

AsiaTeatro

annate 2011-2021

fascicolo n. 3

CINA



AsiaTeatro

rivista di studi online

ISSN: 2240-4600

Pubblicazione seriale a cadenza annuale

fondata a Milano nel 2011

Direttore responsabile: Carmen Covito

Comitato scientifico: Marilia Albanese, Carmen Covito, Rossella Marangoni

E-mail: redazione@asiateatro.it

Procedura di revisione degli articoli sottomessi per la pubblicazione: l'accettazione è subordinata al parere favorevole di almeno due componenti del Comitato scientifico.

Gli articoli vengono pubblicati esclusivamente in via telematica. La rivista non ha scopi di lucro. I contenuti sono gratuiti e ad accesso aperto, con alcuni diritti riservati (licenza Creative Commons "Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate").

Ai sensi del decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 70 articolo 7 comma 3, "la registrazione della testata editoriale telematica è obbligatoria esclusivamente per le attività per le quali i prestatori del servizio intendano avvalersi delle provvidenze previste dalla legge 7 marzo 2001, n. 62."

Sommario

ALESSANDRA CRISTINA LAVAGNINO INTRODUZIONE AL TEATRO CINESE	5
ISABELLA DONISELLI ERAMO SIMBOLI, COLORI E GESTI NEL TEATRO TRADIZIONALE CINESE	13
ISABELLA DONISELLI ERAMO MINGQI: MUSICA E DANZE PER L'ALDILÀ	27
FILIPPO COMISI IMPERATRICE PER UN GIORNO: IL CASO DI UN BURATTINO	45
FILIPPO COMISI OPERE LETTERARIE CINESI DALLA COLLEZIONE DI MARIA SIGNORELLI.....	57
FILIPPO COMISI DALLA CENERE ALLA CORTE: UNA CENERENTOLA ESOTICA.....	77
ILEANA DI NALLO IL TEATRO CINESE MODERNO	99
IL TEATRO CINESE MODERNO: LA NASCITA E I PRIMI ANNI, UNA FORMA D'ARTE POLITICA.....	99
IL TEATRO CINESE MODERNO: GLI ANNI VENTI E L'INFLUENZA DI IBSEN	114
IL TEATRO CINESE MODERNO: LO SVILUPPO NEGLI ANNI TRENTA E QUARANTA.....	129
IL TEATRO CINESE MODERNO: ANNI CINQUANTA E SESSANTA	148
ILEANA DI NALLO LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE CINESE DI "ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI"	167
ISABELLA GAROFALI L'USO DEL DIZIONARIO NELLE LEZIONI DI CINESE	185
GALLERIA	192
ALBUM DELLE FACCE DELL'OPERA DI PECHINO	193

Alessandra Cristina Lavagnino

Introduzione al teatro cinese

Una probabile origine delle rappresentazioni teatrali in Cina può essere rintracciata, fin da tempi remoti, nelle manifestazioni degli sciamani (方士 *fāngshi*), che compivano danze durante le cerimonie religiose, e in quelle dei giullari di corte (唱优 *chàngyōu* quelli che cantano, 俳优 *páiyōu* quelli che fanno “burle sagge”, 百戏 *bǎixì* “cento giochi”): per questo, forse, in epoca Song (960-1279) gli attori del teatro tradizionale si chiamavano 优人 *yōurén*.¹

Il teatro in Cina nasce relativamente tardi (i primi testi non sembrano essere anteriori all’XI secolo), si sviluppa grandemente a partire dai Song, ma è soltanto a partire dall’epoca Yuan che vengono tramandati testi completi, ad opera di autori riconosciuti come tali. Il motivo di ciò viene ricondotto, secondo alcuni studiosi,² a una serie di fattori: innanzitutto, la dominazione di una dinastia “straniera”, con lo sviluppo delle città e del commercio, favorì l’introduzione in Cina di forme di spettacolo tipiche di etnie diverse da quella Han; in secondo luogo, i conquistatori mongoli furono fautori di una politica di discriminazione delle classi sociali a causa della quale i funzionari letterati vennero relegati in una posizione infima; per un certo periodo venne persino interrotta la tradizione degli esami imperiali! Molti Eruditi si avvicinarono quindi al vivacissimo e ricco mondo del palcoscenico, dedicandosi alla scrittura di testi in collaborazione con attori e giocolieri, e spingendosi a volte persino a rappresentare di persona le proprie creazioni. Verso la metà del XIII secolo compaiono le prime opere, e sono legate al nome di Guan Hanqing (1220-1300 circa), un autore a cui la tradizione attribuisce ben 63 commedie, in gran parte oggi perdute. Ne rimangono infatti solo 17. I più antichi testi disponibili sono edizioni a stampa di epoca Ming (fine del XVI secolo), e si basano sui canovacci usati a corte, quindi, probabilmente, abbondantemente censurati.

杂剧 *Zájù* è il termine generico utilizzato dai primi testi e comprende qualunque forma di rappresentazione teatrale (musicale, acrobatica, di marionette, canto, recitata,

¹ Cfr. Yu Wenjie, *Tradizione e realtà del teatro cinese*, ICE, Milano, 1995.

² *Ibid.*, p. 24 e sgg.

con maschera). Costruzioni appositamente realizzate per le rappresentazioni nelle città 瓦舍 *wǎshè* (“costruzioni in tegole”), arrivano ad accogliere fino a mille spettatori.

Non si sviluppa la distinzione (occidentale) fra i generi: tragedia e commedia coesistono, insieme alla molteplicità delle forme (una medesima pièce prevede brani musicali, acrobatici, momenti parlati, cantati, mimati...). Interessante identificare la terminologia che ripartisce le diverse forme:

歌舞剧 *Gēwǔjù* (“opere cantate e danzate”): balletto narrativo.

参军戏 *Cānjūnxì* (“commedie del consigliere”): diaologo comico, satira politica, probabile origine della forma ancora oggi popolarissima del 相声 *xiàngsheng* (un breve dialogo ritmato, di argomento comico, satirico, basato spesso su omofonie e giochi di parole)

散曲 *Sǎnqǔ* (“canzoni indipendenti”): genere che vede l’apogeo in epoca Yuan.

Grande diviene ben presto lo sviluppo dei teatri locali lungo il bacino del fiume Azzurro: 南戏 *nánxì*, soprattutto del genere 昆曲 *kūnqǔ*, che nasce nella regione intorno a Suzhou, che si caratterizza mediante toni più dolci e raffinati, ed è molto apprezzato dalle classi colte. Giunge all’apice della popolarità nel XVII secolo, conquistando anche la capitale Pechino, poi declina rapidamente, e viene gradualmente riassorbito nei successivi sviluppi di genere.

Possiamo dire che lo sviluppo successivo del teatro cinese eredita dal *zǎjù* la molteplicità delle forme (acrobazia, canto, danza, recitazione) mentre dal *nánxì* la standardizzazione dei ruoli.

I temi principali. Sono le Virtù tradizionali della Pietà filiale, della Lealtà al sovrano e del trionfo della Giustizia a costituire il fondamento etico ed ideologico del teatro cinese, che si articola in base ai quattro grandi temi, spesso interconnessi, di amore, giustizia, storia, religione. Zhu Quan (1378-1448), un drammaturgo di corte dell’inizio dei Ming, suddivide il teatro Yuan in ben 12 generi, una sorta di repertorio morale e sociale che vale la pena di elencare: “Immortali e taoisti, Eremiti e reclusi, Monarchi e ministri, Vassalli leali ed eroi, Pietà filiale e integrità, Tradimento e calunnia, Ministri in

disgrazia e orfani, Sciabole e mazze, Intrighi sentimentali, Separazione e ritrovamento, Cortigiane e profumi, Divinità e spettri”.³ Citiamo allora almeno le opere più importanti:

西厢记 *Xīxiāngjì* (*Storia del padiglione occidentale*), composta da Wang Shifu nel tardo XIII sec., è la più famosa e più letta tra le commedie cinesi tradizionali, costituita da cinque commedie di quattro atti ciascuna. La più antica edizione conservata è datata 1498, e numerosissime sono le riedizioni con successive e notevoli varianti. Complesso l'intreccio, ambientato in epoca Tang.

牡丹亭 *Mǔdan tíng* (*Padiglione delle peonie*), di Tang Xianzu (1550-1616), teatro meridionale, 55 scene, che raccontano una lunga, complicata storia di corte; è apprezzata soprattutto l'intensità lirica delle canzoni.



³ Cfr. Darrobers R., *Le Théâtre Chinois*, P.U.F., Parigi, 1995, p. 22.

Tra il 1770 e il 1870 si forma il 京戏 *jīngxì* (“teatro della capitale”), un nuovo stile teatrale che mette insieme diverse componenti locali precedenti, conosciuto anche con il termine 京剧 *jīngjù* (“opera di Pechino”); i testi sono rielaborazioni di opere precedenti, spesso collage di più storie. Enfasi non è soltanto sul canto 唱 *chàng* e la declamazione 念 *niàn*, ma anche sull’azione e le acrobazie 做 *zuò*, e il trucco elaborato 打 *dǎ*.

Importante appare in tale contesto il ruolo dell’attore (una figura socialmente poco stimata, anche se spesso con grandi riconoscimenti economici), che personalizza l’interpretazione con complessi pezzi di bravura (per la difficile e lunga preparazione dell’attore cfr. il film di Chen Kaige *Addio mia concubina*). Assoluto è il dominio dei ruoli fissi che si alternano sulla scena, come 生 *shēng*, il principale ruolo maschile, 旦 *dàn* ruolo femminile, 净 *jìng* figura soprannaturale dal viso dipinto, 末 *mò* uomo di mezz’età, 丑 *chǒu* clown.

“L’attore cinese mette in scena un comportamento simbolico attraverso un linguaggio formale standardizzato. La vita quotidiana non viene imitata ma presentata al pubblico in forma convenzionalmente codificata”.⁴ Pressoché inesistente è la scenografia, solo qualche raro arredo di elevato valore simbolico, mentre smaglianti e ricchissimi sono i costumi, caricato il trucco ed elaborate le acconciature: colori e decorazioni sono strettamente legati a una complessa simbologia, incomprensibile per i non esperti. La gestualità viene regolata da strette convenzioni sceniche.

La compagine orchestrale, limitata, è presente lateralmente sulla scena.

Ricordiamo che il primo testo teatrale cinese ad arrivare in Occidente fu 赵氏孤儿 *Zhàoshì gū’ér* (*L’orfano della famiglia Zhao*), opera attribuita a tale Ji Junxiang, che descrive le drammatiche vicende di stragi e di vendette della stirpe dei Zhao, e che nel 1735 venne tradotta in francese e rappresentata al teatro reale di Parigi nel 1755. Oltre alla versione in francese ne furono redatte altre in inglese, tedesco e russo. Pietro Metastasio, nel 1748, ne curò l’adattamento in italiano, dal titolo *L’eroe cinese*. Un altro testo cinese che ebbe straordinaria fortuna in Occidente fu 灰阑记 *Huīlán jì* (*La storia del cerchio di gesso*), di Li Qianfu, che racconta della saggezza del Giudice Bao Zheng,

⁴ Cfr. Idema W., Haft L., *Letteratura cinese*, op. cit., p. 195.

(personaggio citato nella Lezione precedente) e che, grazie alle traduzioni settecentesche in francese, tedesco e inglese, divenne materia per *Il cerchio di gesso del Caucaso*, di Bertolt Brecht (1898-1956).⁵

Dal 1777 sono solo uomini a calcare le scene. La storia recente ne ricorda come il più grande Mei Lanfang, che riforma il genere e lo fa conoscere anche in occidente, ai primi del '900. Le donne tornano a calcare le scene solo nel '900.

Soltanto con l'influenza dell'Occidente, alla fine dell'800, si sviluppa il "teatro parlato": 话剧 *huàjù* è il nuovo termine che viene coniato per indicare le nuove opere messe in scena nelle grandi città, che traggono ispirazione dai capolavori della tradizione europea, e che arrivano nelle prime traduzioni, spesso dal giapponese: nel 1905 un gruppo di studenti cinesi mette in scena, a Tokyo, la versione in cinese de *La dame aux camélias* di Dumas. Per la generazione dei nuovi intellettuali cinesi che intorno al Movimento del 4 Maggio sviluppano le tematiche delle riforme anche in campo culturale assume una grande importanza il teatro del drammaturgo norvegese Henrik Ibsen: l'influenza di Nora, eroina di *Casa di bambola* (1879) appare netta nella prima opera cinese di "teatro parlato", che si intitola 中生大师 *Zhōngshēng dàshī* (*Un grande evento della vita*), opera in un atto che descrive la vita matrimoniale, che Hu Shi (1891-1962) pubblica nel marzo 1919 a Shanghai.

Duplici lo sviluppo teatrale lungo il corso del '900: da un lato lo *huàjù* e le forme e tematiche dell'Occidente, dall'altro la rielaborazione del teatro tradizionale da parte di quegli intellettuali che non volevano vedere perduta la tradizione autoctona: si veda l'esempio di Tian Han (poi perseguitato durante la Rivoluzione culturale) e della sua riscrittura del popolarissimo 白蛇记 *Bái shé jì* (*Il serpente bianco*).

Nella nuova Cina, dopo il '49, è il teatro di impegno civile (文明戏 *wénmíng xì*), che tratta temi popolari, come nella famosissima 茶馆 *Cháguǎn* (*La casa del tè*) di Lao She (anch'egli verrà poi perseguitato durante la Rivoluzione culturale, e muore suicida nel '68) a venire rappresentato. Sarà tra l'altro un testo di teatro 海瑞罢官 *Hai Rui ba*

⁵ Il testo venne pubblicato nel 1949. Sulla complessa e vivacissima interrelazione tra teatro cinese e teatro brechtiano si veda di Rossella Ferrari, *Da Madre Courage e i suoi figli a Jiang Qing e i suoi mariti. Percorsi brechtiani in Cina*, Cafoscarina, Venezia, 2005.

guan (*Hai Rui rimosso dalla sua carica*) scritto nel 1961 da Wu Han, a scatenare la violenta polemica che darà inizio alla rivoluzione culturale, un difficile e complesso periodo, durato, secondo la storiografia ufficiale cinese, dal 1966 fino alla morte di Mao Zedong nel 1976. Un periodo nel quale trionfano esclusivamente i personaggi rivoluzionari, costruiti secondo lo stereotipo proposto dalla moglie di Mao, Jiang Qing, e proposti nelle “opere rivoluzionarie modello” (革命样板戏 *gémìng yàngbǎn xì*).

A partire dagli anni '80 anche il teatro riprende vita, sia recuperando le vecchie opere tradizionali, proibite perché considerate “feudali” durante la Rivoluzione Culturale, e ora viste come importante aspetto della propria “cultura nazionale” (grande sviluppo dei diversi “teatri locali” in dialetto, ripresa delle scuole di teatro, sostegno alle troupes), spesso “modernizzate” grazie all’apporto delle nuove tecnologie, sia con nuove produzioni di “teatro parlato”: importante 车站 *Chēzhàn* (*Fermata d'autobus*) di Gao Xingjian che nei primi anni '80 rompe con le convenzioni del “teatro civile” di stampo socialista per proporre una visione non ottimistica, surreale, della società.

Si sviluppa, tra mille difficoltà organizzative, anche un teatro sperimentale, che soprattutto nelle grandi città tenta, malgrado i veti spesso pesanti della censura politica e del conformismo della burocrazia, di far conoscere il teatro occidentale (Ionesco, Becket, Pirandello) e di proporre nuovi testi.

Testo estratto, per gentile concessione dell'autrice, da: Alessandra C. Lavagnino, *La potenza del Wen. Introduzione alla cultura cinese*, CUEM, Milano, 2006, pp. 89-92. “Lezione X. La scrittura del teatro (戏剧 *xìjù*)”.

Bibliografia essenziale:

- Darrobers R., *Le théâtre Chinois*, PUF, Parigi, 1995
- Dutrait N., *Leggere la Cina, piccolo vademecun di letteratura cinese contemporanea* Pisani, Isola Liri, 2005
- Gao Xingjian, *Fermata d'autobus*, in *In forma di parole*, 2, Liviana, Padova, pp. 241-327.
- Hsu Tao-ching, *The Chinese conception of theatre*, Washington U.P., 1985
- Idema W. Haft L., *Letteratura cinese*, Cafoscarina, Venezia, 2000
- Masi E., *Cento trame della letteratura cinese*, Milano, 1991
- Pilone R., *Oltre la maschera, storie di ragazzi d'opera cinese*, ICE, Milano, 1995
- Ruggiero A., *L'opera di Pechino durante la Rivoluzione Culturale*, Presenze editrice, Cosenza, 1985
- Sanguinetti T. e Balestrini N. (a cura di), *L'Opera di Pechino*, Feltrinelli Milano 1971 (tradotti dal francese o dall'inglese i testi delle "opere modello": "La conquista della montagna della tigre", "Il fanale rosso", "Shajiabang", "Incursione contro il reggimento della tigre bianca", "Il porto", e i saggi: "A proposito del sistema Stanislavski", e, di Jiang Qing, "Sulla rivoluzione nell'Opera di Pechino")
- Tang Xianzu, *Le pavillon aux pivovines (Mudan ting)*, Mf Editions, Parigi, 1999
- YuWenje, *Tradizione e realtà del teatro cinese*, ICE, Milano, 1995
- Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Ellipses, Parigi, 2004



"Confucius Disciples", testo e regia William Sun, Shanghai Theatre Academy, Piccolo Teatro di Milano 16-17 luglio 2015.

Isabella Doniselli Eramo

Simboli, colori e gesti nel teatro tradizionale cinese

Introduzione

Il teatro cinese trae origine da antichissimi riti e da cerimonie compiute dagli sciamani (uomini e donne) che agivano come mediatori tra i mortali e le divinità. Questi rituali, di cui si trovano tracce risalenti ad epoche precedenti la Dinastia Zhou Occidentali (1122 – 771 a.C.), si collegano al ritmo delle stagioni, alle principali ricorrenze del calendario lunare e alle fasi più importanti dell'attività agricola. In alcune raccolte di documenti, come il Libro delle Odi (risalente alla citata Dinastia Zhou) o gli Annali della Dinastia Han (composti nel III secolo d.C.), si trovano descrizioni di queste cerimonie, dalle quali emergono molti elementi teatrali: maschere, costumi, danze, canti, acrobazie e combattimenti rituali.

Con la dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) si diffonde l'uso di celebrare con musica, danze e canti anche le vittorie militari. Nasce così una forma particolare di balletto, che può essere considerata l'antenata delle rappresentazioni militari, dette *wu*, del teatro classico e popolare cinese. Contemporaneamente molte danze rituali perdono la loro valenza religiosa e si trasformano in momenti di puro svago, mentre si affermano figure professionali come danzatori e danzatrici o giullari di corte.¹

Occorre arrivare alla dinastia Tang (618-907) per incontrare le prime forme strutturate di teatro di evasione. Il vivace cosmopolitismo che caratterizza l'epoca Tang e il dinamismo della vita culturale del tempo portano importanti influssi vivificatori a tutte le espressioni artistiche, specialmente durante il regno dell'imperatore Xuanzong (anni di regno 712-756), grande mecenate e artista lui stesso, che fonda, analogamente a quanto avvenuto per le altre arti, un'Accademia imperiale per la preparazione di attori, cantanti e musicisti, la cosiddetta *Accademia del Giardino dei Peri*, dal nome del luogo dove aveva sede. Ancora oggi un titolo onorifico molto ambito in Cina da parte della gente di teatro è quello di 'Allievo del Giardino dei Peri'. Delle opere teatrali di epoca Tang ci è pervenuto pochissimo: alcuni titoli e alcuni brevi frammenti di canovacci in

¹ Cfr: Rosanna Pilone, Sabina Ragaini, Yu Weijie (a cura di), *Teatro Cinese. Architetture costumi scenografie*, Milano, Electa, 1995, p. 11.

lingua volgare, dai quali si può dedurre che i soggetti erano leggende, antiche storie, episodi edificanti, apologhi, episodi della vita del Buddha. Molti di questi soggetti verranno ripresi in opere teatrali di epoche successive.

In epoca Song (970-1279) il teatro cinese riceve nuovo impulso dall'ascesa della classe borghese. Il lungo periodo di pace che gli imperatori Song hanno saputo assicurare al paese, infatti, crea le condizioni più favorevoli al prosperare dei commerci e dell'artigianato e, quindi, all'affermarsi di un ceto cittadino facoltoso, che apprezza particolarmente le espressioni artistiche più immediate, come appunto il teatro. In questo periodo si strutturano anche le prime compagnie teatrali sia stabili sia itineranti.²



² *Ivi*, pp. 12-13.

Il momento di massimo sviluppo del teatro cinese corrisponde alla dominazione mongola (1279-1368), che favorisce l'introduzione in Cina di forme teatrali e di spettacolo tipiche di altre etnie, arricchendo le modalità e le forme espressive del teatro cinese. D'altra parte il teatro diventa strumento e luogo di esternazione del malcontento e dell'indignazione delle popolazioni soggiogate dalla dittatura mongola. In questo contesto anche i colti e raffinati letterati confuciani, che in passato hanno sempre guardato con molta sufficienza al teatro, considerandolo una forma espressiva popolare di basso livello, si fanno coinvolgere nella scrittura di testi di protesta sociale e di critica politica contro i dominatori mongoli che li hanno estromessi dalla gestione del potere e dall'amministrazione dell'impero.³ Ne conseguono uno straordinario arricchimento dei soggetti e dei temi trattati e un altrettanto significativo miglioramento formale dei testi.

Durante la dominazione mongola cominciano a delinearsi due grandi scuole: la Scuola del Nord, che prospera intorno alla nuova capitale della dinastia mongola, Pechino, e la Scuola del Sud, che si sviluppa a Hangzhou, ex capitale della spodestata dinastia Song. Il teatro del nord mette in scena di preferenza episodi militari, privilegiando, quindi, lo sviluppo della danza acrobatica e delle arti marziali. I drammi, in genere, sono divisi in quattro atti e l'accompagnamento musicale è eseguito da tamburi, gong, nacchere e strumenti a corda molto duri e aspri. Le arie sono derivate da canzoni dei popoli del nord e dell'Asia centrale. Le parti cantate sono riservate all'interprete principale, mentre tutti gli altri personaggi si limitano a recitare in prosa ritmata e declamata. Il teatro del sud è caratterizzato, invece, da una musica più dolce e melodica, con accompagnamento di flauto. Tutti gli attori possono cantare e, così, si possono avere anche dei duetti, dei quartetti e oltre. La lingua è molto vicina al cinese classico, la lunghezza delle opere non è prestabilita, i soggetti sono quasi sempre storie a lieto fine, storie d'amore, vicende edificanti. Le due scuole prosperano insieme per circa un secolo.

Con l'inizio della dinastia Ming (1368-1644), in clima di restaurazione e di recupero delle migliori tradizioni culturali cinesi, il teatro del nord subisce un declino a tutto vantaggio di quello del sud, che si sviluppa e si arricchisce di nuovi elementi. I drammi sono lunghissimi, composti anche da 30 o 40 atti e possono durare alcuni giorni. Ogni atto, tuttavia, è un episodio compiuto in se stesso, con un proprio titolo e una propria

³ Yu Weijie, *Tradizione e realtà del teatro cinese. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, International Cultural Exchange, 1995, pp. 25-35

organicità e può, quindi, essere rappresentato anche isolatamente. I personaggi corrispondono a ruoli fissi e tutti possono cantare. Le arie sono dolci e sono accompagnate da strumenti a fiato. Centro dell'arte teatrale dell'epoca Ming è ancora Hangzhou, cui si aggiungono anche Nanchino e Suzhou. Queste città hanno interi quartieri riservati al divertimento e abitati da attori, compositori, cantanti oltre che da cortigiane e pullulano di teatri e case da tè dove è allestito stabilmente un palco per la rappresentazione di opere teatrali.

Intorno al Cinquecento alcuni artisti di Suzhou danno origine a una nuova scuola teatrale, chiamata *Kunqu* 崑曲.⁴ Il nuovo genere è caratterizzato da un maggiore sviluppo e una maggiore complessità dell'accompagnamento musicale ed è destinato a un pubblico colto e raffinato. Per i testi usa uno stile letterario, fortemente classicheggiante, spesso involuto e, quindi, di difficile interpretazione. Tuttavia inizialmente ha molto successo e molti scrittori e letterati di fama si dedicano a scrivere opere teatrali di notevole pregio, sovente basandosi su antichi canovacci. Nonostante la difficoltà di interpretazione, questo genere teatrale resta in auge fino alla metà del XIX secolo.⁵ Quasi come reazione, o come contrappeso, alla scuola Kunqu, troppo intellettualistica, fioriscono a livello locale molte scuole popolari a carattere regionale, differenti tra loro nello stile, nelle tecniche, nel genere dei soggetti rappresentati. Tutte hanno in comune l'impiego di canto, musica, danza, mimica, maschere e costumi ricchi e sontuosi.

Quello che ancora oggi è più spesso rappresentato e che è comunemente percepito come il teatro classico cinese per antonomasia, è l'*Opera di Pechino* o *Jingju* 京劇 (= dramma della capitale), frutto della sovrapposizione di diverse tradizioni storiche locali sparse nell'immenso territorio cinese, innestate sulla solida base del Kunqu. Nata alla fine del XVIII secolo si caratterizza per un originale e armonico insieme di musica, canto, recitazione, letteratura e arti marziali e raggiunge il massimo sviluppo nel XIX secolo, quando viene appunto coniato il termine Jingju.⁶

⁴ L'Unesco ha riconosciuto all'inizio degli anni Duemila il teatro *Kunqu* quale patrimonio culturale immateriale dell'umanità. Cfr: I. Doniselli Eramo, *Jingju. Il teatro cinese nella Collezione Pilone*, in *Quaderni Asiatici*, n. 109, marzo 2015, Milano.

⁵ Cfr: *Teatro Cinese. Architetture costumi scenografie*, cit., pp. 17-19.

⁶ Barbara Gianinazzi, "Il teatro cinese fra incanto e disincanto: l'appassionata ricerca di Rosanna Pilone" in Elisa Gagliardi Mangili e Barbara Gianinazzi, (a cura di), *Jingju. Il teatro cinese nella Collezione Pilone*, (catalogo della mostra al Museo delle culture di Lugano), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014.

***Jingju* 京劇: simboli, colori, costumi e gesti**

Come molte altre forme di espressione artistica cinese, il teatro tradizionale si fonda sul principio di evocare più che riprodurre, di suggerire più che esprimere esplicitamente.

La scena del teatro cinese, per esempio, si presenta praticamente vuota e la scenografia – a dir poco minimalista – crea una realtà “altra” principalmente attraverso elementi simbolici. Gli unici elementi sono un fondale, che nella migliore tradizione è in tinta unita, un tavolo e due sedie ricoperte di tessuto rosso. Il significato di queste poche suppellettili è altamente simbolico: possono rappresentare un’altura, o un letto, o un altare, o una rupe dall’alto della quale un personaggio si precipita per suicidarsi. Possono rappresentare il trono imperiale, o il seggio di una divinità o, addirittura, la luna su cui vola lo spirito di uno dei personaggi. Gli attori si muovono nello spazio vuoto del palco, creando essi stessi la scena: con i loro gesti, i loro costumi, alcuni oggetti simbolici che stringono fra le mani, sanno far immaginare allo spettatore l’intera scena e l’intera situazione da cui scaturisce la vicenda. Un uomo che entra in scena con un remo in mano è certamente un barcaiolo e il fatto che si muova in modo singolare, come ondeggiando, significa che si trova a bordo della sua barca, su un fiume impetuoso. Una fanciulla che tiene tra le mani una catena è sicuramente prigioniera e, forse, sta languendo in una cella aspettando il suo liberatore.

Altri elementi che, introdotti in scena o portati in mano da uno degli attori, contribuiscono a definire l’intero scenario e a chiarire la situazione, sono gli stendardi. Una bandiera azzurra, magari ricamata con motivi di pesci, indica che la scena si svolge sul fondo del mare. Una bandiera nera sventolata da un attore o da un valletto indica una tempesta in arrivo. Un paravento con disegnati una torre o un portale, rappresenta una cittadella assediata, così come stendardi con immagini di ruote indicano carri o carrozze da viaggio. Nelle scene di battaglia, in cui si dà spettacolo di acrobazia e arti marziali, spesso gli attori impugnano lance o bastoni ornati di una nappa rossa: è il simbolo del frustino e significa che si tratta di soldati a cavallo, pertanto la battaglia altro non è che lo scontro tra le cavallerie avversarie. Se il frustino viene impugnato soltanto con la mano sinistra, significa che il soldato sta smontando da cavallo. Quando i guerrieri, invece,

combattono con una spada, sicuramente si tratta di un duello o di un combattimento a piedi.⁷

La stessa gestualità si basa sul concetto di evocazione: alzare un piede come se si iniziasse a camminare comunica fisicamente al pubblico che il protagonista sta iniziando un lungo viaggio a piedi. Nascondere il volto dietro le lunghe maniche del costume evoca l'idea di un pianto e di un dolore inconsolabile. Passare il frustino da una mano all'altra indica che il personaggio è smontato da cavallo. In quest'ottica è fondamentale il modo in cui gli attori muovono il corpo, si truccano il volto, si vestono, in una ricca e complessa rete di significati simbolici e di segni convenzionali che il pubblico cinese è capace di leggere e interpretare correttamente.

In ogni rappresentazione hanno un ruolo fondamentale i valletti, uomini vestiti di nero, che si muovono liberamente in scena, introducendo di volta in volta gli elementi necessari in un determinato momento e togliendo quelli non più utili. Eccoli, dunque, introdurre le sedie, oppure portare e agitare gli stendardi richiesti dalla scena o, ancora, liberare il palcoscenico da ogni oggetto che possa creare impaccio per la scena di battaglia che sta per essere rappresentata. In passato i valletti intervenivano anche, in occasione di rappresentazioni particolarmente lunghe e faticose, per portare agli attori bevande, cibi e altri generi di conforto, per consentire loro di giungere indenni fino alla fine dello spettacolo, sopportando il prolungato e faticoso impegno.

Gli attori dell'Opera di Pechino *Jingjiu* recitano conformandosi a precisi ruoli fissi, ai quali si riconducono tutti i personaggi; sono facilmente identificabili sulla base delle caratteristiche dei costumi e dei particolari del trucco, che assumono pertanto un'importanza fondamentale per la comprensione dell'intera opera; rispondono a requisiti da tempo codificati, al punto che l'esperto pubblico cinese, al solo comparire in scena del personaggio, ne conosce immediatamente la storia, la personalità, lo stato d'animo, dalla semplice osservazione dei dettagli dell'abito e del trucco.⁸

⁷ Isabella Doniselli Eramo, *Primo incontro con la Cina*, Milano 1994, pp. 153-158.

⁸ Cfr: *Teatro Cinese. Architetture costumi scenografie*, cit. Uno schema riassuntivo dei diversi ruoli e di tutte le relative varianti è riportato alle pp. 98-99.



Dan 旦 è il ruolo femminile, caratterizzato da un trucco tutto giocato sui toni del rosa e del bianco, che tende soprattutto a conferire al viso una forma il più possibile ovale, al punto che viene detto “viso a uovo d’anatra”. Il ruolo dan si suddivide in molte specializzazioni diverse: dan giovane, dan matura, anziana, fanciulla virtuosa, donna di facili costumi, popolana intrigante, ragazza scaltra, donna guerriera. Le diverse specialità di dan si distinguono l’una dall’altra per alcuni particolari del trucco, del costume o dell’acconciatura. Il ruolo femminile dan non è necessariamente interpretato da una donna. Anzi, un celebre editto del 1777 dell’imperatore Qianlong (regno 1736-1796) della dinastia Qing (1644-1911), per ragioni di moralità, proibisce alle donne di calcare le scene. Da allora i ruoli dan vengono interpretati da uomini, da giovanetti che devono imparare ad atteggiarsi, a muoversi, a cantare come donne. Anche dopo la caduta dell’impero nel 1911, e quindi con il decadere dell’editto imperiale del 1777, benché le donne tornino a calcare regolarmente le scene, tuttavia l’uso di far recitare uomini nei ruoli dan viene

continuato. Anzi, alcuni attori sono diventati celebri in tutto il mondo per la loro abilità nei ruoli femminili. È il caso, per esempio, di Mei Lanfang, morto a Pechino nel 1961, celebre anche nei teatri d'Europa e d'America come ineguagliato interprete di parti femminili. Alla caduta dell'impero sono sorte compagnie teatrali composte di sole donne, che interpretano anche ruoli maschili. Oggi uomini e donne recitano insieme, ciascuno nel ruolo che gli è più confacente, specializzandosi indifferentemente in ruoli maschili o femminili. Del ruolo dan esiste anche la specializzazione militare, la donna guerriera; è caratterizzata dal tipico trucco “a uovo d'anatra”, cui si aggiunge una pesante acconciatura, ricca di piume e nappe, tipica di tutti i ruoli militari, anche maschili. L'interprete del ruolo dan militare deve essere esperto nel maneggiare le armi e deve avere un'eccezionale padronanza delle arti marziali.



Sheng 生 è il ruolo maschile, con diverse specializzazioni, analogamente al dan femminile: sheng giovane, maturo, anziano, di alto lignaggio, popolano, civile, militare.

Lo sheng giovane ha un trucco semplicissimo, ridotto all'essenziale, tanto da apparire inesistente; non ha barba, deve essere abile nel maneggiare il ventaglio e canta in falsetto. Per questo motivo, oggi, il più delle volte è impersonato da attrici, poiché le caratteristiche vocali delle donne permettono di ottenere con maggiore facilità e con migliori risultati gli effetti vocali richiesti allo sheng giovane. Le specializzazioni di sheng maturo e anziano sono caratterizzate da lunghe barbe brune o bianche.



Jing 淨 (= viso dipinto) è un ruolo molto particolare: impersona guerrieri coraggiosi, ministri e funzionari abili o traditori, giudici, governatori, esseri soprannaturali. Deve avere corporatura imponente e, per accrescere questa caratteristica, indossa costumi con le spalle imbottite e calzature con zeppe molto alte. Ha voce tonante, ma la sua personalità è definita soprattutto dal trucco del viso, coloratissimo e

complicatissimo. Ogni colore ha un preciso significato e ogni disegno o combinazione di colori ne definisce particolari sfumature. Rosso significa carattere leale; giallo significa astuto; nero, semplice e retto; bianco, traditore; blu, crudele; rosa, vecchio; verde, creatura soprannaturale. Più i disegni dipinti sul volto sono complicati e asimmetrici e più sono i colori che vi compaiono, più il carattere del personaggio è psicologicamente complicato, pieno di contraddizioni e di incertezze, combattuto fra opposti sentimenti. L'origine di questo tipo di trucco così complesso risale ai tempi più antichi, quando gli attori che interpretavano le pantomime di carattere religioso portavano maschere di cartapesta colorata.



Molto importante nell'Opera di Pechino è anche il ruolo *chou* 丑, il comico, il clown. Ha spesso funzioni di servitore, o di mezzano o di popolano che si intromette nella vicenda, intervenendo con una battuta o con la semplice mimica a sdrammatizzare l'atmosfera troppo tesa, o eccessivamente drammatica o romantica. In genere è un ottimo acrobata, un esperto mimo e un vero e proprio comico. Di solito è un personaggio ambiguo e intrigante (tanto che il trucco caratterizzante questo ruolo è bianco, a forma di farfalla o mascherina posta tra occhi e naso), che interviene frequentemente a ingarbugliare la vicenda, ma altrettanto spesso risolve le situazioni più intricate.

Anche i costumi, i loro colori, i loro dettagli, i loro motivi decorativi hanno un preciso e particolareggiato significato simbolico, di estrema importanza ai fini della comprensione della vicenda rappresentata e dei caratteri dei personaggi. In particolare i colori sono legati ai ruoli dei personaggi: il giallo è il colore dei membri della famiglia imperiale, il rosso indica personaggi di alto rango, il viola e il blu distinguono i funzionari di stato, il nero è il colore dei popolani. I motivi decorativi e alcuni accessori alludono, invece, alla stagione in cui si svolge la scena. I costumi sono confezionati con tessuti pregiati, sete e broccati di rara bellezza, finemente ricamati. Anche i motivi decorativi dei ricami o le fantasie dei tessuti hanno precisi significati simbolici, attingendo al vastissimo repertorio del simbolismo dei motivi decorativi cinesi. Per esempio, il drago è simbolo del potere imperiale, la tigre indica virilità e potenza guerriera, la fenice è simbolo dell'imperatrice, il pipistrello significa fortuna, la peonia e il fiore di susino rappresentano la bellezza e la delicatezza femminile, il pesce la ricchezza, il pino e il bambù ricordano le virtù confuciane.

Un elemento degno di particolare attenzione sono le cosiddette *shuixiu* 水袖 (maniche d'acqua), le lunghe maniche bianche fluttuanti che sporgono dalle maniche dei costumi di tutti i ruoli, dallo sheng, alla dan, al jing, al chou. Generalmente l'attore le tiene arrotolate sui polsi, ma in determinati momenti e per particolari esigenze della sua mimica, può scioglierle e utilizzarle per esprimere, con precisi gesti, il proprio stato d'animo. Esistono più di sessanta modi differenti per muovere le "maniche d'acqua", ciascuno con un suo preciso significato e occorre osservare molto attentamente come l'attore le muove, per comprendere a fondo le condizioni emotive del personaggio.

L'acquisizione della tecnica espressiva delle "maniche d'acqua" richiede all'allievo attore molti anni di studio e di pratica.



Considerazioni analoghe possono essere fatte riguardo alle lunghissime piume di fagiano che talora ornano le pesanti acconciature distintive dei ruoli militari. Oltre a essere simbolo di un grado di comando molto elevato, infatti, le piume di fagiano partecipano alla mimica dell'attore, che sa farle ondeggiare in mille modi diversi, le afferra con le mani, le agita con rapidi movimenti del capo, addirittura le stringe fra i denti (un gesto, questo, che indica profonda ira e risolutezza), sempre allo scopo di precisare la situazione psicologica del personaggio. Altri elementi singolari e importanti dei costumi dei ruoli militari sono le bandiere che il personaggio talvolta porta infisse sulla schiena e che rappresentano le armate che combattono agli ordini del condottiero, così come le ampie cinture, esageratamente larghe anche per la corporatura eccezionalmente

imponente dei ruoli militari, indicano la potenza e l'autorevolezza del personaggio, direttamente proporzionale all'ampiezza della cintura. Il particolare della cintura non è esclusiva dei ruoli militari, ma spesso è presente anche in ruoli sheng o jing della specializzazione civile, vale a dire ruoli di personaggi come funzionari di alto rango, ministri, governatori.

Dunque, gran parte del fascino del teatro *Jingjiu* risiede soprattutto nel sottile linguaggio simbolico dei gesti e dei colori che, insieme alla musica, al canto, alle arti marziali, costituiscono l'ossatura delle opere teatrali classiche cinesi.



Bibliografia essenziale

A.VV., *Jingju. Il teatro cinese nella Collezione Pilone*, Elisa Gagliardi Mangili e Barbara Gianinazzi (a cura di), (catalogo della mostra al Museo delle culture di Lugano), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014.

AA.VV., *Teatro Cinese. Architetture costumi scenografie*, Rosanna Pilone, Sabina Ragaini, Yu Weijie (a cura di), Milano, Electa, 1995;

DONISELLI ERAMO Isabella, *Jingju. Il teatro cinese nella Collezione Pilone*, in *Quaderni Asiatici*, n. 109, Milano, marzo 2015,

DONISELLI ERAMO Isabella, *Primo incontro con la Cina*, Milano, Consedit, 1994;

GIANINAZZI Barbara., “*Il teatro cinese fra incanto e disincanto: l’appassionata ricerca di Rosanna Pilone*” in *Jingju. Il teatro cinese nella Collezione Pilone*, op.cit.

PILONE Rosanna., *Oltre la maschera. Storia di ragazzi d’opera cinese*, Milano, International Cultural Exchange, 1995;

PISU Renata, TOMIYAMA Haruo, *L’Opera di Pechino*, Milano, Mondadori, 1981;

YU WEIJIE, *Tradizione e realtà del teatro cinese. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, International Cultural Exchange, 1995.

Publicato in *AsiaTeatro*, Anno V (2015)

<http://www.asiateatro.it/cina/simboli-colori-e-gesti-nel-teatro-tradizionale-cinese/>

Le illustrazioni sono tratte da “Album delle Facce dell’Ufficio della Grande Pace” 昇平署臉譜 digitalizzato dalla World Digital Library: <http://www.wdl.org/en/item/3023/>

Isabella Doniselli Eramo

Mingqi: musica e danze per l'aldilà

Quegli uomini colti e raffinati che noi in Occidente siamo soliti indicare con l'appellativo di “Mandarini”,¹ cioè i funzionari della burocrazia imperiale, vera spina dorsale della stabilità del Celeste Impero, forgiati da lunghi anni di durissimo studio e da un'estenuante serie di esami altamente selettivi,² profondi conoscitori del pensiero confuciano e della sua etica, erano anche sensibili cultori delle arti più squisitamente ricercate: la poesia, la calligrafia, la pittura e la musica. Arti che affondavano le loro radici nei tempi più remoti della civiltà cinese; ed anche in questo i dotti mandarini si conformavano all'insegnamento del Maestro Confucio:³ *Il Maestro disse “Conformate la vostra volontà alla Via, comportatevi secondo le Virtù, agite in nome della Benevolenza e ritempratevi con le Arti”*.⁴

La musica, in particolare, è attestata ben presente e praticata durante feste, cerimonie e riti religiosi fin dall'alba della storia cinese: è ritenuta di origine divina ed è strettamente connessa alla cosmologia e all'astrologia.

¹ Il termine “*mandarino*” deriva probabilmente dal portoghese “*mandar*” che significa “comandare, ordinare”. L'appellativo sarebbe stato coniato dai primi mercanti portoghesi arrivati sulle coste cinesi, che avevano correttamente percepito i funzionari locali come detentori di un enorme potere, in quanto emanazione diretta dell'imperatore. Un'altra teoria fa derivare la parola “mandarino” dal sanscrito “*mantrin*”, usato anche in Malesia e in Indonesia, nel suo significato di “consigliere del re, ministro, conoscitore delle formule (regole)”. Ma anche questo termine sarebbe stato comunque veicolato dai mercanti portoghesi che avevano dimestichezza con quei luoghi e con quelle popolazioni. Nella lingua cinese si usa in genere il termine “*guan*” (oppure “*guanfu*”), cioè “funzionario, ufficiale”, sia per i funzionari civili sia per quelli militari.

² Erano previsti diversi livelli di esami, l'ultimo dei quali, il più elevato, si svolgeva alla presenza dell'imperatore in persona. Non più dell'1-2 per cento dei candidati riusciva a superare l'esame e ad accedere alla carriera di funzionario della burocrazia imperiale. In questo ambito erano previsti nove gradi, di cui il primo era il più elevato e prestigioso e, naturalmente, il più difficile da raggiungere. Ma anche l'ottenimento del più modesto nono rango era motivo di grandissimo orgoglio, poiché presupponeva, comunque, il superamento dell'intera serie di durissimi esami.

³ Confucio – latinizzazione del cinese Kǒngzǐ (孔子) o Kǒng Fūzǐ (孔夫子), cioè Maestro Kong – è vissuto in Cina tra il 551 e il 479 a.C.. Con la sua opera di insegnante e di consigliere dei sovrani ha dato origine a un sistema rituale e una dottrina morale e sociale, che si proponevano di rimediare alla decadenza spirituale della Cina, in un'epoca di profonda corruzione e di gravi sconvolgimenti politici. Il Confucianesimo (Rújiā 儒家) ha influenzato profondamente il pensiero e lo stile di vita in molti paesi dell'Estremo Oriente, come Cina, Corea, Giappone, Vietnam.

