per la stesura della tesi. Data la squisita gentilezza e infinita disponibilità della referente Silvia Fanti, faccio loro dono di una copia della mia tesi nella speranza di fargli cosa gradita, ampliando così il loro Fondo Librario sulla Cina.

Un ringraziamento davvero speciale va ad Anna Lorini: "l'angelo custode della mia tesi". Brillante studiosa della lingua e della storia cinese e inglese, mi ha aiutato con pazienza e dedizione alla traduzione fedele delle registrazioni dell'intervista di Tian Mansha, i suoi consigli e gli indirizzamenti per ciò che concerne la storia cinese, i materiali bibliografici suggeriti.

Ringrazio tutte le persone che mi hanno affiancato nelle varie e molte traduzioni che ho dovuto analizzare nella realizzazione della mia tesi: Eugenio Mastrandrea per le domande dell'intervista del terzo capitolo dall'italiano all'inglese, Jessica Cortini che dallo spagnolo mi ha chiarificato l'articolo presente in bibliografia di Saravia, Elisa Armellino per la comunicazione in inglese con Tian Mansha, per

alcuni salienti passaggi del libro *My life on the stage* e per la disponibilità a chiarificare sempre e con tempestività tutti i miei dubbi universitari, Martina di Pofi per l'articolo *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union*, per la comunicazione tra me e Tian Mansha preparatoria al nostro incontro, per essere stata una presenza vicina e per la costanza, l'amore e l'aiuto che non mi ha mai mancato fin da adolescenti.

Soltanto due persone tese ad incoraggiarsi ogni giorno nel perseguimento dei propri obiettivi personali, potranno dar vita ad una meravigliosa storia d'amore. Per questi motivi intendo ringraziare il primo lettore della mia tesi dagli albori fino alla sua forma finale, il mio "revisore di bozze", la mia spalla, il mio complice, che ogni giorno mi supporta, o sopporta, avendo a cuore prima di tutto la mia e la nostra felicità. In una parola, Paolo. Grazie all'amore che ogni giorno mi regala, sono riuscita a vincere in questo cammino.

Ringrazio tutti i miei compagni e l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio d'Amico per avermi fatto incontrare questa lontana arte cinese in un'esperienza così vivida e forte, per avermi dato gli strumenti critici necessari e la giusta disciplina e serietà in campo teatrale, per aver contribuito a fare di me la persona che sono oggi, ponendomi in discussione e scontrandomi con me stessa tutti i giorni per tre anni.

Ringrazio tutto il mio gruppo buddista "Casella" per il supporto costante, la pazienza, la determinazione e l'amore che mettono in ogni cosa. In particolare il mio pensiero vola al sostegno sempre vivo delle responsabili Alessia e Beatrice, e della mia "guida spirituale" Ilenia, con me in ogni traguardo da moltissimi anni a questa parte. Gettando il cuore oltre l'ostacolo sono arrivata fino a qui grazie alla pratica costante e a voi, che meglio di tutti conoscete il valore meraviglioso e rivoluzionario della gratitudine e ne fate una bandiera.

Esistono tante scuole dove si possono apprendere conoscenze e tecniche, ma in pochi luoghi si può imparare il modo corretto di vivere. La famiglia è la scuola che permette di coltivare noi stessi e di sviluppare la nostra umanità. Tutta la mia famiglia

mi ha insegnato questo attraverso la sofferenza, la gioia e tanta tanta vitale follia. Voglio ringraziare nello specifico tutte le mie piccole, grandi donne per avermi mostrato il valore del coraggio e della rivalsa sulla vita che non ci sono mai mancati, nonostante tutto. A mia mamma e mia sorella faccio il mio più personale ringraziamento per aver sempre sostenuto ogni mia scelta fidandosi ciecamente dei miei istinti e per essere da sempre le colonne portanti della mia vita.

Ringrazio poi le amiche che sono diventate la mia famiglia: Elena e Fiammetta; diversissime e fondamentali in ogni più piccolo e grande evento della mia vita, incluso questo faticoso traguardo, come due facce della stessa medaglia mi avete dato sempre l'energia di cui avevo bisogno, non mancando mai in nulla e rigenerandomi ad ogni complice occhiata.

Infine ringrazio ogni singola persona che mi ha guidato a muovermi con più certezze nel processo di laurea, tra queste Valentina, per la pazienza avuta in questi ultimi, delicati mesi.