⁴ Confucio, *I Dialoghi*, VII, 6.

Durante l'epoca Zhou (1122 -249 a.C.) ha un ruolo importante nell'ambito delle complesse cerimonie rituali, sia prettamente religiose, sia di carattere divinatorio o funebre. Contenitori rituali di bronzo decorati in agemina con metalli preziosi (risalenti soprattutto al periodo degli Stati Combattenti, 475-221 a.C.) e lastre tombali di pietra incise a bassorilievo, mostrano scene di cerimonie di corte, accompagnate da complessi musicali dotati di strumenti di vario tipo.⁵ La musica rituale è sovente associata alla danza nella quale i danzatori mimano scene contestuali alla celebrazione: un uso mutuato, molto probabilmente, da antichi riti sciamanici. Alla danza si uniscono anche esibizioni di acrobati e giocolieri.

Musica, gesti rituali e danze vengono ben presto codificati in appositi “manuali di liturgia” e se ne trova una dettagliata descrizione in uno dei testi classici confuciani, il *Liji* (Memorie sui Riti).⁶

Con la nascita dell'impero cinese centralizzato (221 a.C.) e soprattutto durante la dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) la codificazione della liturgia viene perfezionata e viene istituito un apposito Ufficio Imperiale della Musica, col compito di raccogliere e selezionare tutto il materiale musicale, i testi dei canti e gli studi in materia, accogliendo e rielaborando anche le diverse tradizioni musicali proprie delle popolazioni che gradualmente entrano nella sfera di influenza dell'impero cinese, nella sua fase espansiva.

Tutto ciò a dimostrazione della straordinaria importanza che fin dall'antichità è attribuita alla musica e alla danza, alle quali si presta una particolare attenzione, anche perché ritenute capaci di agire sugli individui, condizionandone i comportamenti.⁷

Secondo Confucio la musica conferisce tranquillità allo spirito e contribuisce all'elevazione morale dell'uomo e pertanto svolge un ruolo fondamentale nell'educazione

⁵ Vi erano svariate tipologie di strumenti, molti dei quali di antichissima origine oppure provenienti da tradizioni culturali diverse. Preponderante era il ruolo degli strumenti a fiato (flauto, flauto traverso, organo a bocca) e a corda (violini, chitarre, arpe), così come importantissimo era quello dei carillon di campane di bronzo o di pietre sonore (litofoni). Gli strumenti a percussione (tamburi, piatti, gong) erano, invece, protagonisti delle musiche di origine militare o ispirate alle tradizioni delle popolazioni nomadi e seminomadi del nord e del nord-ovest.

⁶ Con il termine “Classici confuciani” – testi la cui compilazione è attribuita a Confucio – si vogliono indicare i *Cinque Classici* o *Wujing* (*Shijing*, Libro delle Odi; *Shujing*, Libro dei Documenti; *Yijing*, Libro dei Mutamenti; *Chunqiu*, Annali delle Primavere e degli Autunni; *Liji*, Memorie sui Riti) e i *Quattro libri* o *Sishu* (*Lunyu*, Dialoghi; *Mengzi*, Mencio; *Daxue*, Grande Studio, *Zhongyong*, Giusto Mezzo).

⁷ Un antico detto di saggezza popolare, attribuito a Confucio, recita: “Per conoscere un popolo, ascolta la sua musica”.

dei giovani e nella formazione del “gentiluomo” confuciano, cioè dell’uomo erudito e raffinato, legittimato dalla sua sola cultura a partecipare al governo dello stato.

Scavi archeologici di sepolture risalenti alle epoche degli Stati Combattenti (475-221 a.C.),⁸ della dinastia Qin (221-206 a.C.) e della dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) hanno evidenziato l’uso di includere nei corredi funerari dei sovrani e di personaggi altolocati, anche strumenti musicali e in particolare tamburi, carillon di campane e litofoni (Fig. 1 e 2).



FIG.1 - Piccola serie di campane di bronzo, epoca Primavera e Autunno (771-476 a.C.), misure della maggiore: h 42,5 cm, larg. 33 cm, Istituto di Archeologia della provincia dello Shandong (immagine tratta da Confucius, la Via dell'uomo, a cura di P. Corradini, Milano, Edizioni Charta, 1993, catalogo omonima mostra, Urbino 4 dicembre 1993-4 giugno 1994)

⁸ Molto interessante, in proposito, è il sito archeologico della tomba del marchese Yi di Zeng, morto nel 433 a.C.; la sepoltura è stata rinvenuta nel 1994 a Leigudun, vicino a Suixian nella provincia di Hubei e il ricchissimo corredo funerario comprende anche numerosi strumenti musicali, tra i quali un carillon di campane di bronzo e un litofono con quarantuno lastre di pietra di diversa dimensione.



FIG.2 - Serie di "pietre sonore", parte di un litofono, epoca Primavera e Autunni (771-476 a.C.), misure della maggiore: lung. 79 cm- larg. 20 cm, Museo dell'Antica Capitale dello Stato di Qi, Linzi, Shandong (immagine tratta da Confucius, *la Via dell'uomo*, a cura di P. Corradini, Milano, Edizioni Charta, 1993, catalogo omonima mostra, Urbino 4 dicembre 1993-4 giugno 1994)

I *mingqi* del primo impero

Nello stesso periodo, si afferma l'uso di porre nelle sepolture effigi di terracotta o di legno che rappresentano persone, animali, oggetti ed edifici destinati a servire il defunto nella sua vita nell'aldilà. Sono i cosiddetti *mingqi*, o "arredi dello spirito", che oggi costituiscono una parte considerevole delle collezioni di arte antica cinese dei musei di tutto il mondo e animano un ampio settore del mercato antiquario internazionale.

L'iniziatore di questa tradizione è il primo imperatore, Qin Shihuangdi, che nel 221 a.C. unifica l'intero territorio cinese in un unico impero centralizzato. Il suo mausoleo è corredato dagli esempi di *mingqi* più universalmente noti: i soldati a grandezza naturale dell'esercito di terracotta di Xi'an. E accanto ai soldati ci sono anche acrobati e giocolieri.

Tuttavia, il momento di massima fioritura della produzione di *mingqi* si colloca durante la dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.). L'impero cinese è una grande potenza militare e politica, lavora a migliorare anche la sua stabilità economica e si appoggia sull'efficienza e sull'organizzazione dei suoi eserciti, grazie ai quali riesce a garantire sicurezza e prosperità per le sue popolazioni.

L'importanza cruciale del ruolo svolto dalla componente militare della società Han è testimoniata dalla presenza – nelle sepolture degli imperatori, dei principi, degli

alti funzionari, dei grandi condottieri – di un numero considerevole di *mingqi* che raffigurano interi reparti di soldati, sia a piedi, sia a cavallo. Non sono più le grandi figure a grandezza naturale dell'esercito di terracotta del primo imperatore, ma sono miniature, la cui altezza può variare dai 30 ai 60-70 cm. Sono figurine di terracotta, formate in stampi e successivamente perfezionate con una raffinata modellazione manuale.⁹ Infine sono decorate con argille colorate.

Nelle sepolture più importanti compaiono anche *mingqi* di bronzo, di raffinata fattura: cavalli, cavalieri, carri da guerra. Allo stesso tempo, nelle sepolture situate nelle regioni meridionali è frequente trovare *mingqi* realizzati in legno dipinto, a volte anche laccato; un esempio significativo, in proposito, sono le sepolture di Mawangdui, nella provincia di Hunan, veri gioielli dell'archeologia cinese risalenti al II secolo a.C.¹⁰ Non vi sono solo soldati, ma anche servitori, dame di palazzo, funzionari, musicisti, animali. L'interesse documentario di questi manufatti è notevole, poiché forniscono anche un'ampia serie di informazioni circa il modo di vestire dell'epoca: la foggia degli abiti, i disegni dei tessuti, le acconciature, gli strumenti musicali.

Musici e danzatori

Nel corso dell'epoca Han si fa sempre più importante la presenza di *mingqiche* rappresentano intere orchestre, con cantanti, danzatori, acrobati e giocolieri, destinati ad allietare il defunto nella sua nuova vita. Se, come s'è detto, nel primo periodo Han le figure di soldati e cavalieri hanno di gran lunga l'assoluta preminenza numerica nell'ambito dell'arte funeraria, tuttavia non mancano immagini di dame, di ancelle e di artiste impegnate nelle loro esibizioni, come la danzatrice di Fig. 3.

⁹ La modellazione fine manuale dopo la formatura in stampi è un'innovazione del processo di produzione delle terrecotte interessantissima, introdotta dal primo imperatore per consentire la produzione seriale dei suoi guerrieri dell'esercito di terracotta, pur assicurandone la caratterizzazione individuale.

¹⁰ Si tratta di tre grandi sepolture risalenti al periodo degli Han occidentali (206 a.C.-9 d.C.) portate alla luce tra il 1972 e il 1974, vicino a Changsha, provincia di Hunan, identificate come le tombe di Li Cang marchese di Dai e Cancelliere del regno di Changsha, morto nel 186 a.C., della consorte Xin Zhui e del figlio maggiore, morto nel 168 a.C. (quest'ultima attribuzione è tuttavia ancora incerta).

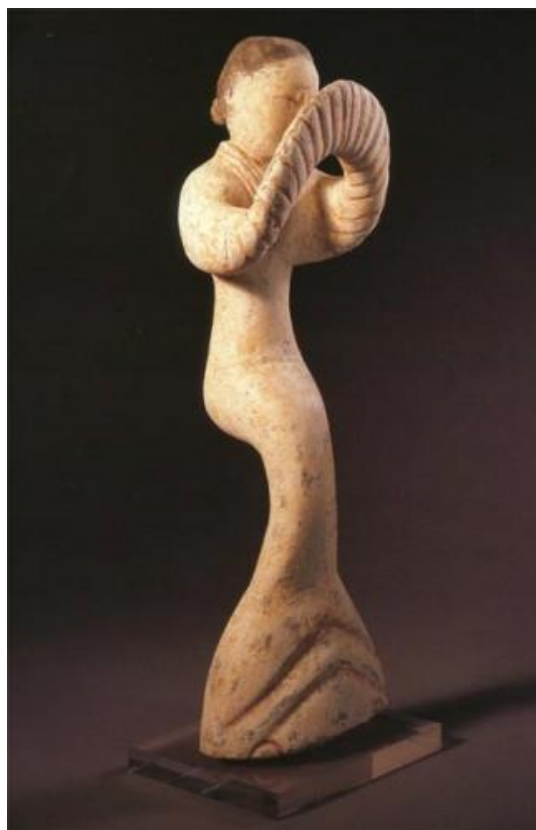


FIG. 3 - Danzatrice, epoca Han occidentali (II sec. a.C.), terracotta grigia, ingobbio bianco con tracce di pittura a freddo, h cm 45, Cina centrale, (immagine tratta da *Fine Chinese Ceramics, Furniture and Works of Art*, Sotheby's New York, settembre 1997)

La forma slanciata e flessuosa, l'abito fasciante, le ampie maniche e i gesti armoniosi, conferiscono al soggetto una grazia eterea e quasi spiritualizzata, che sembra rinviarla immediatamente ad una dimensione ultraterrena, alla vita nell'aldilà. La statuina, come la maggior parte dei *mingqi* di questo periodo, è modellata in argilla rossa o grigia,¹¹ rivestita di ingobbio¹² bianco e decorata con argille colorate nei toni pastello; non

¹¹ Gli studiosi classificano la terracotta come "rossa" o "grigia" in base al colore assunto dal materiale durante la cottura nella fornace, prima di ricevere l'eventuale decorazione policroma o il semplice ingobbio bianco. Tale colorazione dipende dalle caratteristiche chimiche della materia prima (più o meno ricca di particelle di ferro) e dall'atmosfera della fornace in cui avviene il processo di cottura (più o meno ricca di ossigeno).

¹² Il termine "ingobbio" indica un rivestimento non trasparente di argilla bianca finissima, che si applica all'oggetto già parzialmente essiccato, allo scopo di mascherare il colore originale della terracotta. Talvolta l'ingobbio può anche essere colorato e applicato per fini estetici e decorativi.

mancano, tuttavia, esempi di *mingqi* rivestiti di invetriatura decorativa nei colori del verde e del marrone.¹³

Il gruppo di Fig. 4, invece, appartiene al periodo degli Han Orientali, la seconda parte dell'epoca Han; è composto da due suonatori di strumenti a fiato (in questo esempio si tratta di un flauto *xiao*¹⁴) e a corda (*qin*, tipico strumento a corde pizzicate della tradizione cinese)¹⁵, accompagnati da una cantante. Le statue sono modellate in terracotta e sono alte circa 60 cm. Considerate le caratteristiche chimico-fisiche dell'argilla impiegata e le modalità stilistiche della modellazione, sono attribuibili alla produzione di fornaci situate nel sud-ovest della Cina, nell'odierna provincia di Sichuan. Vestono i tipici abiti dell'epoca, incrociati e chiusi a V sul davanti, con maniche molto ampie e molto lunghe.



FIG. 4 - Gruppo musicale, epoca Han orientali (9-220 d.C.), terracotta rossa con tracce di pittura policroma, h. cm 61, Cina sud-occidentale (odierna provincia di Sichuan), Galleria Renzo Freschi Oriental Art, Milano.

¹³ Con il termine "invetriatura" si indica la pellicola vetrosa che riveste un corpo ceramico rendendolo impermeabile. Viene detta anche "vetrina" e molto presto i ceramisti cinesi ne scoprono la valenza decorativa e mettono a punto la possibilità di conferire diverse colorazioni con l'aggiunta di appropriati ossidi metallici.

¹⁴ *Xiao* è il flauto diritto che in Cina è presente fin dall'epoca neolitica (prima del 3000 a.C. Allora era ricavato da ossa lunghe. Successivamente si è iniziato a fabbricare i flauti con il bambù). Sotto le dinastie Sui (589-618) e Tang (618-907) era lo strumento principale dell'orchestra. Da due secoli a questa parte i più famosi *Xiao* sono prodotti a Yubing nella provincia sud-occidentale di Guizhou, ove cresce un particolare bambù che permette la fabbricazione di flauti dal timbro eccezionale, inalterabili nel tempo e inattaccabili dagli insetti. Il flauto traverso, invece, detto *Dizi*, è popolarissimo in Cina sia come strumento solista sia come parte integrante di orchestre. Per moltissimo tempo è stato l'accompagnamento principale dell'Opera di Pechino. Formato da un segmento di bambù con otto fori, ha il secondo foro coperto da un tessuto vegetale che rende il suo suono particolarmente dolce.

¹⁵ Il *qin* è uno strumento antichissimo che ha una cassa costituita da due tavole di legno, una superiore arcuata e una inferiore piatta. Inizialmente suonato sulle ginocchia, fu poi posato su di una tavola. Ha un unico ponticello che regge 7 corde, tradizionalmente di seta. Si suona a pizzico con la punta delle dita o con il plettro.

La foggia e i colori di queste vesti sono molto ben illustrati dalle figurine di legno (Fig 5 e 6) che compongono il corredo funerario delle citate tombe di Mawangdui (Hunan). Tutte le statuette di musicisti, sia quelle in legno sia quelle in terracotta, mostrano chiaramente il particolarissimo copricapo piatto, segno distintivo degli artisti. Le cantanti e le danzatrici, invece, sfoggiano una vezzosa acconciatura di fiori di crisantemo, molto evidente e sontuosa nella statuetta di Fig. 7, che rappresenta, appunto, una danzatrice intenta alla sua esibizione. Gli atteggiamenti dinamici e disinvolti e le espressioni liete dei volti, caratterizzate da un sorriso allegro e contagioso, testimoniano la vera finalità della presenza di queste figurine nei corredi funerari: portare gioia nella nuova vita del defunto, dell'antenato. La modellazione di tutte queste figure è caratterizzata da una straordinaria vivacità e da una vigorosa spontaneità, indici di una società animata da vitalità e forza creativa.



FIG. 5 - Statuine raffiguranti dame di corte, epoca Han occidentali (206 a.C.-9 d.C.), legno e pigmenti colorati, h. 43-48 cm, tomba M1 di Mawangdui, Changsha, Hunan, Museo dello Hunan (immagine tratta da China Institute in America, www.chinainstitute.org/)



FIG. 6 - Statuine di musicisti, epoca Han occidentali (206 a.C.-9 d.C.), legno e pigmenti colorati, tombe di Mawangdui, Changsha, Hunan (immagine tratta da www.nytimes.com/2009/04/10/arts/desing/10tomb.html, relativo alla mostra "Noble Tombs at Mawangdui", China Institute, NY Manhattan, 10 aprile-7 giugno 2009)

FIG. 7 - Danzatrice con acconciatura di fiori di crisantemo, epoca Han orientali (9-220 d.C.), terracotta rossa con tracce di ingobbio bianco, h. cm 46, Cina sud-occidentale (odierna provincia di Sichuan), Galleria Renzo Freschi Oriental Art, Milano





FIG. 8 - Gruppo musicale con danzatrice, epoca Han orientali (9-220 d.C.), terracotta rossa con tracce di pittura policroma, h. cm 23-28, Cina sud-occidentale (odierna provincia di Sichuan), Galleria Renzo Freschi Oriental Art, Milano.

Il gruppo della Fig. 8, di dimensioni più contenute rispetto al precedente – i musicisti seduti, infatti, sono alti 23 cm, mentre la danzatrice non supera i 28 cm – mostra con evidenza la particolare tecnica di modellazione dei *mingqi* di terracotta dell'epoca Han. Le figure sono modellate in stampi in due metà, come due bassorilievi (il davanti e il dietro) che vengono saldate insieme successivamente: nell'esempio è ancora evidente la linea di saldatura tra le due parti. Solo un accurato intervento di modellazione manuale in fase di rifinitura consente di rendere invisibile tale saldatura. Il gruppo mostra una danzatrice che si esibisce accompagnata da tre musicisti: un suonatore di *sheng* o organo a bocca,¹⁶ un suonatore di *qin* e un suonatore di tamburo.

A volte le miniature di musicisti di terracotta sono le effigi di artisti stranieri (resi riconoscibili dai tratti somatici e dalla foggia degli abiti) provenienti per lo più dall'Asia Centrale, le cui modalità espressive – la musica, la danza, i costumi – così diversi da quelli della tradizione cinese, hanno molto successo presso gli Han. È l'epoca in cui iniziano e

¹⁶ *Sheng*: si tratta di un organo a bocca formato da un minimo di 14 e un massimo di 32 canne di bambù, ciascuna delle quali ha un foro. Le canne di differente lunghezza sono poste sopra un contenitore di metallo, che in origine era costituito da una zucca vuota. Il suono si ottiene soffiando aria nel serbatoio-contenitore e regolando l'emissione nelle varie canne, chiudendo o aprendo con le dita i fori posti su ciascuna di esse.

si sviluppano gli scambi commerciali lungo quella che sarà più tardi battezzata “Via della Seta”,¹⁷ che per la prima volta mette in comunicazione l’area cinese con le realtà dell’Asia Centrale: il contatto con i mercanti, i viaggiatori, gli esploratori e i missionari (specialmente buddhisti),¹⁸ portatori di culture e di tradizioni religiose diverse, è fonte di arricchimento e di rivitalizzazione anche per le tradizioni artistico-culturali cinesi.

Nonostante l’influenza innovatrice derivata dal contatto con culture straniere, in Cina non si attenua la forza della tradizione di porre nelle sepolture *mingqi* raffiguranti l’intero entourage dei defunti. Anche nei difficili secoli (dal III al VI) che seguono la caduta della dinastia Han (220 d.C.), quando si avvicendano numerose dinastie effimere, spesso di origine straniera, che di volta in volta prendono il controllo di alcune porzioni del territorio cinese, la tradizione dei *mingqi* viene mantenuta viva. Le manifatture specializzate affinano le loro tecniche artistiche e produttive, nonostante che la difficile situazione generale, turbata da disordini, guerre e lotte interne, faccia sì che i *mingqi* di quest’epoca siano piuttosto rari.

Per esempio, la Fig. 9 mostra una produzione della dinastia Qi del Nord, che regna nella Cina nord orientale tra il 550 e il 577. Si tratta di una piccola orchestra interamente al femminile, le cui componenti, sedute sui talloni suonano diversi tipi di strumenti,¹⁹ avvolte nei sontuosi costumi allora in voga – ampi e arricchiti di “ruches” e volant sulle larghe maniche – e pettinate con elaborate acconciature. Le figurine di terracotta sono alte circa 17 cm e mostrano tracce di decorazione policroma, realizzata con argille colorate (ingobbi).

¹⁷ Il sistema di piste carovaniere che mette in collegamento la Cina degli Han con le aree centroasiatiche, indiana e, indirettamente, mediorientale e mediterranea, viene tracciato progressivamente a partire dal II secolo a.C. nell’ambito della politica militare e diplomatica dei primi imperatori Han nei confronti delle popolazioni nomadi del nord-ovest. La denominazione “Via della Seta” compare per la prima volta nel 1877, nello studio che il geografo e geologo tedesco Ferdinand von Richthofen (1833-1905) dedica alla Cina.

¹⁸ Il buddhismo inizia a diffondersi nell’ambito del territorio dell’impero cinese tra il I e il II secolo d.C., cioè proprio durante la dinastia Han.

¹⁹ Si riconoscono, da sinistra a destra, un flauto (xiao), un flauto di Pan (paixiao), un qin, una chitarra “luna” (yueqin) e un piccolo tamburo.



FIG. 9 - Orchestra femminile, Dinastia Qi settentrionale (550-577 d.C.), terracotta rossa con tracce di policromia, h cm 17, Cina nord-orientale, Galleria Renzo Freschi Oriental Art, Milano.

Sui e Tang: l'epoca d'oro

La ricostituita unità dell'impero con la dinastia Sui (589-618) e il ritorno della Cina allo status di grande potenza militare ed economica con la dinastia Tang (618-907), riportano la musica e la danza al centro della vita sociale e dei cerimoniali religiosi e civili dell'impero cinese. Già a partire dalla breve dinastia Sui si registra una notevole rivalutazione della musica e della danza, che recepiscono e rielaborano motivi, gestualità e coreografie di origine straniera.

Questo ritrovato gusto per gli spettacoli musicali e per l'uso di melodie appropriate per le diverse liturgie, si rispecchia in una straordinaria diffusione di *mingqi* che raffigurano artisti impegnati in concerti e in performance di danza. Anche la tecnica di lavorazione delle figurine di terracotta si va affinando e compaiono intere serie rivestite con invetriature incolori, trasparenti e successivamente decorate in policromia a freddo. Ne è un esempio il gruppo di Fig. 10, composto da tre danzatrici e tre musiciste estremamente aggraziate ed elegantissime nella sobrietà delle loro vesti semplici e morbide, che sottolineano la flessuosità delle figure. L'abilità tecnica del ceramista, la sensibilità della modellazione, l'accuratezza della decorazione policroma prefigurano la strepitosa fioritura dell'arte dei *mingqi* di epoca Tang, quando si registra una vera e propria "esplosione" del particolare settore.



FIG. 10 - Orchestra della dinastia Sui, epoca Sui (589-618 d.C.), terracotta invetriata con tracce di decorazione policroma a freddo, h cm 20 c.a., Cina centrale, Galleria Renzo Freschi Oriental Art, Milano.

I *mingqi* del periodo Tang, infatti, occupano un posto di primo piano nel panorama artistico cinese sia per la qualità tecnica, sia per l'elevato livello di raffinatezza e fantasia, sia per la varietà dei soggetti, sia, infine, per l'inarrivabile consistenza quantitativa delle produzioni. Si rappresentano funzionari e dignitari, dame di palazzo e inservienti (celebri sono le "fat ladies" tanto amate dal mercato antiquario), soldati e cavalieri, viaggiatori e mercanti stranieri, fanciulle elegantemente vestite ed acconciate, cavalli di straordinaria bellezza ed eleganza, cammelli carichi di merci coi loro cammellieri, cacciatori e arcieri a cavallo, squadre complete di giocatrici di polo e poi musicisti, danzatrici, giocolieri e intere orchestre a cavallo (Fig.11). Senza contare le figure mitiche come i guardiani delle tombe, i Re Celesti protettori del Buddha, i dodici animali dello zodiaco cinese.



FIG. 11 - Sei suonatori a cavallo, dinastia Tang (618-907), terracotta grigia, ingobbio bianco e pigmenti policromi a freddo, h 34-35 cm, Cina centrale (odierna provincia di Shaanxi), (immagine tratta da: Wetzel A., *Cina Antica, capolavori d'arte dal neolitico alla dinastia Tang*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2002, pag 113.)

La varietà dei soggetti ritratti rimanda l'immagine di una società prospera e raffinata, sensibile alla bellezza e alla cura dell'estetica, attenta all'eleganza degli abiti e della gestualità, con gusti cosmopoliti e amante delle arti, della musica e degli spettacoli.

Anche le tecniche decorative dei *mingqi* sono molto varie e improntate ad abilità tecnica e raffinata fantasia; si trovano immagini finemente modellate e decorate con semplice ingobbio bianco o color crema, oppure dipinte con argille colorate, che creano un effetto di sobria eleganza, come, ad esempio, la citata orchestra di Fig. 11. Altre volte la decorazione dipinta è sgargiante e arricchita di dorature. L'epoca Tang, tuttavia, è il momento di massimo sviluppo e di maggior abilità tecnica nell'uso delle invetriature piombifere colorate.²⁰ Numerosi sono i *mingqi* invetriati e decorati successivamente con colori a freddo e più ancora sono quelli in cui le vetrine sono utilizzate magistralmente per realizzare una vivace decorazione policroma. Particolarmente diffusa e apprezzata è l'invetriatura cosiddetta *sancai*, cioè "tre colori" – principalmente verde (talvolta sostituito dal blu), ocra e bianco-crema – che si afferma come tipica e distintiva dell'epoca Tang.

La sicurezza politica ed economica dell'impero favorisce lo sviluppo di commerci e traffici con l'Asia Centrale e con il Medio Oriente, lungo la Via della Seta. La capitale dell'impero Tang, Chang'an (oggi Xi'an) si trasforma rapidamente in una città cosmopolita, dove trovano ospitalità intere comunità straniere, portatrici di culture e religioni provenienti da lontano. Basti citare, a titolo d'esempio, la comunità ebraica, quella islamica che edifica la sua prima moschea in stile architettonico cinese, quella cristiana siro-orientale (comunemente detta "nestoriana") che costituisce i primi centri di vita monastica sull'esempio dei monasteri buddhisti e taoisti.

Tutte queste presenze straniere sono portatrici di influssi e suggerimenti innovatori per la cultura cinese e anche per la musica e le altre arti dello spettacolo. Vengono adottati nuovi strumenti musicali, specialmente del genere dei liuti, delle cetre e dei violini, mentre l'antico e tradizionale *qin* viene perfezionato tecnicamente per meglio rispondere alle esigenze delle nuove e più complesse melodie. Durante l'epoca

²⁰ Invetriatura piombifera: invetriatura il cui fondente principale è il piombo; ha la particolarità di fondere a bassa temperatura. È stata la grande invenzione dell'epoca Han, perfezionata in seguito soprattutto per quanto riguarda la possibilità di conferirle diverse colorazioni intense e brillanti, ottenute grazie a ossidi metallici. (verde da ossido di rame, blu da ossido di cobalto, tutte le gradazioni dal beige al marrone da ossido di ferro). Rispetto alle più antiche invetriature che utilizzavano come fondenti ossidi di calcio, di potassio o di sodio, ha il vantaggio di richiedere temperature più basse, quindi minor tempo di cottura e minor combustibile. Inoltre i colori risultano più brillanti e la superficie più liscia e lucente. (Cfr. Rastelli S., *Ceramica cinese*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2003).

Tang si definisce con sempre maggiore chiarezza la distinzione tra musica religiosa, riservata alle liturgie buddhiste e taoiste, la musica cerimoniale di corte e la musica secolare, finalizzata all'intrattenimento puro e semplice.

I *mingqi* di questo periodo, rappresentano sia artisti ingaggiati per l'esecuzione delle musiche liturgiche legate alla cerimonia funebre, sia interpreti di spettacoli di intrattenimento, destinati ad allietare la vita ultraterrena del defunto.

È il caso, per esempio, delle eleganti danzatrici di Fig. 12, modellate in terracotta con grande abilità e decorate con argille colorate; colte in un momento della loro esibizione, "fotografano" le flessuose movenze della danza dell'epoca e ci mostrano le tipiche acconciature alla moda nel VII-VIII secolo e gli eterei abiti "stile impero", diremmo noi, in sottile seta frusciante, con le lunghe maniche fluttuanti che le artiste muovono nell'aria con straordinaria maestria e grazia.



FIG. 12 - Danzatrici, dinastia Tang (618-907), terracotta grigia, ingobbio bianco e pigmenti policromi a freddo, Cina centrale, Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City (immagine tratta da David M., *Ceramiche e porcellane cinesi*, Fratelli Fabbri Editori, Élite, Milano 1966, pag 47).

Gli stessi atteggiamenti aggraziati si ritrovano nelle quattro figurine di Fig. 13, che esibiscono tracce di policromia ottenuta con argille di colori intensi e vivaci: rosso, verde-azzurro, nero, marrone. Sono ritratte nella posizione seduta, propria di tutti i musicisti che si dedicano al repertorio di musica più raffinata ed elegante, eseguita con strumenti a corda e a fiato, accompagnata da danze soavi e dalla recitazione di poesie di autori celebri.



FIG. 13 - Quartetto di musiciste Tang, dinastia Tang (618-907), terracotta grigia, ingobbio bianco e pigmenti policromi a freddo, Cina centrale, h cm 14, Cina Centrale (Shaanxi), Galleria Renzo Freschi Oriental Art, Milano.

E se la spontaneità e la schietta allegria dei musicisti di epoca Han (Figg. 4, 7 e 8) sono andate per sempre perdute, i volti accuratamente imbellettati e i gesti misurati delle artiste Tang evocano un ideale di bellezza serena e quasi trascendente, già proiettata nel mondo ultraterreno dove sono destinate ad accompagnare l'augusto defunto.

Invece, gli interpreti di musiche di origine settentrionale o centroasiatica, per lo più impiegate per cerimonie militari o per accompagnare danze e pantomime di soggetto epico-cavalleresco nel corso di spettacoli all'aperto, suonano prevalentemente strumenti a percussione ed hanno l'abitudine di farlo rimanendo in piedi. Solo alcuni secoli più tardi, con lo sviluppo del teatro, fiorito durante la dominazione mongola (dinastia Yuan, 1279-1368), anche questi complessi musicali, dotati di tamburi, piatti, gong e campane, inizieranno a costituirsi come vere e proprie orchestre, arricchite di strumenti a corda e a fiato e a suonare seduti su un lato del palcoscenico.

Dopo l'epoca Tang l'uso di porre *mingqi* nelle sepolture va gradualmente declinando (sebbene non si esaurisca mai completamente), sostituito in parte dall'abitudine – tutt'oggi praticata – di bruciare durante la cerimonia funebre effigi di carta di personaggi, animali, edifici ed anche strumenti musicali e musicisti.

Bibliografia essenziale

AA.VV., *Fine Chinese Ceramics, Furniture and Works of Art*, Sotheby's New York, settembre 1997

Caterina L. e Verardi G. (a cura di), *Tang, arte e cultura in Cina prima dell'Anno Mille*, (catalogo mostra), Napoli, Electa, 2005;

David M., *Ceramiche e porcellane cinesi*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, Élite, 1966;

De Caro S. e Scarpari M. (a cura di), *I due imperi, l'Aquila e il Dragone* (catalogo mostra), Milano, Motta editore, 2010;

Doniselli Eramo I., *Di Terra e di Fuoco, le terrecotte della Cina antica*, Milano, Quaderni del Museo, Museo Popoli e Culture, 2012;

Fahr-Becker G. (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, Colonia, Könemann, 2000;

Freschi R. e Bellini D., *Suoni, canti e danze dell'antica Cina* (catalogo mostra), Milano, Renzo Freschi Oriental Art, 2011;

Fung Yulan, *Storia della filosofia cinese*, Milano, Oscar Studio Mondadori, 1975;

He Li, *Chinese Ceramics*, Londra, Thames & Hudson, 1996;

Rastelli S., *Ceramica cinese – Evoluzione tecnologica dal neolitico alle Cinque Dinastie*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2004;

Sabattini M. e Santangelo P., *Storia della Cina*, Roma-Bari, Laterza, 1986;

Schmidt-Glitzner H., *Storia della Cina*, Milano, Oscar Mondadori, 2005;

Wetzel A. (a cura di), *Cina Antica, capolavori d'arte dal neolitico alla dinastia Tang*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 2002;

Ye Zhemin, *Ceramiche cinesi*, Parma, Edizione CSAM, 2000.



Filippo Comisi

Imperatrice per un giorno: il caso di un burattino

“Quando l’intrepido missionario gesuita Matteo Ricci, arrivando a Pechino nel 1601, ebbe ammirato le meraviglie della città, volle visitare tutto il paese del Catai. Nei diciannove anni passati a Macao ed a Nanchino aveva conosciuto bene la Cina; ora voleva scoprire la terra favolosa di cui rammentava la mille storie singolari che aveva sentito raccontare in Italia (...). Gli ci volle un po’ di tempo per convincersi che si trovava già nel Catai. Ugualmente delusi rimasero molti altri che dopo di lui visitarono la Cina. (...) Per quanto incantevole possa essere il paesaggio, e pittoresca l’edilizia e la popolazione cinese, spesso i visitatori europei hanno subito una grossa delusione nel trovare la realtà del paese tanto diversa da quella dei loro sogni. Come Ricci, essi scoprirono che perfino quando si è a Pechino, il Catai rimane irraggiungibile”.¹

Per secoli gli occidentali furono affascinati da quell’esotico mondo asiatico, lontano e favoleggiato, che gli sporadici racconti di viaggiatori, misti a fantasia, andavano solo tratteggiando; ciononostante, una volta avuto un diretto contatto con le genti e le culture d’oriente, gli abitanti del vecchio continente prima e gli americani poi, non smisero mai di provare fascinazione per un popolo tanto lontano geograficamente quanto inestricabile.

Fra le numerose manifatture artistiche del popolo cinese alcune riscossero uno storico e indiscutibile successo, due fra tutte la seta e la porcellana. Indagando a fondo e, per quanto possibile, entrando nel cuore di questa vasta nazione, si incontrano un’infinita serie di elementi artistico-etnologici, talvolta sconosciuti agli occidentali, che meritano di certo una maggiore attenzione e sui quali gli studiosi indagano da non molti anni. Tra questi si vuole qui segnalare il teatro di figura dei burattini.

Nonostante le molte e controverse teorie sull’origine autoctona o meno (forse indiana) del teatro dei burattini e delle marionette cinese, accenni a quest’arte popolare possono essere rintracciati molto indietro nel tempo. Nel libro V del testo taoista *Liezi*, ad

¹ Honour H., *L’Arte della Cineseria*, trad. Bosi Cirmeni M., Firenze, 1963, pp. 3-4.

esempio, si racconta di un falegname di nome Yan Shi, operante sotto il regno dell'imperatore Mu(1001-947 a.C.) dei Zhou, che avrebbe realizzato un automa in grado di cantare e danzare. L'imperatore, ingannato dall'innaturale realismo dello spettacolo, si ingelosì per i continui ammiccamenti che l'automa rivolgeva alla sua favorita, ammonì quindi il burattinaio di distruggere la sua creazione, e solo allora poté effettivamente constatare che si trattava di solo legno e cuoio.²

Tralasciando le varie leggende che collocherebbero la nascita del teatro delle marionette e dei burattini in successive epoche storiche, è certo comunque che esso fu frutto di una tradizione molto antica, legata nella sua forma primordiale a rituali funerari.

Per quanto il teatro di burattini e marionette fosse popolare a corte e fra il popolo durante la dinastia Tang (618-907), quest'arte raggiunse il suo apice durante le successive dinastie Song (960-1279) e Yuan (1280-1368), sviluppandosi parallelamente al teatro umano, che influenza e da cui viene a sua volta influenzata.

Zuan Jiedi, erudito di epoca Song, nella sua "Dissertazione sul giuoco dei burattini" fa una breve descrizione dei generi allora in voga: ³

- burattini a stecca, di piccole e grandi dimensioni;
- marionette a filo;
- marionette a polvere, probabilmente legate agli spettacoli pirotecnici, oggi scomparse;
- burattini ad acqua. Contrariamente all'uso che ne veniva fatto in epoca Zhou quando venivano abbandonati su specchi d'acqua, durante l'epoca Song essi vengono manovrati da un uomo. Poco utilizzati durante le successive dinastie Ming e Qing, essi scompaiono del tutto alla fine di quest'ultima, rimanendo una tradizione viva solo in Vietnam;
- burattini in carne e ossa, rappresentazione che coinvolgeva bambini a cavallo di un adulto, genere oggi scomparso;
- teatro delle ombre.

² Tomassini F. (trad.), *Testi Taoisti*, Torino, 1987 reprint, pp. 283-285.

³ Humphrey J., *Monkey King: a Celestial heritage*, p. 33.

Si tratterà in questa sede solo brevemente della prima categoria, concentrandosi invece sull'analisi di un manufatto, conservato presso privati, con particolari caratteristiche formali.

I burattini a stecca 傀儡 *kuilei*, nati probabilmente in epoca Tang,⁴ hanno solitamente testa rimovibile collegata alla stecca centrale e volti dipinti in maniera convenzionale, tradizionalmente non avevano gambe anche se, per riprodurne in maniera più realistica i movimenti, ne furono ben presto dotati.

Animati con l'aiuto di tre stecche e divisi in tre categorie in base alle dimensioni, questi burattini vestono costumi stampati, ricamati o dipinti, ricavati da piccole sacche di cotone, seta o rayon.

Di *kuilei* sono particolarmente note tre scuole: dello Shandong, di Canton e del Fujian.

I burattini dello Shandong, impiegati soprattutto per il teatro itinerante, hanno teste rimovibili di circa nove centimetri intagliate nel legno, con occhi e bocche mobili.

La scuola di Canton, nota col nome di “teatro delle bambole”, utilizza burattini di grandi dimensioni senza gambe (90 cm circa), intagliati nel legno di canfora. Le teste, solitamente rimosse dopo le rappresentazioni, possono ospitare meccanismi per muovere occhi e bocca. I costumi sono riccamente decorati con perline e *paillettes*, mentre le chiome e le barbe sono realizzate con crine di cavallo o filati di seta. Le rappresentazioni e le musiche che accompagnano questo tipo di teatro di figura seguono lo stile dell'opera cantonese (*kunqu*).

I burattini del Fujian, conosciuti anche col nome di “ombre a tutto tondo”, ebbero tra l'ultimo quarto del XIX e la prima metà del XX secolo, un successo tale da sostituire in quest'area il teatro delle ombre. Mossi per mezzo di una stecca disposta orizzontalmente e attaccata alla schiena, essi hanno dimensioni comprese fra i 25 e i 30 cm, con teste in argilla rimovibili e mani e piedi in cartapesta laccata. Gli abiti, solitamente di seta e decorati con intricati ricami, li resero particolarmente graditi agli occidentali (soprattutto americani), i quali, fra gli anni '20 e '30, ne acquistarono un gran numero scambiandoli per bambole.

⁴ Helmer Stalberg R., *China's Puppets*, China Books, San Francisco, 1984, p. 22.

Molti di questi burattini di fatto non entrarono mai in scena, essendo prodotti in Cina per il mercato d'esportazione, pertanto non presentano le stecche utili all'animazione, in altri casi esse sono state rimosse.

Il manufatto in oggetto che sembra appartenere dal punto di vista stilistico a quest'ultima scuola, è di proprietà della Sig.ra Flavia Mainardi, ed appartiene alla sua famiglia da circa 80 anni (fig. 1). Il pezzo, databile fra gli anni '20 e '30 del XX secolo, misura circa 26 cm, ha la testa in terracotta visibilmente danneggiata (fig. 2) ed un costume in seta, ricamato con seta e filati metallici dorati. Sottoposto a restauro presso il Laboratorio di Restauro Tessili Antichi "Mater Ecclesiae",⁵ il personaggio è truccato come una nobildonna, le labbra dipinte a forma di boccio di rosa e le sopracciglia arcuate (fig. 3). La donna indossa ornamenti per capelli e orecchini dorati che sembra dovessero completare un ricco copricapo rimovibile, oramai andato perduto. (fig. 4)



Figura 1. Burattino a stecca

⁵ Cfr. Relazione di restauro: il manufatto schedato come (L350) bambolina cinese per bambini, è stato sottoposto ad operazioni di pulitura, consolidamento ad ago



Figura 2. Testa di burattino con evidente danneggiamento



Figura 3. Testa femminile di burattino



Figura 4. Testa femminile di burattino, particolare dei gioielli

Per quanto riguarda l'abito del burattino il discorso risulta molto complesso.

Nell'opera di Pechino ad ogni tipo di ruolo corrisponde un costume specifico, di modo che il pubblico possa facilmente identificare il personaggio sin dalla sua prima apparizione sul palco. Nell'ambito delle numerose varianti regionali, l'opera cinese generalmente comprende cinque categorie di costumi teatrali *xingtou* o *xifu* che solitamente si rifanno a quelli in uso durante la dinastia Ming (1368-1644), considerata l'epoca d'oro della lirica cinese:

1) *Mangpao*: costume che riproduce un abito in uso durante le dinastie Ming e Qing per le cerimonie ufficiali. Si tratta di una lunga veste decorata con drago a quattro artigli con un scollo rotondo e spacchi laterali, dotata della tradizionale cintura di giada *yudai*. I *mangpao* femminili sono solitamente tagliati al ginocchio e accompagnati da una gonna stretta e in alcuni casi da una corona fenice, indossata nel corso della dinastia Ming

da donne di alto rango come imperatrici e concubine, mentre durante le dinastie Ming e Qing era portato anche dalle donne comuni nelle cerimonie matrimoniali.

2) *Pei*: abito con collo verticale indossato dalla classe d'élite.

3) *Kao*, armatura indossata da guerrieri maschi e femmine in scene di combattimento. La *kao*, ideata sotto i Ming e utilizzata anche per la dinastia Qing, ha colori brillanti e ricami imponenti.

4) *Zhe*, abito con collo inclinato indossato solitamente da personaggi di stato. Se ricamato in modo dettagliato è detto *hua zhezi*, e indossato da giovani personaggi maschili *xiao sheng*, personaggi maschili guerrieri *wu sheng* e comici *chou*.

5) *Yi*, costumi che non rientrano nelle altre quattro categorie.

Oltre alla tipologia di abito, altro elemento identificativo è quello del colore. Nell'opera sono utilizzati dieci colori, distinti tra colori primari *shangwuse* (rosso, verde, giallo, bianco e nero), anticamente appannaggio solo della nobiltà, e colori secondari *xiawuse* (rosa, viola, marrone, blu, azzurro). Ogni colore, secondo la teoria di Dong Zhongshu,⁶ è legato ai cinque elementi (acqua, terra, fuoco, legno e metallo) e alle cinque direzioni dello spazio. Il rosso è il Sud (il fuoco), il nero è il Nord (l'acqua), il bianco è l'ovest (il metallo), blu e verde sono l'est (il legno), il giallo è il centro (la terra). Proprio per questi legami con gli elementi i colori sono associati a diversi tipi di personalità.

In ambito teatrale il rosso è associato alla lealtà, all'onore e quindi a personaggi positivi. Il *mang* rosso è indossato nelle rappresentazioni di corte dalla nobiltà, dai funzionari dello stato e dai membri della famiglia imperiale. Il rosso appare a corte anche sui *guanyi*, vesti ufficiali dei letterati. I costumi femminili come il *numang* e *nukao* sono spesso fabbricati in stoffa rossa, proprio perché il rosso, considerato un colore splendido, è tipico dei matrimoni. Anche in ambito teatrale pertanto gli sposi sono identificati dal rosso.

Il verde indica alto rango e funzione militare; viene indossato da funzionari civili con incarichi militari ma anche da principi e reggenti.

⁶ Filosofo cinese (179 ca. – 104 ca. a.C.). Elevato al rango di accademico, durante il regno (157-141 a.C.) di Jingdi della dinastia Han.

Il giallo è il colore dell'imperatore e della sua famiglia; talvolta in tonalità diverse dello stesso colore possono essere vestiti anche personaggi particolarmente saggi o in odore di santità.

Il bianco è un colore associato spesso alla giovinezza, alla grazia, al fascino. Tuttavia a seconda di come gli indumenti vengono abbinati, possono suggerire delle particolari situazioni; ad esempio una gonna *yaobao* bianca indossata insieme ad altri indumenti indica la malattia o la gravidanza del personaggio. Inoltre questo colore, indossato tradizionalmente di giorno, è associato a scene diurne.

Il nero, particolarmente nei *mang*, è indossato da personaggi di legge onesti e coraggiosi; al di fuori dell'ambiente della corte il nero acquista una serie infinita di significati, spesso in contrasto con quelli appena citati. Ad esempio un *nuxuezi*, abito femminile informale, di questa tinta indica la povertà della donna determinata dalla perdita del marito. I personaggi maschili vestono di nero, specialmente quelli che non hanno ancora superato gli esami imperiali.

Il blu è il colore dei funzionari di rango inferiore.

Il costume in seta rossa del burattino in esame è un *mang* o *mangpao* e presenta, sulla parte frontale, un decoro ricamato in seta e trame metalliche dorate, raffigurante un drago immerso fra le nubi che sovrasta alte montagne (fig. 5). I tratti della creatura mitica sono come afferma Camman: "*grotesquely exaggerated, such as protruding eyes, very red and bulbous nose, and wandering whiskers*".⁷

Il *mang* era tradizionalmente indossato dai principi di terzo rango e di grado inferiore, nobili e ufficiali durante la dinastia Qing. Le leggi dinastiche non si pronunciano circa l'abbigliamento femminile, ma da fonti scritte sembra che esistesse un codice basato su occasioni e classi. Le mogli di nobili o ufficiali di alto rango erano tenute a indossare vesti ufficiali nelle occasioni in cui era il marito stesso a dover portare abiti di corte. L'abbigliamento femminile consisteva in una giacca corta *mangao*, una gonna decorata con draghi ed altri accessori. La moglie principale indossava il rosso, il colore dinastico Ming, la seconda moglie il blu e la terza il verde. Il *mangao* era inoltre indossato dalle donne comuni come abito matrimoniale. Intorno alla giacca era allacciata una cintura detta *jiaodai*, fabbricata in bambù, foderata in seta rossa e abbellita con placche prevalentemente dorate; questa è analoga alla cintura di giada *yudai*, indossata dagli

⁷ Camman S., *China's Dragon Robes*, Chicago, 1952, p. 131.

uomini per indicare il rango. Per compensare lo scollo della *mangao* e della *xiapei*, una stola, poteva essere aggiunto un collo rimovibile, indicatore dello status elevato della donna. Lo *yunjian* o collare a nuvole, indossato sopra la giacca e la stola, è composto da quattro estremità polilobate che indicano i punti cardinali, il quinto punto ovvero il centro è costituito dalla testa della donna.⁸



Figura 5. Decorazione frontale: mang drago a quattro artigli, prima del restauro

L'abito del burattino è completato proprio da questi ultimi due elementi: la cintura *jiaodai*, realizzata in seta rossa con placchette dorate applicate, e il collare *yunjian* in seta verde oliva decorato a motivi floreali con ricami in filati metallici dorati e seta rossa.

Sulla base di un confronto con altri burattini, non solo a stecca, emerge che questo costume è più frequentemente attribuito a letterati e personaggi di alto rango maschili, anche se numerosi sono i burattini femminili che lo indossano.

È a questo punto legittimo chiedersi se il burattino in esame sia da identificare con una nobildonna o al contrario con un letterato cinese. In effetti, come si è detto, la testa di questa tipologia di burattini è rimovibile, e il costume non corrisponde esattamente all'abito tradizionale delle donne cinesi, diviso in giacca e gonna, ma piuttosto a quello maschile.

⁸ Garrett V., *Chinese Dress from the Qing Dynasty to the Present*, Tuttle publishing, Tokyo, Vermont, Singapore, 2007, pp. 16-17, 98-100.

Per sciogliere questo quesito è necessario procedere per gradi. Innanzitutto si devono fare delle considerazioni di base rispetto all'abito stesso: si deve considerare che la produzione di abiti per burattini naturalmente sposa le necessità di messa in scena e che quindi non può rispettare alla lettera le convenzioni dell'abbigliamento del teatro dell'opera né quelle della vita reale cui l'opera stessa si ispira. In secondo luogo anche qualora si procedesse con un confronto con vesti del teatro dell'opera o con abiti ufficiali, si deve ricordare che i costumi teatrali sono colmi di anacronismi nell'uso del colore e del design, inoltre sono disegnati in maniera molto audace, realizzati con sete molto brillanti e riccamente ricamati con pesanti filati dorati, per impressionare lo spettatore ed essere ben distinguibili anche ad una certa distanza. Questi costumi hanno quindi lo scopo di creare un'abbagliante illusione di antica opulenza; proprio per queste motivazioni lo stesso Camman li reputa inservibili allo studio dell'abbigliamento ufficiale.⁹

Il nostro personaggio risulta quindi di difficile identificazione, sicuramente di alto rango: la testa è quella di una nobildonna mentre il corpo potrebbe essere quello di un letterato cinese o di una dama, è impossibile infatti stabilire con sicurezza se questo tipo di abbigliamento sia stato creato per un personaggio maschile cui è stata montata una testa femminile o se piuttosto l'abito pur presentando delle incongruenze è perfettamente in linea con il capo del burattino.

Un'ultima ipotesi possibile, che sembra anche la più probabile, è quella di identificare questo personaggio con una sposa. Vari sono gli indizi che portano a questa conclusione: l'abito da sposa cinese di colore rosso era infatti modellato sul vestito ufficiale di corte Ming e si componeva di una *mangao* cui veniva abbinata una gonna, la classica cintura *jiadai*, il collare a nuvole *yunjian* e infine una corona della fenice *fengguan*.

Se questa ipotesi fosse corretta, saremmo quindi di fronte ad una vera e propria sposa. Imperatrice per un giorno nella tradizione cinese, costei in realtà è destinata ad esserlo per l'eternità.

⁹ Camman S., *China's Dragon Robes*, op.cit., p. 130-131.

Bibliografia essenziale

- Azzaroni G., *Teatro in Asia*, Bologna, Clueb, Vol. II, 2000
- Bertuccioli G., “Cina”, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma, vol. III, 1958
- Bonds A. B., *Beijing Opera Costumes*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2008
- Camman S., *China's Dragon Robes*, Chicago, 1952
- Chesnais J., *Historie Generale des Marionettes*, Editions d'Aujourd'hui, Paris, 1947
- Dolby, W., *A History of Chinese Drama*, Paul Elek, London, 1976
- Garrett V., *Chinese Dress from the Qing Dynasty to the Present*, Tuttle Publishing, Tokyo, Vermont, Singapore, 2007
- Helmer Stalberg R., *China's Puppets*, China Books, San Francisco, 1984
- Honour H., *L'Arte della Cineseria*, trad. Bosi Cirmeni M., Firenze, 1963
- Hua Mei, *Chinese Clothing*, Cambridge University Press, New York, 2011
- Humphrey J., *Monkey King: a Celestial Heritage*, St. Jhon's University, New York, 1980
- Pimpaneau J., a cura di, *Les Theatres d'Asie*, Musée Kwon On, Paris, 1980
- Pisu R. & Tomiyama H., *L'Opera di Pechino*, Mondadori, Milano, 1982
- Savarese N., *Il Racconto del Teatro Cinese*, Carocci Editore, Roma, 2003
- Signorelli M., *Il Gioco del Burattinaio*, Armando Editore, Roma, 1975
- Tan Ye, *Historical Dictionary of Chinese Theater*, Lanham, 2008
- Tcheng Ki-Tong, *Le Théâtre des Chinois*, Calmann Levy Editeur, Paris, 1886
- Tilakasiri J., *The Puppet Theater of Asia*, Department of Cultural Affairs, Colombo, 1968
- Tomassini F. (trad.), *Testi Taoisti*, Torino, 1987 reprint.

Filippo Comisi

Opere letterarie cinesi dalla Collezione di Maria Signorelli

«Il teatro di pupazzi riproponendo il mondo umano nei termini delle marionette e del burattino o delle figure d'ombre o comunque altro sia, apre spazio enorme al bisogno di evasione e di poesia che si annida in ciascuno di noi».

Maria Signorelli¹

La straordinaria collezione di Maria Signorelli, popolata da marionette, burattini, ombre, fantocci, carte ritagliate, giocattoli, maschere, documenti e attrezzi, offre molteplici spunti per affrontare in maniera sistematica una serie di argomenti legati ai vari tipi di rappresentazione teatrale. La sezione orientale dell'immenso patrimonio accumulato dalla Signorelli comprende per lo più marionette, burattini e ombre, dalle eterogenee provenienze: Cina, Giappone, India, Malesia Thailandia, Birmania, Indonesia (Giava e Bali), Turchia.

Nata nel 1908 da Olga Resnevitch, di origine lettone, e da Angelo Signorelli, entrambi medici, Maria fu sottoposta sin dalla prima infanzia alle suggestioni dell'ambiente familiare. I genitori furono infatti sostenitori della cultura e amanti del teatro (la madre fu anche biografa di Eleonora Duse). Nel salotto che essi tennero per anni nel palazzetto Bonaparte in via XX Settembre a Roma, le figlie entrarono in contatto con un ambiente che di certo contribuì ad accendere in Maria una passione che sarebbe cresciuta nel tempo.

Dopo il compimento degli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, Maria Signorelli iniziò la sua formazione in qualità di scenografa presso il Teatro Reale.² Ben presto tuttavia il suo amore per il mondo del teatro di figura la condusse alla sperimentazione del colore e della forma. Credò così i primi fantocci, protagonisti della sua prima mostra personale nel 1929 presso la Casa d'Arte Bragaglia di Roma. L'anno seguente i suoi lavori furono ospitati a Parigi nella Galleria Zak e presentati da Giorgio

¹ http://www.collezione mariasignorelli.it/la_vita_di_maria_signorelli.htm

² Diretto all'epoca da Nicola Benois.

De Chirico. Seguì un lungo soggiorno a Berlino dove l'artista frequentò la scuola di Max Reinhardt ed espose le sue creazioni, molte delle quali di stampo espressionista, presso la Galleria Gurlitt. È tuttavia nel 1937 che, accogliendo la proposta della cantante svizzera Maria Amstad, la Signorelli inizia ad allestire alcuni spettacoli di burattini, creando per la prima volta fantocci per la scena.³ Durante gli anni della guerra 1943-45, la Signorelli aveva poi realizzato privatamente spettacoli per figli ed amici. Il '47 segna la svolta, nasce l'Opera dei Burattini, alla cui attività, presto regolare, collaborarono artisti di un certo calibro.⁴ Era così iniziata la brillante e sfaccettata carriera di Maria Signorelli, genio artistico del suo tempo.

Alla serrata attività teatrale si sommarono gli impegni volti alla divulgazione di quest'arte: il collezionismo, mostre e dibattiti, la fondazione del Museo del Burattino a L'Aquila, le traduzioni, come *Il Mestiere del Burattinaio* di Obraszov edito da Laterza, seminari e tournée tenuti in Italia e all'estero, trasmissioni radiofoniche (tra cui: *Moto perpetuo*, 1953-54; *Giochiamo al teatro*, 1967-68) e televisive (come *Serata di gala al Teatro dei Burattini*, 1958; *Piccolo mondo magico*, 1959; *Pomeriggio all'Opera*, 1960, ecc.), oltre a numerose collaborazioni con riviste specializzate.

Nel 1972 infine Maria approda alla didattica assumendo l'insegnamento del Teatro di Animazione, creato appositamente per lei, presso il DAMS di Bologna, cui resta fino al 1979. Membro del consiglio mondiale dell'UNIMA, (Union Internationale de la Marionnette), fondata a Praga nel 1929, ella fu presente sin dal 1957, primo congresso internazionale del dopoguerra. Convinta sostenitrice dell'associazione partecipò nel 1980 alla creazione della sua sezione italiana, della quale fu presidentessa e in seguito presidentessa onoraria.

Maria Signorelli si spense a Roma il 9 luglio 1992, lasciando i suoi piccoli amici alla cura delle figlie Giuseppina e Maria Letizia Volpicelli.

È grazie all'appassionata attività di collezionista di Maria Signorelli e alla sua nutrita raccolta, messa insieme attraverso acquisti, donazioni, scambi, viaggi, un po' per curiosità delle diverse forme teatrali ma soprattutto per preservare un patrimonio

³ Fra i primi spettacoli messi in scena da Maria Signorelli spiccano: *La boîte à joujoux*, *Bastien et Bastienne* e *La légende dorée*, presentati nella Sala dei Concerti Intimi di via Boncompagni a Roma.

⁴ Fra i nomi più noti si ricordano: Lina Wertmüller, Gabriele Ferzetti, Gaspare Pascucci e Scilla Brini, Enrico Prampolini, Ruggero Savinio e Toti Scialoja, Ennio Porrino, Vieri Tosatti e Roman Vlad, Margherita Wallmann e Giuseppe De Martino.

fortemente minacciato dall'avvento dei nuovi media, che possiamo ancora oggi godere della visione di un'altissima forma d'arte, in parte dimenticata.

Focalizzando l'attenzione sul teatro di figura cinese, si tralasceranno in questa sede argomenti riguardanti la nascita e la produzione legate a quest'arte, concentrando piuttosto l'interesse sui temi narrativi suggeriti da alcuni protagonisti della stessa Collezione Signorelli.

L'abbondante presenza di ombre all'interno della collezione si giustifica, da una parte, con lo straordinario gusto di Maria per gli elementi esotici, dall'altra, per la conoscenza profonda che ella aveva di quest'arte, approdata in Europa sin dall'inizio del Seicento. Affatto sconosciute alla Francia settecentesca quale genere teatrale, le ombre, dette *ombres chinoises*, erano le protagoniste del teatro di François Dominique Séraphin (15/02/1747 Longwy – 5/12/1800 Parigi), creato a Versailles nel 1770 e rimasto in attività sino al 1859, egli stesso fu inoltre ospitato nel 1784 presso le gallerie del palazzo reale per il sollazzo di re e nobili.⁵ In Germania Goethe faceva realizzare spettacoli di teatro delle ombre sulle opere la *Vita di Minerva* e il *Giudizio di Mida*. Infine in Italia il gesuita Domenico Ottonelli nel terzo trattato della sua opera *Della Christiana Moderazione del Teatro* definiva queste sagome animate *brianti ombranti o commedianti figurati*; attribuendone l'invenzione al veneziano Giuseppe Cavazza.⁶

Partendo dall'identificazione di vari personaggi della Collezione Signorelli, si proseguirà con la trattazione di alcuni cicli letterari che spesso costituivano il tema narrativo delle rappresentazioni teatrali cinesi.

Fiorenti con tutta probabilità già all'epoca della dinastia Tang (618-907 d.C.), il teatro delle ombre e quello dei burattini e delle marionette, compaiono per la prima volta in forma esplicita solo nelle descrizioni risalenti alla dinastia Song (960-1279 d.C.). Nessun testo teatrale di epoca Song ci è stato tuttavia tramandato e le informazioni al riguardo rimangono scarse anche per i secoli successivi. Solo nel XX secolo i testi di queste forme teatrali cominciarono ad essere raccolti e tradotti; nella maggior parte dei

⁵ Lemercier de Neuville L., *Les Puppazzi Noirs*, Charles Mendel Editeur, Paris, 1896, pp. 7-8.

⁶ Fornari Schianchi L. (a cura di), *Ombre cinesi e quadri in ferro*, Artegrafica Silva, Roma, 1985, p. 46.

casi si tratta di elaborazioni abbastanza brevi, che assomigliano in parte alle tradizioni del teatro regionale (*nanqu e kunqu*).⁷

Le ombre (in cinese *piying* = ombra in pelle) della collezione, che raggiungono complessivamente il centinaio, sono databili fra gli anni '40 e '80, realizzate in pelle con esempi più recenti in plastica a denotare una meccanizzazione della produzione. Le numerose figure di provenienza cinese si suddividono nelle tre grandi categorie del teatro delle ombre: personaggi umani, animali e decorazioni sceniche o accessori. Al variare di acconciatura, abito, trucco, copricapo, barba ecc. le figure umane vengono distinte poi in quattordici tipologie,⁸ raggruppate per lo più nei quattro tipi di personaggi del teatro dell'opera classica: *sheng*, personaggi maschili; *dan*, personaggi femminili; *jing*, visi dipinti; *chou*, "clown". All'interno di questi se ne possono riconoscere alcuni tratti dal ciclo narrativo del *Xi You Ji*, *Viaggio verso Occidente* o *Scimmiotto* (a seconda dell'edizione italiana), in particolare Sha Wujing o Monaco Sabbioso, mentre dal ciclo dell'opera tradizionale *Nao Tian Gong*, *Scompiglio del Palazzo Celeste*, Yang Jian con volto dipinto di rosso. Altri personaggi identificabili, non riconducibili però a nessun preciso ciclo letterario, sono l'imperatore diwang (fig. 1), con barba realizzata in crine di cavallo e tipico copricapo mian guan; guerrieri, generali, caratterizzati dalle tipiche bandiere che spuntano da dietro le spalle, e nobildonne dai tipici loti d'oro, i piedi fasciati.

Stilisticamente la maggior parte delle ombre della collezione è riconducibile alla scuola dello Shaanxi, che realizza ombre in pelle di bovino fra i 30 e i 35 centimetri; non mancano tuttavia esempi dal teatro noto col nome di Beijing, generalmente realizzate in pelle d'asino dalle gilde di Lanzhou nel Gansu.⁹ Le ombre di questa tradizione hanno due diverse misure: tra i 25 e i 30 centimetri se appartenenti alla tradizione nota come di

⁷ Idema W., Haft L., *Letteratura Cinese*, Cafoscarina, Venezia, 2000, pp. 226, 227.

⁸ La tradizionale classificazione suddivide i personaggi in: *shamao*, giovani letterati dal copricapo di garza; *wensheng*, letterati di età più avanzata con folta barba; *wusheng*, guerrieri; *wendan*, personaggi femminili "civili"; *wudan*, donne guerriere; *laodan*, anziane; *shuaijiang*, generali; *diwang*, imperatori; *fanwang*, re barbari e capi ribelli; *wenchou*, clown; *wuchou*, clown militari; *xian fo seng dao*, personaggi religiosi o magici come Buddha, preti taoisti, immortali, bodhisattva; *yaomo guiguai*, mostri, demoni e fantasmi; *bingzu xiaoshou*, guardie e soldati. Da questa suddivisione restano tuttavia esclusi molti personaggi come ad esempio i *jing*, rientranti ora in un gruppo ora in un altro.

⁹ L'epoca Ming (1368-1644) vide l'ascesa del teatro delle ombre della città di Lanzhou nel Gansu, che si diffuse fino allo Hebei orientale arrivando a toccare Pechino attorno ai primi decenni della dinastia Qing (1644-1911). A Lanzhou, svincolatosi dai cantastorie, il genere ebbe un grande sviluppo in direzione del melodramma musicale, dal quale mutuò gli stili di canto, il *corpus* rappresentativo e la composizione dell'orchestra.

Beijing orientale, o tra i 35 e i 40 centimetri se ascritte alla tradizione detta di Beijing occidentale.



Figura 1, ombra della Collezione Signorelli, raffigurante l'imperatore, seconda metà del XX sec., © Primangeli

Nel suo manuale *La Letteratura Cinese*, Giuliano Bertuccioli, a proposito del *Viaggio verso Occidente*, afferma: «[...] si entra nel campo della pura fantasia, delle favole che un tempo erano raccontate nei cortili dei templi ad un pubblico credulo e

*ingenuo, ma avido nel tempo stesso di notizie sui misteriosi paesi donde era venuta la dottrina di Buddha».*¹⁰

Basato sullo storico episodio che ha per protagonista il monaco Xuanzang (602-664 d.C.), questo romanzo del periodo Wanli (1573-1620) combina storie popolari buddhiste e taoiste con la pura fantasia, divenendo oggetto delle rielaborazioni dei cantastorie e una delle maggiori rappresentazioni del teatro cinese. Composta da Wu Cheng'en (1510-1580 ca.) probabilmente tra 1570 e 1580,¹¹ la prima edizione del romanzo risale invece al 1592. L'opera è frutto della rielaborazione dell'episodio che tanto doveva aver colpito i contemporanei del pellegrino, vissuto circa mille anni prima dell'autore del romanzo, la cui storia fu frutto di numerosi scritti (fra questi i resoconti di entrambi i suoi discepoli). I 100 capitoli di cui si compone raccontano il viaggio gravido di pericoli del famoso monaco Xuanzang, compiuto negli anni 629-645 in India, il Paradiso Occidentale, alla ricerca degli originali testi buddhisti. Nel romanzo il viaggio dura quattordici anni, durante i quali Sanzang recupera più di cinquemila sutra, eccetto il Sutra del Cuore, motivo quest'ultimo della continuazione del viaggio. All'interno di questa rielaborazione fantastica il pellegrino, per quanto venga rappresentato in maniera devota, si caratterizza per essere timoroso e piuttosto lamentoso, a tal punto da cedere il ruolo di protagonista a Sun Wukong, lo Scimmiotto. Nel corso della narrazione sono presentate ottantuno disavventure che si risolvono con l'intervento della scimmia e di altri accompagnatori: il cavallo; Zhu Bajie o Porcellino; Sha Wujing o Monaco Sabbioso (fig. 2). Quest'ultimo così descritto:

«Verdognolo, bluastro il brutto muso, o forse nero. Non grande né piccolo.

Un corpo muscoloso e piedi nudi. Occhi di brace, come lucerne accese sotto il forno. Bocca piegata agli angoli e scarlatta come tazza di sangue. Denti aguzzi, taglian come coltelli. Una gran zazzera di capellacci rossi scompigliati.

Fa un grugnito profondo come il tuono.

E i suoi piedi lo portano sull'acqua alla velocità dell'uragano. [...]

Guanyin gli posò la mano sulla testa, gli impartì le otto proibizioni e gli diede il nome di Sabbioso, in religione Consapevole della Purezza, Sha Wujing.

Egli accompagnò Guanyin nella traversata del fiume, purificò il cuore e la mente,

¹⁰ Bertuccioli G., *La Letteratura Cinese*, Accademia ed., Milano, III ed., 2007, p. 292.

¹¹ Idema W., Haft L., *Letteratura Cinese*, Cafoscarina, Venezia, 2000, pp. 240-242.

rinunciò a nuocere agli esseri viventi e restò ad aspettare l'arrivo del pellegrino».
(*Xi You Ji* cap. VIII, André Levy editore, Paris, 1991.)



Figura 2, ombra della Collezione Signorelli, raffigurante Sha Wujing, Monaco Sabbioso, seconda metà del XX sec. © Comisi

Sabbioso è una delle sagome che arricchisce la Collezione Signorelli. Acquistata in Cina verso la seconda metà del XX secolo, l'ombra in pelle, dipinta di blu, nero e rosso, rispecchia fedelmente la descrizione del romanzo.

Lo stesso personaggio appare anche all'interno della collezione di burattini, che comprende circa trenta esemplari (fig. 3). Meno fedele al testo, questo personaggio reca sul viso il classico *lianpu*,¹² elemento costituente dell'Opera di Pechino.



Figura 3, burattino della Collezione Signorelli, raffigurante Sha Wujing, Monaco Sabbioso, seconda metà del XX sec. © Primangeli

¹² Mackerras C., *Chinese Theater from its Origins to the Present Day*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1983, p. 139: "Tecnicamente esse sono classificate come "facce d'olio", i colori sono mischiati all'olio per dare un effetto lucido, e come "facce di polvere", per le quali i colori vengono mischiati con acqua per rendere una superficie opaca".

Il trucco facciale è una pratica probabilmente molto antica adottata da coloro che celebravano le cerimonie o dai guerrieri in battaglia. Nella narrativa popolare sono numerosi gli accenni a questa abitudine: nel *Sanguo Yanyi*, *Romanzo dei Tre Regni*, ad esempio, il condottiero Guan Yu è descritto con volto vermiglio. È probabile, inoltre, che su questi riferimenti gli interpreti del teatro avessero creato il trucco facciale tenendo da conto il valore fortemente simbolico del colore.¹³

Il trucco, che sostituì le maschere nel periodo Ming (1368-1644), denuncia le caratteristiche del personaggio: il rosso è solitamente associato alla lealtà, il giallo all'impetuosità e alla violenza, il blu al coraggio e al vigore, il bianco all'astuzia e al tradimento, il nero alla giustizia ma anche alla risolutezza.¹⁴ A questi colori se ne aggiungono altri così da moltiplicare le combinazioni possibili e le sfumature caratteriali del personaggio.

Il burattino raffigurante Sabbioso, in legno e stucco, presenta una veste aranciata in seta ricamata in blu e verde. Le mani chiuse a pugno sono forate per permettere di tenere degli oggetti (in questo caso un tridente con nappe). Il volto, dalla fattezze mostruose, presenta, oltre ai colori che lo contraddistinguono come un personaggio *jing*, dei folti e lunghi baffi in crine di cavallo. Il burattino, acquistato in Cina, è databile tra gli anni '60 e '80 del XX secolo.

Fra i burattini figura un altro protagonista della mirabolante avventura, Zhu Bajie noto anche come Maialino (fig. 4). Burattino a stecca, in cartapesta colorata a tempera nei toni del marrone, con una veste in seta nera stretta alla vita da una cintura gialla, esso è databile intorno agli anni '80 del XX secolo.

Nel romanzo *Porcellino* è così descritto:

«All'arrivo era un discreto pezzo d'uomo, un moro; ma un po' per volta prese un aspetto da scemo, con un grugno lungo lungo e orecchie larghe; dietro la nuca gli sbucarono certe lunghe setole rade. Il corpo prese proporzioni enormi. La testa, in poche parole, è quella di un grosso maiale. E l'appetito! In un pasto si mangia quattro o cinque moggi di riso. [...] Ma quanto mangia non è il peggio. Ha imparato a giocare col vento,

¹³ Pisu R., Tomiyama H., *L'Opera di Pechino*, Mondadori, Milano, 1982, p. 231.

¹⁴ Vedi *supra*.

sale sulle nuvole, solleva sabbia e fa rotolare pietre; terrorizza noi e tutti quanti qui intorno, i vicini di destra e quelli di sinistra. Non si vive più tranquilli».

E ancora:

«Al termine dell'uragano, scese dall'alto un mostro proprio brutto: aspetto scuro e setoloso, muso lungo, orecchie larghe. Indossava una lunga tunica diritta di tela grossolana, di incerto colore scuro, stretta alla vita da una fascia di cotone a fiori».

(Xi You Ji cap. XVIII, André Levy editore, Paris, 1991.)



Figura 4, burattino della Collezione Signorelli, raffigurante Zhu Bajie, Maiale, seconda metà del XX sec. © Primangeli

Il romanzo può inoltre essere considerato come un racconto allegorico. Il monaco Sanzang può essere interpretato come l'essere umano in cerca dell'illuminazione; il cavallo che lo trasporta è la sua volontà; la scimmia, ingegnosa e superba, è il suo cuore e di conseguenza anche la sua mente dato che secondo i cinesi esso è sede anche del pensiero e della coscienza; il maiale, sciocco e lussurioso, rappresenta infine la sua forza fisica e le sue inclinazioni.

Per quanto sia difficile ravvisare un'omogeneità di repertorio che superi i confini di una singola provincia, esistono pochi cicli letterari, di cui il *Xi You Ji* è fulgido esempio, frequentemente adottati poiché in grado di sprigionare il "meraviglioso", caro alle tradizioni del teatro delle marionette e delle ombre. Particolarmente il secondo è il mezzo attraverso il quale si scatena il fantastico, a tal punto da costituire fonte d'ispirazione per gli effetti speciali cinematografici quando si iniziò ad adattare i cicli letterari fantastico-cavallereschi per grande schermo (a Shanghai fra 1928 e 1935, a Hong Kong tra 1945 e 1960 ca.).

Dal medesimo ciclo letterario proviene inoltre l'ombra di Yang Jian, uno dei protagonisti dell'opera *Nao Tian Gong, Scompiglio nel Palazzo Celeste*. Questa storia, tratta appunto dal più ampio *Viaggio verso Occidente*, ne costituisce il prelude, raccontando le origini stesse di Sun Wukong. Il re delle scimmie, nato da un uovo di pietra e divenuto immortale con astuzia e guasconeria, porta scompiglio fra le schiere celesti, esaltando la propria forza e l'incapacità dei generali del Cielo mandati dall'Imperatore di Giada. Condannata nel romanzo a scontare cinquecento anni murata all'interno di una montagna, la scimmia viene infine salvata dalla misericordiosa Bodhisattva Guanyin che le impone di accompagnare il pavido monaco Sanzang nel suo viaggio in India. In epoca contemporanea questa novella fantastica è stata fonte di ispirazione per cinema (particolarmente nota la versione dei fratelli Wan), televisione, fumetti (tra cui il noto Dragon Ball) ecc.

L'opera teatrale moderna, in undici atti, è liberamente tratta dai primi capitoli del romanzo. Dopo la sua miracolosa nascita, la scimmia, divenuta amica di una moltitudine di sue simili, scopre una grotta dove vivere in pace e tranquillità in compagnia del suo popolo. Trascorsi diversi secoli abbandona il proprio rifugio per esplorare il mondo, divenendo così discepolo di un eremita che l'inizia alla magia e l'appella Sun Wukong, Cosciente di Vacuità. Prima di tornare alla propria tribù, decide tuttavia di procurarsi

un'arma invincibile per proteggere la caverna. Saccheggia così il palazzo del Re Drago, possessore di un metallo speciale in grado di allungarsi e accorciarsi a comando. L'opera ha inizio proprio col re Drago che chiede all'Imperatore di Giada di punire in modo esemplare l'impertinente scimmia.

Strappato con l'inganno al monte dei Fiori e dei Frutti, regno delle scimmie, Sun Wukong viene attirato in Cielo con l'offerta di una carica amministrativa. Ben presto però capisce di essere stato gabbato e torna alla sua vita felice; nuovamente un messo imperiale lo invita ad una festa in cielo, a sua detta organizzata in suo onore. Stavolta l'astuto scimmietto, sospettando l'inganno, usa la magia, si rende invisibile e, asceso al cielo, scopre che in realtà qui fervono i preparativi per il genetliaco dell'Imperatrice madre. Infuriato dà allora sfogo alle sue ire, mangia tutte le pesche fatate, mette a soqquadro la sala del banchetto e beve l'elisir del Supremo Comandante Militare che dona l'immortalità. Oramai fuggitivo viene catturato e gettato per ordine dell'Imperatore in una fornace da cui esce indenne. Tornato dalle scimmie ingaggia quindi una spettacolare battaglia contro l'esercito celeste che lo vede prevalere (nel romanzo il beniamino culturale cinese ha la peggio).

L'ombra della Collezione Signorelli, identificata come il generale Yang Jian (fig. 5), è databile all'ultimo ventennio del XX secolo. Il personaggio, caratterizzato da volto rosso vermiglio, è raffigurato sopra le nuvole, riccamente abbigliato e, col braccio proteso, in atto di muovere guerra.

Infine si possono identificare come appartenenti al noto romanzo di epoca Qing (1644-1911), *Honglou Meng*, Il Sogno della Camera Rossa, due personaggi femminili con abito in seta ricamata (fig. 6), ampie "maniche d'acqua" *shuixiu*, trucco e acconciatura tipici della nobiltà, e un personaggio maschile, il protagonista del romanzo, Jia Baoyu, tutti databili intorno agli anni '40 del XX secolo.



Figura 5, ombra della Collezione Signorelli, raffigurante Yang Jian, generale celeste, seconda metà del XX sec.
© Comisi

«Sul suo volto era diffusa una luce, se possibile, ancor più viva. Il colore naturale delle guance e delle labbra vinceva l'artificio della cipria e del belletto, il suo sguardo era anima, la sua parola sorriso. Ma l'indole sua si esprimeva soprattutto nel gioco armonioso delle sopracciglia. Tutti i cento sentimenti umani sembravano raccolti in un angolo del suo viso».

(Ts'ao Hsüeh-ch'in, *Il Sogno della Camera Rossa*, Einaudi, Torino, 2006, p. 37.)



Figura 6, burattino della Collezione Signorelli, raffigurante una dama, anni '40 del XX sec. © Primangeli

«È con la descrizione del protagonista, nato con un pezzo di giada in bocca, che si comprende ulteriormente l'eclittismo del personaggio riccamente abbigliato come un mandarino: lo hua dian fra le sopracciglia per abbellire la fronte, il copricapo tempestato di perline, l'abito in seta e raso verde ricamato in oro e argento, recante sul petto un riquadro bordato in lapin ospitante il carattere benaugurante shou, lunga vita, la cintura preziosa riservata all'imperatore e ai più alti funzionari». ¹⁵(fig. 7)



Figura 7, burattino della Collezione Signorelli, raffigurante Jia Baoyu, ragazzo di giada, anni '40 del XX sec. © Primangeli

¹⁵ Comisi F. "La Cina nella Collezione di Maria Signorelli", in *Il Principe e la sua Ombra. Burattini e Marionette tra Oriente e Occidente dalla Collezione di Maria Signorelli* (a cura di Manna G.), Gangemi editore, Roma, 2014, p. 61.

Il romanzo, scritto da Cao Xueqin (1715-1764), ma pubblicato solo nel 1792, descrive con dovizia di particolari l'agiata vita della nobile casata Jia e la sua conseguente decadenza. Sproporzionato il numero delle protagoniste femminili, dodici fra cugine e sorellastre di Baoyu. Tra queste, due in particolare con i loro continui contrasti animano l'intreccio principale del racconto: Lin Daiyu, nota anche come Gioiazzurra, lamentosa e malaticcia e Xue Baochai, forte e solare. Il rampollo di casa, che si divide tra le due, deciderà infine di sposare Lin Daiyu, scoprendo tuttavia, una volta nella camera nuziale, di essere stato vittima di un intrigo (ordito dalla cugina acquisita Donna Fenice o Wang Xifeng) e di aver sposato Baochai. Dopo aver assolto i propri doveri, in senso confuciano, garantendo alla propria stirpe discendenza e fama, in seguito al superamento degli esami imperiali, Jia Baoyu diventa discepolo di un monaco taoista e a sua volta monaco buddhista.

« - Nel gran mondo, nelle sfere dell'aristocrazia, della ricchezza e della molle vita di piacere, non conosceste un certo Pao-yü?

- Se lo conosco! Sono stato spesso in casa sua. Si vocifera che recentemente abbia varcato anche lui la porta del Grande Vuoto. Non l'avrei mai creduto capace di una decisione simile, quel ragazzo effeminato e mondano!

- Ma io sì! Conoscevo già da gran tempo tutta la sua storia. Vi ricordate quella sera estiva, [...], quando mi vedeste sulla porta della mia vecchia abitazione, vicino al Tempio del Cetriolo? L'avevo incontrato poco prima. [...]

- E conoscete anche la sua attuale dimora?

- Il suo posto è di nuovo come un tempo nei Campi Beati della Purificata Apparenza, [...]. Perché Pao-yü è una pietra preziosa. Come? Non mi capite? Venite con me nella mia cella, qui vicino! Vi spiegherò la Storia della Pietra».

(Ts'ao Hsüeh-ch'in, *Il Sogno della Camera Rossa*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 691-692.)

Con queste poche righe si chiude il romanzo. Baoyu ha detto addio alla polvere rossa del mondo ed è tornato al luogo da cui era venuto, i Campi Beati della Purificata Apparenza. Solo dopo l'intero sviluppo della storia si è quindi in grado di comprendere appieno l'allegorico capitolo d'apertura. Alla pietra verrà data la possibilità di sperimentare la vacuità dell'esistenza umana, incarnandosi in Jia Baoyu; mentre la pianta Perla Purpurea, desiderosa di ripagare le gentilezze ricevute dalla pietra, è adesso Lin Daiyu cugina di Baoyu.

« - Perché hai preso la pietra con te?

Rispose il bonzo: - Per intervenire in un dramma d'amore che, per volere della Provvidenza, sta per svolgersi nel mondo terreno. L'eroe del dramma ancora non è rinato in terra. Io voglio approfittar dell'occasione per mandar la pietra nel mondo e darle in quel dramma la parte dell'eroe.

- E come ha origine il dramma?

- È una storia strana. Nel lontano Occidente, [...] , cresceva una volta la pianta Perla Purpurea. Allora la nostra pietra conduceva un'inquieta vita raminga. Quando la dea Nükua aveva riparato gli spezzati stipiti del cielo, essa sola, fra le 36501 pietre scelte a questo scopo, era stata infine scartata per la sua insufficienza. Al contatto della mano divina aveva acquistato un'anima: [...] giorno e notte sentiva dolorosamente l'umiliazione, che la dea le aveva inflitto giudicandola inservibile.

- Nelle sue peregrinazioni giunse un giorno al palazzo della Fata dell'Improvviso Risveglio. La fata, [...] , l'accorse nel suo seguito e le diede il titolo "Custode della Fulgida Pietra Divina" nel Palazzo delle Nuvole Rosse. Ma la pietra non seppe rinunciare al suo vagabondaggio.

- Soleva spesso sottrarsi al servizio di palazzo e andava a passeggiare sulla riva del Fiume degli Spiriti. E là scoprì la pianta Perla Purpurea. Le pose grande amore e ogni giorno, con tenera cura, l'irrorava di dolce rugiada. [...]. E grazie al benefico ristoro della dolce rugiada, [...] poté più tardi spogliarsi della forma terrena di pianta e rivestire figura umana. La fragile pianta si trasformò in una fanciulla.

- [...] Non poteva dimenticare che un tempo, quando era ancora una fragile pianta, qualcuno l'aveva nutrita di dolce rugiada; e la stringeva il desiderio di ripagare il beneficio [...] : - [...] se mi fosse concesso d'incontrarlo sulla terra, in una prossima esistenza umana, vorrei ringraziarlo con tante lacrime, quante potessi versarne in una lunga vita.

- Ecco la premessa del dramma d'amore che per volere della Provvidenza sta per svolgersi sulla terra. Gli attori, e fra loro la pianta Perla Purpurea, si preparano già a scendere sulla scena terrestre. Non tardiamo a riportare la nostra pietra alla sua signora, la Fata dell'Improvviso Risveglio, perché l'inserisca nell'elenco degli attori e la mandi a raggiungerli».

(Ts'ao Hsüeh-ch'in, *Il Sogno della Camera Rossa*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 5-6.)

Indice delle figure

Figura 1, ombra della Collezione Signorelli, raffigurante l'imperatore, seconda metà del XX sec. © Primangeli

Figura 2, ombra della Collezione Signorelli, raffigurante Sha Wujing, Monaco Sabbioso, seconda metà del XX sec. © Comisi

Figura 3, burattino della Collezione Signorelli, raffigurante Sha Wujing, Monaco Sabbioso, seconda metà del XX sec. © Primangeli

Figura 4, burattino della Collezione Signorelli, raffigurante Zhu Bajie, Maiale, seconda metà del XX sec. © Primangeli

Figura 5, ombra della Collezione Signorelli, raffigurante Yang Jian, generale celeste, seconda metà del XX sec. © Comisi

Figura 6, burattino della Collezione Signorelli, raffigurante una dama, anni '40 del XX sec. © Primangeli

Figura 7, burattino della Collezione Signorelli, raffigurante Jia Baoyu, ragazzo di giada, anni '40 del XX sec. © Primangeli

Bibliografia essenziale

Bertuccioli G., “Cina”, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, casa editrice le maschere, vol. III, 1958.

Bertuccioli G., *La Letteratura Cinese*, Accademia ed., Milano, III ed., 2007.

Chesnais J., *Historie Generale des Marionettes*, Paris, Editions d’Aujourd’hui, 1947.

Chen Fan Pen, *Shadow Theaters of the World*, in «Asian Folklore Studies», vol. 62, n. 1, 2003.

Chen Fan Pen Li, *Chinese Shadow Theater*, Canada, McGill-Queen’s Press, 2007.

Comisi F. “La Cina nella Collezione di Maria Signorelli”, in *Il Principe e la sua Ombra Burattini e Marionette tra Oriente e Occidente dalla Collezione di Maria Signorelli*, Manna G. (a cura di), Gangemi editore, Roma, 2014.

Di Gaetano L., *Intervista a Giuseppina Volpicelli, Sulle Orme della Madre*, in «Sipario – UNIMA», luglio-ottobre, n. 2, 1994.

Dolby W., *A History of Chinese Drama*, New York, Barners & Noble, 1976.

Fornari Schianchi L. (a cura di), *Ombre cinesi e quadri in ferro*, Artegrafica Silva, Roma, 1985.

Humphrey J., *Monkey king: a celestial heritage*, New York, St. John’s University, 1980.

Idema W., Haft L., *Letteratura Cinese*, Cafoscarina, Venezia, 2000.

Inge C. Orr, *Puppet Theater in Asia*, in «Asian Folklore Studies», vol. 33, n.1, 1974.

Lemercier de Neuville L., *Les Pupazzi Noirs*, Charles Mendel Editeur, Paris, 1896.

Mackerras C., *Chinese Theater from its Origins to the Present Day*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1983.

Pimpaneau J., *Des Poupées à l’ombre le théâtre d’ombres et de poupées en Chine*, Paris, Centre de publication Asie orientale, 1977.

Pimpaneau J. (a cura di), *Les Theatres d’Asie*, Paris, Musée Kwok On, 1980?.

Pimpaneau J., *Promenade au Jardin des Poiries, l’Opéra Chinois Classique*, Paris, Musée Kwok On, 1983.

Pisu R., Tomiyama H., *L’Opera di Pechino*, Mondadori, Milano, 1982.

Obraszov S., *Theater in China*, Berlin, Henschelverlag, 1963.

Pilone R., Ragaini S., Yu Weijie (a cura di), *Teatro cinese architetture costumi scenografie*, Milano, Elacta, 1995.

Savarese N., *Il Racconto del Teatro Cinese*, Roma, Carocci ed., 2003.

Signorelli M., *Storia e Tecnica del Teatro delle Ombre*, L'Aquila, Marcello Ferri editore, 1981.

Signorelli M., *Il Gioco del Burattinaio*, Roma, Armando editore, 1975.

Tcheng, Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois*, Paris, Calmann Levy Editeur, II ed., 1886.

Tchou Mamo M. e Morando S., *Il Teatro Cinese Antico e Moderno*, in «Sipario», anno XII, n. 140, Dic. 1957.

Verdone M., *Realtà e Leggenda di Maria Signorelli*, in «Sipario – UNIMA», luglio-ottobre, n. 2, 1994.

Sitografia

<http://www.collezionemariasignorelli.it>

Pubblicato in *AsiaTeatro*, Anno IV (2014)

<http://www.asiateatro.it/cina/opere-letterarie-collezione-signorelli/>

Filippo Comisi

Dalla cenere alla corte: una Cenerentola esotica

Cenerentola è una donna, un'eroina, un'artefice del proprio destino. Divenuta nella nostra cultura un riferimento estremamente popolare, essa è andata sempre più costituendo il simbolo del riscatto degli oppressi. Fiaba diffusissima di cui esistono al mondo 345 varianti, Cenerentola raggiunse l'indiscussa notorietà grazie alla versione cinematografica che ne fece Walt Disney nel 1950. Basata sulla famosa versione di Charles Perrault del 1697, la storia è a sua volta tratta dalla versione dello scrittore di corte napoletano Giambattista Basile, pubblicata nel 1634.

La fiaba, che ha origine nella tradizione orale, varia nei secoli, a seconda del luogo e delle tradizioni, eppure conserva tratti che rimangono sempre gli stessi: una fanciulla in una situazione di disagio, attraverso un elemento magico, riesce a capovolgere la propria condizione, trovando una collocazione di spicco nella società.

Miti e favole da sempre sono oggetto di un grande interesse da parte di antropologi e studiosi del folclore che per mezzo di esse ricostruiscono la cultura, la psicologia e i riti di un popolo. Fu lo studioso russo Propp nel suo saggio *Le radici storiche dei racconti di magia* del '46 a notare come già da tempo fosse chiaro il rapporto fra culti, religione e fiaba.¹ Quest'ultima conserva, preservandoli dall'oblio, usi e costumi comprensibili solo attraverso il confronto con un modo magico-rituale di antichissima origine.

Cenerentola rientra nella definizione che lo studioso del folclore Thompson dà di *Märchen*, ovvero una fiaba di una certa lunghezza, con successione di motivi o di episodi, che si svolge in un mondo irreali pieno di *mirabilia*.²

Le più antiche tracce di Cenerentola o AT510 A³ provengono inaspettatamente dall'opera storiografica di Erodoto di Alicarnasso, le *Storie*. Si narra qui di Rodopis (Ροδῶπις/Guance di Rosa): famosa cortigiana egiziana che, dopo essere divenuta una

¹ Propp V. J., *Le Radici Storiche dei Racconti di Magia*, Newton editore, Roma, 2004, p.145.

² Thompson S., *La fiaba nella tradizione popolare*, Il saggiatore, Firenze, 1997. p. 24.

³ La sigla si riferisce al numero cui è stata associata la fiaba di Cenerentola nel sistema di catalogazione Aarne-Thompson. Il sistema di Aarne fu pubblicato per la prima volta nel 1910, e in seguito sviluppato ed esteso dal folclorista statunitense Stith Thompson, a cui si deve il monumentale testo *Motif-Index*, rivisto nel 1961

liberta, continua a praticare la professione di schiava divenendo così ricca che alla sua morte le sarà attribuita la costruzione di una piramide:

“134. Anche questo re lasciò una piramide,(...). Alcuni greci dicono che sia dell’etera Rodopi, ma si sbagliano. (...) Rodopi visse durante il regno di Amasi (...). 135. Rodopi era originaria della Tracia, schiava di Iadmone di Samo figlio di Efestopolio, e compagna di schiavitù di Esopo il favolista. (...). Rodopi giunse in Egitto condotta da Xanto di Samo e, una volta giuntavi per esercitare la prostituzione, fu affrancata ad alto prezzo da un uomo di Mitilene, Carasso, (...) fratello della poetessa Saffo. Così Rodopi divenne libera e rimase in Egitto e, essendo assai attraente, si arricchì, molto per essere una Rodopi, ma non tanto da poter arrivare a costruire una simile piramide.”⁴

Una storia di certo poco attinente con la fiaba della fanciulla cui siamo soliti riferirci col nome di Cenerentola. È tuttavia la stessa Rodopis che, circa quattrocento anni più tardi, ricompare nella *Geografia* di Strabone; stavolta descritta come una nobildonna che, derubata da un’aquila di un sandalo, diviene sposa del Faraone d’Egitto:

“Procedendo per quaranta stadi dalla città, si arriva ad un’altura sulla quale sono numerose piramidi, sepolture dei re di cui tre degne di nota (...). (...) la terza, è chiamata la tomba della cortigiana, fattale dai suoi innamorati. Saffo la poetessa, chiama colei Dorica e dice che fu amata da Carasso, suo fratello (...), ma altri la chiamano Rodopi. Essi raccontano questa favola, che mentre faceva la toeletta, un’aquila strappò uno dei suoi sandali dalle mani della serva e lo portò a Menfi; e mentre il re amministrava la giustizia all’aperto, l’aquila giunta sopra il suo capo, gli lasciò cadere il sandalo in grembo. Egli mosso non meno dall’attillatura del sandalo che dalla stranezza dell’avvenimento, mandò uomini in tutte le direzioni del paese alla ricerca della persona che portava siffatto calzare, e trovatala nella città di Naucrati, fu portata fino a Menfi e divenne moglie del re (...).”⁵

Questa storia rappresenta la più antica traccia letteraria completa della vicenda di Cenerentola.

⁴ Erodoto, *Storie*, libro II, cap. 134,135, traduzione tratta da *Storie*, BUR, Milano, 2001, pp. 473-475.

⁵ Strabone, *Geografia*, libro XVII, cap. 33., traduzione tratta da *The Geography of Strabo*, Loeb Classical Library edition, 1932, Harvard, Vol. 8, pp. 91-95.

La seconda Cenerentola storica è Aspasia di Focea (Ἀσπασία) citata già in Plutarco,⁶ ma la cui storia ci viene narrata da Eliano, nella sua *Storia Varia*, datata fine II secolo.

È la storia di una fanciulla greca che sin dall'infanzia sogna in maniera profetica di sposare un uomo eccellentissimo, καλὸς καὶ ἀγαθός.⁷ Il fato la ostacola deturpandola con una terribile deformità che non può curare perché troppo povera. Una notte riceve in sogno l'aiuto di Afrodite sottoforma di colomba, animale a lei sacro. La dea darà alla fanciulla preziosi consigli magici per guarire e divenire la più bella fra le mortali. Aspasia, seguite le istruzioni datele, viene portata al cospetto di Ciro il Giovane, intenzionato ad ingrandire il suo harem. A differenza delle altre, la ragazza mostra contegno e riserbo divenendo in breve tempo la favorita del sovrano, posizione superiore che essa manterrà anche dopo la morte del re, con suo fratello Artaserse II:

*“Aspasia di Ermotimo focese, essendole morta la madre nel parto, fu allevata orfana e in povertà (...). A costei spesso accadeva di vedere in sogno un'immagine che la futura sua fortuna le presagisse, e che si sarebbe maritata con un uomo per bellezza e bontà assai ragguardevole. (...) le nacque sotto il mento un tumore molto deforme a vedersi (...). (...) nel sonno le apparve un colomba la quale tramutatasi in femmina ‘Fatti animo’ le disse ‘e dato un addio ai medici ed alle medicine, pigli le inaridite rose e corone di Venere, e riducendole in polvere aspergine il tumorÈ. (...) il tumore si dileguò e Aspasia divenne di nuovo la più leggiadra delle altre vergini. (...) uno dei satrapi di Ciro gliela condusse (...). Qui prestissimamente fu alle altre concubine anteposta (...). Allorché poi fu ucciso Ciro nella battaglia contro il fratello (...) Artaserse immantinente ne arse e struggevasi d'amore. Volle che fosse la prima fra tutte le sue donne (...)”*⁸

L'elemento dell'aiutante animale, frequente in più versioni della fiaba, compare in questa antica storia assolvendo ad un duplice ruolo. La colomba, che si svela essere la dea Afrodite, è anche madrina protettrice e consigliera. Un secondo elemento chiave del racconto, che da qui in poi ricorrerà, è quello del ballo, in cui il re sceglie fra le tante proprio Aspasia che dapprima rifiuta le avances del suo signore.

⁶ Plutarco, *Vita di Artaserse*, libro 26, cap. 3,4.

⁷ Del Carmen Barrigón Fuentes M., “La biografía de Aspasia de Focea de Eliano”, in *Minerva: Revista de filología clásica*, N. 15, 2001, pp. 161-174.

⁸ Eliano, *Storia Varia*, XII, cap. 1, traduzione tratta da Cantù C., *Schiarimenti e Note alla Storia Universale*, Giuseppe Pomba E. C. Editori, Torino, 1838, vol. I, pp.519-524.

La terza attestazione di Cenerentola in ordine cronologico è quella di Ye Xian, protagonista della versione cinese, di cui si tratterà approfonditamente in seguito.



Scarpa cinese per piedi fasciati (Gigli o Loti Dorati) in seta ricamata. Lunghezza 13,5 cm, Larghezza 2 cm, XIX-XX sec. Museo Nazionale d'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci', Inv. 21065.

Sebbene l'eroina sia oramai ben radicata nel nostro immaginario, è ignoto ai più che la sua origine sia in realtà tutt'altro che occidentale. La fiaba, infatti, per come noi contemporanei la conosciamo, non deriva dai due antichi testi presentati sopra, bensì dal racconto di Ye Xian che contiene tutti gli elementi costitutivi della favola moderna. Si deve comunque precisare che il testo della versione orientale approderà in occidente solo molti secoli più tardi. È dunque legittimo domandarsi se la fiaba greco-egiziana e quella orientale siano collegate. Sebbene un filo invisibile leghi le due versioni, purtroppo gli studiosi non sanno quantificare l'entità del legame che fra queste intercorre. Resta quindi possibile un'unica affermazione: la versione greca, di probabile derivazione egiziana, e quella orientale sono le fiabe più antiche al mondo che appartengono al ciclo di Cenerentola.

La fiaba, diversamente da altri generi, privilegiò una forma orale di intrattenimento. Tracce di questo patrimonio si possono contare numerose anche durante il medioevo europeo. Nel corso del '500 sono diversi i riferimenti alla fiaba di

Cenerentola, il più puntuale è datato 1540 e compare all'interno del *Complaint of Scotland*, un'opera di carattere politico in cui la Scozia si oppone alla pressante volontà unificatrice degli inglesi. Nell'opera si nomina Rashin Coatie una storia della tradizione scozzese. La versione redatta da Lang⁹ e successivamente da Jacobs in *More English Fairy Tales* nel 1894, tratta di una principessa, Rushen Coatie, rassicurata dalla madre morente che un vitello rosso l'avrebbe aiutata nei momenti di bisogno. Il re suo padre sposa in seconde nozze una vedova con tre figlie, queste donne la sminuiscono e la maltrattano. Un giorno la matrigna scopre l'aiuto magico del vitello, dunque, indispettita, si finge malata e prega affinché il re le fornisca un brodo, a sua detta unica medicina possibile, realizzato con le carni proprio di quel fulvo animale. Il vitellino consiglia allora alla protagonista di seppellire le sue ossa. Giorni dopo mentre le malvagie si recano a messa, il vitellino magicamente ricompare e fornisce alla sua protetta un bellissimo abito e calzature con le quali recarsi a messa. Rashin Coatie vi partecipa, venendo notata dal principe che cerca di conoscerla. Ella fuggendo perde la famosa scarpetta per mezzo della quale verrà riconosciuta e che le permetterà di diventare regina.

Questa è la versione più nota della fiaba scozzese, tuttavia una più antica fu pubblicata da parte di George Douglas nel 1900.¹⁰ In questa versione, notevolmente meno edulcorata rispetto alla precedente, Rashin Coatie, godendo della scarsa stima dei genitori naturali, è costretta a governare le greggi. Aiutata dal magico vitellino rosso che, a causa di genitori e sorella, è destinato alla macellazione, Rashin si rende fautrice del proprio destino. Costretta a dover infliggere al vitello il colpo di grazia, mentre la sorella gode del suo dolore tenendo ferma la testa all'animale, ella, su consiglio del vitello stesso, decapita la sorella e fugge a cavallo dell'amico. La fiaba termina poi in maniera pressoché identica alla precedente: *"The prince turned his horse and rode home, and went straight to his father's kitchen, and there sat Rashin-coatie. He kent her at once, she was so bonnie; and when she tried on the shoe it fitted her, and so the prince married Rashin-coatie, and they lived happy, and built a house for the red calf, who had been so kind to her"*.¹¹

Una dura morale è sottesa a questa fiaba, ovvero che bisogna essere disposti a tutto, finanche all'omicidio, quando in gioco vi è la propria felicità.

⁹ Lang A., "English and Scotch Fairy-Tales", in *Folk-Lore*, I, 3, 1890, p. 289-295.

¹⁰ Douglas B.G., *Scottish Fairy and Folk Tales*, Forgotten Books, London, 2013 reprint, I ed. New York, 1900, pp. 86-89.

¹¹ Ivi, p. 89

La Cenerentola europea è dunque figlia del suo tempo, lontana dalla dolce pulzella che nei secoli diverrà il nostro archetipo di riferimento.



Edward Burne-Jones, *Cinderella*.

Un'opera di poco successiva è la fiaba inserita nella raccolta *Les contes ou les nouvelles récréations et joyeux devis* di Bonaventure des Périers, pubblicata nel 1558 a Lione. Al suo interno è contenuto il racconto popolare *Pelle d'Asino*: una ragazza amata da un compaesano vorrebbe convolare a giuste nozze che vengono impedita dalla madre e dalle sorelle. Per scoraggiare l'amore del gentiluomo, il padre della ragazza le fa indossare una pelle d'asino, sperando di provocare sdegno nel pretendente. Egli non abbattuto, viene sottoposto a una prova dai futuri suoceri: dovrà raccogliere con la lingua tutti i chicchi d'orzo che la madre dell'amata lancerà a terra. Delle formiche lo aiutano nell'impossibile prova, tanto che ai genitori non resta che acconsentire alle nozze.

“Mais comme la constance rend les personnes assurées, voici arriver un nombre de fourmis , qui se traînèrent où étoit cette orge, et firent telle diligence avec Pernette (et sans qu'on les aperçût), que la place fut vue vide. Par ce moyen , Pernette fut mariée à son ami, duquel elle fut caressée et aimée, comme elle l'avoit bien mérité. Vrai est que, tant qu'elle véquit, le sobriquet Peau d'Ane lui demeura”.¹²

La fiaba mostra come, col progredire di una società civilizzata, il personaggio della madre si trasforma in matrigna mentre il padre passa da antagonista ad essere addirittura inesistente, eliminando così quell'insieme di comportamenti incestuosi, scongiurati talvolta solo grazie al travestimento, che di certo assolvevano ad una precisa funzione moralizzatrice.

Dello stesso taglio “luci e ombre” è la versione la *Gatta Cenerentola*, contenuta ne *Lo cunto de li cunti*, scritto nel 1636 dal già citato Giambattista Basile. La trama, differente dalla versione contemporanea di Cenerentola, ne contiene oramai tutti gli ingredienti: una ragazza orfana di madre e della prima matrigna, da lei stessa uccisa, chiede in regalo al padre, in partenza, il dono che gli faranno le fate della grotta, che sarà un dattero. Zezzolla, la protagonista, disdegnata dalla seconda matrigna e dalle sue figlie, pianta il seme che diverrà un albero in grado di fabbricarle magnifiche vesti. È grazie ad esse che Zezzolla viene notata dal re desideroso di conoscerla. La ragazza, nella fuga, perde una pianella. Il re organizza allora un grande ballo per ritrovare l'amata. Così si conclude la vicenda:

“Ma, formuto de sbattere, se venne a la prova de lo chianiello, ma non tanto priesto s'accostaie a lo pede de Zezolla, che se lanzaie da se stisso a lo pede de chella cuccupinto d'Ammore, comme lo fierro corre a la calamita. La quale cosa vista lo re, corze a farele soppressa de le braccia e, fattola sedere sotto lo vardacchino, le mese la corona 'n testa, commannanno a tutte che le facessero 'ncrinare e leverenzie, comme a regina loro. Le sore veddeno chesto, chiene de crepantiglia, non avenno stommaco de vedere sto scuoppo de lo core lloro, se la sfilarono guatto guatto verso la casa de la mamma, confessanno a dispetto loro ca pazzo è chi contrasta co le stelle”.¹³

¹² Des Periers B., *Les contes ou les nouvelles recreations et joyeux devis*, Gossellin, Paris, 1843, Nouvelle CXXIX, p. 321.

¹³ Basile G.B., Michel Rak (a cura di), *Lo Cunto de li Cunti*, Einaudi, Milano, 1995, pp. 59-60.



"La gatta cenerentola", spettacolo di Roberto De Simone, 1976.

Infine arriviamo alla *Cendrillon* dell'*Histoire ou contes du temps passé* di Perrault pubblicata nel 1697. Lo scrittore francese, che probabilmente rielabora la versione di Basile, realizza una fiaba a tratti stucchevole, spogliata degli elementi medioevali da lui considerati troppo crudi e rozzi. L'intento del famoso scrittore di stampo modernista è quello di pubblicare una raccolta che descriva una società idilliaca, adatta alla raffinata corte Francese del suo tempo.

L'edulcorata versione del Perrault viene cancellata poco più di un secolo dopo dai fratelli Grimm. Nella loro opera *Kinder und Hausmärchen* del 1812-15 poi riedita nel 1857, essi asseriscono di essere semplicemente votati alla trasmissione della fiaba senza imporre ad essa alcuna modifica (in realtà spesso crearono dei testi compositi). I nazionalisti fratelli tedeschi ripropongono una *Aschenputtel* desiderosa di autodeterminarsi. Sul finale infatti si ristabilisce l'aspetto truculento della storia: le sorelle vengono punite dopo essersi tagliate un pezzo di tallone per calzare la preziosa scarpetta, e spinte dalla curiosità e dall'invidia si recano al matrimonio di Aschenputtel, dove vengono accecate da dei colombi. "All'entrata della chiesa la maggiore si trovò a destra di Cenerentola, la minore alla sua sinistra. Allora le colombe cavarono un occhio a

ciascuna. Poi, all'uscita, la maggiore era a sinistra e la minore a destra; e le colombe cavarono a ciascuna l'altro occhio. Così esse furono punite con la cecità per essere state false e malvagie”

Un finale che, comune a molte versioni antiche, ristabilisce una solida morale.

Arriviamo infine, dopo questa breve presentazione del tema della Cenerentola, a discutere della fiaba orientale: *Ye Xian*.

Introdotta in occidente da Jameson,¹⁴ essa è indagata dallo studioso Waley che la pubblica nel 1947.¹⁵ Nel 1951 è poi la svedese Rooth che, rifacendosi allo studio della Cox *Cinderella* del 1893, contesta nel suo *The Cinderella Cycle* la tesi sull'origine indoeuropea della fiaba. Ella sostenne al contrario che le linee di diffusione del racconto siano varie e complesse, ed ebbe il merito di prendere in considerazione ben due versioni cinesi.

La fiaba ha avuto nella letteratura cinese un seguito tutt'altro che florido se paragonata alla cugina occidentale. Fu solo durante l'epoca Tang (618-907d.C.), particolarmente a seguito della rivolta di An Lushan (755 d.C.) che la scrittura in prosa ebbe il suo momento di rivolgimento, i letterati iniziarono a praticare uno stile più semplice realizzando il cosiddetto *guwenyundong* (古文运动), movimento per la prosa in stile antico, ispirata alle composizioni antiche di epoca Han (206 a.C.-220 d.C.). Sebbene la narrativa di intrattenimento continuasse ad essere considerata una bassa forma artistica, nacquero in quest'epoca nuovi generi letterari, primo fra questi il *chuanqi* 传奇, Narrazioni meravigliose.¹⁶

La più nota nonché antica versione cinese della fiaba di Cenerentola, ovvero *Ye Xian*, fu compilata dall'alto funzionario Duan Chenshi 段成式 (803-863 d.C.), e inserita nella raccolta di *chuanqi* intitolata “*Youyang zazu* 酉阳杂俎” “Bocconcini vari da Youyang”. Essa era probabilmente divisa nella sua forma originaria in due collezioni: la

¹⁴ Jameson R.D., *Three Lectures of Chinese Floklöre*, North China Union Language School, Pechino, 1932, pp. 47-85.

¹⁵ Waley A., “The Chinese Cinderella Story”, in *Folk-Lore*, 58, 1947.

¹⁶ Il *chuanqi* è un racconto in *wenyan*, lingua letteraria classica cinese, nato in epoca Tang (618-907 d.C.). Esso prende il nome da una raccolta di storie fantastiche scritta da Pei Xing. Letteralmente l'espressione significa “trasmettere stranezze”, infatti il racconto ha solitamente tematiche magiche, mirabolanti o più semplicemente avventurose. Questo genere fu frutto di un lavoro di compilazione che sfociò nella creazione, in epoca Tang e Song (960-1279 d.C.), di numerose raccolte.

prima (*qianji* 前集) suddivisa in 30 capitoli di 20 rotoli e la seconda (*xuji* 續集) in 6 capitoli di 10 rotoli. Il compendio, che presenta una serie di leggende ascoltate o raccolte fra la popolazione, si configura inoltre come una delle più importanti raccolte di epoca Tang. La collocazione geografica contenuta nel titolo, You Yang 酉阳, fa riferimento al medesimo monte della città Xiao Yu, nella moderna Yuanling, nella regione dello Hunan. Ai piedi della montagna pare che vi fosse una grotta in cui in tempi antichi, durante il rogo dei libri ordinato da Qinshi Huangdi (regno 221- 210 a.C.), vennero nascosti molti tomi proibiti, consultati in seguito da dotti ed eremiti. In quest'ottica l'autore si pone quindi come un erudito che si fa tramite dell'antica tradizione.

Secondo lo studioso canadese Eberhard tracce di alcuni elementi caratteristici dell'esotica storia di Cenerentola sarebbero rintracciabili nella Cina di epoca Tang (618-907 d.C.).¹⁷ Lo studioso infatti, nel suo volume dedicato alle favole del folclore cinese, riporta una versione della storia proveniente dal Guangdong. Secondo Nai Tung Ting invece, nonostante sia stata la fiaba di epoca Tang a dar vita al ciclo di Cenerentola, essa sarebbe nella sua forma originaria il frutto di un'elaborata commistione fra tradizione Viet¹⁸ e Zhuang,¹⁹ minoranze etniche cinesi, a loro volta influenzate dall'etnia cinese Han, culturalmente e numericamente dominante.²⁰ A seguito di quanto comunica lo scrittore della raccolta, che informa il lettore di aver appreso della storia da un uomo proveniente da sud del Guangxi, si è infatti propensi a considerare la seconda ipotesi come la più realistica. In effetti Lu Yilu riporta una ricerca condotta da uno storico del Guangxi secondo cui 洞 Dong, carattere con cui è indicato il padre dell'eroina, sarebbe stato in epoca Tang una divisione amministrativa, ne consegue che 洞主 *dongzhu* sarebbe stato un titolo amministrativo di tipo territoriale presso la minoranza dei Zhuang.²¹ Altro

¹⁷ Eberhard W., *Folktales of China*, Canada, 1965, p.235.

¹⁸ I Viet o Yue sono il più grande gruppo etnico del Vietnam, originari del nord del paese e delle regioni a sud della Cina. In Cina sono ufficialmente riconosciuti come minoranza etnica per le regioni intorno alla provincia di Guangxi. Sebbene siano geograficamente e linguisticamente riconosciuti come appartenenti alla fascia sud-est dell'Asia, i lunghi periodi di dominazione cinese li hanno resi culturalmente avvicinati alle popolazioni del sud della Cina.

¹⁹ L'etnia Zhuang è una delle 56 minoranze cinesi collocata geograficamente nella regione del Guangxi, da cui provrebbe anche la prima versione della fiaba.

²⁰ Ting N.T., *The Cinderella Cycle in China and Indo-China*, Suomalainen Tiedeakatemia Accademia Scientiarum Fenica, Helsinki, 1974, pp .8-12.

²¹ Lu Y. , “Buneng fanshen de huomu jue, cong ershi xiao dao Huiguniag gushizhong de huomu”, 不能翻身的后母角色, 从二十四孝到灰姑娘故事中的后母 (Il ruolo dell'insopportabile matrigna, la matrigna nelle storie dai 24 esempi di pietà filiale a Cenerentola), in *Guangxi wuzhou shefan gaodeng zhuanke xuexiao xue bao*, 5, 2003, p.8-11.

elemento a favore di questa teoria è il nome Ye Xian sicuramente di origine non cinese, così come l'abilità della giovane di lavorare la ceramica, esclusivo appannaggio maschile nella cultura Han. Ulteriore elemento straniero che compare nella storia è la punizione subita dalla matrigna e dalla sorellastra, la lapidazione non rientra fra le pene in uso nell'antica Cina. Le tradizionali 十大酷刑 *shi da kuxing*, “dieci grandi torture” non prevedevano infatti l'uso di pietre.

Nel suo studio sulla morfologia della fiaba Propp elencò trentuno azioni che i protagonisti compiono per dare corpo all'intreccio del racconto, esse prendono il nome di funzioni.²² Nel caso della Cenerentola cinese ne sono state rintracciate tredici che prendiamo adesso in considerazione riportando frammenti del testo. Le stesse funzioni possono naturalmente essere rintracciate, con debite varianti nelle versioni successive della fiaba.

Nelle prime righe, come in ogni racconto, si introducono i personaggi che inizialmente vivono in una situazione di benessere.

“Tra la gente del sud si racconta che, (...) esisteva un signore della grotta di nome Wu, gli abitanti lo chiamavano Wu della grotta. Ebbe due mogli, la prima era morta, aveva una figlia di nome Ye Xian, intelligente fin da piccola ed esperta nel lavorare vasellame e oro”.

A questa iniziale presentazione segue la fase dell'allontanamento, costituito dalla morte dei genitori, nonché l'introduzione del personaggio malvagio che interrompe quel primitivo stato di benessere. La comparsa del “cattivo” comporta che ad uno dei familiari venga a mancare qualcosa: privazione della libertà e della fanciullezza di Ye Xian. La matrigna obbliga la ragazza a farle da serva. È durante lo svolgimento di uno dei suoi compiti che la protagonista entra poi in possesso dell'oggetto magico.

“Un giorno volta trovò un pesce lungo poco più di due pollici con pinne rosse e gl'occhi d'oro”.

²² Propp V. J., *Morfologia della Fiaba*, Newton editore, Roma, 2004, pp. 31-57.

Tutti i maggiori ricercatori hanno messo in relazione questa versione della fiaba con l'etnia degli Yue, popoli anticamente stanziati nella Cina meridionale: Yunnan, Guangdong, Guizhou, Hunan, Zhejiang, Guangxi e odierno Vietnam settentrionale. Essi furono dediti alla risicoltura, ciò denota una grande abbondanza d'acqua in queste zone e quindi una familiarità con animali acquatici. Il Guangxi ad esempio è un territorio ricco di laghi e stagni, e l'allevamento di pesci in risaia fu probabilmente un elemento fondamentale dell'economia Yue. Si ipotizza quindi che la protagonista della fiaba venga descritta come ideatrice all'interno dell'economia rurale dell'epoca di questa novità. Altro elemento che si deve considerare è l'esistenza nel sud della Cina degli "Stagni della Misericordia", pozze in cui vengono liberati piccoli pesci rossi come offerta alla bodhisattva Guanyin. Quest'ultima è spesso associata all'acqua e ai pesci, non è raro infatti che nell'iconografia essa sia rappresentata imperante su di un mare in tempesta e accanto a sé una cesta con un pesce al suo interno.²³ L'animale inoltre è legato alla simbologia fallica, tanto che una perifrasi per alludere all'atto sessuale era: "il piacere del pesce nell'acqua".

Scoperta la particolare amicizia che lega Ye Xian e il pesce, la matrigna, mossa da invidia, inganna la sua vittima per impossessarsi dell'oggetto magico.

"Quando lei arrivava al laghetto, il pesce tirava fuori il capo e l'appoggiava sulla sponda. (...) La matrigna la scopri, ma ogni volta che andava a guardarlo, il pesce non si lasciava vedere. Così ingannò la ragazza".

L'abietta donna convince la figliastra a cambiare i suoi laceri stracci con un abito nuovo e, dopo averla allontanata, si avvicina allo stagno fingendosi Ye Xian.

"(...) le disse : 'Non sei stanca? Voglio regalarti una giacchetta nuova '. Quindi le fece togliere i suoi abiti sdruciti e le ordinò di andare a raccogliere dell'acqua da un'altra sorgente lontana diverse centinaia di li. Dopo un po' s'infilò il vestito della ragazza e, con un coltello ben affilato nascosto nella manica, si diresse verso lo stagno e chiamò il pesce, che subito tirò fuori la testa. Allora lei gliela tagliò, uccidendolo. (...) Poi nascose la sua lisca sotto un cumulo di letame".

²³ Beauchamp F., "Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi", in *Oral Tradition*, 25, 2, 2010 p. 463.

Zhang Zichen vede nei maltrattamenti e nei lavori gravosi imposti alla ragazza un richiamo evidente al costume cinese di epoca feudale secondo il quale il maltrattamento, effettuato dalle concubine dei figli non biologici, era volto alla cura degli interessi della propria prole.²⁴ È comunque vero che, come fa notare Ting, era costume diffuso nella Cina settentrionale disfarsi senza troppe complicazioni di una figliastra: inviandola come serva presso un'altra famiglia oppure mandandola a vivere, in qualità di promessa sposa, dalla famiglia del fidanzato.²⁵ Osservazione che ancora una volta denuncia una mescolanza di motivi cinesi e non.

Con la morte del pesce si ripristina una mancanza. Solo attraverso le parole di un nuovo personaggio la ragazza riesce ad impossessarsi del mezzo magico. L'eroina s'impadronisce dello strumento con il quale potrà capovolgere il proprio destino.

“la ragazza (...) non vedendo più il pesce, andò subito a piangere nel bosco. All'improvviso comparve un uomo con i capelli sciolti sulle spalle e abiti grezzi. Era disceso dal cielo. Consolò la ragazza dicendole: ‘Non piangere, la tua matrigna ha ucciso il pesce; la sua lisca è nascosta sotto al letame. Va a prenderla e nascondila nella tua stanza. Qualsiasi cosa ti occorra, chiedila ad essa e vedrai che la otterrai subito’”.

La figura dell'uomo dai lunghi capelli e dagli abiti sdruciti è interpretata come uno 山神 *shan shen*, spirito della montagna dell'antica tradizione animista²⁶ oppure come associato ad un bodhisattva,²⁷ o ancora come lo spirito di un antenato. Per quanto riguarda invece il riferimento alla lisca di pesce sepolta sotto il letame, esso fornisce nuovamente lo spunto per citare una consuetudine dei Zhuang che usano le lisce bruciate per fertilizzare le risaie. L'elemento delle lische è inoltre messo in connessione coi costumi funebri di questa minoranza che prevedono la riesumazione dei defunti dopo tre anni dalla sepoltura allo scopo di conservare i resti in piccoli ossuari.

A questo punto della storia la matrigna dà a Ye Xian il compito di sorvegliare l'orto, compie la proibizione: le impedisce di partecipare alla festa annuale della grotta. Il castigo tuttavia viene violato.

²⁴ Zhang Z., “Zhong-Ri liang guo houmu gushi de bijiao yanjiu,” 中日两国后母故事的比较研究, (Studio comparato delle fiabe con matrigne in Cina e Giappone), in *Minzu wenxue yanjiu*, 2, 1986, pp. 51-57.

²⁵ Ting N.T., *The Cinderella Cycle in China and Indo-China*, 1974, p. 36.

²⁶ Giurastante M.C., “Cenerentola dagli occhi a mandorla”, in *Cina*, n. 29, 2001, p. 113

²⁷ Beauchamp F., “Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi”, in *Oral Tradition*, 25, 2, 2010, p. 479.

“*Ye Xian aspettò che la matrigna fosse lontana e vi si recò anche lei con indossando un abito di seta verde e scarpe dorate ai piedi*”. (Doni questi delle ossa magiche)

“Il ballo a cui partecipa Ye Xian è essenzialmente la descrizione di una tradizione diffusa presso le minoranze di alcune aree del Sud-ovest, presso le quali esiste il fenomeno culturale del giorno di festa a scopo nuziale, volto a favorire l’incontro di giovani donne e uomini. Il festival della grotta è quindi un’occasione per favorire le unioni, e appartiene a tutta la classe lavoratrice (全体劳动人民 *quantu laodong renmin*)(...)”²⁸

Durante la festa Ye Xian viene quasi riconosciuta, così per evitare che la sua identità venga svelata si allontana velocemente smarrendo una delle sue scarpette nella grotta.

“*La sua sorellastra quasi la riconobbe e, rivolgendosi a sua madre, disse: ‘Quella ragazza non assomiglia a mia sorella?’ (...) La ragazza se ne accorse e impaurita tornò indietro così in fretta che perse una scarpetta*”.

La scarpetta è il fattore discriminante che più di ogni altro ha fatto propendere vari studiosi a considerare Cenerentola come una fiaba di origine esclusivamente cinese. Legato alla sessualità l’elemento dei piccolissimi piedi della protagonista rimanda alla pratica della fasciatura dei piedi, molto raramente rinvenuta nel sud del paese dove tuttavia l’autore dice di aver raccolto questa fiaba. La pratica della fasciatura dei piedi in cui la pianta veniva piegata e mantenuta di una lunghezza tra i 13 e i 17 centimetri,²⁹ fu un’usanza probabilmente iniziata sul finire della dinastia Tang e diffusasi fra le classi facoltose per motivi estetici. La pratica fu incoraggiata dal Confucianesimo, che vedeva nel Loto d’oro, così erano detti i minuscoli piedi, una dimostrazione di perfetta sottomissione all’uomo. Alla fine la pratica divenne così popolare, soprattutto in epoca Ming (1368-1644), che una donna senza i piedi fasciati non aveva speranza di contrarre un buon matrimonio. La pratica fu abolita ufficialmente con decreto imperiale nel 1902, ma ci vollero 50 anni affinché questa violenza di genere scomparisse gradualmente. In

²⁸ Li Q., Li Z., “Cong ‘Huiguniang’ yuan xing kan Zhong Xifang wenhua neihan de chayi— yi ‘Huiguniang’ yu ‘Yexian’ wei li” 从灰姑娘原型看中西方文化内涵的差异—以《灰姑娘》与《叶限》为例, in *Dazhong Wenyi*, 6, 2009, p. 114.

²⁹ <http://www.museorientale.beniculturali.it/index.php?it/166/approfondimenti-tematici/4/6/17>

realtà in questa storia, più che la dimensione del piede, ciò che si deve tenere da conto è la scarpetta. Essa assume infatti valori specifici nella ritualità nuziale tanto fra la popolazione cinese Han quanto fra le minoranze. Inoltre perdere un oggetto tanto distintivo e personale nella cultura Han poteva portare alla rovina una ragazza, e sicuramente sarebbe stato un fatto mal visto.

La scarpetta arriva fino al re di Tuo Han, sovrano di un regno vicino. Il re estasiato dalle minuscole dimensioni dell'oggetto, ordina che ne venga ritrovato il proprietario. Finalmente le ricerche dei soldati arrivano fino alla casa di Ye Xian dove avviene il riconoscimento.

“Fu l'uomo della caverna che la raccolse .(...) L'uomo della grotta vendette la scarpetta al regno di Tuo-han, il re la prese e ordinò alle cortigiane di provarla, ma era più corta anche dei piedi più piccoli. Allora ordinò che tutte le donne del regno la provassero, ma nessuna riusciva a calzarla. (...) Perquisirono poi tutte le case finché non trovarono la proprietaria della scarpetta. (...). Le ordinò di provare la scarpetta: era vero! Ye Xian, quindi, indossò l'abito di seta verde smeraldo, calzò le scarpette e venne avanti. Sembrava un essere disceso dal cielo. Iniziò a servire il re ed egli prese la lisca di pesce, Ye Xian e tornò nel suo paese”.

L'eroina diventa regina e i malvagi sono puniti con la morte.

“La matrigna e la sorellastra furono condannate alla lapidazione e uccise. (...) il re di Tuo Han, tornato nel suo regno, fece di Ye Xian la sua prima moglie”.

Un'interessante chiave di lettura vede in Ye Xian il veicolo del messaggio morale buddhista. Ciò apparirebbe secondo alcuni studiosi in alcuni elementi quali il pesce, ma soprattutto nella punizione karmica della matrigna e della sorellastra.

In conclusione possiamo affermare che la teoria dell'origine cinese pare in alcuni casi essere soppiantata da quella che appoggia un'origine etnica meridionale. Talvolta gli studiosi preferiscono invece parlare di fenomeno di interpolazione fra le due culture.

Assolutamente in controtendenza appare la teoria dello studioso Liu Xiaochun³⁰ che, partendo dal lavoro di Ting, elabora due saggi verso la fine degli anni '90 nei quali affronta la comparazione di 72 versioni della fiaba. La conclusione tratta dall'autore è che se da una parte le storie settentrionali tendono alla semplificazione e alla morale, quelle meridionali, tibetane e del Qinghai mostrano un fitto crogiuolo nel quale le trame si mescolano e avvengono molteplici contaminazioni. Il suo studio permette di evidenziare numerose corrispondenze, le quali lo portano ad affermare che Cenerentola sia il frutto dell'unione di un tema tibetano³¹ con versioni delle minoranze meridionali. La nascita quindi della fiaba pare sia probabilmente da ricercarsi nell'altopiano del Qinghai, che per la sua posizione subì per secoli influenze diverse accogliendo le varianti delle aree meridionali, passate attraverso il Sichuan, e giunte fino in Tibet.

Lo studioso considera il Qinghai come un punto nodale in cui si uniscono spunti differenti provenienti da luoghi molto diversi. Nel Tibet, roccaforte del buddhismo con forti credenze locali, nascono le storie che hanno per tema rivalità fraterne e violenze ad opere di matrigne; nel Sud, terra degli Yue cui discendono i Zhuang, dediti alla risicoltura e allevamento ittico, è nato probabilmente il soggetto del pesce e quello della scarpa come forte elemento di identificazione sociale. Dalla fusione della storia tibetana con quella della popolazione Yue, sarebbe nata la fiaba di Ye Xian, la quale, secondo la Rooth, avrebbe attraversato il territorio tra sud della Cina e nord dell'Indocina, per giungere infine in Europa attraverso la penisola balcanica.

Ulteriore accattivante teoria è quella presentata da Wang Qing che scrive : “La storia del tipo di Cenerentola compare a Sumatra, dove deve essere arrivata da occidente, e poi deve essere giunta in Vietnam e da lì, passando per il confine occidentale, è poi giunta intorno al IX secolo al colto letterato Duan Chengshi delle pianure centrali”.³²

³⁰ Liu X., “Huiguniang gushi de Zhongguo yuanxin jiqi shjixing yiyi”, *灰姑娘故事的中国原型及其世界性意义* (Il tipo della storia di Cenerentola e i suoi significati globali), in *Zhongguo wenhua yanjiu*, 15, 1997.

³¹ La Cenerentola tibetana, accreditata dal francese Macdonald nel 1967, appartiene ad una raccolta intitolata *Ro Sgrung*, Racconti del Cadavere, testo modellato sull'opera indiana *Vetālapañcavimsati*, Le Venticinque Storie del *Vetāla*. L'undicesimo capitolo del *Ro Sgrung* ospita la storia intitolata: Undicesima sezione che, sebbene ingannata da una *srin-mo*, grazie a sua madre che era una *jñāna dākinī*, ha ottenuto di diventare regina, dopo che la sua azione malvagia è stata riscattata. Si veda Giannotti C. (a cura di), *Cenerentola nel Paese delle Nevi*, Utet, Torino, 2003.

³² Wang Q., “Huiguniang' gushi de zhuanshudi” *灰姑娘故事的“转输地”* (I luoghi di diffusione di Cenerentola) in *Minzu wenxue yanjiu*, 1, 2006, p. 15.

Fra le tante teorie, ognuna a suo modo convincente, è chiaro che la fiaba di Ye Xian sia il risultato dell'unione di vari elementi afferenti a diverse culture, non è possibile dunque esprimere con sicurezza un luogo d'origine che in quanto tale non esiste; ciò che esiste infatti è l'insieme di vari elementi, ricondotti a più aree culturali, che combinati hanno dato vita alla nostra Cenerentola.



Una Cenerentola giapponese: Ochikubo Monogatari (Storia di Ochikubo) X sec.

APPENDICE

Testo originale di Ye Xian contenuto nella raccolta di Duan Chengshi, seguito da traduzione.

南人相傳，秦漢前有洞主吳氏，土人呼為吳洞。娶兩妻，一妻卒。有女名葉限，少惠，善鉤金，父愛之。末歲父卒，為後母所苦，常令樵險汲深。時嘗得一鱗，二寸余，赭鱗金目，遂潛養於盆水。日日長，易數器，大不能受，乃投於後池中。女所得餘食，輒沉以食之。女至池，魚必露首枕岸，他人至不復出。其母知之，每伺之，魚未嘗見也。因詐女曰「爾無勞乎，吾為爾新其襦。」乃易其弊衣。後令汲於他泉，計裏數裏也。母徐衣其女衣，袖利刃行向池。呼魚，魚即出首，因斤殺之，魚已長丈余。膳其肉，味倍常魚，藏其骨於郁棲之下。

逾日，女至向池，不復見魚矣，乃哭於野。忽有人被髮粗衣，自天而降，慰女曰「爾無哭，爾母殺爾魚矣，骨在糞下。爾歸，可取魚骨藏於室，所須第祈之，當隨爾也。」女用其言，金璣衣食隨欲而具。及洞節，母往，令女守庭果。女伺母行遠，亦往，衣翠紡上衣，躡金履。母所生女認之，謂母曰「此甚似姊也。」母亦疑之。女覺，遽反，遂遺一隻履，為洞人所得。母歸，但見女抱庭樹眠，亦不之慮。

其洞鄰海島，島中有國名陀汗，兵強，王數十島，水界數千裏。洞人遂貨其履於陀汗國，國主得之，命其左右履之，足小者履減一寸。乃令一國婦人履之，竟無一稱者。其輕如毛，履石無聲。陀汗王意其洞人以非道得之，遂禁錮而拷掠之，竟不知所從來。乃以是履棄之於道旁，即遍歷人家捕之，若有女履者，捕之以告。陀汗王怪之，乃搜其室，得葉限，令履之而信。葉限因衣翠紡衣，躡履而進，色若天人也。始具事於王，載魚骨與葉限俱還國。其母及女即為飛石擊死，洞人哀之，埋於石坑，命曰懊女冢。洞人以為禱祀，求女必應。

陀汗王至國，以葉限為上婦。一年，王貪求，祈於魚骨，寶玉無限。逾年，不復應。王乃葬魚骨於海岸，用珠百斛藏之，以金為際。至征卒叛時，將發以贍軍。一夕，為海潮所淪。

成式舊家人李士元聽說。士元本邕州洞中人，多記得南中怪事。

Tra la gente del sud si racconta che, prima dei Qin e degli Han, esisteva un signore della grotta di nome Wu, gli abitanti lo chiamavano Wu della grotta. Ebbe due mogli, la prima era morta, aveva una figlia di nome Ye Xian, intelligente fin da piccola ed esperta nel lavorare vasellame e oro, suo padre l'amava. Non era ancora grande che il padre morì, ella veniva maltrattata dalla matrigna che spesso le ordinava di raccogliere legna da ardere in luoghi molto pericolosi e di raccogliere l'acqua in pozzi profondi. Un giorno trovò un pesce lungo poco più di due pollici con le pinne rosse e gli occhi d'oro, così lo tenne in un vaso con dell'acqua. Diventava ogni giorno più grande, ma dopo aver cambiato diversi vasi, nessuna però riusciva più a contenerlo, così lo gettò nello stagno dietro casa. La ragazza raccoglieva gli avanzi del pasto e li gettava in acqua per nutrirlo. Quando lei si recava allo stagno, il pesce tirava fuori il capo e l'appoggiava sulla sponda. Ma se era qualcun altro ad avvicinarsi, quello non usciva. La matrigna la scoprì, ma ogni volta che andava a guardarlo, il pesce non si lasciava vedere. Così ingannò la ragazza, le disse: "Non sei stanca? Voglio regalarti una giacchetta nuova". Quindi le fece togliere i suoi abiti sdruciti e le ordinò di andare a raccogliere dell'acqua da un'altra sorgente, lontana diverse centinaia di *li*. Dopo un po' s'infilò il vestito della ragazza e, con un coltello ben affilato nascosto nella manica, si diresse verso lo stagno e chiamò il pesce, che subito tirò fuori la testa. Allora lei gliela tagliò, uccidendolo. Il pesce era ormai cresciuto più di un *zhang*, la donna ne divorò le carni, il sapore non era quello di un pesce comune. Poi nascose la sua lisca sotto un cumulo di letame. Il giorno seguente la ragazza andò allo stagno, ma non vedendo più il pesce, andò subito a piangere nel bosco. All'improvviso comparve un uomo con i capelli sciolti sulle spalle e abiti grezzi. Era disceso dal cielo. Consolò la ragazza dicendole "Non piangere, la tua matrigna ha ucciso il pesce; la sua lisca è nascosta sotto al letame. Va a prenderla e nascondila nella tua stanza. Qualsiasi cosa ti occorra, chiedila ad essa e vedrai che la otterrai subito". La ragazza seguì le sue parole e furono ori, perle, abiti e cibo, aveva qualsiasi cosa desiderasse. Quando arrivò la Festa della Caverna, la matrigna vi andò dopo aver ordinato alla ragazza di fare la guardia alla frutta dell'orto. Ye Xian aspettò che la matrigna fosse lontana e si recò anche lei indossando un abito di seta verde e scarpe dorate ai piedi. La sua sorellastra quasi la riconobbe e, rivolgendosi a sua madre, disse. "Quella ragazza non assomiglia a mia sorella?". Anche la madre aveva avuto lo stesso sospetto. La ragazza se ne accorse e impaurita tornò indietro così in fretta che perse una scarpetta. Fu l'uomo della caverna che la raccolse. La matrigna rincasò, ma trovò la ragazza addormentata abbracciata ad un albero del giardino. Così non ci pensò più. La grotta era vicina a un'isola in mezzo al

mare e su questa c'era era regno chiamato Tuo-han. Con il suo forte esercito governava decine di isole e le sue acque territoriali si estendevano per parecchie migliaia di *li*. L'uomo della grotta vendette la scarpetta al regno di Tuo-han, il re la prese e ordinò alle cortigiane di provarla, ma era più corta anche dei piedi più piccoli. Allora ordinò che tutte le donne del regno la provassero, ma nessuna riusciva a calzarla. Era leggera come una piuma e non faceva rumore neanche sulle pietre. Il re di Tuo-han pensò che l'uomo della caverna l'avesse ottenuta in modo poco virtuoso. Così lo mise in carcere e lo torturò. Tuttavia non riuscì a scoprire da dove provenisse. Così la prese e la mise in strada. Perquisirono poi tutte le case finché non trovarono la proprietaria della scarpetta. Al re sembrò molto strano. Così frugò nella stanza e trovò Ye Xian. Le ordinò di provare la scarpetta: era vero! Ye Xian, quindi, indossò l'abito di seta verde smeraldo, calzò le scarpette e venne avanti. Sembrava un essere disceso dal cielo. Iniziò a servire il re ed egli prese la lisca di pesce, Ye Xian e tornò nel suo paese. La matrigna e la sorellastra furono condannate alla lapidazione e uccise. La gente della grotta ebbe pietà e le seppellì in una fossa di pietre che fu chiamata la "tomba delle donne dolenti". Le persone della grotta presero a fare dei sacrifici pregando per ottenere ciò che volevano. Il re di Tuo-han, tornato nel suo regno, fece di Ye Xian la sua prima moglie. Durante il primo anno il re aveva desideri insaziabili, pregava la lisca di pesce per ottenere giade e tesori senza limite. L'anno seguente, non ebbe più risposte. Allora prese la lisca e la seppellì in riva al mare nascondendola insieme a cento *hu* di perle con attorno un recinto d'oro. Quando i soldati si ribellarono, il generale dovette aprire il nascondiglio per aiutare i militari. Ma una notte a causa della marea erano andate a fondo. Fu Li Shiyuan, un uomo da anni al servizio della mia famiglia, a raccontarmi la storia. Shiyuan originario della Caverna di Yong-Zhou, ricordava molte storie bizzarre del sud.

Bibliografia essenziale

Antti Aarne, *The Types of the Folktale*, Suomalainen Tiedeakatemia Accademia Scientiarum Fenica, Helsinki, 1974.

Beauchamp Fay, Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi, in *Oral Tradition*, 25, 2, 2010, pp. 447-496.

Corso Raffaele, Cenerentola, in *Enciclopedia Treccani*, Vol. 9, Roma, 1931.

- Cox Marian, *Cinderella*, The Folk-lore Society, London, 1893.
- Duan Chengshi, *Youyang Zazu*, Xueyuan Chubanshe, Beijing, 2001.
- Dundes Alan, *Cinderella: a Casebook*, Garland Pub., New York, 1982.
- Eberhard Wolfram, *Folktales of China*, University of Toronto Press, Canada, 1965.
- Giolitti E. (a cura di), *I Racconti delle Fate, Fiabe Francesi della Corte del Re Sole*, Newton Compton ed., Roma, 2003.
- Giannotti C. (a cura di), *Cenerentola nel Paese delle Nevi*, Utet, Torino, 2003.
- Giurastante Maria Cristina, Cenerentola dagli occhi a mandorla, in *Cina*, N. 29, 2001.
- Jameson Raymond Deloy, Cinderella in China, in Alan Dundes, *Cinderella: a Casebook*, Garland Pub., New York, 1982.
- Lang Andrew, English and Scotch Fairy-Tales, in *Folk-Lore*, I, 3, 1890.
- Liu Xiaochun, Duominzuwenhua de jiejing, 多民族文化的结晶 (La cristallizzazione della cultura multietnica,) in *Minzu wenzue yanjiu*, 3, 1995.
- Liu Xiaochun, Huiguniang gushi de Zhongguo yuanxin jiqi shjixing yiyi, 灰姑娘故事的中国原型及其世界性意义 (Il prototipo della storia di Cenerentola e i suoi significati globali), in *Zhongguo wenhua yanjiu*, 15, 1997.
- Lu Yilu 鹿忆鹿, Buneng fanshen de huomu jue, cong ershisixiao dao Huiguninag gushizhong de huomu, 不能翻身的后母角色, 从二十四孝到灰姑娘故事中的后母 (Il ruolo dell'insopportabile matrigna, la matrigna nelle storie dai 24 esempi di pietà filiale a Cenerentola), in *Guangxi wuzhou shefan gaodeng zhuanke xuexiao xue bao* 5, 2003.
- Propp Vladimir Jakovlevič, *Morfologia della fiaba*, Newton editore, Roma, 2004.
- Propp Vladimir Jakovlevič, *Le Radici Storiche dei Racconti di Magia*, Newton editore, Roma, 2004.
- Qu Yude, La Storia di Ye Xian, in *Grande Enciclopedia Cinese – Zhongguo da baike quanshu*, Vol. Letteratura Cinese, Pechino, Shanghai, 1986.
- Roalfe Cox Marian, *Cinderella; three hundred and forty-five variants of Cinderella, Catskin, and Cap o'Rushes, abstracted and tabulated, with a discussion of mediaeval analogues, and notes*, The Folk-lore society, London, 1893.
- Rooth Anna Birgitta, *The Cinderella cycle*, C.W.K., Lund, 1951.
- Ting Nai-Tung, *Cinderella Cycle in China and Indo-China*, Suomalainen Tiedeakatemia Accademia Scientiarum Fenica, Helsinki, 1974.

Thompson Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, Revised and enlarged Edition
Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

Wang Qing, Huiguniang gushi de zhuanshudi 灰姑娘故事的转输地 (I luoghi di
diffusione di Cenerentola) in *Minzu wenxue yanjiu*, 1, 2006, p. 13-18.

Wang Yunxi, s.v. Youyang Zazu 酉阳杂俎, in *Grande Enciclopedia Cinese –
Zhongguo da baike quanshu 中国大百科全书*, Vol. Letteratura Cinese, *Zhongguo
Wenxue 中国文学*, Pechino, Shanghai, 1986.

Yang Xianping, *La Cenerentola Cinese*, Idest, Campi Bisenzio, Firenze, 2005.

Zhang Zhongzai, Huiguniang, na nuren de jiao he xie zuo wenzhan “灰姑娘”, 拿
女人的脚和鞋作文章 (“Cenerentola”, prendi il piede e la scarpa di una donna e scrivi
un saggio), in *Waiguowenxue*, 5, 2003.

Zhang Zichen, Zhong-Ri liang guo houmu gushi de bijiao yanjiu, 中日两国后母
故事的比较研究, (Studio comparato delle fiabe con matrigne in Cina e Giappone), in
Minzu wenxue yanjiu, 2, 1986.

Publicato in *AsiaTeatro*, Anno IV (2014)

<http://www.asiateatro.it/studi-e-ricerche/dalla-cenere-alla-corte-una-cenerentola-esotica/>

Ileana Di Nallo

Il teatro cinese moderno

È ormai assai noto che la scena teatrale cinese oggi non è più dominata soltanto dal teatro tradizionale, ma vari sono i tipi di spettacoli a cui si può assistere. Gli spettacoli teatrali che si possono vedere si dividono in due grandi categorie: da una parte ancora vive il teatro cinese tradizionale fondato sulla musica, che con pochi cambiamenti è giunto fino a noi, e dall'altra il teatro moderno che, introdotto nel paese all'inizio del Novecento e inizialmente modellato sul teatro occidentale, viene definito *huaju* – 话剧, teatro parlato.

Il teatro cinese moderno: la nascita e i primi anni, una forma d'arte politica

Alla fine dell'Ottocento, il teatro, come anche le altre forme di vita culturale e tutte le antiche tradizioni, fu travolto dall'ondata di rinnovamento causata dai cambiamenti politici di quel periodo che portarono al crollo dell'impero e alla proclamazione della Repubblica nel 1911. Violentemente sbalzata in un'epoca di grandi mutamenti dopo la sconfitta delle due guerre dell'oppio (1839-1842 e 1856-1860)¹ e della guerra sino-giapponese (1894-1895), dopo le quali dovette cedere molti territori ai paesi europei e al Giappone, la Cina iniziò a guardare lontano e a confrontarsi con il resto del mondo. Iniziò, quindi, a maturare l'idea che per sconfiggere le potenze occidentali, per rafforzare il proprio paese e liberarlo da tutti i problemi interni, che allo stesso tempo affliggevano l'impero, fosse necessario avviare un processo di modernizzazione prendendo anche spunto dai paesi europei.

¹ Le guerre dell'oppio si conclusero con la firma dei cosiddetti Trattati ineguali che costrinsero la Cina a cedere un gran numero di territori costieri ad alcuni paesi europei che vi costruirono delle vere e proprie concessioni sotto la loro giurisdizione in cui era proibito l'accesso ai cinesi. Cfr. J. Chesneaux, M. Bastid, M. C. Bergère, *La Cina*, vol. I e vol. II, Torino, Einaudi, 1974.

È proprio in questo periodo che si può collocare l'inizio di quel processo che portò allo sviluppo dell'era moderna. L'inizio dell'era moderna in Cina viene datato al 1919, anno del Movimento del 4 Maggio e anno in cui viene fatta risalire anche la nascita della letteratura moderna. Il Movimento del 4 Maggio, nato come movimento di protesta contro le decisioni prese al convegno di Versailles in cui era stato stabilito che gli ex-territori tedeschi passassero ai giapponesi, denunciava sia la politica di sfruttamento da parte delle Potenze straniere sia la corruzione degli strati superiori della società che governavano il paese. I cittadini, soprattutto i giovani, protestarono pubblicamente in nome di un rinnovamento del paese sotto vari aspetti: sociale, politico, economico e culturale. A questo movimento si aggiunse nello stesso periodo il cosiddetto Movimento di Nuova Cultura attraverso il quale gli intellettuali progressisti espressero la necessità di una Rivoluzione Letteraria, ovvero di riforme nel sistema educativo, nel sistema linguistico nazionale e di riforme che permettessero lo sviluppo di una letteratura nazionale moderna.



Dimostrazioni del 4 Maggio 1919 a Pechino.

Il carattere fortemente iconoclasta del Movimento del 4 Maggio ha sempre condizionato l'interpretazione e la spiegazione della nascita della letteratura moderna cinese. L'interpretazione ufficiale, infatti, ha sempre parlato di un processo breve e radicale che nel giro di qualche anno (tra il 1915 e il 1920) ha sostituito la letteratura e i generi letterari classici, scritti per lo più in *wenyan* (文言, il cinese classico, la lingua della classe colta dirigente utilizzata ormai da secoli nella stesura dei documenti ufficiali e di quei testi che appartenevano ai generi della letteratura "alta") con una letteratura

moderna (principalmente romanzo e racconto breve) scritta in lingua vernacolare, *baihua* (白话). Tale interpretazione è ormai da considerare piuttosto semplicistica poiché non prende in considerazione altri processi evolutivi della letteratura cinese che ebbero inizio già nella seconda metà dell'Ottocento e che culminarono poi nel periodo moderno.

Grazie agli studi portati avanti dagli specialisti in letterature asiatiche negli ultimi decenni² emerge un quadro molto più complesso della storia e dell'evoluzione della letteratura e, più in generale, del pensiero cinese moderno, i cui primi "sintomi" si ritrovano già nel XIX secolo, gli ultimi anni dell'impero cinese. La fine della dinastia Qing (ca. 1890-1911) può essere quindi considerata come il periodo di transizione in cui cambiò la concezione della letteratura e del suo canone e la letteratura tardo Qing come un preludio alla teoria e alla pratica letteraria della letteratura cinese moderna. La nascita della letteratura cinese moderna non è stato quindi un evento casuale, ma piuttosto l'episodio più significativo all'interno della lunga storia di interscambio tra la letteratura "alta" scritta nella lingua classica e la letteratura popolare scritta in lingua vernacolare. La letteratura cinese moderna non può essere più presentata come un semplice frutto dell'influenza occidentale, ma come il risultato di un'interazione tra testi provenienti da culture e periodi storici eterogenei, tra cui testi narrativi e non, sia in cinese classico che in cinese vernacolare, come anche testi provenienti da varie letterature straniere.

Il cambiamento del pensiero letterario cinese alla fine dell'Ottocento fu il prodotto di una crisi storica dovuta all'incontro-scontro con la superiorità militare e tecnologica dell'Occidente e del Giappone che faceva apparire la Cina come obsoleta e incapace di auto rigenerarsi. Gli intellettuali del periodo si trovarono costretti a riflettere sulle origini del collasso che investì non solo il sistema economico e politico, ma anche quello culturale e sociale e a cercare degli spunti per un futuro rinnovamento, unico modo che avrebbe permesso la sopravvivenza del paese.

La formazione del pensiero letterario cinese moderno è stata spesso spiegata come una rottura con la tradizione attraverso l'appropriazione di valori letterari totalmente alieni e provenienti dall'Occidente. È vero che *modernità* e *Occidente* erano due termini che gli intellettuali cinesi, soprattutto quelli più giovani, vedevano quasi come sinonimi, ma vedere la nascita della cultura moderna come una mera imitazione dei modelli

² Cfr. Milena Doleželová-Velingerová (a cura di), *The Chinese novel at the turn of the century*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1980.

occidentali significa cancellare totalmente l'azione creativa degli intellettuali che si appropriarono di questi modelli, li utilizzarono secondo le necessità imposte dalla crisi storica che sembrava minacciare l'esistenza della nazione, li "reinventarono", li allontanarono dal contesto storico-culturale occidentale e li reinserirono nel nuovo contesto.³ Basati sulla teoria iconoclasta del 4 Maggio di rottura radicale con la tradizione, gli studiosi hanno così sempre sottolineato il ruolo determinante della letteratura occidentale nel processo di sviluppo della letteratura cinese moderna senza però riflettere criticamente su come la cultura tradizionale abbia plasmato quegli stessi modelli.



Rappresentazione cinese di La signora delle camelie.

Lo sfruttamento dei proprietari terrieri che gettava la popolazione in situazioni economiche sempre più precarie, le rivolte contadine causate da tale situazione, il potere sempre più crescente dei signori della guerra, ai quali l'imperatore si trovò costretto a rivolgersi per sedare le rivolte, l'atteggiamento restio all'apertura degli scambi commerciali con i paesi stranieri, non fecero altro che indebolire la Cina e renderla sempre più vulnerabile di fronte alle minacce imperialiste dell'Occidente. In seguito alle sconfitte

³ Cfr. Kirk A. Denton, *Modern Chinese Literary Thought, writings on literature 1893-1945*, Stanford, California, Stanford University Press, 1996, p. 3.

delle Guerre dell'Oppio e della Guerra sino-giapponese, i paesi europei e il Giappone (che nel frattempo aveva attraversato un periodo di grandi riforme ed era entrato nella sua "era moderna") piegarono la corte dei Qing al loro volere grazie alla loro forza militare e tecnologica. Dopo queste guerre, il territorio venne smembrato e diviso in sfere di influenza occidentale e anche se, al contrario di altri paesi come l'India, la Cina non venne mai colonizzata politicamente, essa soffrì di una colonizzazione economica devastante incentrata sul commercio dell'oppio.

Questa situazione creò una perdita di fiducia nelle istituzioni imperiali, portando gli intellettuali ad una profonda crisi e ad un disperato bisogno di trovare nuovi valori sui quali basare la ricostruzione di un paese nuovo, in grado di competere con le potenze straniere e di difendere la propria unità. All'interno del dibattito intellettuale che si preoccupava di cercare le soluzioni al problema della salvezza della nazione, si formarono due tendenze di pensiero, strettamente connesse l'una con l'altra: il nazionalismo e l'iconoclastia. Il concetto di *nazione* divenne un'idea fondamentale con la quale la Cina doveva resistere all'aggressione imperialista occidentale. Kirk Denton, nel suo *Modern Chinese Literary Thought*,⁴ spiega che il concetto di nazionalismo moderno si sostituì a quel concetto "culturalistico" di unità imperiale, secondo il quale l'unità derivava da un'insieme di valori culturali racchiusi nei testi antichi, considerati come dei testi sacri, interpretati e tramandati dall'élite intellettuale. La perdita di fiducia verso il sistema imperiale, invece, aprì la strada ad un attacco iconoclasta alla tradizione. Modernità in Cina iniziò a significare sia rifiuto del passato che salvezza nazionale dalla minaccia imperialista. Iconoclastia e nazionalismo erano però due concetti contrastanti. Mentre il concetto di nazionalismo richiedeva la costruzione di una tradizione sulla quale basare un senso di comunità condiviso, il concetto di iconoclastia vedeva quella stessa tradizione come il male della società che andava assolutamente estirpato. Questa contraddizione fece in modo che gli intellettuali si sentissero attratti e allo stesso tempo respinti sia dalla loro cultura tradizionale sia dai modelli di modernità occidentale.

La Cina si avviò così ad un processo di modernizzazione che coinvolse ben presto non solo l'ambito tecnologico, ma anche quello politico, sociale e culturale. Gli intellettuali, essendosi resi conto che non sarebbe stato sufficiente impossessarsi solo del sapere tecnologico e scientifico occidentale per salvare il paese, si rivolsero alla

⁴ Cfr. *Ibidem*, p.7.

letteratura, anche a quella straniera, ma in particolar modo si rivolsero ai generi della narrativa e del teatro perché considerati dei potenti mezzi capaci di cambiare le menti del popolo e di contribuire attivamente al processo di rigenerazione. Per la prima volta nella storia della Cina viene elevata la posizione di due generi letterari che tradizionalmente erano sempre stati considerati di puro intrattenimento, senza nessun valore perché incapaci di trasmettere un qualsiasi tipo di insegnamento morale.

Dall'impresa di rinnovamento non fu esclusa l'Opera cinese che era una delle forme artistiche più rappresentative della tradizione. Dalla proclamazione della Repubblica in poi, tutti i successivi movimenti rivoluzionari, pur riconoscendo al teatro un alto valore sociale tra le arti, hanno sempre trascurato l'Opera tradizionale e addirittura a volte hanno tentato di annientarla, in quanto simbolo vivente di "un'epoca feudale" che si voleva far tramontare definitivamente. Nonostante le avversità, l'economia e il sistema del teatro tradizionale cinese resistettero sempre perché l'Opera di Pechino e tutte le varie Opere locali, oltre a restare comunque assai radicate nell'anima popolare, furono sottoposte anch'esse a un'azione di rinnovamento, che prevede la riforma di alcuni aspetti così da andare incontro ai tempi, senza, tuttavia, il ricorso a modifiche esasperate. Ma la riforma dell'Opera tradizionale fu solo un aspetto dell'azione di rinnovamento teatrale poiché, sempre negli stessi anni, nacque una forma completamente nuova di teatro, ispirata al modello europeo, chiamata *teatro parlato* (*huaju* – 话剧) perché composta interamente da dialoghi parlati, caratteristica eccezionalmente nuova per la cultura teatrale cinese.

La più importante novità di questa forma non consiste tanto nelle sue caratteristiche stilistiche quanto nel suo stretto rapporto con le idee e i valori da essa divulgati. Il teatro parlato nacque dalla traduzione di testi teatrali occidentali e nonostante fosse una forma artistica estranea alla tradizione cinese, gli intellettuali progressisti la ritennero la più adatta all'introduzione e alla propaganda dei nuovi ideali, tra cui la democrazia, il progresso scientifico, l'individualismo, un sistema sociale e familiare moderno non più basato sulla rigida gerarchia confuciana e la libertà della donna. Il teatro parlato venne visto alla pari degli altri mezzi utili al processo di modernizzazione, ovvero il nuovo sistema scolastico, la stampa moderna e la narrativa. Numerosi furono gli articoli apparsi sui nuovi periodici, sedi degli accesi dibattiti tra gli intellettuali che ritenevano necessaria una riforma nel campo culturale, in cui si discuteva del ruolo del teatro parlato grazie ai quali si può comprendere l'importanza attribuita a questa forma artistica

all'interno del processo di rinnovamento del paese. Uno dei primi a sottolineare l'importanza del teatro fu Kang Youwei (康有为, 1858-1927), importante pensatore politico e riformatore, il quale affermò le potenzialità del teatro all'interno del processo di riforma politica e sociale quando entrò in contatto personalmente con il teatro giapponese moderno, dal quale i cinesi trassero ispirazione per la formazione del teatro parlato: “È più efficace di migliaia di tribune e migliaia di articoli di quotidiani”⁵ scrisse in un suo articolo pubblicato sul quotidiano *Qingyi bao* del 1899.

Poco dopo Chen Duxiu (陈独秀, 1879-1942), politico nonché uno dei futuri fondatori del Partito Comunista Cinese, in un suo articolo intitolato *Lun xiqu* (论戏曲, *Sul teatro*), apparso nel quotidiano *Anhui suhua bao* (安徽俗话报), il 10 settembre del 1904, presentò il teatro come l'unico mezzo di comunicazione che, al contrario delle riviste e dei romanzi, può essere compreso da tutti, anche da coloro che non sanno né leggere né scrivere:

*[...] Al momento il nostro paese è in grave pericolo e le nostre usanze e abitudini non sono civili. È per questo motivo che alcuni di coloro che sono preoccupati per questa situazione stanno aprendo delle nuove scuole, tuttavia queste scuole possono accogliere solo poche persone e il progresso avviene lentamente. Inoltre, la gente analfabeta, che non può leggere, non può essere raggiunta attraverso il romanzo e i quotidiani, quindi l'utilità di questi mezzi è molto limitata. Soltanto riformando il teatro si può influenzare l'intera società. Anche un sordo può guardare il teatro, anche un cieco può ascoltarlo. Il teatro, è quindi l'unico modo per riformare la società [...]*⁶

Il teatro non solo venne messo sullo stesso livello della scuola, del romanzo e dei periodici, ma, grazie alla sua straordinaria efficacia nella divulgazione delle nuove idee e in quanto unica forma artistica accessibile alle masse illetterate, venne considerato anche superiore ad essi. Il teatro parlato, inoltre, univa la funzione didattica all'intrattenimento

⁵ Cfr. “Guan xi ji” (观戏记, Note sul teatro), in *Qingyi bao* (清议报), n. 25, 1899, cit. in Bernd Eberstein, *A selective guide to chinese literature, 1900-1949*, vol. IV, Leiden, E.J. Brill, 1990, p.6.

⁶ Cfr. Fu Xiaohang (傅晓航), “Chen Duxiu de xiqu lunwen” (陈独秀的戏曲论文, *Saggi sul teatro di Chen Duxiu*, in *Xiqu yanjiu* (戏曲研究, Ricerca teatrale), n. 8, 1983, pp. 220-226, cit. in B. Eberstein, op. cit., p.4.

poiché gli insegnamenti in esso contenuti erano presentati sotto una forma piacevole e divertente.



Chen Duxiu

Come la scienza e la tecnologia erano considerate i requisiti indispensabili per il miglioramento delle condizioni di vita materiale, così un nuovo teatro era considerato requisito indispensabile per una rigenerazione sociale. Xiong Foxi (熊佛西, 1900-1965), importante drammaturgo e teorico teatrale, espresse lo stesso concetto con le seguenti parole:

[...] Come la scienza è di grande importanza nella società di oggi, l'arte rappresenta una forza irrinunciabile; la scienza ci permette di appagare la nostra vita materiale e l'arte ci permette di appagare la nostra vita intellettuale. Il teatro è la più completa delle arti ed è l'arte più vicina alla vita. Per questo occupa il posto più importante nella società, soprattutto in una società come quella cinese che sembra ormai paralizzata come un mucchio di granelli di sabbia [...] ⁷

⁷ Cfr. Xiong Foxi (熊佛西), *Foxi lun ju 佛西论剧 – Xiong Foxi sul teatro*, Pechino, 1928.

Sembra che i riformisti fossero d'accordo nell'affermare che se non fosse stato rinnovato il teatro, la Cina sarebbe morta. È per questo che il teatro cinese moderno viene definito da certi studiosi⁸ una *forma d'arte politica*, in stretta correlazione con lo sviluppo sociale e politico del paese. Non si trattò, quindi, di adattare il teatro ai cambiamenti che si stavano verificando, ma di attribuire al teatro un ruolo attivo e cosciente che avrebbe guidato il popolo nel processo di cambiamento. Non si trattava di un semplice appoggio che il movimento artistico dava alla politica, ma di un rapporto così stretto che vedeva l'arte come un vero e proprio strumento politico.

Il teatro come un potente mezzo per trovare la soluzione ai problemi sociali, questa la prospettiva che influenzò profondamente la realtà del teatro moderno. Prospettiva che influenzò l'atteggiamento della maggior parte dei drammaturghi e degli attori, che vedeva la propria attività culturale come parte integrante del conflitto sociale e politico. Questo atteggiamento adottato dagli scrittori e dagli artisti cinesi del XX secolo, anche se finalizzato alla sovversione del sistema confuciano tradizionale, in realtà era conforme alla concezione tradizionale di "letterato". I letterati cinesi hanno sempre considerato un loro dovere servire lo Stato e la società. La figura del letterato è sempre stata associata a quella del funzionario pubblico, poiché l'accesso alle cariche amministrative era possibile solo a coloro che avessero superato i difficili esami imperiali che richiedevano un'approfondita conoscenza della letteratura, della poesia e soprattutto dei classici confuciani. L'istruzione, quindi, era concepita come un requisito non solo professionale, ma soprattutto morale per accedere alla carriera burocratica e il burocrate ideale è sempre stato un erudito dalla forte integrità morale. C'è, tuttavia, una differenza fondamentale tra gli eruditi confuciani del passato e gli intellettuali del XX secolo: gli eruditi confuciani erano fedeli e devoti alla dinastia e all'imperatore come rappresentanti e garanti dell'ordine costituito, nel XX secolo, dopo il collasso di tale ordine, gli intellettuali erano devoti al popolo e si impegnavano per la sua liberazione dallo sfruttamento economico e dall'oppressione politica e per la difesa della nazione dall'aggressione e dallo sfruttamento dei paesi imperialisti.⁹

L'urgenza di risoluzione dei problemi che affliggevano la Cina non poteva quindi passare inosservata agli intellettuali. Le difficoltà economiche di gran parte della popolazione, le gravi ingiustizie sociali, le forti tensioni che accompagnavano queste

⁸ Cfr. B. Eberstein, op. cit., p. 12.

⁹ Cfr. K. A. Denton (a cura di), op. cit, p. 11.

sofferenze, la crescente dipendenza economica e politica della Cina dai governi stranieri, il fallimento di tutti quei valori sociali, politici e culturali che prima di allora non erano mai stati messi in discussione, distrussero l'idea tradizionale di una Cina grande e potente ed ebbe un impatto talmente forte sugli intellettuali che non poterono non far sentire la loro voce.

Zheng Zhenduo (郑振铎, 1898-1958), grande giornalista e scrittore, espresse l'urgenza di rivolgersi al teatro per uscire dalla grave crisi sociale che affliggeva il paese con le seguenti parole:

[...] Nella grave situazione in cui ci troviamo oggi, l'arte deve assumersi la responsabilità di istruire il popolo. Il teatro ha la capacità di influenzare l'uomo, perciò ha una grande responsabilità [...] Da questo proviene il nostro duplice compito: prima di tutto dobbiamo riformare il teatro e poi dobbiamo riformare la società.[...] ¹⁰



Zheng Zhenduo

¹⁰ Cfr. Zheng Zhenduo (郑振铎), "Guangming yundong de kaishi" (光明运动的开始, *L'inizio del movimento di illuminazione*), in Xiju (戏剧, Teatro), n.1:3, 1921, p.7.

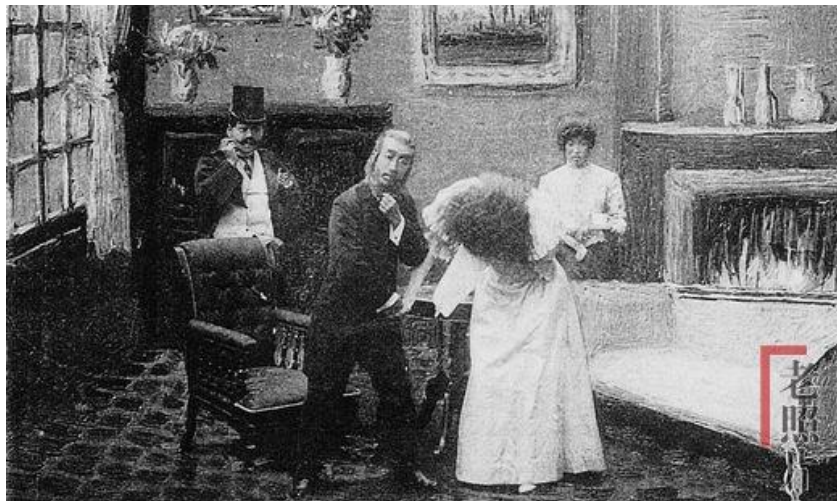
La tendenza ad attribuire al teatro la funzione di propaganda non era tuttavia un fatto del tutto nuovo alla tradizione cinese che ha sempre visto il teatro come uno strumento per regolare la vita della popolazione. L'attività teatrale è sempre stata connessa alla vita religiosa, economica e sociale della gente comune. Leggendo i documenti delle storie locali di fine Ottocento è chiaro come il teatro fosse già da tempo concepito come un mezzo di comunicazione con il popolo, un mezzo di comunicazione di massa potremmo definirlo oggi, utilizzato, tra le altre cose, per far conoscere a tutti le leggi dei villaggi.

Del potere del teatro erano consapevoli anche le autorità della dinastia Qing che, temendo potesse alimentare la formazione di società segrete e di rivolte, impose una rigida censura a tutte le forme teatrali. L'applicazione della censura alle attività artistiche e culturali non era certo un fatto nuovo per l'impero cinese, ma fu particolarmente sentita in questo periodo in cui la corte imperiale, di origine straniera e sempre mal vista dalla popolazione cinese, era particolarmente ossessionata dalla minaccia di ribellione. Le paure delle autorità mancesi non si placarono durante l'ultimo decennio della dinastia, quando gli attori e i drammaturghi cercavano di diffondere le idee rivoluzionarie contro il governo attraverso il teatro parlato, tanto che alcune figure di primo piano di questa nuova forma artistica vennero addirittura perseguitate e arrestate per insurrezione dalle autorità durante la rivoluzione del 1911 che poi portò alla proclamazione della repubblica.

Le primissime rappresentazioni di teatro parlato, messe in scena alla fine dell'Ottocento, vennero realizzate da studenti di scuole missionarie come esercizio per i loro studi in lingue straniere rappresentando le traduzioni di alcuni testi teatrali europei.¹¹ Inizialmente, questo genere di rappresentazioni non ebbe grande seguito al di fuori dell'ambiente studentesco. Tuttavia, gradualmente, oltre alle traduzioni di testi teatrali, si iniziarono a mettere in scena spettacoli totalmente nuovi basati su fatti di attualità e un pubblico esterno alle scuole iniziò ad essere coinvolto in spettacoli di beneficenza. I più importanti stimoli per riformare e creare questo nuovo modello teatrale arrivarono, però, non solo da un ambiente esterno a quello teatrale, ma addirittura da un altro paese. Nel 1907, infatti, un gruppo di studenti cinesi a Tokyo, sulla scia di analoghi movimenti

¹¹ Cfr. N. Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carrocci editori, 1997, p. 116.

giapponesi, fondò l'Associazione Teatrale Salice di Primavera¹² che mise in scena il terzo atto de *La signora delle camelie* (in cinese il titolo fu tradotto in *Chahua nü*, 茶花女) di A. Dumas figlio, spettacolo che fu ben commentato dalla stampa giapponese.



La signora delle camelie, rappresentazione del 1907.



¹² Dell'Associazione Salice di Primavera (春柳社, chunliu she) erano membri coloro i quali sarebbero diventati i primi grandi drammaturghi di huaju: Ouyang Yuqian (欧阳予倩, 1889-1962), Wu Wozun (吴我尊), Ma Jiangshi (马绛士), Zeng Xiaogu (曾孝谷, 1873-1937) e altri. Amanti del teatro e grandi stimatori della scuola xinpai giapponese (新派, nuova scuola, shinpa in giapponese), ne seguirono l'esempio e i principi trasferendoli dal Giappone alla Cina.

Subito dopo, gli studenti cinesi del *Salice di Primavera* misero in scena anche una versione teatrale del popolare romanzo americano *La capanna dello zio Tom*, dandogli per titolo *Hei nu yu tian lu* (黑奴吁天录, Il pianto dello schiavo nero a Dio). Con la sua tematica fortemente sociale, il dramma fece ancora più presa del precedente e il successo favorì altre traduzioni e messinscena di drammi occidentali.



Associazione Salice di Primavera

L'importanza dell'operato dell'Associazione del Salice di Primavera è stata sottolineata anche da Tian Han (田汉, 1898-1968), uno dei maggiori drammaturghi della Cina moderna, che descrive così l'inizio del teatro parlato:

[...] Dopo la guerra sino-giapponese del 1894, i giovani intellettuali patrioti fecero uso delle forme artistiche tradizionali come strumenti di propaganda, per dimostrare la rabbia contro la corruzione del governo della dinastia Qing, contro gli aggressori imperialisti e per risvegliare le coscienze del popolo sofferente. Fu così però solo fino alla scoperta del dramma parlato, che fu per loro un'arma nuova, tagliente e ancora più potente, utile all'espressione diretta dei loro sentimenti. Inizialmente, attraverso le scuole missionarie di Shanghai, Guangzhou e Suzhou, introdussero alcune opere di Shakespeare e Molière, ma per un impatto reale sulla società si è dovuto attendere la formazione dell'Associazione del Salice di Primavera, che venne fondata da

studenti cinesi in Giappone e che introdusse in maniera massiccia opere teatrali europee.
[...]¹³

Sempre nel 1907 alcuni studenti tornarono a Shanghai e fondarono altre associazioni propagando la moda degli spettacoli occidentali, fra questi studenti c'erano anche Hu Shi (胡适, 1891-1962) e Ouyang Yuqian (欧阳予倩, 1889-1962), che divennero poi tra i più importanti drammaturghi dell'epoca. Già le prime rappresentazioni presentavano quelle che divennero poi le principali caratteristiche del teatro parlato che tanto lo distanziavano dal teatro tradizionale: il differente assetto della scena, l'uso di vestiti moderni o costumi in stile occidentale, la divisione in atti determinati dalla chiusura del sipario, ma soprattutto la critica rivolta alla società contemporanea. Per poter attirare l'attenzione del pubblico, tuttavia, si dovevano fare ancora molte concessioni al gusto tradizionale cinese e il passaggio ad uno stile teatrale completamente nuovo fu lento e graduale. Tuttavia il movimento degli studenti è da considerare il primo vero punto di interesse verso il teatro in stile occidentale che proprio in quegli anni si diffuse nelle grandi metropoli come Shanghai e Pechino, dove approdò all'incirca nel 1908.

Gli ultimi anni della dinastia Qing furono quindi un momento decisivo nella storia del teatro moderno. Sia le autorità che gli oppositori del governo vedevano il teatro come un'arma da usare per i loro scopi politici. Questa situazione si accentuò dopo che l'Occidente iniziò a far sentire la sua presenza in Cina e si cominciò ad intravedere la possibilità di introdurre nuove tecnologie, nuovi sistemi di valori, di istruzione, di governo così che l'imperatore e la classe dominante iniziarono a rendersi conto di una sempre più crescente minaccia alla loro ideologia dominante. Chi cercava di indebolire il sistema imperiale era ben coscio della necessità di allargare il proprio consenso popolare e il teatro rappresentava un utilissimo strumento in questa direzione. Comunicare con le masse, direttamente o indirettamente, assunse così un'importante funzione politica tanto da poter affermare, come fa Mackerras in *Chinese Theater from its origins to the present day*, che la nascita del teatro parlato fu uno dei fattori che contribuirono al declino del potere imperiale e del sistema di valori confuciano.

¹³ Cfr. Tian Han, "Zhongguo huaju yishu fazhan de jinglu he zhanwang" (中国话剧艺术发展的径路和展望, Prospettiva e percorso dello sviluppo del teatro parlato cinese) in Tian Han, Ouyang Yuqian et al. (a cura di), *Zhongguo huaju yundong wushi nian shiliao ji, di yi ji* (中国话剧运动五十年史料集, 第一辑, Raccolta di materiale di cinquant'anni di storia del movimento huaju) Pechino, Zhongguo xiju chubanshe, 1958, pp. 3-4.

Bibliografia essenziale

CHESNEAUX J., BASTID M., BERGÈRE M. C., *La Cina*, vol. I e vol. II, Torino, Einaudi, 1974.

DENTON A. Kirk, *Modern Chinese Literary Thought, writings on literature 1893-1945*, Stanford, California, Stanford University Press, 1996.

DOLBY William, *A History of Chinese drama*, London, Paul Elek, 1976.

DOLEŽELOVÁ-VELINGEROVÁ Milena (a cura di), *The Chinese novel at the turn of the century*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1980.

DOLEŽELOVÁ-VELINGEROVÁ Milena, “La Cina e l’Occidente”, in Franco Moretti (a cura di), *Il Romanzo – Storia e geografia III*, Torino, Einaudi, 2000.

EBERSTEIN Bernd (a cura di), “The Drama”, in *A selective guide to chinese literature, 1900-1949*, vol. IV, Leiden, E.J. Brill, 1990.

SAVARESE Nicola, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carrocci editori, 1997.

Tian Han, Ouyang Yuqian et al. (a cura di), *Zhongguo huaju yundong wushi nian shiliao ji, di yi ji* (中国话剧运动五十年史料集·第一辑, *Raccolta di materiale di cinquant’anni di storia del movimento huaju*) Pechino, Zhongguo xiju chubanshe, 1958.

XIONG Foxi (熊佛西), *Foxi lun ju* (佛西论剧 – *Xiong Foxi sul teatro*), Pechino, 1928.

ZHENG Zhenduo (郑振铎), “Guangming yundong de kaishi” (光明运动的开始, *L’inizio del movimento di illuminazione*), in *Xiju* (戏剧, *Teatro*), n.1:3, 1921.

Il teatro cinese moderno: gli anni Venti e l'influenza di Ibsen

Un fattore che contribuì alla larga diffusione del teatro parlato in Cina nei primi anni del Novecento, oltre alla sua funzione politica e didattica, fu il fatto che diventarne attori non richiedeva un apprendistato lungo e faticoso come quello in uso nel teatro tradizionale. All'inizio il teatro parlato cinese era costituito principalmente dalla rappresentazione di drammi europei tradotti, ma presto si formarono delle compagnie professioniste che iniziarono a rendere sempre più popolare questa nuova forma artistica e a mettere in scena drammi interamente cinesi.

Gli sforzi degli intellettuali cinesi per sviluppare un nuovo tipo di teatro divennero più attivi al tempo del Movimento di Nuova Cultura e del Movimento del Quattro Maggio del 1919. Il Movimento del Quattro Maggio contribuì ad accrescere l'interesse degli studenti e degli intellettuali per il nuovo genere teatrale, visto come espressione di idee patriottiche ed anti imperialiste. L'Occidente continuava a rappresentare la modernità e il teatro uno dei modi per spingere il paese nel mondo moderno. Tutto questo negli anni Venti significava essenzialmente promuovere le grandi riforme sociali, lottare contro l'antica mentalità popolare superstiziosa e feudale e cambiare l'infelice posizione sociale della donna. Con il Movimento del Quattro Maggio, i promotori del teatro *huaju* divennero ancora più sprezzanti nei confronti del teatro in stile tradizionale, disprezzo che voleva essere sia un'aperta provocazione per un'auto affermazione del nuovo stile che cercava di proclamare la sua superiorità abbattendo i suoi rivali, sia un generale attacco politico e letterario agli elementi del passato e della tradizione. I sostenitori del *huaju* di questo periodo erano giovani intellettuali fortemente influenzati dalla cultura occidentale, che avevano passato un periodo di studio universitario in Europa, America o Giappone, avevano avuto esperienza diretta con il teatro di quei paesi e al loro ritorno in patria si erano dedicati alla diffusione di coraggiose idee che avrebbero portato al tanto agognato cambiamento sociale. Le idee che essi sostenevano erano in diretto conflitto con le idee espresse dalla maggior parte dei drammi tradizionali e il tema principale di quasi tutte le opere rappresentate era l'opposizione all'antico sistema sociale e familiare.



Rivista Nuova Gioventù (*Xin Qingnian*)

Anno memorabile per il teatro parlato fu il 1918 quando la rivista *Xin Qingnian* (新青年, *Nuova Gioventù*), portavoce del Movimento del Quattro Maggio, dedicò un intero numero ad Ibsen, spiegando la relazione tra i suoi lavori drammatici e la situazione sociale e politica del tempo, ponendolo come esempio da seguire per i giovani intellettuali cinesi che si fossero apprestati a scrivere delle opere teatrali. Sullo stesso numero vennero pubblicate anche le traduzioni di alcuni testi di Ibsen e Bernard Shaw, che ebbero un ruolo fondamentale nel percorso di maturazione artistica di molti drammaturghi cinesi.

Gli anni Venti furono anni fondamentali per lo sviluppo del teatro parlato: numerosissime furono le associazioni teatrali che fiorirono, ognuna con una propria compagnia teatrale ed una propria rivista in cui venivano pubblicati sia testi teatrali tradotti dalle lingue occidentali sia testi originali. Una delle prime e anche una delle più importanti fu quella fondata nel maggio del 1921 da Chen Dabei (陈大悲, 1887-1944), Ouyang Yuqian (欧阳予倩, 1889-1962), Hong Shen (洪深, 1894-1955) e altri, la Società del Dramma Popolare (Minzhong xiju she, 民众戏剧社). La rivista pubblicata da questa associazione, chiamata *Xiju* (戏剧, *Teatro*), primo periodico dedicato interamente al teatro, esercitò un'influenza notevole sui giovani drammaturghi del periodo. Sul primo

numero del 1921 venne pubblicato in appendice il manifesto dell'associazione che dichiarava l'importanza del teatro parlato nella società moderna: il teatro non deve essere più una semplice attività di svago, ma uno strumento per combattere i mali della società contemporanea e il genere più adatto a questo scopo è il teatro parlato che ha la funzione di rappresentare i problemi sociali e di far riflettere il popolo su di essi:

*[...] Bernard Shaw una volta disse: "Il teatro è un luogo di propaganda di idee" [...] possiamo dire che è finito il tempo in cui il popolo considerava l'andare a teatro come una semplice attività di svago. Il teatro detiene un posto importante nella società moderna. Come le ruote di un carro, esso le imprime il movimento e la spinge in avanti. Simile ad un raggio X, scruta i problemi alla base della società. Si tratta di uno specchio limpido e terso che fedelmente riporta le condizioni morali ed intellettuali del popolo [...] Questo genere di teatro non esiste oggi in Cina, ma è il genere di teatro che noi, per quanto deboli, tentiamo di creare [...]*¹



Chen Dabai

Un'altra importante associazione teatrale fu la Società Teatrale Creazione (Xiju chuangzao she, 戏剧创造社, la versione teatrale della famosa associazione letteraria Società Creazione), con la sua rivista *Chuangzao jikan* (创造季刊, *Trimestrale Creazione*) pubblicata per la prima volta nel maggio 1922. Il primo numero conteneva il testo dell'opera teatrale *huaju Una notte in caffetteria* (*Kafei dian zhi yiye*, 咖啡店之一夜) di

¹ Cfr. Rosanna Pilone, *Teatro in Cina*, Rocca San Casciano, Cappelli Editori, 1966, p. 57.

Tian Han, un chiaro un attacco al sistema tradizionale della famiglia e dei matrimoni combinati della Cina contemporanea e una rivendicazione al diritto di scelta del proprio consorte, tema estremamente popolare e sentito dai giovani del Movimento del Quattro Maggio e dai drammaturghi del periodo.



Ouyang Yuqian

Il teatro parlato si concentrava soprattutto sui problemi della società contemporanea, ambientati nel presente o nel recente passato. Le storie tradizionali continuavano comunque ad essere rappresentate, come nell'opera di Ouyang Yuqian *Yang Guifei* (杨贵妃) sulla famosa concubina dell'imperatore Xuanzong della dinastia Tang,² utilizzate, però, soprattutto per criticare la società tradizionale e il suo sistema confuciano e per dichiarare la necessità di riforme.

² Yang Yuhuan, passata alla storia con l'appellativo Guifei (贵妃, preziosa consorte) era la figlia di un funzionario del Sichuan, lontano discendente della precedente casa regnante della dinastia Sui. L'imperatore Xuanzong la prese come sua consorte, ma l'arrivo della nuova concubina a corte era destinato a provocare un vero e proprio sconvolgimento a causa del sostegno fornito dall'imperatore ai suoi parenti e ai suoi protetti. Tra questi emerse ben presto il figlio di un piccolo funzionario, Yang Guozhong che venne nominato Grande Consigliere. L'inesperienza del "primo ministro", tuttavia, finì per incidere negativamente sulla situazione dell'Impero che nel frattempo era entrato in un momento estremamente critico. Quelli furono gli anni della ribellione di An Lushan, un generale dell'esercito delle regioni di frontiera del Nord-Est, che nel 755 si proclamò imperatore e guidò un'insurrezione, dominata, anche se a fatica, grazie alla resistenza lealista nelle retrovie delle forze ribelli, ma il disinteresse dell'imperatore per gli affari politici a causa di Yang Guifei e l'eccessivo potere nelle mani dell'inesperto Yang Guozhong aggravarono la situazione. Alla fine l'esercito imperiale venne distrutto e l'imperatore dovette fuggire dalla capitale, rimasta ormai priva di difese. Lungo il viaggio Yang Guozhong

È importante sottolineare il ruolo che il teatro occidentale, la cui diffusione venne favorita da una massiccia produzione di traduzioni in cinese, ebbe all'interno dello sviluppo del teatro parlato in questi anni. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, vennero introdotte quasi indiscriminatamente tutte le correnti di pensiero occidentali perché tutto l'Occidente in generale rappresentava modernità e così vennero tradotte e rappresentate opere teatrali di autori e periodi eterogenei: dalla tragedia greca ai drammi di Shakespeare, da Molière al teatro di Eugene O'Neill e così via. Ma negli anni Venti si iniziò a riflettere più a fondo sulle correnti di pensiero provenienti dall'Occidente, si scelsero con più attenzione le opere straniere da tradurre soffermandosi soprattutto sui valori da esse veicolati, si approfondirono le conoscenze delle lingue e delle culture straniere, cosicché le traduzioni iniziarono a presentare una migliore qualità stilistica. Presto i promotori del teatro parlato realizzarono che la forma più adatta a promuovere le riforme sociali fosse il teatro realista improntato alla critica sociale e tra tutti i drammaturghi stranieri di stampo realista quello che ottenne il maggior favore da parte dei critici cinesi fu Ibsen, che ebbe così una grande influenza sullo sviluppo del teatro moderno cinese.

È significativo che i primi ad introdurre il teatro di Ibsen in Cina furono i più importanti scrittori e drammaturghi del XX secolo, ovvero Lu Xun (鲁迅, 1881-1936) e Hu Shi (胡适, 1891-1962). Lu Xun, in due dei suoi articoli,³ lodò Ibsen soprattutto per gli attacchi che rivolgeva alle antiche tradizioni e agli antichi valori morali. Hu Shi, invece, nel già menzionato numero speciale della rivista *Xin Qingnian* del 15 giugno 1918 dedicato ad Ibsen, pubblicò un importante saggio intitolato *Yibusheng zhuyi* (易卜生主义, *Ibsenismo*), destinato ad avere un immenso impatto sulla ricezione di Ibsen nei successivi decenni, in cui l'autore sottolineò quanto le opere del drammaturgo norvegese potessero svolgere un ruolo determinante nella diffusione di idee come la libertà individuale e il progresso sociale, fondamentali per l'opera di modernizzazione del paese. Il saggio *Ibsenismo* non è un saggio critico sulle opere di Ibsen, ma piuttosto un'esaltazione di alcuni concetti espressi nelle sue opere teatrali finalizzata ad attaccare

venne ucciso dalla scorta e Xuanzong fu costretto a forzare il suicidio di Yang Guifei, considerata dai soldati la principale responsabile del disastro. Cfr. M. Sabattini, P. Santangelo, *Storia della Cina*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 307-308.

³ I due articoli sono *Wenhua pian zhi lun* – 文化偏知论 (Sugli estremismi della cultura) e *Moluo shili shuo* – 摩罗诗力说 (Sul potere della Poesia di Mara), in *Lu Xun quanji* – 鲁迅全集 (Raccolta completa di Lu Xun), Pechino, Renmin Wenxue Chubanshe, 1973, vol. 1, pp. 38-54 e pp. 55-102

la situazione in cui si trovava la Cina in quel momento. Hu Shi lodò Ibsen perché diceva la verità, descriveva gli aspetti malvagi della società in modo che tutti potessero guardarli da vicino.⁴ L'idea di *individualismo* venne reinterpretata, allontanandola dal concetto originale espresso da Ibsen⁵ e facendola diventare la *medicina* ideale per una Cina “malata”. Hu Shi, nel suo saggio, descrive le tematiche presenti nei drammi di Ibsen come la famiglia, la religione, il rapporto tra individuo e società, rapportandole continuamente ai problemi che affliggevano la società cinese e definisce tutto questo *ibsenismo*:

*[...] Noi [cinesi] ci commuoviamo di fronte alle descrizioni della famiglia e della società di Ibsen e questo ci aiuta a realizzare che in realtà le nostre stesse famiglie e la nostra società sono così corrotte da rendere assolutamente indispensabile una riforma. E questo è Ibsenismo. [...]*⁶



Hu Shi

⁴ Cfr. He Chengzhou, *Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama*, Oslo, Unipub forlag, 2004, p. 19.

⁵ Cfr. Ivi, p. 20.

⁶ Citato in Ivi, p. 21.

Hu Shi riteneva che Ibsen potesse offrire preziosi spunti per una riforma sociale: salvare la società significava salvare se stessi e salvare se stessi consisteva principalmente nel permettere all'individuo di sviluppare ed esprimere le proprie potenzialità. "Salvare se stessi" divenne un concetto fondamentale per Hu Shi che si servì direttamente delle parole di Ibsen per introdurre la sua filosofia individualista:

*[...] non c'è modo migliore per dare giovamento alla società che forgiare il metallo che è dentro sé stessi [...] Ci sono momenti in cui tutta la storia del mondo mi appare come un grande naufragio e l'unica cosa importante è salvare sé stessi [...]*⁷

Le parole espresse da Hu Shi nel suo saggio influenzarono profondamente la ricezione di Ibsen da parte degli intellettuali cinesi che lo videro sempre come un riformatore, un personaggio che sosteneva la libertà dell'individuo, un ribelle, un uomo di grandi principi morali.

Il teatro di Ibsen fu determinante per lo sviluppo del teatro cinese moderno. In un momento in cui gli intellettuali guardavano alla letteratura popolare, teatro e narrativa, come a un mezzo per educare le masse e per migliorare la società, non è strano che proprio i drammi realisti di Ibsen vennero tanto ammirati e presi come modello da seguire nel teatro parlato. Tra tutti, *Casa di bambola* fu quello che esercitò una maggiore influenza negli anni Venti e Trenta tanto che Hu Shi si ispirò direttamente ad esso quando scrisse quella che viene definita la prima opera teatrale cinese moderna in lingua volgare, intitolata *Zhongshen Dashi* (终身大事, *Il Grande evento della vita*). Con quest'opera, Hu Shi esprimeva la sua opposizione alla consuetudine tradizionale dei matrimoni combinati, mettendo in scena una ragazza che decide di lasciare la propria casa natale per andarsene con l'uomo che ha scelto per marito. Al padre tradizionalista e alla madre superstiziosa, che si oppongono fortemente alle nozze, la ragazza lascia scritto nella sua lettera d'addio che il matrimonio è il grande evento della sua vita e che dunque spetta a lei compiere la scelta del marito. Dopo questa fu prodotta una serie di opere *huaju*, identificate più tardi come *Nora Plays*, in cui gli autori si ispirarono a Nora per la caratterizzazione delle loro protagoniste femminili. Tutte seguivano più o meno la stessa trama dell'opera di Ibsen: all'inizio la donna protagonista prende coscienza della propria individualità, poi affronta

⁷ *Ibidem.*

il conflitto con la famiglia e la società e infine lascia la propria casa alla ricerca della sua indipendenza e libertà individuale. Tra queste le più famose sono *Pofu* (泼妇, *La bisbetica*) di Ouyang Yuqian del 1922, *Zhuo Wenjun* (卓文君) di Guo Moruo (郭沫若, 1892-1978) del 1924 e *Qingchun zhi meng* (青春之梦, *Il sogno della gioventù*) di Zhang Wentian (张闻天, 1900-1976) del 1927.

Tra i vari drammaturghi cinesi che furono influenzati dal teatro di Ibsen, uno dei più importanti fu Tian Han. Definendo se stesso come “un Ibsen in erba cinese”, fece uso sia delle tematiche che delle tecniche del teatro ibseniano. Per fare alcuni esempi, *Huo hu zhi ye* (获虎之夜, *La notte della cattura della tigre*) tocca il problema dei matrimoni combinati nelle campagne cinesi; *Ming you zhi si* (名优之死, *Morte di un famoso attore*) riguarda il triste destino che è riservato nella maggior parte dei casi agli artisti cinesi; *Nangui* (南归, *Ritorno al Sud*), più romantico rispetto agli altri due che possono invece definirsi più realisti, in cui sono state ravvisate molte somiglianze con *La donna del mare* (1888) di Ibsen.⁸



Rappresentazione dell'epoca di *Huo hu zhi ye* (*La notte della cattura della tigre*)

⁸ Cfr. Ivi, p. 12.

Anche Cao Yu (曹禺, 1910-1996), altro grande nome della drammaturgia moderna cinese, “subì il fascino” di Ibsen. La sua prima opera, *Leiyu* (雷雨, *Tempesta*), uno dei capolavori del teatro parlato, viene di solito definita come un dramma ibseniano. Sono stati, infatti, creati molti parallelismi tra quest’opera e *Spettri* (1881) di Ibsen: il rapporto incestuoso tra fratellastro e sorellastra, gli intrighi tra le due famiglie che apparentemente condividono solo un rapporto lavorativo e che invece nascondono vari legami di sangue, la tecnica della narrazione retrospettiva.



Rappresentazione di *Lei Yu* di Cao Yu

L’*ibsenismo* e l’individualismo in Cina vengono spesso associati ad un unico nome: Nora. Nora divenne il simbolo dell’individualità, della liberazione della donna e della ribellione spirituale per generazioni e generazioni. Nora fu applaudita, imitata e trasformata in un archetipo che portò poi alla formazione di un concetto a se stante: il *Noraismo*.⁹ *Casa di bambola* fu rappresentata per la prima volta in Cina nel 1914, fu una delle prime opere teatrali occidentali sui palcoscenici cinesi ed è stata anche l’opera teatrale straniera più rappresentata in assoluto. Ma quali furono le cause di tanto successo? *Casa di bambola* aveva tutte le caratteristiche più apprezzate da intellettuali, uomini di teatro e pubblico di quel periodo: era un dramma familiare, che coinvolgeva solo pochi personaggi; utilizzava un linguaggio semplice che rispecchiava la vita quotidiana della gente comune e quindi era in linea con le idee dei progressisti del Quattro Maggio che

⁹ Cfr. Ivi, p. 22

propugnavano la creazione di una letteratura e di un teatro scritti in lingua volgare, semplice e chiara. Era un dramma realista, cosa che coincideva perfettamente con le tendenze realiste della letteratura cinese moderna, secondo le quali la narrativa e il teatro dovevano trattare i problemi reali della società contemporanea. Era un capolavoro del teatro europeo e quindi poteva fungere da modello per i drammaturghi cinesi moderni. Nora divenne il simbolo dell'indipendenza della donna, tema molto sentito dai giovani e dagli intellettuali progressisti del tempo, tanto che *Nala* (娜拉, Nora) divenne sinonimo di emancipazione femminile e la *febbre di Nora*,¹⁰ come viene definita da He Chengzhou in *Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama*, non colpì solo alcuni intellettuali eruditi ma anche e soprattutto generazioni e generazioni di giovani. Non si trattò, quindi, solo di un'influenza esercitata nel campo dell'arte teatrale poiché la *febbre di Nora*, precisa He Chengzhou, giocò un ruolo fondamentale nel movimento femminista della prima metà del XX secolo. Per molti intellettuali la pubblicazione dell'articolo su Ibsen sulla rivista *Xin Qingnian* del 1918 segnò l'inizio di una vera e propria *era di Nora*.¹¹ Mao Dun (茅盾, 1896-1981), per esempio, spiegò l'importanza della figura di Nora per la lotta dell'indipendenza della donna cinese in un suo articolo apparso sul supplemento *Funü zhoukan* (妇女周刊, *Settimanale Donna*) del quotidiano *Zhujiang ribao* (珠江日报, *Il quotidiano di Zhujiang*) del 29 aprile del 1938, intitolato *Cong Nala shuoqi* (从〈娜拉〉说起, *Cominciamo da Nora*):

*[...] I problemi delle donne erano già stati affrontati dal quotidiano Xin Qingnian prima che fosse introdotta la figura di Nora, ma donne realmente indipendenti non sono apparse fino a che non è stato pubblicato e diventato famoso Nora . Da quel momento il movimento per l'emancipazione femminile non è più stato solo un argomento astratto di cui si parlava sui giornali [...] Se diciamo che il movimento femminista dopo il Quattro Maggio non è altro che Noraismo, non è un'esagerazione.[...]*¹²

¹⁰ Cfr. Ivi, p. 24.

¹¹ Cfr. Ivi, p. 29.

¹² Mao Dun, *Cong "Nala shuoqi"* (从〈娜拉〉说起, *Cominciamo da Nora*), in *Zhujiang ribao* (珠江日报, *Il quotidiano di Zhujiang*), 29 aprile 1938, citato in He Chengzhou, op. cit., p. 29.



Rappresentazione dell'epoca di Casa di bambola.

Secondo He Chengzhou il *Noraismo* consiste nella trasformazione della figura di Nora nel contesto cinese, nell'interpretazione di Nora in relazione alla realtà cinese. Per Hu Shi, Nora è la personificazione della sua filosofia dell'individualismo, incentrata sulla libertà di scelta e la responsabilità, entrambi essenziali per raggiungere la realizzazione dell'individuo e il progresso sociale:

[...] Una società autonoma o una repubblica deve dare all'individuo la libertà di scelta e allo stesso tempo pretendere che egli sia responsabile delle proprie azioni. Se non è così, non sarà possibile formare degli individui indipendenti. Un paese e una società senza libertà e indipendenza degli individui sono come l'alcool senza fermento, il pane senza lievito o un corpo umano senza cervello. Una società e un paese così non hanno speranza di progresso.[...] ¹³

¹³ *Ibidem.*

Sicuramente la scelta degli intellettuali riformisti di proporre Ibsen come modello per riformare il teatro cinese ebbe anche un secondo fine, ovvero quello di elevare il teatro come genere vivo del canone letterario, per dare maggiore autorevolezza a questo strumento che così tanto sarebbe servito alla rinascita del paese. Per fare questo, i “nuovi” intellettuali dovettero servirsi di un esempio che proveniva dall’esterno, poiché non avrebbero certo potuto rifarsi al teatro tradizionale da loro tanto osteggiato in quanto simbolo della società feudale che si stava combattendo. Lu Xun in *Nala zou hou zenyang?* (娜拉走后怎样?, *Cosa succede dopo che Nora se ne va?*), spiega la scelta di Ibsen all’interno di questo processo scrivendo: “noi vogliamo che venga istituito un nuovo teatro in stile occidentale e vogliamo diffondere l’idea che il teatro è essenzialmente letteratura”.¹⁴ Nessuno avrebbe potuto negare il valore letterario riconosciuto in tutto il mondo al teatro di questo grande drammaturgo e in questo modo i riformatori del teatro avrebbero avuto maggiori possibilità di vincere la loro battaglia.



Lu Xun

Alla luce di tutto ciò è facile comprendere perché gli intellettuali degli anni Venti si siano soffermati principalmente sull’approfondimento delle tematiche sociali dei lavori

¹⁴ Cfr. Lu Xun, “*Nala zou hou zenyang?*” (娜拉走后怎样?, *Cosa succede dopo che Nora va via di casa?*), in *Lu Xun Quanji* (鲁迅全集, *Raccolta completa di Lu xun*), vol. 2, Pechino, Renmin Wenxue Chubanshe, 1973, p. 523.

di Ibsen tralasciando gli aspetti stilistici della sua arte: il loro scopo era diffondere le idee di riforma sociale e un approfondimento di tipo estetico non era probabilmente nel loro interesse.

Alcuni critici, comunque, si concentrarono sui metodi drammatici di Ibsen, i più importanti furono Yu Shangyuan (余上沅, 1897-1970) e Xiong Foxi (熊佛西, 1900-1965), entrambi attivisti del movimento di riforma teatrale. In alcuni dei loro articoli¹⁵ sottolinearono il contributo del teatro di Ibsen alla formazione del teatro cinese moderno ed espressero la loro insoddisfazione per l'interpretazione che era stata fatta fino a quel momento in Cina. Scrisse, ad esempio, Yu Shangyuan che "interpretare un lavoro artistico solo dalla prospettiva del contributo che può dare alla società significa che i critici mancano di gusto estetico". Il valore di un lavoro artistico non dipende, secondo Yu, dall'ideologia che promuove, ma dall'impiego di forme appropriate a trasmetterla. L'arte non è teoria ma pratica. I due critici specificarono quali tecniche prese in prestito dal teatro realista di Ibsen furono determinanti per la formazione del teatro cinese moderno: il passaggio da un testo drammatico prevalentemente in versi (come nel teatro tradizionale) ad uno in prosa; l'adozione di una lingua quotidiana, semplice e realistica; la maggiore caratterizzazione dei personaggi che mostra le varie sfaccettature della loro personalità e la creazione, infine, dell'illusione di realtà sul palcoscenico. Il teatro parlato doveva prendere esempio dal teatro di Ibsen: si doveva rappresentare la realtà, i personaggi dovevano parlare e comportarsi in modo normale, come nella vita reale, la sequenza degli eventi presentati, anche se complessa e intricata, doveva essere sempre logica e comprensibile, l'introduzione dei personaggi e delle loro relazioni interpersonali doveva avvenire attraverso l'uso di dialoghi spontanei.

Negli anni Trenta, proprio quando le interpretazioni del teatro di Ibsen iniziavano a diversificarsi e ad arricchirsi (ci fu chi lo interpretò come romantico e chi come simbolista)¹⁶, la guerra contro il Giappone (1937-1945) interruppe il fermento letterario del periodo e anche l'approfondimento delle forme artistiche provenienti da fuori subì un drastico arresto poiché gli intellettuali rivolsero tutto il loro impegno alla produzione di

¹⁵ Cfr. Yu Shangyuan, "Yibusheng yu wan'ou zhi jia" (易卜生与玩偶之家, Ibsen e Casa di bambola), in *Chenbao fukan* (晨报副刊, Supplemento del Quotidiano del mattino), 1922. Xiong Foxi 熊佛西, "Shehui gaizao jia de Yibusheng yu xiju jia de Yibusheng" (社会改造家的易卜生与戏剧家的易卜生, Ibsen il riformatore sociale e Ibsen il drammaturgo), in *Foxi lun ju* (佛西论剧 – Xiong Foxi sul teatro), Pechino, 1928, citato in He Chengzhou, op. cit., p. 30.

¹⁶ Cfr. He Chengzhou, op. cit., p. 45-47.

opere che promuovessero la grande campagna di propaganda nazionalista e anti-giapponese.

Dopo la fondazione della Repubblica Popolare cinese (1949), sebbene l'ideologia politica dominante non negò mai l'importanza di Ibsen all'interno della letteratura mondiale, gli studi sui suoi lavori divennero piuttosto limitati e si impose un'unica interpretazione, ovvero quella marxista basata sulle teorie del conflitto di classe. Nei primi anni Trenta vennero tradotti in cinese la *Lettera di Engels a Paul Ernst* del 5 giugno 1890 e il saggio di Georgy Valentinovich Plekhanov (1858- 1918) *Ibsen, Petty Bourgeois Revolutionist* e questo ebbe un grande impatto sull'interpretazione cinese di Ibsen nella seconda metà del Novecento. Dopo il 1949 quasi tutti gli articoli di critica cinese su Ibsen riportavano le argomentazioni dei due saggi, iniziando così ad avere sempre maggiore popolarità tra gli intellettuali cinesi tanto da diventare poi le uniche interpretazioni accettabili.

Di tutta la critica marxista su Ibsen, il testo sicuramente ritenuto più autorevole e conosciuto in Cina fu la *Lettera di Engels a Paul Ernst*, nella quale Ibsen viene descritto come un piccolo borghese di nascita, la cui crescita venne influenzata dall'aver avuto come padre un contadino libero. È vero, secondo Engels, che le opere di Ibsen rispecchiavano la vita della piccola e media borghesia, ambiente nel quale lui stesso era cresciuto, ma i suoi personaggi hanno comunque molta forza di carattere, di iniziativa e agiscono in maniera indipendente. Insieme a questa, anche l'interpretazione di Plekhanov ebbe grande influenza sulla critica cinese dopo il 1949. Plekhanov riteneva che l'appartenenza di Ibsen alla classe borghese lo avesse profondamente limitato: anche “una montagna incinta può dare vita ad un piccolo topo”.¹⁷ Nel suo saggio, loda l'impegno di Ibsen nell'affrontare la questione dell'emancipazione della donna, ma allo stesso tempo lo accusa di essersi limitato al processo psicologico dell'emancipazione femminile, tralasciando le conseguenze sociali a cui tale processo può portare, senza mai aver preso in considerazione di rappresentare il cambiamento dello status sociale della donna: “solo l'emancipazione è messa in evidenza, ma il suo status sociale rimane inalterato”.¹⁸ Il problema di Ibsen, secondo Plekhanov, consiste nel non essere riuscito ad effettuare il

¹⁷ Cfr. Georgi. V. Plekhanov, “Ibsen, Petty Bourgeois Revolutionist”, in Emily Kent, Lola Sachs & Pearl Waskow (trad.), *Ibsen*, New York, Angel Flores, Critics Group, 1937.

¹⁸ *Ibidem*.

passaggio dall'etica alla politica. Ibsen, inoltre, credeva nella forza della minoranza e sosteneva l'individualismo, il che rispecchiava gli ideali della piccola borghesia, ma non quelli della moderna società capitalista, costituita in maggioranza dal proletariato, l'unica classe sociale capace di aspirare al progresso.

Bibliografia essenziale

CHESNEAUX J., BASTID M., BERGÈRE M. C., *La Cina*, vol. I e vol. II, Torino, Einaudi, 1974.

DENTON A. Kirk, *Modern Chinese Literary Thought, writings on literature 1893-1945*, Stanford, California, Stanford University Press, 1996.

DOLBY William, *A History of Chinese drama*, London, Paul Elek, 1976.

EBERSTEIN Bernd (a cura di), "The Drama", in *A selective guide to chinese literature, 1900-1949*, vol. IV, Leiden, E.J. Brill, 1990.

HE Chengzhou, *Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama*, Oslo, Unipub forlag, 2004.

LU Xun-鲁迅, *Lu Xun quanji* (鲁迅全集, *Raccolta completa di Lu Xun*), Pechino, Renmin Wenxue Chubanshe, 1973.

PILONE Rosanna, *Teatro in Cina*, Bologna, Cappelli 1966.

PLEKHANOV Georgi V., "Ibsen, Petty Bourgeois Revolutionist", in Emily Kent, Lola Sachs & Pearl Waskow (trad.), *Ibsen*, New York, Angel Flores, Critics Group, 1937.

SABATTINI Mario, SANTANGELO Paolo, *Storia della Cina*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

SAVARESE Nicola, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carrocci editori, 1997.

TIAN Han, OUYANG Yuqian et al. (a cura di), *Zhongguo huaju yundong wushi nian shiliao ji, di yi ji* (中国话剧运动五十年史料集·第一辑, *Raccolta di materiale di cinquant'anni di storia del movimento huaju*) Pechino, Zhongguo xiju chubanshe, 1958.

Il teatro cinese moderno: lo sviluppo negli anni Trenta e Quaranta

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, il teatro parlato cinese giunse alla sua piena maturazione: si scrivevano drammi che nella forma e nello stile seguivano la drammaturgia occidentale, ma i soggetti e i temi erano attuali e vicini alla società cinese, i più comuni erano l'antico sistema familiare che poneva un freno allo sviluppo moderno, l'emancipazione della donna, lo sfruttamento dei contadini e il patriottismo.



Locandina di Spettacoli Commemorativi di Cao Yu (2010 a Pechino)

Il più grande drammaturgo degli anni Trenta fu senza dubbio Cao Yu. I suoi drammi riflettevano i problemi sociali del tempo e la familiarità con tutto il teatro occidentale e soprattutto l'influenza del teatro di Ibsen lo condussero ad una drammaturgia realistica e d'attualità che prendeva in considerazione le nuove e già guaste classi sociali che emergevano in Cina, in cui l'individuo è solo vittima di una società che deve trovare ancora la forza di rigenerarsi. Il primo dramma scritto da Cao Yu fu il famoso

Leiyu (雷雨, *Temporale*), pubblicato nel 1934 sulla rivista trimestrale *Wenxue jikan* (文学季刊, *Trimestrale Letteratura*) e rappresentato la prima volta nel 1935 da una compagnia teatrale amatoriale dell'Università Fudan di Shanghai, con la direzione di Ouyang Yuqian e Hong Shen.¹ *Temporale* è un dramma complesso e molto ben costruito che fu salutato come un avvenimento nel mondo del teatro,² rappresenta, infatti, il culmine artistico di quella Cina “semi-occidentalizzata” che allo stesso tempo combatte contro l’aggressività occidentale e il passato del proprio paese.³



Spettacolo *Leiyu* (*Temporale*)

In questo dramma, nel corso di un giorno e una notte, in un’atmosfera molto drammatica sottolineata dallo scoppio di un temporale (che si scatena nell’epilogo e dal quale l’opera prende il titolo), si rivela la terribile immagine di una famiglia corrotta, attraverso una serie intricata di eventi. La scena si svolge nella casa della famiglia Zhou. Il signor Zhou, il capo famiglia, ricco proprietario di miniere, ha due figli. Il più grande, Ping, cerca di porre fine alla sua storia clandestina con la matrigna, visto che si è nel

¹ Cfr. C. Mackerras, *Chinese theater: from its origins to the present day*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1988, p.150.

² Cfr. N. Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carrocci editori, 1997, p.120.

³ Cfr. C. Mackerras, op. cit., p.151.

frattempo innamorato di una giovane domestica, Quarta Fenice, ignorando, però, che lei è in realtà sua sorella e che la loro comune madre è stata ripudiata e abbandonata da suo padre. La sua matrigna Fanyi è tormentata per essere stata sedotta, disonorata e abbandonata dal figliastro per una domestica. Il finale è tragico; muoiono la ragazza e un fratello minore, il giovane Ping si suicida e la matrigna diventa pazza. La trama di *Leiyu* è tessuta da fili che toccano i problemi sociali dell'epoca: un giovane minatore, che è figlio naturale del signor Zhou, ma ignora che egli sia suo padre, organizza uno sciopero nelle miniere e quando in un drammatico confronto apprende la verità sulla sua nascita, si rifiuta fermamente di riconoscere il genitore accusandolo di sfruttare gli operai e i poveri. *Leiyu* incarna due temi che ricorrono anche nelle opere successive di Cao Yu: il potere conferito dal denaro che può rendere l'uomo disumano, tema che si ritrova anche nella sua seconda opera, *Richu* (日出, *Alba*, 1936), e gli effetti soffocanti della moralità tradizionale.

Altre opere di Cao Yu degne di nota sono *Yuan Ye* (原野, *Aperta campagna*) del 1937, in cui il protagonista è un uomo deforme fisicamente e moralmente che torna al luogo natio per vendicarsi del capo villaggio e che alla fine si suicida, *Beijing ren* (北京人, *Gente di Pechino*) che mostra come la vita del protagonista sia stata rovinata da un matrimonio combinato. Tutte le opere di Cao Yu hanno come sfondo la ribellione dell'individuo verso l'antica società che spesso lo trascina verso la morte oppure la fine del vecchio ordine sociale e la speranza nel futuro grazie alle nuove generazioni.



Cao Yu nel 1979

Tuttavia gli avvenimenti storici che si succedettero negli anni Trenta e negli anni Quaranta influenzarono fortemente lo sviluppo del teatro moderno verso un'altra direzione, ossia una certa estremizzazione di alcuni suoi aspetti. Il teatro venne sempre più identificato con un'arma politica da utilizzare per comunicare con le masse, non più soltanto per divulgare le idee di progresso e riforma, ma per una vera e propria propaganda politica, propaganda patriottica contro il Giappone nel momento della guerra, propaganda comunista e anti-nazionalista nel momento del conflitto civile tra Partito Comunista e Partito Nazionalista.

Con la morte di Yuan Shikai (袁世凯, 1859-1916), secondo presidente della Repubblica cinese dopo Sun Yatsen (in cinese Sun Zhongshan, 孫中山, 1866-1925), la Cina era entrata nel periodo dei signori della guerra, durante il quale governatori e comandanti provinciali agivano per proprio conto e si facevano guerra l'un l'altro. Nei primi anni Venti, il movimento nazionalista, organizzatosi come partito del Guomintang con una base territoriale a Canton, scelse di collaborare con l'appena fondato Partito Comunista per fronteggiare la minaccia dei signori della guerra. Nel 1925 le truppe del Guomintang, guidate da Chiang Kaishek (in cinese Jiang Jieshi, 蔣介石, 1887-1975), partirono per la spedizione settentrionale che aveva come scopo la riunificazione della Cina, tuttavia, dopo aver raggiunto Shanghai nella primavera del 1927, Chiang all'improvviso si rivoltò contro i comunisti e i loro simpatizzanti, cosicché questi ultimi si trovarono costretti a darsi alla macchia o a ritirarsi in zone periferiche.

Nel 1928, la spedizione nel nord di Chiang Kaishek portò a una riunificazione nominale della Cina sotto il governo del Guomintang con il trasferimento della capitale a Nanchino. Il decennio di Nanchino (1927-1937) fu testimone di un notevole sviluppo economico e di un considerevole progresso nella modernizzazione del paese. Sul piano militare, ripetute campagne tentarono di sradicare il Soviet stabilito nel Jiangxi da Mao Zedong (毛泽东, 1893-1976) e Zhu De (朱德, 1886-1976), che, con l'assedio del Guomintang del 1934, infine furono costretti a fuggire verso il nord, stabilendo la propria base nello Shaanxi settentrionale.



Zheng Boqi, fondatore della Società d'Arte Teatrale di Shanghai

In questo periodo, Shanghai divenne il centro più importante delle attività teatrali, anche grazie all'influenza e ad una certa protezione delle potenze straniere; numerosi erano gli spettacoli portati in giro dalle compagnie di *huaju*, non solo in questa zona ma anche in altre città come Pechino e Nanchino. Gli spettacoli si tenevano in piccoli villaggi, in grandi città, nelle fabbriche e nelle piazze, e le campagne di promozione fecero aumentare l'interesse per questa nuova forma artistica anche all'interno delle università che iniziarono a creare le loro associazioni teatrali *huaju*. Queste nuove associazioni, tra cui una delle più note fu la Società d'Arte Teatrale di Shanghai (*Shanghai yishu ju she*, 上海艺术剧社) fondata da Zheng Boqi (郑伯奇, 1895-1979) nel 1929, misero in scena numerose rappresentazioni di successo, anche se la maggior parte di esse era ancora costituita da adattamenti di drammi europei ed americani. Il governo nazionalista, che stava tentando la riunificazione del paese, vedendo le rappresentazioni teatrali *huaju* come uno strumento che incitava il sentimento di ribellione, iniziò un'ampia attività di soppressione delle associazioni di teatro *huaju* e molti attori e drammaturghi più radicali e simpatizzanti con le idee portate avanti dal Partito Comunista, come il famoso Tian Han, furono arrestati.⁴ Questa forte repressione, sommata alla flagrante corruzione tra le file

⁴ Cfr. W. Dolby, *A History of Chinese drama*, London, Paul Elek, 1976, p. 229.

del Guomindang e la sua incapacità di apportare dei cambiamenti, non fece altro che portare molti intellettuali a spostare la loro fede politica dalla parte dei comunisti. Il Partito Comunista, fondato nel 1921, resosi conto del potere del teatro pensò bene, al contrario di quanto fece il Guomindang, di servirsene per portare avanti la sua causa tra il popolo promuovendo la formazione di compagnie e di attori che potessero diffonderlo e stabilire così una rete su tutto il territorio nazionale. Già a partire dal periodo del fronte unito tra il partito Comunista e il Guomindang, tra il 1924 e il 1927, i comunisti organizzarono delle compagnie teatrali che mettevano in scena opere con tematiche rivoluzionarie. Ad esempio, durante le celebrazioni del Primo Maggio del 1926, una quarantina tra membri del PCC e giovani rivoluzionari misero in scena l'opera *Sangue del sette febbraio* (*Er qi xie*, 二七血), basata sul massacro del sette febbraio del 1923 compiuto dalle truppe del signore della guerra Wu Peifu quando mise a tacere lo sciopero sulla ferrovia Pechino-Hankou.⁵

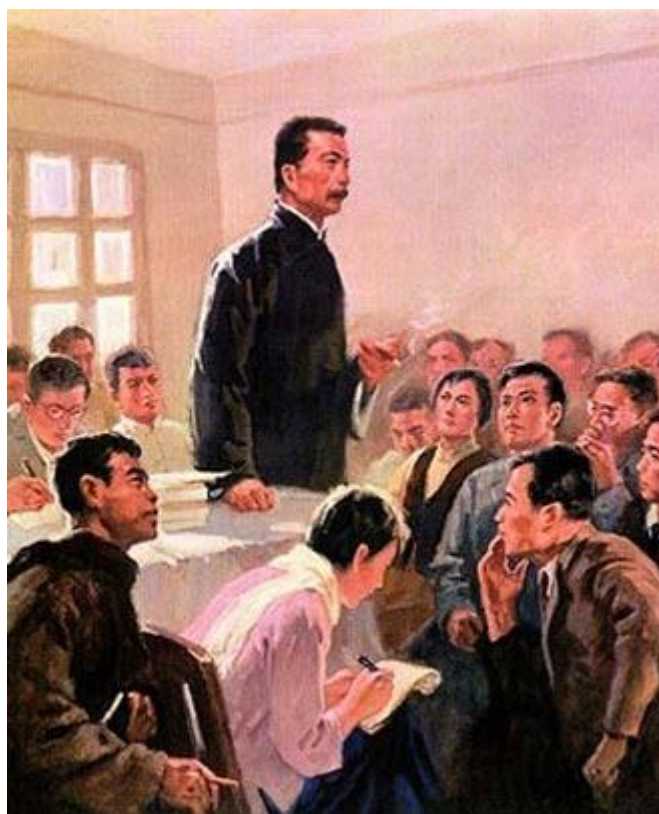
Nel 1930 varie associazioni teatrali di sinistra si unirono e fondarono l'Unione delle compagnie teatrali di Shanghai (*Shanghai xiju yundong lianhe hui*, 上海戏剧运动联合会), che venne riorganizzata e rinominata Lega cinese dei drammaturghi di sinistra (*Zhongguo zuoyi xijujia lianmeng*, 中国左翼戏剧家联盟) nel 1931, equivalente teatrale della famosa Lega degli scrittori di sinistra (*Zhongguo zuoyi zuojia lianmeng*, 中国左翼作家联盟), di cui faceva parte anche Lu Xun, fondata l'anno precedente. In linea con le idee portate avanti dal PCC, l'obiettivo primario della Lega dei drammaturghi di sinistra era portare il teatro tra le masse proletarie, tra gli studenti rivoluzionari e i cittadini dei piccoli centri per contrastare il potere del Partito nazionalista. I primi due punti del programma della Lega sono sufficienti a mostrare il fervore politico che motivava l'attività teatrale dei suoi membri e quanto la percezione del teatro come strumento di lotta politica fosse sempre più forte:

1 – Dobbiamo penetrare a fondo tra le masse proletarie delle città. Dobbiamo guidare il movimento del teatro proletario attraverso tre vie: rappresentazioni indipendenti della nostra Lega; supportare le rappresentazioni dei compagni lavoratori; unire le rappresentazioni della nostra Lega con quelle dei lavoratori. I modelli da

⁵ Cfr. Ivi, p.231.

adottare nelle rappresentazioni devono essere tali da poter essere completamente compresi dalle masse dei lavoratori. [...]

2 – Per conquistare le masse di studenti rivoluzionari piccolo-borghesi e la popolazione dei piccoli centri cittadini, la nostra Lega deve usare la formula dei tre tipi precedentemente menzionati, ovvero, indipendenza, supporto, unione [...] È necessario, inoltre, impiegare ogni mezzo possibile per assicurare libertà alle rappresentazioni pubbliche nelle aree del terrore bianco [zone controllate dal Partito Nazionalista]⁶.



Lega degli Scrittori di Sinistra

Una delle più importanti novità apportate dai membri della Lega fu porre l'accento sulla promozione teatrale nelle campagne. Il teatro del Movimento del Quattro Maggio e dei grandi drammaturghi degli anni Venti, infatti, era stato un movimento artistico che si era sviluppato soprattutto nelle città, che seppur professando l'importanza del popolo nel processo di riforma, non aveva tenuto conto di quella parte contadina che costituiva in

⁶ Cfr. C. Mackerras, op. cit., p. 148. Per l'originale cfr. Tian Han, Ouyang Yuqian et al. (a cura di), *Zhongguo huaju yundong wushi nian shiliao ji, di yi ji* (中国话剧运动五十年史料集, 第一辑, Raccolta di materiale di cinquant'anni di storia del movimento huaju), pp. 305-307.

realtà la stragrande maggioranza della popolazione. I membri del Partito comunista furono i soli a preoccuparsi di estendere la loro influenza attraverso il teatro a partire dalle campagne.

Con l'incidente del ponte Lugou (anche detto ponte Marco Polo) appena fuori Pechino, il 7 luglio del 1937, che segnò l'occupazione della città e l'inizio dell'invasione della Cina intera da parte delle truppe giapponesi, la situazione cambiò rapidamente. Con lo scoppio della guerra con il Giappone (1937-1945), i cinesi iniziarono la loro resistenza all'invasione che durò fino al 1945. In questo periodo il forte sentimento patriottico spinse attori e compagnie di teatro parlato ad organizzarsi per contribuire all'attività di resistenza al nemico e gli spettacoli iniziarono ad essere usati quasi esclusivamente come propaganda nell'esercito e nei piccoli villaggi di campagna, dando inizio ad un movimento teatrale che aderiva completamente alla guerra di resistenza contro il Giappone. Migliaia erano le compagnie attive durante la guerra, alcune locali, alcune itineranti, molte dirette da professionisti e molte amatoriali, che portavano gli spettacoli ovunque: tra i soldati, tra gli operai, nelle piazze, nelle strade, nei templi, nei piccoli villaggi e nelle grandi città.

Nonostante la qualità dei lavori teatrali delle compagnie che operavano nelle campagne tra la gente non istruita al solo scopo propagandistico fosse inferiore rispetto a quella delle opere *huaju* dei drammaturghi che operavano nelle città, la guerra segnò un passo vitale per la *sinizzazione* di una drammaturgia che sembrava ancora ancorata a ripercorrere i modelli occidentali.⁷ Con l'inclusione di elementi di alcune forme di intrattenimento tradizionale, più familiari alla gente comune, all'interno della struttura del teatro moderno ci fu una vera e propria "assimilazione cinese" del teatro *huaju*.⁸ La guerra contro il Giappone è vista come un punto di svolta nella storia del teatro cinese poiché, come scrisse Tian Han, "fu in questo periodo che il teatro raggiunse naturalmente la 'massivizzazione', ovvero arrivò realmente tra le masse"⁹. Il forte desiderio di difendere il proprio paese contro il Giappone portò attori e drammaturghi ad unire le proprie forze con un impegno mai visto prima: l'Associazione di Shanghai organizzò delle compagnie teatrali itineranti, in cui non solo attori, ma anche intellettuali e famosi

⁷ Cfr. W. Dolby, op. cit., p. 232

⁸ Cfr. *Ibidem*.

⁹ Cfr. Tian Han, Ouyang Yuqian et al. (a cura di), op. cit., p. 17, cit. in C. Mackerras, op. cit., p. 151.

scrittori portavano gli spettacoli nei piccoli villaggi, allestendo palchi nei templi, nei corridoi delle scuole, all'interno di aule o nei campi sportivi e nelle strade.



Rappresentazione nel periodo della guerra di Resistenza.

Nel dicembre del 1937, Nanchino cadde in mano ai giapponesi e molti gruppi teatrali, attori dell'Opera tradizionale come il famoso Mei Lanfang, drammaturghi come Ouyang Yuqian, Tian Han, Hong Shen, Xiong Foxi, Guo Moruo, Chen Baichen (陈白尘, 1908-1994, diventato famoso soprattutto per le sue satire politiche), Cao Yu, Lao She (老舍, 1899-1966), si unirono e fondarono l'Associazione Nazionale di teatro cinese per resistere al nemico (*Zhonghua quanguo xiju jie kang di xiehui*, 中华全国戏剧界抗敌协会). Il repertorio dell'Associazione spaziava dal teatro moderno, al teatro tradizionale, da vari tipi di Opera regionale a forme di spettacoli di cantastorie e così via. Il manifesto dell'Associazione sottolineava l'importanza dell'unione per la resistenza al Giappone: “la nostra unione è per resistere al nemico [...] Solo la resistenza al nemico ha causato la

nostra unione”¹⁰. Annunciava, inoltre, l’utilità del teatro nella resistenza popolare contro l’aggressione giapponese: “Per diffondere la propaganda contro il nemico tra le masse nelle campagne di tutto il paese, l’arma più efficace è senza dubbio il teatro, qualsiasi tipo di teatro”.¹¹

La necessità di andare nei villaggi di campagna, frase chiave del manifesto, era una posizione condivisa da tutti, ma per gli intellettuali di sinistra si sarebbe dovuto compiere un ulteriore passo in avanti addestrando i giovani contadini e lasciando poi che formassero essi stessi delle compagnie teatrali, unico modo per far sì che il nuovo teatro si radicasse veramente nelle campagne.

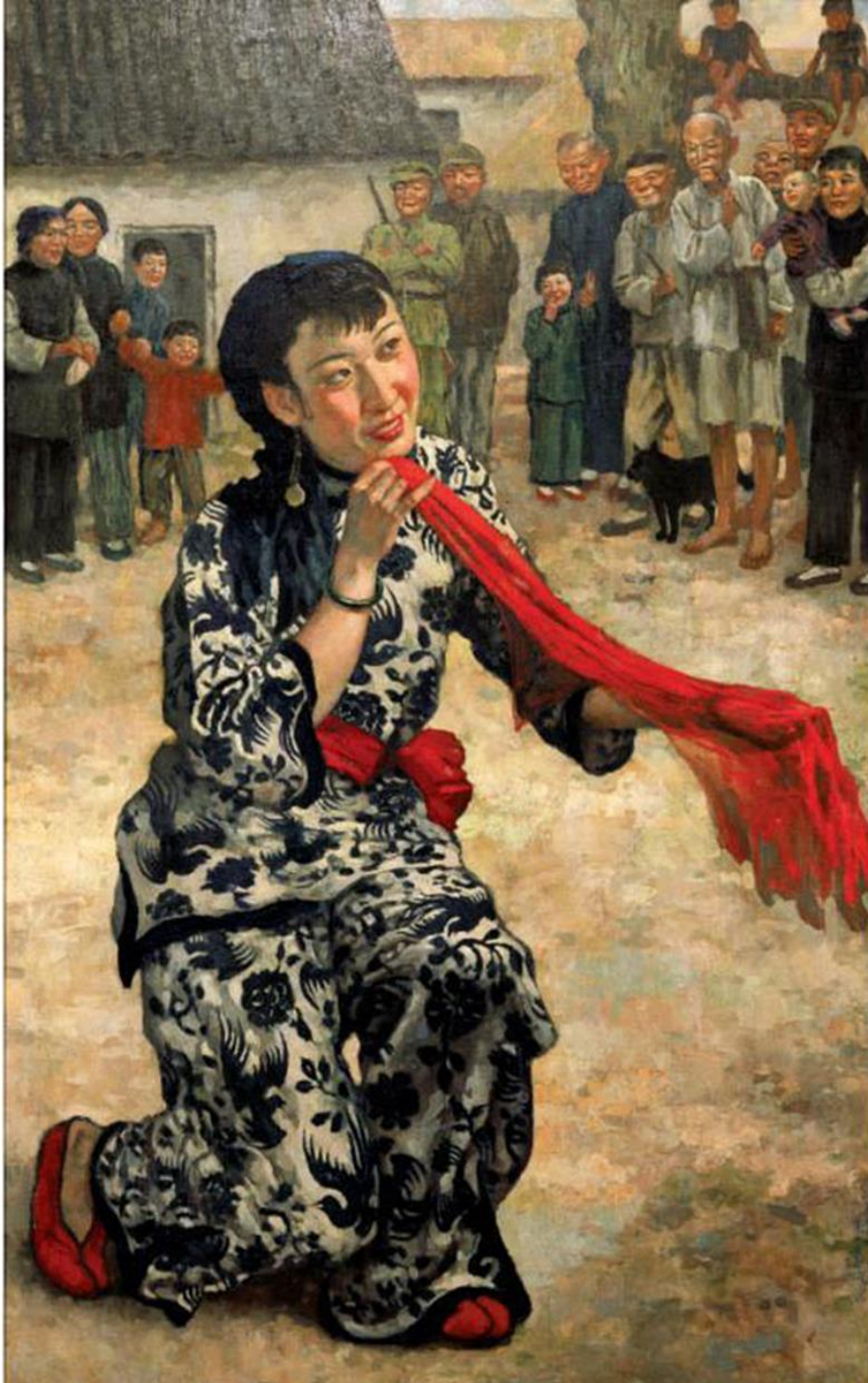
Data la funzione di propaganda assegnata al nuovo teatro, anche i contenuti delle rappresentazioni dovevano essere adattati alla situazione politica. Inizialmente si adattarono delle opere già esistenti, ma poi si passò direttamente alla scrittura di nuove opere teatrali esplicitamente e specificatamente contro l’invasione giapponese. Ad esempio, a questo periodo risale la creazione del dramma *Fangxia nide bianzi* (放下你的鞭子, *Abbassa la tua frusta*) che rappresentava le crudeltà compiute dai giapponesi e le sofferenze della gente in Manciuria. Rappresentazioni di questo tipo avrebbero provocato indignazione tra la gente dei villaggi, alimentando il sentimento di odio verso gli invasori giapponesi e ottenendo così lo scopo propagandistico prefissato.

I membri del Partito Comunista, consapevoli della difficoltà che avevano le masse contadine a comprendere e ad accettare forme teatrali troppo distanti dalla propria tradizione come poteva essere il teatro *huaju* con l’utilizzo di tecniche nuove, si sforzarono di creare una sorta di integrazione tra il teatro moderno e alcune forme del folklore cinese. L’esperimento più riuscito in questa direzione fu la trasformazione della danza campestre *yangge* (秧歌, *Canto per la semina del riso*) dello Shaanxi in una nuova forma drammatica. Originariamente si trattava di una forma di rappresentazione primitiva: un gruppo di venti o trenta uomini e donne (anticamente erano i ragazzi a danzare al posto delle donne) si fronteggiavano su due linee opposte cantando una canzone d’amore, sotto forma di botta e risposta, di complimenti reciproci, di schermaglie. La danza era semplice ma dal ritmo sostenuto: tre passi avanti e un salto indietro di lato. Anche i movimenti

¹⁰ Cfr. Ivi, p. 152.

¹¹ *Ibidem*.

erano semplici, in genere con esplicite allusioni sessuali. Un comico fuori dal gruppo interpretava il buffone della situazione. Tamburi, gong, cimbali e il violino *huqin* suonavano forte e a non finire.



Dramma Fangxia nide bianzi (Abbassa la tua frusta).

Durante la guerra, l'esercito comunista, che con la Lunga Marcia del 1934-1935 aveva stabilito la sua base nello Shaanxi a Yan'an, trasformò lo *yangge* da danza di corteggiamento a danza di propaganda politica: i danzatori si vestivano da operai, studenti, contadini, soldati o commercianti e rappresentavano tutte le classi del popolo, unite nella lotta contro il nemico invasore con canzoni che esprimevano le nuove idee politiche. Il nuovo *yangge*, benché visto con riserva dagli intellettuali, divenne sempre più popolare fino a trasformarsi in un vero e proprio dramma danzato le cui storie, con una struttura molto semplice, volevano promuovere la necessità di riforme, gli sforzi nazionali per sostenere la guerra di liberazione e l'Esercito popolare.

Di zona in zona, nelle aree sotto controllo delle forze rivoluzionarie, in quelle dove ferveva la guerriglia, queste forme teatrali furono riproposte con nuovi accenti da compagnie rurali erranti, da compagnie occasionali e dalle stesse che militavano nelle armate rosse, per la maggior parte composte da contadini. Gradualmente, con l'avanzare della guerra, anche gli intellettuali si convinsero che lo *yangge* poteva servire alla causa della resistenza, incoraggiati in questo dallo stesso capo del Partito Comunista, Mao Zedong, anche loro si dedicarono alla composizione di drammi di questo tipo. Così, alla danza si aggiunse il dialogo, l'azione, una tematica più precisa e la forma dello *yangge* divenne più complessa. Uno degli esempi più riusciti fu l'adattamento di un'antica leggenda locale, quella della *Ragazza dai capelli bianchi* (*Baimao nü*, 白毛女) che raggiunse le quattro ore di spettacolo.

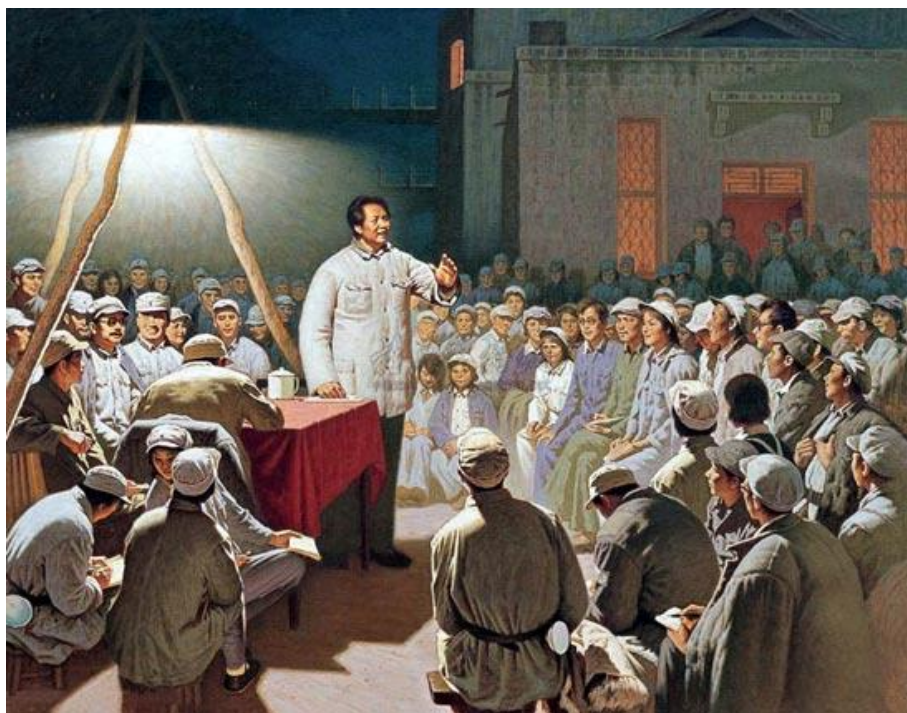
Questa leggenda racconta di Xi'er, una povera ragazza venduta dal padre ad un ricco proprietario per pagare l'affitto delle terre: violentata dal ricco proprietario e rimasta incinta, la ragazza scappa sulle montagne e vive nascondendosi in una grotta. Per questo motivo i capelli le diventano bianchi e quando appare tra i contadini viene onorata come un essere celeste. La leggenda fu riadattata e la storia trasferita nel contesto contemporaneo della lotta contadina: non venduta, ma rapita dal ricco proprietario, la ragazza fugge sulle montagne e dopo anni di stenti e di privazioni viene ritrovata dai combattenti rivoluzionari, riportata al villaggio e messa di fronte al suo persecutore sconfitto.¹²

Il dramma ebbe subito una grande popolarità e divenne in breve tempo il simbolo della causa rivoluzionaria. Questa forma era adatta alla Cina contadina e popolare poiché

¹² Cfr. N. Savarese, op. cit. (1997), p. 123.

era un teatro che i contadini potevano comprendere facilmente, conservava, infatti, tutte le caratteristiche esteriori del dramma classico come il dialogo alternato al canto, la presentazione dei personaggi, che raccontano al pubblico, di volta in volta, la propria storia passata o le proprie mosse, ma al contrario dell'Opera tradizionale trattava argomenti vicini al loro modo di vivere invece di parlare di re, regine e concubine, guerrieri feudali, fantasmi e giullari che dominavano l'immaginazione dei loro antenati in età ormai lontane.

Quest'opera fu rappresentata anche all'estero, in Russia e in Giappone, e tradotta in varie lingue, anche in italiano.¹³ Vinse poi nel 1951 il premio Stalin per l'arte e la letteratura e inoltre, nello stesso anno, se ne fece anche un adattamento cinematografico. Per comprendere il significato e il seguito che ebbe quest'opera, basti pensare che nella primavera del 1958 se ne diedero a Pechino contemporaneamente quattro edizioni: la prima presentava l'originale, due erano diversi adattamenti allo stile tradizionale, uno dei quali proprio all'Opera di Pechino, l'ultima fu presentata durante la tournée in Cina di una compagnia giapponese di balletti.¹⁴



Dipinto che ritrae Mao alla Conferenza di Yan An.

¹³ *La ragazza dai capelli bianchi*, Firenze, 1952, e la stessa in *Teatro uno*, Torino, 1962.

¹⁴ Cfr. R. Pilone, *Teatro in Cina*, Rocca San Casciano, Cappelli Editori, 1966, p. 59.

Oltre alle opere che riguardavano specificatamente la guerra contro il Giappone, si continuavano a scrivere opere dai temi storici per insegnare alle masse la storia del proprio paese, ancora una volta con l'intento di promuovere il patriottismo o la rivoluzione. I drammi storici, inoltre, avevano il vantaggio di non palesare apertamente l'intento di propaganda così da poter essere accettati anche nelle zone occupate dai Giapponesi. L'esempio più famoso di dramma storico di questo periodo è *Bishang Liangshan* (逼上梁山, *Guidati alla rivolta*),¹⁵ rappresentata nelle zone rosse occupate dal Partito Comunista. L'importanza di quest'opera deriva dal fatto che fu una delle poche opere storiche alle quali Mao Zedong diede aperta approvazione. Questo dramma venne rappresentato per la prima volta nel dicembre del 1943 a Yan'an e poco dopo, nel gennaio del 1944, Mao scrisse una lettera agli attori lodandoli per aver messo in scena la storia fatta dal popolo e per aver sottratto il dominio della scena ai ricchi padroni e ai loro figli: "Avete corretto questo errore della storia e ristabilito la verità storica", scrisse, "avviando quindi ad una nuova vita la vecchia Opera".¹⁶

Queste opere teatrali e il movimento per un teatro popolare da sviluppare soprattutto nelle campagne erano la concreta espressione della linea programmatica dettata nella conferenza tenuta a Yan'an nel maggio del 1942 sull'arte e la letteratura. Due interventi di Mao Zedong alla conferenza, raccolti e pubblicati con il titolo *Discorsi alla conferenza di Yan'an sulla letteratura e l'arte*,¹⁷ furono particolarmente determinanti nell'influenzare tutti i lavori scritti da quel momento in poi. Le idee avanzate da Mao in questa conferenza erano destinate ad occupare una posizione dominante nella società cinese, tanto da diventare poi delle vere e proprie direttive in base alle quali gli artisti e gli scrittori, i drammaturghi e gli attori, avrebbero dovuto regolare le proprie attività creative.

¹⁵ Si tratta di un adattamento di un episodio del romanzo storico tradizionale del XV secolo, il *Shui hu chuan* (水浒传, Sul bordo dell'acqua, anche conosciuto in Italia con il nome *I briganti*), in cui un gruppo di 108 briganti, dimostrano la loro temerarietà e spietatezza, cercano di difendere i più deboli e gli inermi intervenendo là dove la giustizia non arriva. Venne così interpretata come un'opposizione allo sfruttamento del potere feudali contro il popolo dei più umili e venne riadattata in forma moderna negli anni Quaranta del Novecento.

¹⁶ Cfr. L'originale cinese può essere trovato in Huang Yuchuan (a cura di), *Mao Zedong shenping ziliao jianbian yibajiusan nian – yijiuliujiu nian* (毛泽东审评资料简编一八九三年—一九六九年, Edizione concisa di materiale esaminato e commentato da Mao Zedong anno 1893 – 1969), Istituto di Ricerca di Hong Kong, 1970.

¹⁷ In cinese il titolo è *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* (在延安文艺座谈会上的讲话), pubblicato in *Mao Zedong xuanji* (毛泽东选集, *Opere scelte di Mao Zedong*), vol. III, Pechino, Renmin chubanshe, 1953.

Nei *Discorsi*, Mao, partendo dal presupposto materialista secondo cui è la materia a decidere la natura della società, è la proprietà o meno di terre e di mezzi di produzione a determinare le classi sociali alle quali le persone appartengono e di conseguenza ciò che loro pensano e il tipo di arte che preferiscono, dà un'interpretazione della funzione dell'arte nella società ancora più radicale dei suoi predecessori. L'arte e la letteratura sono un'arma politica, ma non si tratta più di semplice promozione di riforme, ma di rivoluzione, in quanto il progresso della società risulta solo dal conflitto di classe, unico mezzo che determina il cambiamento.

Una questione importante nei *Discorsi* riguarda la natura stessa dell'arte: le opere d'arte e di letteratura, in quanto forme ideologiche, sono il prodotto del cervello umano in quel dato momento storico della società e per questo non possono che riflettere le società e, più specificatamente, le classi all'interno delle società e di conseguenza l'arte non può che avere uno stretto rapporto anche con la politica: “Nel mondo contemporaneo ogni cultura, ogni letteratura e ogni arte appartengono a determinate classi e seguono determinate linee politiche”.¹⁸

Le arti non solo riflettono la società, ma la influenzano. È chiaro che la necessità di influenzare la società attraverso la creazione artistica era un aspetto centrale per Mao e i suoi sostenitori e lo fu anche negli anni successivi della storia cinese. Mao, all'apertura della conferenza, affermò che lo scopo dell'incontro era assicurare “che la letteratura e l'arte entrassero a far parte integrante dell'intero meccanismo della rivoluzione, operassero come un'arma potente per unire ed educare il popolo, per colpire e annientare il nemico”,¹⁹ che in quel momento era il Giappone. Data la stretta relazione con la società che riflette e che influenza, qualsiasi sia l'intento dell'artista, ogni forma artistica non può che essere una forma di propaganda. Non ci sono, inoltre, dei valori assoluti per giudicare l'arte, ma ogni particolare opera artistica assume un diverso valore a seconda della funzione che ha in una determinata società.

[...] Noi neghiamo non soltanto il criterio politico astratto, assolutamente immutabile, ma anche il criterio artistico astratto, assolutamente immutabile; ogni classe, in ogni società divisa in classi, ha i suoi criteri particolari, tanto politici che artistici. Ma tutte le classi, in tutte le società divise in classi, mettono sempre il criterio politico al

¹⁸ Cfr. Mao Zedong, *Discorsi alla conferenza di Yan'an sulla letteratura e l'arte*, Pechino, Casa editrice in lingue straniere, 1968, p.27.

¹⁹ Cfr. Ivi, p. 2.

primo posto e quello artistico al secondo. La borghesia ripudia sempre le opere letterarie e artistiche del proletariato, per quanto possano essere elevati i loro pregi artistici. Da parte sua, il proletariato deve determinare il suo atteggiamento verso le opere letterarie e artistiche delle epoche passate solo dopo aver esaminato quale posizione hanno nei confronti del popolo, e se hanno avuto o meno una funzione progressista nella storia. Alcune opere politicamente ultrareazionarie possono anche avere dei pregi artistici. . [...] Noi invece esigiamo l'unità tra la politica e l'arte, l'unità tra il contenuto e la forma, l'unità tra il contenuto politico rivoluzionario e una forma artistica possibilmente perfetta. [...]²⁰

Un'altra questione importante che Mao affrontò nei suoi *Discorsi* fu la definizione del tipo di pubblico al quale l'artista si doveva rivolgere nella creazione dei suoi lavori. Come è facile immaginare, per Mao l'artista doveva rivolgersi alle masse, al popolo. Nel discorso di Yan'an spiegò con precisione chi erano le masse e a chi doveva essere rivolta l'arte e la letteratura:

*[...] Le larghe masse popolari sono gli operai, i contadini, i soldati e la piccola borghesia urbana, che costituiscono oltre il 90 per cento della popolazione complessiva del nostro paese. Per questo la nostra letteratura e la nostra arte sono al servizio, in primo luogo, degli operai, la classe che dirige la rivoluzione; in secondo luogo dei contadini, il nostro alleato più numeroso e sicuro nella rivoluzione; in terzo luogo, degli operai e dei contadini armati [...] forze fondamentali della guerra rivoluzionaria; in quarto luogo delle masse lavoratrici e degli intellettuali della piccola borghesia urbana, che sono pure nostri alleati nella rivoluzione e possono collaborare con noi per un lungo periodo [...]*²¹

L'arte, quindi, e in particolare quella teatrale, non doveva essere pensata per le elite e gli artisti si devono impegnare nel "popolarizzare" (rendere popolari tra le masse, come specifica lo stesso Mao nel suo discorso)²² i loro lavori. Una volta create delle opere accettabili, è dovere degli artisti e degli intellettuali assicurare che le masse abbiano l'opportunità di apprezzarle e imparare da esse.

²⁰ Ivi, p. 33.

²¹ Ivi, p. 13.

²² Ivi, p.18.

Arrivato a questo punto, Mao volle definire anche il profilo di coloro che creano l'arte. Secondo la visione materialista, l'abilità artistica non è innata, ma si sviluppa attraverso l'esperienza, per cui tutti sono potenzialmente capaci di apprezzare e creare l'arte e ognuno può diventare un'artista se si verificano le condizioni sociali giuste. È per questo che Mao tendeva ad enfatizzare il ruolo dei non professionisti: il lavoro di esperti e professionisti era certamente importante, ma essi dovevano prendere sul serio l'attività dei dilettanti e imparare da essa:

[...] I nostri specialisti devono essere al servizio non soltanto dei quadri, ma soprattutto delle masse [...] i nostri specialisti di teatro devono interessarsi alle piccole compagnie teatrali nelle unità militari e nelle campagne; i nostri specialisti di musica devono interessarsi alle canzoni delle masse. [...] Tutti questi compagni devono stabilire uno stretto legame con i compagni che svolgono il lavoro di popolarizzazione della letteratura e dell'arte tra le masse. Da un lato i nostri specialisti devono aiutarli e guidarli e, dall'altro, devono imparare da loro e, per loro tramite, assorbire la linfa che sgorga dalle masse per nutrirsi, arricchirsi e in tal modo evitare che la propria specialità si trasformi in un "castello d'aria", staccato dalle masse e dalla realtà, privo di contenuto e di vita. [...].²³

La fonte per l'arte e la letteratura, inoltre, doveva essere la vita del popolo, che egli descrive come una miniera inesauribile di materiale per la letteratura e l'arte: "Si tratta di materiale allo stato naturale, di materiale grezzo, ma allo stesso tempo del materiale più vivo, più ricco e importante che vi sia. E, in tal senso, di fronte ad esso impallidisce qualsiasi letteratura, qualsiasi arte".²⁴

Questo, per Mao, non significava, però, rigettare l'eredità degli antichi e degli stranieri, ma anzi bisognava "raccogliere tutto ciò che vi è di buono nell'eredità letteraria e artistica del passato, assimilare con spirito critico quanto vi è di utile e servirsene come un esempio".²⁵ Mao Zedong diede una grande importanza a questi esempi, infatti, disse:

[...] C'è una differenza tra l'aver e non avere di tali esempi: da essi dipende se l'opera sarà rifinita o grezza, elegante o grossolana, se avrà un alto o un basso livello

²³ Ivi, pp. 24-25

²⁴ Ivi, p. 19.

²⁵ Ivi, , pp.19-20.

[...] *Per nulla al mondo possiamo quindi rigettare l'eredità degli antichi e degli stranieri, o rifiutare di prendere le loro opere ad esempio, anche se sono feudali o borghesi.* [...]

26

I discorsi di Mao a Yan'an segnarono un punto decisivo che stabiliva il rapporto tra arte e politica: Mao dichiarò senza mezzi termini che era responsabilità delle autorità politiche stabilire come gli scrittori e gli artisti dovessero svolgere il proprio lavoro nella società, le linee dello sviluppo artistico dovevano essere determinate dalle direttive politiche, che avrebbero regolato tanto la forma quanto il contenuto delle opere letterarie e teatrali. Fu l'inizio, quindi, di quel processo che portò poi ad una completa subordinazione dell'arte e della letteratura alla politica.

La guerra contro il Giappone terminò nel 1945, ma nel 1946 iniziò la guerra civile che finì solo nel 1949 quando i comunisti sotto la guida di Mao Zedong fondarono la Repubblica Popolare Cinese, mentre Chiang Kai-shek e i nazionalisti furono confinati a Taiwan dove fondarono la Repubblica di Cina. Erano trascorsi quarant'anni dalla prima rappresentazione in stile occidentale, *La dame aux camelias*, del Salice di Primavera e il teatro *huaju* attraversò momenti di grande cambiamento, ma la connessione con le sue origini occidentali continuò a rimanere comunque forte ed evidente.

Copertina dei Discorsi di Mao.

²⁶ Ivi, p. 20.



Bibliografia essenziale

DOLBY William, *A History of Chinese drama*, London, Paul Elek, 1976.

HUANG Yuchuan (a cura di), *Mao Zedong shenping ziliao jianbian yibajiusan nian – yijiuliujiu nian* (毛泽东审评资料简编一八九三年— 一九六九年, *Edizione concisa di 1893 anni di materiale esaminato e commentato da Mao Zedong – anno 1969*), Istituto di Ricerca di Hong Kong, 1970.

MACKERRAS Colin, *Chinese theater: from its origins to the present day*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1988.

MAO Zedong, *Discorsi alla conferenza di Yan'an sulla letteratura e l'arte*, Pechino, Casa editrice in lingue straniere, 1968.

PILONE Rosanna, *Teatro in Cina*, Bologna, Cappelli 1966.

SAVARESE Nicola, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carrocci editori, 1997.

SAVARESE Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza, 1992.

Il teatro cinese moderno: anni Cinquanta e Sessanta

L'avvento della Repubblica Popolare determinò un'ulteriore nuova epoca per il teatro cinese. La forte coesione politica del governo e la forte influenza della sua ideologia offrì maggiori possibilità, rispetto ai periodi precedenti, sia di promuovere che di gestire le attività teatrali. Ad una certa libertà di azione nell'ambito drammaturgico, di fatto esistente nei primi anni della Repubblica Popolare, andò a mano a mano sostituendosi un sempre più pesante controllo delle attività teatrali che sfociò poi nella terribile repressione di qualsiasi spettacolo che non seguisse le direttive dettate dal Partito Comunista per un teatro proletario e rivoluzionario, sostenuto in particolare dalla moglie di Mao, Jiang Qing (江青, 1914-1991), durante la Rivoluzione Culturale (ca. 1966-1976).



Jiang Qing

Dopo il 1949, il governo si apprestò ad attuare una vera e propria nazionalizzazione del teatro, istituendo numerosi teatri statali a livello centrale, provinciale e municipale, di dramma parlato, portandolo così al livello di teatro nazionale, insieme all'Opera di Pechino e ad alcune varietà teatrali locali. A causa della sua origine e del suo sviluppo, intimamente connessi alla politica e alla situazione storica, in questi anni si rafforzò ancor di più l'idea che identificava questo genere ad uno strumento di propaganda e come tale lo si utilizzò a partire dagli anni Cinquanta.

Con lo spostamento della capitale a Pechino e con l'emergere di una forte organizzazione politica centralizzata, questa città divenne il centro indiscusso dello sviluppo culturale e teatrale e in tutto il paese vennero costruiti nuovi edifici e vennero fondate nuove istituzioni dedicate alle attività teatrali. Guo Moruo nel suo libro *Culture and Education in New China* per evidenziare la crescente importanza del teatro in Cina descrisse in questo modo la presenza di strutture teatrali e cinematografiche nel 1950:

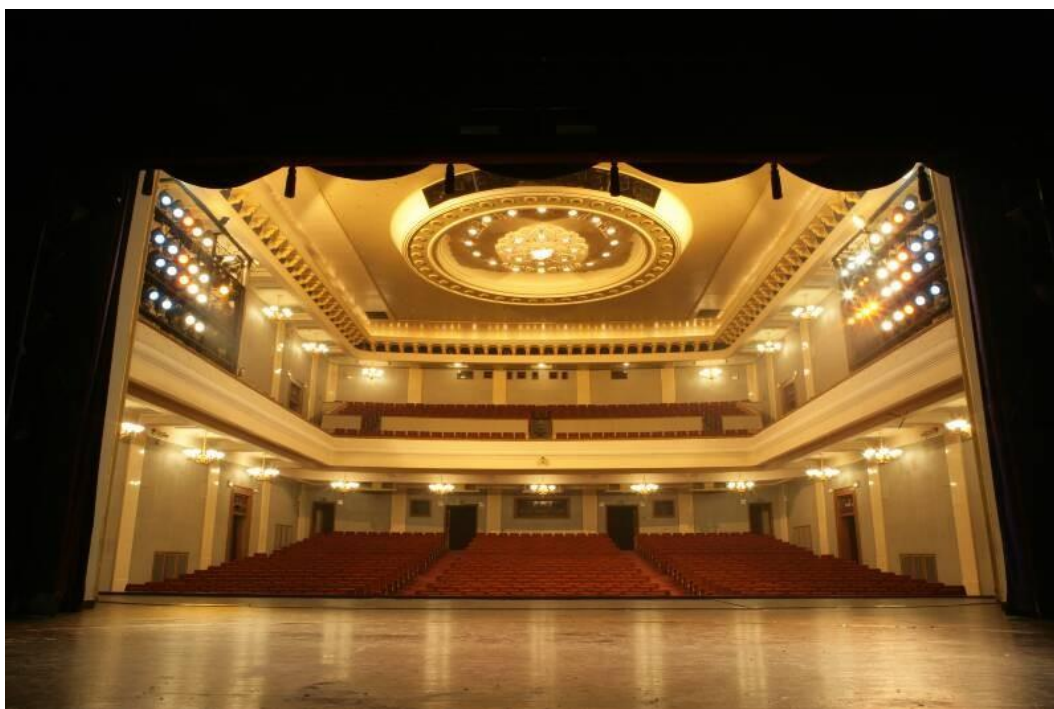
*La Cina ora ha tre studi cinematografici statali nel Nord-Est, a Pechino e a Shanghai, che producono i due terzi dei film di tutto il paese, ci sono poi, quattro importanti studi cinematografici privati. In tutta la Cina ci sono 467 cinema, dei quali 206 sono pubblici, 10 semiprivati e 251 privati [...] nelle 18 città più grandi, a sud della Grande Muraglia ci sono 151 teatri, mentre ce ne sono 82 nel Nord-Est. Ci sono, inoltre, 400 compagnie teatrali e 40.000 tra attori, musicisti, cantanti, ballerini in tutto il paese [...]*¹

Vennero rinnovati i vecchi teatri e ne furono costruiti molti nuovi di grandi dimensioni, simili ai teatri occidentali, con una struttura differente del palcoscenico, con platee con sedili più comodi, vennero eliminate le panchine e i tavoli da tè e la rappresentazione teatrale ora divenne la cosa più importante. Tra i teatri di questo tipo si possono ricordare lo *Shoudu juchang* (首都剧场, *Teatro della capitale*), costruito nel 1956 al centro di Pechino, con attrezzature, impianti luce e acustico del tutto moderni, con un ampio spazio dedicato al backstage, con comodi camerini in grado di ospitare fino a duecento attori a volta e il *Beijing Yinyue Ting* (北京音乐厅, *Auditorium della musica di Pechino*), con circa 3.000 posti a sedere.

¹ Citato in William Dolby, *A History of Chinese drama*, London, Paul Elek, 1976, p. 233. Per l'originale cfr. Guo Moruo, *Culture and Education in New China*, Peking, Foreign Languages Press, 1950



Shoudu-Juchang – Teatro della Capitale



Teatro della Capitale oggi. Interno

Le attività teatrali ricevettero così un grande stimolo e si formarono molte nuove organizzazioni, come l'Associazione di Drammaturghi Cinesi (*Zhongguo xijujia xiehui*, 中国戏剧家协会), fondata nel luglio del 1949 e l'Accademia Drammatica Centrale (*Zhongyang xiju xueyuan*, 中央戏剧学院), che divenne una delle scuole teatrali più influenti di tutto il paese e che basava le proprie tecniche di recitazione sul metodo Stanislavskij. Le più grandi opere di teatro parlato erano rappresentate dal Teatro d'Arte del Popolo di Pechino (*Beijing renmin yishu juyuan*, 北京人民艺术剧院), e dal Teatro Shoudu, del quale Cao Yu era presidente.

Il nuovo governo dava pari importanza sia al teatro tradizionale sia a quello moderno purché consoni entrambi alle nuove direttive. Nel 1950 venne costituita una Commissione Centrale per la Riforma Teatrale e l'Opera di Pechino fu sottoposta ad una riforma piuttosto radicale che prevede l'introduzione di tematiche contemporanee, di abiti moderni, la "rilettura" dei testi classici secondo i principi della rivoluzione, oltre a una serie di modifiche e innovazioni formali e artistiche. Il repertorio classico andò soggetto ad un rigoroso processo selettivo e molte opere furono riscritte per eliminare i "residui feudali".

Nel 1952 fu istituito un ufficio per l'Opera presso il Ministero della Cultura e fu chiesto a Mei Lanfang di fondare e dirigere a Pechino una scuola pubblica specializzata per attori tradizionali e un istituto di ricerca storica: nacque così l'Istituto per il Teatro Musicale Cinese (*Zhongguo xiqu xueyuan*, 中国戏曲学院), la scuola nazionale per gli attori dell'Opera di Pechino. Sebbene si favorisse un certo recupero della professione degli attori che, grazie alla nazionalizzazione dei teatri garantiva a tutti un impiego e una preparazione, tuttavia, gradualmente, si iniziò ad attuare una forte censura sugli spettacoli: nel repertorio furono cancellate numerose opere perché il loro contenuto era considerato immorale e antipatriottico nonché pieno di vecchie superstizioni feudali. La ricerca di nuovi temi per le opere andava effettuata pensando alla realtà contemporanea, al bisogno di servire la causa della rivoluzione e del popolo.



Mei Lanfang con il trucco di scena



Mei Lanfang (1894-1961)

Questa riforma obbligata dell'Opera tradizionale fu in realtà una revisione accurata per censurare tutto quanto potesse rimandare alla Cina imperiale e feudale ma questa operazione significava anche sconfessare tutto ciò che rinviava al passato, in pratica alla storia stessa della Cina. La censura, tuttavia, non riguardava la tecnica di recitazione, che continuava ad essere applicata ai nuovi contenuti. Un esempio famoso di questo tipo di opere riformate fu *La concubina ubriaca* (*Guifei zuijiu*, 贵妃醉酒), di Mei Lanfang, in cui si racconta un episodio della famosa storia d'amore fra la bella concubina Yang Guifei e l'imperatore Xuanzong della dinastia Tang. La vicenda metteva in scena

la disperazione di Yang Guifei che un giorno, dopo aver atteso invano l'arrivo del suo amato sovrano, scopre che costui ha preferito visitare il padiglione di un'altra concubina.

La storia originale vedeva nella delusione di Yang Guifei, e nel suo successivo ubriacarsi, un quadro sensuale della corrotta società feudale: la nuova interpretazione poneva invece l'attenzione sul tema della donna oppressa e soggetta ad angherie dalla società feudale che permetteva il concubinaggio.

Nonostante questa drastica riforma, in questo periodo ci fu un ritorno di interesse verso il teatro tradizionale, dimostrato dalle numerose pubblicazioni di manuali su tecniche di recitazione dell'Opera di Pechino, memorie di attori e altre raccolte teatrali, come la collezione fotolitografica intitolata *Guben xiqu congkan* (古本戏曲丛刊, *Collezione di antiche edizioni teatrali*, stampato tra il 1954 e il 1958),² in cui vennero pubblicate molte opere del teatro Yuan, Ming e Qing. Altri lavori di questo tipo furono *Zhongguo difang xiqu jicheng* (中国地方戏曲集成, *Collezione completa di Opere regionali*), prima raccolta di drammi regionali; edizioni con annotazioni di antichi drammi tradizionali come *Il palazzo della vita eterna* (*Chang sheng dian*, 长生殿), *Il ventaglio dai fiori di pesco* (*Tao hua shan*, 桃花扇), *Il racconto della camera occidentale* (*Xi xiang ji*, 西厢记), collezioni di *zaju* del periodo Yuan e Ming o di *chuanqi* di epoca Ming e Qing e così via.

Si verificò invece una diminuzione di traduzioni di testi teatrali stranieri e si fece una più attenta selezione, soprattutto per motivazioni ideologiche, che, per quanto riguarda la letteratura dell'Europa occidentale e dell'America, restrinse il campo ad un numero limitato di autori, tra i quali il nostro Carlo Goldoni, Henrik Ibsen, Bernard Shaw, Shakespeare e più tardi Brecht.³ È abbastanza facile comprendere che il resto delle traduzioni straniere, che ne costituiva anche la maggior parte, provenisse dalla letteratura russa.

Gli stretti rapporti che la Cina intratteneva con l'Unione Sovietica determinarono non solo una gran quantità di traduzioni, ma anche l'importazione del modello e delle esperienze del Teatro d'Arte di Mosca e della scuola di recitazione secondo il metodo di Stanislavskij, il cui apporto rafforzò ulteriormente la funzione politica del teatro parlato e, soprattutto, consentì per tutta la durata degli anni Cinquanta e Sessanta uno stile di

² Cfr. W. Dolby, op. cit., p. 232.

³ *Ibidem*.

recitazione basato sul metodo dell'artista russo, cioè sull'identificazione dell'attore con il personaggio, concezione molto lontana dallo stile tradizionale cinese, in cui l'attore può definirsi "straniato", cioè non immedesimato, e con un certo distacco guarda la sua parte e racconta il personaggio. Non tutti i teatranti accolsero il metodo Stanislavskij, anzi, alcuni di loro si dedicarono alla ricerca di uno stile più vicino alla tradizione cinese che potesse, per questo, essere più facilmente accettato dal pubblico: il Teatro d'Arte del Popolo di Pechino (*Beijing renmin yishu juyuan*, 北京人民艺术剧院) e il suo direttore generale Jiao Juyin (焦菊隐, 1905–1975) contribuirono molto al successo di questa ricerca.



Jiao Juyin

Il Teatro d'Arte del Popolo, inaugurato nel 1950 con Cao Yu come supervisore artistico, è sempre stato considerato il teatro nazionale del dramma parlato, ha sempre cercato di mantenere un repertorio ricco e vario e uno stile drammatico rappresentativo basati sulla tradizione teatrale cinese. Il suo repertorio comprendeva sia rappresentazioni di opere originali cinesi, sia traduzioni di capolavori stranieri. In particolare si lavorava sulle opere di Guo Moruo (郭沫若, 1892-1978), Cao Yu, Lao She, Ouyang Yuqian e Xia Yan (夏衍, 1900-1995). La sua prima produzione fu *Il fosso di Longxu* (*Longxu gou*, 龙须沟) di Lao She del 1950, che dipingeva i cambiamenti avvenuti nel quartiere malfamato

di Pechino, il fosso di Longxu, dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Anche se era evidente una certa influenza della propaganda, tuttavia la capacità letteraria dell'autore nel ritrarre personaggi tipici di Pechino e il suo tocco artistico evitarono l'eccessiva pesantezza drammatica imposta dalle tematiche politiche.⁴



Lao She



Opera "Casa da Tè" di Lao She

⁴ Cfr. Yu Weijie, *Tradizione e realtà del teatro cinese*, Milano, International Cultural Exchange, 1995, p. 214

La notorietà del Teatro d'Arte del Popolo di Pechino in tutto il paese venne raggiunta grazie al successo della seconda opera dello stesso autore, *Casa da tè* (*Chaguan*, 茶馆, 1957). Quest'ultima, rappresentata per la prima volta nel 1958 con la regia di Jiao Juyin e di Xia Chun (夏淳, 1918 -), narrava le vicende che si susseguivano in una casa da tè nell'arco di tempo che andava dalla fine della dinastia Qing, attraverso il periodo dei signori della guerra negli anni Venti, fino alla fondazione della nuova Cina alla fine degli anni Quaranta. La narrazione procedeva attraverso brevi episodi di storie personali degli avventori della casa da tè, storie che si intrecciano nel finale. L'ambientazione forniva uno scenario ideale per l'indagine psicologica e la caratterizzazione dei personaggi. Quest'opera presentava uno spaccato della società cinese, della vita pechinese contemporanea e delle tematiche relative alla liberazione del popolo, che sarebbero tornate d'estrema attualità anche dopo il periodo della Rivoluzione Culturale degli anni Sessanta.

Oltre a Lao She, anche Guo Moruo scrisse alcuni testi per il Teatro d'Arte del Popolo di Pechino, quali *Cai Wenji* (蔡文姬, 1959)⁵ e *Wu Zitian* (武則天, 1960)⁶; comunque, fra i pezzi più rappresentati del repertorio vi erano *Temporale*, *Alba*, *Gente di Pechino* di Cao Yu. Inoltre un vasto numero di opere occidentali, dai capolavori di Shakespeare al *Gabbiano* di Cechov, fino ad alcuni pezzi moderni di successo come *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller o, negli anni successivi, *Amadeus* di Peter Shaffer, entrarono a far parte del suo repertorio. Tutte queste rappresentazioni furono caratterizzate dallo stile di recitazione creato dal direttore generale del teatro Jiao Juyin, divenuto famoso in seguito con il nome di *scuola di recitazione del Teatro d'Arte del Popolo* (*renyi yanju xuepai*, 人艺演剧学派), in cui si fondevano elementi del teatro

⁵ Cai Wenji (nata nel 177), figlia del famoso funzionario e musicista Cai Yong (蔡邕, ca. 132-192), fu anche lei poeta e compositore durante la dinastia degli Han (206 a. C. – 220 d. C.). È famosa per aver passato circa dodici anni come prigioniera della popolazione nomade degli Xiongnu nelle regioni di confine del Nord. Fu poi liberata dal famoso condottiero, nonché ultimo primo ministro della dinastia Han, Cao Cao (曹操, 155 – 220), che pagò un'ingente somma per riscattarla nell'anno 207.

⁶ Wu Zetian (625 – 705), conosciuta anche come Imperatrice Wu, fu l'unica imperatrice cinese a fondare la propria dinastia, chiamata Zhou 周, e regnò col nome di "imperatore Shengshen" (*Shengshen huangdi*, 聖神皇帝) dal 690 al 705. La sua ascesa e il suo regno furono fortemente criticati dagli storici confuciani. Famosa per la sua spietatezza e gli intrighi di corte attraverso i quali riuscì a sbarazzarsi dell'imperatore suo marito e degli eredi al trono, suoi stessi figli, per realizzare la sua ambizione di proclamarsi imperatrice regnante.

occidentale con quelli del teatro cinese tradizionale e che in seguito diede impulso al lavoro di sperimentazione nel dramma parlato degli anni Ottanta.

Così come Jiao Juyin aveva intrapreso una lunga ricerca per la creazione di uno stile cinese per il dramma parlato nel nord, Huang Zuolin (黄佐临, 1906-1994) cercò di raggiungere lo stesso intento con il Teatro d'Arte del Popolo di Shanghai (*Shanghai renmin yishu juyuan*, 上海人民艺术剧院) nel sud, sebbene in maniera diversa. Huang Zuolin studiò teatro in Inghilterra, dove ebbe occasione di ampliare notevolmente le sue conoscenze sul teatro europeo, al suo ritorno in Cina, verso la fine degli anni Trenta, iniziò a insegnare in alcune scuole e università e intraprese immediatamente la ricerca di una "via cinese" al teatro parlato. Nel 1941 fondò un gruppo teatrale chiamato la Compagnia Professionale di Shanghai (*Shanghai zhiye jutuan*, 上海职业剧团) e nello stesso tempo diresse, in quella città, anche altri gruppi. L'impegno sociale e la sua partecipazione al movimento di resistenza anti-giapponese, così come la disposizione all'umorismo, caratterizzarono i suoi primi scritti teatrali. In questo primo periodo di attività teatrale, che possiamo definire di apprendimento e di formazione, si occupò soprattutto di riadattare commedie europee trasformandole in satire sociali della Cina del tempo. Persino nelle sue poche tragedie l'autore cercò di infondere una vena comica per renderle più piacevoli e apprezzabili a un pubblico più ampio. Esempari in questo senso sono *L'eroe dei giorni turbolenti* (*Luanshi yingxiong*, 乱世英雄), un adattamento del *Macbeth* di Shakespeare fatto da Li Jianwu, e *L'albergo notturno* (*Ye dian*, 夜店), un adattamento de *L'albergo dei poveri* di Gor'kij.⁷

Gli sforzi maggiori dell'attività teatrale di Huang Zuolin si concentrarono in particolare nella ricerca di uno stile moderno più cinese che contrastasse il metodo russo di Stanislavkij, troppo lontano alla tradizione teatrale cinese. Secondo lui ci si doveva rifare ad altri tipi di teatro occidentale che fornissero degli esempi di modernità, ma che allo stesso tempo non fossero troppo lontani dal teatro cinese, in modo da essere assimilati più facilmente per creare finalmente un teatro moderno veramente cinese. Si avvicinò, così, soprattutto al teatro epico di Bertolt Brecht, del quale nel 1959 mise in scena *Madre Coraggio e i suoi figli*.

⁷ Cfr. Yu Weijie, op. cit. (1995), p. 219.



Teatro d'Arte del Popolo di Shanghai, oggi.

Huang Zuolin ritrovò in questo autore degli elementi della recitazione tradizionale cinese, in particolare ritrovò una caratteristica che era sempre appartenuta al teatro tradizionale cinese: il concetto di “straniamento”, l’attore deve “guardarsi” recitare e non identificarsi con il personaggio. Inoltre, pochi anni prima proprio Bertolt Brecht, dopo aver assistito a Mosca ad uno spettacolo di Opera cinese era rimasto colpito dall’interpretazione dell’attore cinese tanto da scrivere poi nel suo *Scritti teatrali*⁸ che la soluzione che stava tanto ricercando risiedeva proprio nel modo di recitare dell’attore cinese Mei Lanfang, che impersonava, appunto, il suo concetto di “straniamento”. Huang Zuolin in questa sua ricerca per uno stile moderno trasse notevole ispirazione anche da un altro autore: nel 1961 il regista cinese organizzò a Shanghai una conferenza durante la quale presentò il teatro italiano della commedia dell’arte e parlò di Carlo Goldoni quale esempio di modernità, accostando il personaggio di Arlecchino al *chou* (丑, buffone) del teatro tradizionale cinese.

⁸ Cfr. Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1975, p. 105.

Con il passare degli anni, la censura del governo iniziò a farsi sempre più pressante. Precedentemente il forte individualismo e l'indipendenza di alcuni grandi drammaturghi aveva servito la causa generale dell'opposizione al governo nazionalista, ma ora che il nuovo governo era salito al potere, esso cercò di stabilire una maggiore conformità politica, con la quale i concetti di individualismo e indipendenza non andavano d'accordo. Gradualmente, drammaturghi e scrittori subirono la pressione del governo per conformarsi sempre di più all'ideologia ufficiale del Partito Comunista. Molti comunicati del Partito esponevano le linee politiche e letterarie e le limitazioni per gli scrittori. La scelta delle tematiche e delle forme di espressione dovevano essere assolutamente limitate ai confini ammessi dall'ideologia del nuovo ordine politico. Anche le figure letterarie più importanti dei primi anni della Repubblica Popolare come Guo Moruo, Zhou Yang (周扬, 1908-1989), Mao Dun, Lao She e Cao Yu caddero presto nel mirino della critica. Lao She venne criticato per la sua mancanza di ideologia; le opere scritte da Guo Moruo vennero accusate di essere troppo antiche, Mao Dun fu rimosso dalla carica di Ministro della Cultura nel gennaio del 1965 e Zhou Yang, nonostante fosse stato uno dei massimi critici letterari di stampo marxista, durante la Rivoluzione Culturale fu accusato di essere controrivoluzionario, fu attaccato duramente, allontanato dalla scena letteraria e riammesso solo dopo la morte di Mao nel 1976.⁹ Quello che la struttura governativa dominante voleva era cambiare la mentalità dei drammaturghi più famosi e educarne di nuovi secondo la direzione desiderata. A questo scopo molti scrittori furono inviati per brevi periodi nelle fabbriche, nelle campagne e tra i soldati dell'esercito nelle zone della guerra di Corea (1950-1953). Per citare alcuni esempi, Cao Yu fu inviato nelle campagne nel luglio del 1950 e nelle fabbriche nel marzo del 1952, Tian Han, Lao She, Hong Shen, Xiong Foxi tra il 1951 e il 1953, furono mandati in Corea.

Era evidente che l'idea del teatro come forma d'arte popolare rivolta alle masse doveva essere continuata e intensificata. La speranza di creare un'organizzazione su scala nazionale che abbracciasse la causa di un teatro rurale amatoriale divenne vera e propria realtà. Dal 18 al 29 luglio del 1951, il Ministero della Cultura tenne una conferenza sulle arti e formulò un piano per quanto riguardava l'arte dilettantistica. La politica da seguire consisteva nel consolidare e sviluppare le attività artistiche popolari amatoriali nei villaggi rurali e nelle fabbriche. Tutte le organizzazioni culturali e teatrali dovevano

⁹ Cfr. W. Dolby, op. cit., p. 235.

supportare i gruppi amatoriali e fornire materiale adeguato per le rappresentazioni a tali esigenze. Gli organi governativi erano, quindi, sempre più pesantemente coinvolti nelle attività dilettantistiche e si richiedeva ai professionisti di fornire il loro aiuto sia a livello formale sia a livello organizzativo.

Lo scopo principale dell'importanza data al teatro amatoriale era ovviamente ideologico: promuovere l'entusiasmo per il corrente ordine politico e sociale stabilito. Colin Mackerras, citando una parte di un articolo di Zhu Dannan (朱丹南) drammaturgo e regista teatrale, scrive che durante un festival nella regione del Sichuan, alcuni attori amatoriali erano stati lodati perché il loro lavoro era "strettamente integrato con le direttive del Partito secondo le quali l'arte e la letteratura devono servire la politica proletaria, lo sviluppo della produzione, i lavoratori, i contadini e i soldati".¹⁰

Dopo il Movimento dei Cento Fiori (1956-1957) e la successiva Campagna Anti-Destristera (1957), il governo sentì ancor di più l'urgenza di inviare compagnie teatrali nelle campagne, divenendo parte integrante della politica adottata durante il Grande Balzo in Avanti del 1958. Nel dicembre del 1957, il Ministero della Cultura tenne a Pechino una conferenza sul teatro nella quale rese manifesta la necessità di un maggior impegno delle compagnie professioniste nelle loro attività rurali. Il vice ministro alla Cultura Liu Zhiming, in occasione della conferenza tenne un discorso nel quale espresse la linea politica da adottare:

1 – Le compagnie teatrali cittadine devono andare nelle campagne e recitare per i contadini per poter consolidare e rafforzare "l'alleanza con i contadini e i lavoratori" e allo stesso tempo portare avanti l'istruzione socialista nelle campagne.

2 – Questo incoraggerà la produzione attiva tra i contadini e velocizzerà la costruzione socialista nei nuovi villaggi.

3 – Attraverso l'istruzione artistica sarà possibile dare uno slancio allo sviluppo della vita culturale amatoriale di massa nei villaggi contadini.¹¹

¹⁰ Cfr. Zhu Dannan, "Xiang ye yu xuexi, liangtiao tui zoulu, zhengqu qunzhong wenyi de gengda fanrong", in *Sichuan xiqu 2* (四川戏曲 2, *Il teatro del Sichuan 2*), 10 Febbraio 1959, p. 5. Citato in Colin Mackerras, *Chinese theater: from its origins to the present day*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1988, p. 162.

¹¹ Cfr. "Yishu biao'yan tuanti xiaxiang shangshan" (艺术表演团体下乡上山, Le compagnie teatrali vanno in campagna) in *Xiju bao* (戏剧报, *Il quotidiano teatrale*), n.60, 26 dicembre 1957, p. 8. Cit. in C. Mackerras, op. cit., p. 165.

Le compagnie teatrali professioniste dovevano recarsi nelle campagne con il compito di istruire i dilettanti e dare loro ispirazione attraverso la loro arte. Gli operai e i contadini a loro volta dovevano fornire le idee per la scrittura di nuovi lavori teatrali che le compagnie professioniste avrebbero dovuto rappresentare.

La linea politica incentrata sulle masse raggiunse il suo apice, almeno per quanto riguarda l'importanza attribuitagli dal Partito, durante la Rivoluzione Culturale (1966-1976). Fu proprio in questo periodo che si sviluppò una forma di teatro che concretizzava in maniera cosciente e minuziosa i principi racchiusi nei *Discorsi alla conferenza di Yan'an sulla letteratura e l'arte* di Mao. Dal 1963, la moglie di Mao, Jiang Qing, iniziò ad imporre il proprio dominio sul teatro e nel 1964, nel corso di un festival teatrale pronunciò un discorso sulla rivoluzione dell'Opera di Pechino in cui proponeva un "teatro modello" a sfondo sociale denunciando il fatto che "gli operai, i contadini e i soldati, unici creatori della storia e soli padroni del loro paese socialista diretto dal Partito comunista, non avessero sulla scena un posto predominante".¹² Jiang Qing non volle rompere del tutto i legami con il passato e non rifiutò i drammi tradizionali, ma propose un'ulteriore "revisione" dei libretti dell'Opera di Pechino al fine di "renderli più consoni ai nuovi tempi e alla nuova ideologia, facendo risaltare i personaggi positivi per dare un'immagine artistica dei rivoluzionari d'avanguardia allo scopo di educare e di galvanizzare il pubblico e di trascinarlo nella marcia in avanti".¹³

Conseguenza delle dichiarazioni della potente compagna di Mao furono le cosiddette *opere modello* (*yang ban xi*, 样板戏), che dell'Opera tradizionale mantenevano poco più che il nome. Questi furono anche gli anni in cui iniziò il duro scontro politico e ideologico tra le idee di Mao portate avanti dai suoi seguaci e quelle di una serie di potenti personaggi del Partito che vi si opponevano: una lotta dura, una guerra civile senza fucili, come fu chiamata, che terminò con la sconfitta dei "nemici del popolo", la vittoria del "grande timoniere" e l'inizio della Rivoluzione Culturale portata avanti dalle Guardie Rosse.

¹² Cfr. Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti E. (a cura di), *L'Opera di Pechino*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 19.

¹³ Cfr. Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carrocci editori, 1997, p. 134.



Il Distaccamento Rosso Femminile.

Durante i dieci anni della Rivoluzione Culturale (1966 – 1976), la convinzione che il potere del teatro fosse una vera e propria arma da usare nella lotta politica fu rafforzata dal fatto che i capi della rivoluzione erano ideologi, critici letterari e, come la stessa compagna di Mao, artisti in campo teatrale. Paradossalmente si può affermare che fu proprio questo gruppo di intellettuali a distruggere il teatro cinese con la loro ossessione per il potere del teatro e la necessità di usarlo come un'arma: il teatro era un potente mezzo di propaganda, insostituibile in un paese in cui la popolazione era ancora priva di altri mezzi di comunicazione di massa.

Da quel momento in poi tutti gli sforzi si concentrarono sulla diffusione delle opere modello, opere che propagavano il marxismo, il leninismo e il pensiero di Mao Zedong, ed erano in grado di realizzare gli obiettivi educativi in campo ideologico e politico in stretto collegamento con il grande movimento rivoluzionario. Le opere modello ispirate e revisionate sulle nuove direttive erano soltanto otto: cinque opere vere e proprie, *Zhiqu weihu shan* (智取威虎山, *La conquista della Montagna della Tigre*), *Hong deng ji* (红灯记, *Lanterne rosse*), *Haigang* (海港, *Il porto*), *Shajiabang* (沙家浜), *Qixi baihu tuan* (奇袭白虎团, *Incursione contro il reggimento della tigre bianca*); due balletti, *Baimao nü* (白毛女, *La ragazza dai capelli bianchi*), *Hongse niangzi jun* (红色

娘子军, *Il distaccamento rosso femminile*) e il concerto per pianoforte *Huang he* (黄河, *Fiume Giallo*).



Lanterne Rosse



La conquista della Montagna della Tigre

Le opere “modello” dovevano illustrare il conflitto di classe e, sulla base di materiale preso dalla vita reale del popolo, gli eroi che esse rappresentavano dovevano essere eroi del proletariato, inequivocabilmente dalla parte delle masse di lavoratori, contadini, soldati e mostrare invece ostilità verso la borghesia. Furono diffuse e promosse con ogni mezzo, compreso il cinema, addirittura furono trapiantate nelle Opere locali, nei gruppi dilettanti in modo da raggiungere capillarmente anche l'estrema periferia del paese, furono trasmesse alla radio e insegnate a scuola. Delle forme dell'Opera di Pechino rimase poco: furono bandite molte delle convenzioni peculiari della tradizione come i ruoli-tipo, l'orchestra in scena, i costumi, per far posto a costumi contemporanei e a modi di recitare molto simili a quelli del teatro parlato. Rimanevano, comunque, canti, danze e altri aspetti derivati dall'Opera tradizionale che vennero rinnovati e adattati al momento storico contemporaneo. Ogni compagnia teatrale non poteva rappresentare, tuttavia, che questo ristretto repertorio o poco più. Lo slogan era infatti *Otto opere modello per ottocento milioni di persone* (*Ba yi renmin ba ge xi*, 八亿人民八个戏). Tutte le altre forme teatrali furono severamente proibite e così, come è facile immaginare, anche le traduzioni e le rappresentazioni di opere occidentali.



La Ragazza Dai Capelli Bianchi

Il più grande effetto provocato sul teatro cinese dalla Rivoluzione Culturale non fu tanto il controllo ideologico sui testi e sui modi di rappresentazione, quanto la distruzione della tradizione attraverso un durissimo attacco mosso all'ambiente teatrale dalle Guardie Rosse. L'ambiente del teatro tradizionale soffrì moltissimo la Rivoluzione Culturale: la condizione degli attori andò soggetta da un lato a tutte le rivendicazioni antitradizionaliste (tenendo presente che l'arte degli attori non poteva che essere profondamente ancorata alla tradizione) e dall'altro a tutte le interdizioni politiche tipiche di una situazione di repressione e di mortificazione del passato. Furono così proibite tutte le rappresentazioni dell'Opera tradizionale, gli attori e gli scrittori di libretti furono privati dei loro diritti più elementari, costretti a umilianti rituali di autocritica, dispersi nei campi di "riabilitazione al lavoro manuale", quando non fisicamente seviziati ed eliminati dal fanatismo brutale delle Guardie Rosse. Un bellissimo ritratto di questa situazione è contenuto nel film *Addio mia concubina* di Chen Kaige del 1993 tratto dall'omonimo romanzo di Lilian Lee, che racconta della vita degli attori dell'opera cinese tradizionale tra gli anni Venti del Novecento fino al 1976, l'anno della morte di Mao Zedong.

Ileana Di Nallo - *Il teatro cinese moderno*

Articoli pubblicati, separatamente, in AsiaTeatro, Anno III (2013)

Il teatro cinese moderno: la nascita e i primi anni, una forma d'arte politica

<http://www.asiateatro.it/cina/teatro-cinese-moderno/>

Il teatro cinese moderno: gli anni Venti e l'influenza di Ibsen

<http://www.asiateatro.it/cina/anni-venti-influenza-di-ibsen-sul-teatro-cinese-moderno/>

Il teatro cinese moderno: lo sviluppo negli anni Trenta e Quaranta

<http://www.asiateatro.it/cina/teatro-cinese-negli-anni-trenta-quaranta/>

Il teatro cinese moderno: anni Cinquanta e Sessanta

<http://www.asiateatro.it/cina/teatro-cinese-anni-cinquanta-e-sessanta/>

Ileana Di Nallo

La prima rappresentazione cinese di “Arlecchino servitore di due padroni”

Al contrario di molti testi teatrali europei che iniziarono ad essere tradotti in cinese già a partire dai primissimi anni del Novecento, come le opere di Shakespeare o il famoso terzo atto de *La dame aux camelias* di Alexandre Dumas che diede vita alla prima importante rappresentazione teatrale cinese di un'opera occidentale, la prima traduzione di un'opera di Goldoni apparve in Cina solo nel 1927.

Dagli anni Venti del Novecento ad oggi, in un arco di tempo relativamente breve, particolare attenzione è stata dedicata a Goldoni in Cina. Alcuni dei suoi testi sono stati, infatti, più volte tradotti, studiati, commentati e rappresentati e studi critici e monografie sono state dedicate al drammaturgo italiano. Vi è da notare, tuttavia, che le opere di Goldoni apparse in Cina fino ad oggi non sono molte: in circa settant'anni sono state tradotte solo otto commedie, più alcuni brani dei *Mémoires*, tra le oltre duecento opere scritte dall'autore nella sua intera vita. I lavori più tradotti, e che vantano un maggior numero di pubblicazioni, sono *Il servitore di due padroni* e *La locandiera*, seguiti da *La vedova scaltra* e *Il bugiardo*.¹

Altro aspetto significativo è che i traduttori cinesi, per tutte le versioni realizzate fino agli anni Ottanta, con una sola eccezione nel 1957, non si sono mai serviti dei testi originali ma di edizioni in altre lingue europee. Negli anni Trenta, gli autori cinesi si servirono principalmente di testi in lingua inglese e francese, mentre negli anni Quaranta e Cinquanta si basarono soprattutto su versioni russe.

Questo cambiamento riflette la situazione storico letteraria della Cina del Novecento. Gli anni Venti e Trenta furono caratterizzati da una grande apertura verso l'Occidente, soprattutto verso l'Inghilterra, la Francia e gli Stati Uniti, considerati modelli di modernità e di potenza economica, e quindi dalla conseguente massiccia ricezione e traduzione di testi provenienti dalle letterature di questi paesi, nel tentativo di raccogliere spunti utili al processo di modernizzazione culturale e non del paese. A partire dalla fine

¹ Le altre quattro opere sono: *Il ventaglio*, *I rusteghi*, *Il burbero benefico* e *Un curioso accidente*

degli anni Trenta e soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta, la situazione cambiò profondamente: l'instaurarsi dell'ideologia comunista determinò un avvicinamento politico della Cina all'Unione Sovietica e la conseguente importazione da questo Paese non solo di idee politiche, ma anche di forme artistiche, letterarie e soprattutto di opere tradotte. Lo stretto rapporto politico che intercorreva tra i due Paesi, in quel momento storico, contribuì a creare un monopolio anche nell'ambito culturale: l'Unione Sovietica divenne gradualmente l'unico paese europeo, o quasi, con cui la Cina avesse rapporti di scambio. L'URSS costituì, così, anche l'unico filtro attraverso il quale la cultura, i testi letterari e teatrali degli altri paesi europei giungevano in Cina.



Arlecchino servitore di due padroni. Foto Diego Ciminaghi, Piccolo Teatro di Milano.

Negli anni Cinquanta, i cinesi, proprio grazie alla circolazione di un buon numero di saggi sovietici su Goldoni,² che ne influenzarono l'interpretazione, mostrarono un

² In questo periodo viene tradotto in cinese il saggio dell'italianista russo Givelegov, *Goldoni e le sue commedie*, che contribuì a modificare l'interpretazione della poetica goldoniana negli anni Quaranta e Cinquanta anche in Italia. Altri saggi sovietici tradotti in cinese negli stessi anni furono: S. Mokulskij, "Kaerluo Geerduoni: wei minia Yidali juzuoqia Geerduoni dansheng 250 zhounian er zuo" (卡尔罗·哥尔多尼：为纪念意大利剧作家哥尔多尼诞生 250 周年而作, Carlo Goldoni: in memoria del drammaturgo italiano Goldoni, in occasione del 250° anniversario della sua nascita), trad. Yao Dengfo (尧登佛), in *Xiju xuexi ziliao huibian* (戏剧学习资料汇编, *Collezione di materiale per lo studio del teatro*), vol. 1, Pechino, Zhongguo Xiju chubanshe, 1957. S. Artamonov, "Geerduoni: shijie wenhua mingren, Yidali zhuming xijujia" (哥尔多尼：世界文化名人、意大利著名喜剧家, Goldoni: famoso commediografo italiano e

interesse maggiore, rispetto agli anni precedenti, verso il nostro drammaturgo. Particolarmente ricca, in questo periodo, la produzione di traduzioni delle commedie goldoniane, di saggi critici sull'autore e soprattutto di messe in scena da parte di compagnie teatrali cinesi. La prima rappresentazione di successo di Goldoni in Cina avvenne, infatti, nel 1956, ad opera della compagnia del Teatro centrale sperimentale di dramma parlato (Zhongyang shiyan huaju yuan, 中央实验话剧院), che, con la regia di Sun Weishi (孙维世, 1922-1968), mise in scena *Il servitore di due padroni* a Pechino.

Per analizzare le rappresentazioni cinesi delle commedie di Carlo Goldoni non bisogna, quindi, mai trascurare l'influenza del teatro russo su quello cinese, soprattutto tra gli anni Quaranta e i primi anni Sessanta del Novecento.

È importante sottolineare che i cinesi non assistettero a spettacoli di compagnie italiane almeno fino agli anni Ottanta. La prima rappresentazione italiana di un'opera di Goldoni in Cina risale, infatti, al 1988, anno in cui la Cooperativa Gruppo A.T.A, fondata dall'attrice Elena Cotta (1931 -) e suo marito, l'attore e regista teatrale Carlo Alighiero (1927 -), portò in tournée in Cina *Arlecchino servitore di due padroni*.

Questa tournée rappresentò il primo incontro ufficiale della versione italiana de *Il servitore di due padroni* con la Cina dopo circa trent'anni di edizioni cinesi basate esclusivamente su versioni sovietiche. Fu l'inizio, quindi, di un nuovo periodo di maggiori contatti tra l'arte teatrale italiana e quella cinese che coincise con un periodo di maggiore diffusione di nuove traduzioni delle commedie goldoniane condotte direttamente sulla lingua originale. La celebre versione di Strehler, l'*Arlecchino servitore di due padroni*, invece, approdò in Cina solo nel novembre del 2002 al Teatro Secolo (Shiji juyuan, 世纪剧院) di Pechino.

Durante gli anni Cinquanta e fino ai primi anni Sessanta del Novecento, l'arte teatrale di Goldoni arrivò in Cina esclusivamente attraverso la mediazione dell'Unione Sovietica. Prima di dare alla luce le loro rielaborazioni, l'unica fonte alla quale attori e registi cinesi potevano attingere erano le versioni provenienti da quel paese.

celebre nome della cultura mondiale), trad. Bai Ding (白丁), in *Lun daoyan gousi: xiju lilun yiwen ji* (论导演构思：戏剧理论译文集, *Sul lavoro di regia: raccolta di traduzioni delle teorie teatrali*), vol. 2, Pechino, Zhongguo Xiju chubanshe, 1957.

In Russia, Goldoni si rilevò nella sua pienezza in particolare nel teatro di Stanislavskij, il quale per primo guardò con serietà all'apparente mancanza di conflittualità nelle opere del commediografo veneziano.³ Stanislavskij non vide, nella commedia goldoniana, solo l'opportunità di lavorare su un testo comico e di impegno sociale, ma anche un punto di partenza per una delle sue sperimentazioni, quella che lo condurrà attraverso "la schematizzazione, la tipizzazione del personaggio, l'impressionismo e il simbolismo" al "realismo interiore", grazie alla quale si sarebbe levata "una ventata di vitalità e di ottimismo", come ci spiega la studiosa Milli Martinelli nel suo articolo *Le perplessità dell'avanguardia russa*.⁴

Con la rappresentazione delle commedie di Goldoni, Stanislavskij voleva sbarazzarsi di tutti i clichés recitativi che avevano dominato, fino ad allora, le rappresentazioni russe della commedia settecentesca. Gli studiosi parlano, quindi, di una certa influenza goldoniana sulle innovazioni del linguaggio scenico del grande regista russo.

Sicuramente le numerose rappresentazioni di Goldoni in Russia e i lavori diretti da Stanislavskij contribuirono ad accrescere l'interesse dei cinesi verso le commedie del drammaturgo italiano e alla loro "importazione" in Cina, dove il metodo Stanislavskij iniziò ad avere grande diffusione a partire dalla fine degli anni Trenta del XX secolo. Le teorie stanislavskiane furono rielaborate in funzione dell'emergente ideologia socialista e assunsero a mano a mano un ruolo predominante nella formazione di un nuovo teatro proletario utile alla diffusione del pensiero rivoluzionario e all'istruzione delle masse. Dopo la proclamazione della Repubblica Popolare nel 1949, esperti e istruttori teatrali iniziarono ad essere inviati in Cina dall'Unione Sovietica e si ebbe così una vera e propria consacrazione della supremazia del sistema di Stanislavskij, che negli anni Cinquanta venne imposto su scala nazionale come unico metodo di creazione, addestramento e messinscena.⁵

³ Cfr. Martinelli Milli, "Le perplessità dell'avanguardia russa", in Ugo Ronfani (a cura di), *Goldoni Vivo, bicentenario goldoniano 1793 – 1993*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1994, pp. 196-200.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. Ferrari Rossella, *Da Madre Courage e i suoi figli a Jiang Qing e i suoi mariti, percorsi brechtiani in Cina*, Venezia, Cafoscarina, 2004, p. 33.

L'opera goldoniana che in Cina ebbe maggior successo, che vanta un maggior numero di rappresentazioni e sulla quale è stato compiuto il maggior numero di lavori critici è *Il servitore di due padroni*. Registi e attori cinesi, concentrandosi soprattutto sugli elementi della Commedia dell'arte presenti in quest'opera, si avvicinarono al teatro di Goldoni nell'intento di sviluppare le tecniche comiche del teatro moderno e con lo scopo di teorizzare nuove metodologie che potessero costituire un'alternativa al sistema Stanislavskij. Tuttavia, nonostante l'impegno di molti registi cinesi del periodo, superare i limiti imposti dalla rigida applicazione del metodo russo di recitazione si rivelò impresa dura per le compagnie teatrali cinesi. La stessa critica cinese, in molti articoli e recensioni degli anni Cinquanta e Sessanta, sottolinea infatti l'utilizzo del metodo Stanislavskij in molte delle prime messe in scena cinesi della commedia goldoniana.



Arlecchino Servitore di due padroni. Foto Diego Ciminaghi, Piccolo Teatro di Milano

Furono proprio le caratteristiche tipiche della Commedia dell'Arte presenti nella commedia, soprattutto quelle riscontrabili nel protagonista Truffaldino, a conquistare il pubblico cinese nel corso del XX secolo: la componente linguistica del corpo e del gesto, spesso caratterizzata da esibizioni di acrobazia; i lazzi; brevi azioni mimiche e gestuali, talvolta estemporanee che assicurano alla situazione scenica una carica di comicità immediata. Molti di questi elementi permisero di avvicinare il personaggio di Arlecchino al ruolo-tipo del buffone (*chou*) dell'Opera tradizionale cinese, fatto che spiega ulteriormente il successo de *Il servitore di due padroni* in Cina.

L'apprezzamento di questa commedia in Cina è legato anche a motivi ideologici: gli studiosi cinesi videro in quest'opera una vicinanza alle idee socio-politiche della Cina maoista. La commedia, secondo l'interpretazione cinese, esaltava la figura di Truffaldino, esponente dello strato sociale più basso che, sfruttato dalla classe dominante, cercava di cambiare la sua situazione poco felice.⁶ Il pubblico cinese, particolarmente sensibile a queste tematiche, essendo da poco uscito da un periodo di profonda crisi dopo la guerra contro il Giappone e quella civile interna, rivide nell'avventura del protagonista goldoniano le sventure del proprio passato, come ci viene anche accennato da Yu Weijie nel suo articolo *Sulle scene di Pechino*.⁷



Goldoni rappresentato negli Cinquanta. Accademia teatrale Centrale sperimentale di Pechino

⁶ Cfr. Xia Junyin (夏均寅), "Yi pu er zhu zai Zhongguo wutaishang" (一仆二主在中国舞台上, Il servitore di due padroni sulla scena cinese), in *Waiguo xiju* (外国戏剧, Teatro straniero), Pechino, Zhongguo xiju chubanshe, 1981.

⁷ Cfr. YU Weijie, "Sulle scene di Pechino", in Ronfani Ugo (a cura di), *Goldoni vivo, bicentenario goldoniano 1793-1993*, Roma, Dipartimento per l'informazione e l'editoria-Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1994, pp. 202-208.

La prima rappresentazione di Goldoni in Cina avvenne agli inizi degli anni Cinquanta, quando un gruppo di studenti del dipartimento di regia dell'Accademia teatrale di Pechino, per un'esercitazione scolastica, mise in scena alcune parti del testo de *Il servitore di due padroni*. Alcuni anni dopo, nel 1956, quegli stessi studenti fondarono il Teatro centrale sperimentale di dramma parlato (Zhongyang shiyan huaju yuan, 中央实验话剧院). Come spettacolo d'inizio per l'inaugurazione del teatro scelsero proprio *Il servitore di due padroni*, rappresentato a Pechino, nello stesso anno, sulla base della versione tradotta da Sun Weishi, regista anche dello spettacolo.

Non ci fu in Cina, come avvenne ad esempio nelle prime rappresentazioni russe, una "sinizzazione" dell'opera attraverso una ricollocazione dell'azione in luoghi familiari al pubblico, ma, al contrario, osservando la scenografia della prima edizione, riproposta anche in quelle successive fino al 1966, è evidente l'intento di ricreare in maniera realistica la Venezia del Settecento, anche se quello che ne risultò fu più un'immagine generica di una città europea. Si nota attraverso le immagini e i video oggi disponibili di quello spettacolo, una cura dei dettagli, una ricca presenza di particolari architettonici e di elementi di arredo che rimandano chiaramente all'Europa dell'epoca di Goldoni. Grandi lampadari con cristalli, drappi, tende, quadri; sedie veneziane, tappeti; un letto a baldacchino per le scene ambientate all'interno della casa di Pantalone. Per quanto riguarda le scene all'esterno si vede uno sfondo con un campanile sulla sinistra e una cupola di una basilica sulla destra; una fontana con due leoni (che forse devono ricordare il leone di Venezia); una statua che ritrae una madonna col bambino; cancelli in ferro battuto; panchine in pietra; archi e colonne corinzie; un balcone alla "Romeo e Giulietta" con una tenda da sole alla veneziana. Nessun accenno, però, ai canali o alle gondole, tipici della città italiana. Gli attori, tutti senza maschera, si presentano ben truccati con parrucche e vestiti settecenteschi, che tendono a nascondere i tratti somatici cinesi. Particolare e diversa da quella a cui siamo abituati noi italiani è l'immagine del personaggio Truffaldino-Arlecchino, che la regista esaltò in modo particolare, evidenziandone le qualità positive e dedicando più spazio alla sua storia d'amore con Smeraldina.⁸ Egli, infatti, non indossa il tipico vestito a pezze colorate, ma delle calze a righe rosse e bianche, dei pantaloni da "soldato francese", un gilet scuro con una camicia

⁸ Cfr. *Ibidem*.

bianca, un cappello e grandi orecchini a cerchio. Questa immagine sarà mantenuta in tutte le rappresentazioni cinesi fino alla fine degli anni Ottanta.



Rappresentazione recente di Goldoni in un saggio di accademia teatrale cinese.

La ricezione de *Il servitore di due padroni* in Cina e l'importanza del suo ruolo all'interno del teatro cinese moderno ruotano proprio intorno alla figura di Truffaldino-Arlecchino, tanto che è possibile affermare che l'intera commedia viene tuttora identificata in Cina con tale personaggio. Per registi e studiosi cinesi, l'aspetto più importante e lodevole di questa commedia italiana era l'aver portato in scena nelle vesti del protagonista un servo, un membro delle classi sociali più umili, concetto che rifletteva in pieno gli ideali maoisti sul teatro rivoluzionario del periodo. Dopo secoli in cui il teatro tradizionale si era sempre concentrato su storie di principi, principesse e membri della corte imperiale, il teatro rivoluzionario si poneva come obiettivo di dare finalmente rilevanza alla vita del popolo comune, dove anche i personaggi delle classi più umili avrebbero ritrovato il giusto spessore psicologico. Numerosi furono gli articoli pubblicati in quegli anni, che descrivono l'allestimento della scena e il lavoro intrapreso dagli interpreti cinesi, in cui i critici sottolineano proprio questo aspetto ideologico della commedia e la centralità del personaggio di Truffaldino.

Uno di questi fu un articolo di Xia Junyin (夏均寅), attore che in un'edizione del 1980 interpretò la parte del Dottore, *Il servitore di due padroni sulla scena cinese* (*Yi pu er zhu zai Zhongguo wutai shang*), pubblicato sulla rivista *Teatro straniero* (*Waiguo xiju*) nel 1981, in cui ci illustra quelli che secondo il suo punto di vista furono i motivi principali del successo della commedia italiana in Cina nel 1956:

[...] Il servitore di due padroni elogiava i componenti delle classi sociali più basse. Il servitore Truffaldino, con la sua intelligenza e vivacità, mostrava la compassione e l'amore che il grande drammaturgo italiano provava per i lavoratori [...] La struttura della commedia è ingegnosa e rigorosa, crea dei personaggi vivi e ben definiti[...] . La rappresentazione, basata sulla versione tradotta dall'ormai defunta Sun Weishi, mostrava il linguaggio vivo, la positività e la natura movimentata dell'opera originale [...] .⁹

La commedia fu messa in scena seguendo la tecnica del metodo Stanislavskij, continua Xia Junyin, e il regista riuscì a dare vita ad una creazione dinamica che rallegrò il pubblico dall'inizio alla fine.¹⁰ Xia Junyin descrive il lavoro degli attori e in particolare loda l'interprete di Truffaldino, che diede il meglio di sé nel secondo atto:

[...] nelle due famose scene in cui incolla la lettera e corre sul palco avanti e indietro coi piatti in mano per servire contemporaneamente il pranzo dei due padroni, riuscì a dimostrare le sue doti acrobatiche e a creare un'atmosfera pungente ed esilarante. Gli attori riuscirono a seguire il ritmo veloce della commedia, passando da uno stato d'animo all'altro, coordinandosi con ingegno e padroneggiando ogni tecnica comica necessaria [...] ¹¹

Dopo il successo di questa edizione, l'opera, oltre a diventare parte del programma di repertorio del teatro, fu anche inserita nel programma di studio dell'Accademia del Teatro Centrale Sperimentale. *Il servitore di due padroni* divenne, infatti, una delle opere teatrali attraverso le quali gli studenti si esercitavano e approfondivano le tecniche artistiche tipiche del genere della commedia.

⁹ Cfr. Xia Junyin, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*

Un secondo articolo interessante è quello di Zhao Jian (赵健), esperto e critico teatrale, *Goldoni – uno specchio lucente della riforma nella storia del teatro – pensieri casuali sulla rappresentazione della commedia italiana “Il servitore di due padroni”* (*Geerduoni – lishi shang xiju gexin de yimian mingjing – kan yidali xiju Yi pu erzhu yanchu suixiang*),¹² in cui, oltre ad esaltare la rappresentazione della commedia goldoniana perché “trasmette i sentimenti di speranza e di amore attraverso la figura di Truffaldino, la figura tipica del lavoratore, e mette in primo piano il punto di vista delle masse”,¹³ mette in risalto l’importanza della tecnica artistica delle commedie di Goldoni, che poteva avere una funzione importante per il lavoro di sviluppo dell’arte teatrale cinese.

[...] Come mai i capolavori di Goldoni hanno continuato a circolare per secoli, ad essere rappresentate così a lungo senza mai cadere in declino e godere di un grande splendore fino ad oggi? E perché allo stesso modo il pubblico della Cina contemporanea lo apprezza così tanto? [...] Ritengo che il successo di Goldoni e delle sue opere sia dovuto alle seguenti tre caratteristiche: “popolarità”, spirito di riforma, tecnica artistica di alto livello e capacità fuori dal comune.[...] Le sue opere sono ingegnose e di alto livello, affascinanti e [...] sempre comprensibili al pubblico. Ti emoziona, ti fa ridere e tutto con semplicità. [...] Le sue opere sono state scritte perché il pubblico le vedesse, sono state scritte perché gli attori le rappresentassero [...]”¹⁴

Il critico cinese continua citando altre caratteristiche riscontrate ne *Il servitore di due padroni*, fondamentali per una commedia di successo:

[...] I caratteri dei personaggi sono chiari e distinti, le scene ricostruiscono delle immagini di vita reale, l’intreccio è complesso e pieno di colpi di scena, il linguaggio è umoristico, ricco e colorito [...] i movimenti scenici dei personaggi sono ben strutturati [...]”¹⁵

¹² Cfr. Zhao Jian, “Geerduoni – lishi shang xiju gexin de yimian mingjing – kan yidali xiju ‘Yi pu er zhu’ yanchu suixiang” (哥尔多尼——历史上戏剧革新的一面明镜——看意大利喜剧《一仆二主》演出随想, *Goldoni – uno specchio lucente della riforma nella storia del teatro – pensieri casuali sulla rappresentazione della commedia italiana ‘Il servitore di due padroni’*), in *Xiju yu dianying* (戏剧与电影, *Teatro e cinema*), Chengdu, Sichuan chubanshe, 1981, n.2.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

Molto risalto viene dato a questa ultima caratteristica. La gestione dei movimenti del corpo e degli spostamenti sul palco, scrive Zhao Jian, è un requisito fondamentale per la riuscita di una commedia. I movimenti del corpo sono lo strumento più efficace attraverso il quale gli attori possono esprimere la comicità e per questo sono anche più importanti dei dialoghi. Raggiungere la giusta espressività del corpo è una cosa molto difficile e con la rappresentazione de *Il servitore di due padroni*, gli attori cinesi ebbero la possibilità di approfondire questo aspetto, date le numerose scene in cui era richiesta grande abilità fisica:

*[...] In una serie di azioni in fila, molti sono i movimenti: ricevere il borsello dei soldi, incollare una busta da lettere, sistemare i bauli, correre coi piatti in mano da servire a tavola. Sono tutti dettagli della vita comune di tutti i giorni perfettamente rappresentati [...] la caratterizzazione e la comicità sono mostrate al meglio all'interno di questi piccoli particolari della vita quotidiana [...]*¹⁶

Zhao Jian sostiene che gli attori di questa edizione riuscirono a dare ampia dimostrazione delle loro abilità tecniche. In particolar modo l'interprete di Truffaldino mostrò tutto il proprio talento e fu il principale "artefice" del successo della rappresentazione:

*[...] L'attore comico Li Ding, [...] attraverso la commedia Il servitore di due padroni mostrò tutto il suo talento. Il Truffaldino da lui interpretato era straordinariamente vivo e il grande successo di questa opera ebbe una notevole influenza sullo sviluppo dell'arte rappresentativa della commedia cinese [...]*¹⁷

L'importanza di questa prima edizione è riscontrabile anche nel fatto che essa costituì un vero e proprio trampolino di lancio per i giovani attori dell'accademia pechinese. Di lì a qualche anno, gli interpreti dell'edizione del 1956 divennero, infatti, attori famosi. Nel ruolo di Truffaldino recitò l'attore Li Ding (李丁, 1926-2009), che in seguito interpretò molte parti importanti sia in spettacoli *huaju*, sia in opere di teatro tradizionale e, verso la fine della sua carriera, anche in film per la tv cinese. Nella parte

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem*

di Pantalone c'era Ouyang Shanzun (欧阳山尊, 1914-2009), nipote del famoso drammaturgo Ouyang Yuqian, che più tardi, insieme ad altri, fondò il Teatro d'Arte del Popolo di Pechino (Beijing Renmin Yishu Juyuan, 北京人民艺术剧院). Oltre ad essere attore fu anche regista ed è famoso per le sue edizioni di *Richu (Alba)* di Cao Yu, e del *Guan Hanqing*. Smeraldina fu interpretata dall'attrice He Zhao (贺昭, 1923-), che divenne anche regista e circa 25 anni dopo diresse un'altra importante edizione de *Il servitore di due padroni*. Il favore e l'apprezzamento del pubblico della capitale fu talmente grande che la commedia goldoniana divenne una delle opere di repertorio del teatro. Con la collaborazione del teatro di Pechino, questa commedia venne poi rappresentata dalle compagnie locali di molte province di tutta la Cina per l'intero anno.

Yu Weijie, nel suo articolo *Sulle scene di Pechino*, ritiene che gli attori cinesi dell'edizione del 1956 del Teatro centrale sperimentale di dramma parlato abbiano applicato troppo rigidamente il metodo russo di recitazione, causando così una certa disarmonia con lo spirito della commedia italiana. Essi, spiega Yu Weijie, nonostante l'attenzione che inizialmente rivolsero alle varie tecniche comiche, diedero tuttavia ancora troppa importanza al processo psicologico dei personaggi rispetto all'improvvisazione e ai movimenti del corpo.¹⁸ Questa fu, tuttavia, solo la prima di una serie di rappresentazioni che diedero vita ad un percorso teatrale che può essere "iscritto" all'interno dello sviluppo del cosiddetto teatro "sperimentale" cinese degli anni Ottanta e Novanta. Nelle successive edizioni della commedia, soprattutto in quelle successive alla Rivoluzione Culturale, seguendo le teorie elaborate da Huang Zuolin e avendo come scopo la sperimentazione di nuovi metodi teatrali allo stesso tempo moderni e più vicini alla tradizione culturale cinese, registi e attori tentarono gradualmente di affiancare al metodo recitativo appreso dalla scuola russa alcune tecniche della Commedia dell'Arte, elementi scenografici sperimentali e caratteristiche del teatro cinese tradizionale.

Sin dagli anni Cinquanta, alcuni studiosi cinesi, tra cui Huang Zuolin, non ritenevano che l'esclusivo utilizzo del sistema stanislavskiano fosse adatto a tutte le rappresentazioni cinesi. Secondo Huang Zuolin il metodo Stanislavskij mirava a creare un'aderenza fisica e psichica dell'attore con il reale che innescava nello spettatore un meccanismo di intensa immedesimazione con le azioni e i personaggi, spingendolo così

¹⁸ Cfr. Yu Weijie, *op. cit.*

a proiettarsi in un universo scenico che non lasciava spazio critico per l'individuo. Gli stessi studiosi vedevano il teatro di Stanislavskij molto distante dal teatro tradizionale cinese, che non era improntato al naturalismo ma simbolico, stilizzato e allusivo. L'Opera tradizionale enfatizza la teatralità della rappresentazione attraverso alcuni accorgimenti scenici, la recitazione degli attori è una miscela fra dialoghi in parti cantate e in parti declamate, movimenti e gesti altamente codificati, danze e virtuose acrobazie. L'Opera cinese non è né un'imitazione naturalistica del mondo ma neanche una forma astratta di esso e sarebbe errato concepirla lontana dalla realtà, è come se ciò che lo spettatore vede sul palco provenisse da un processo di “distillazione”¹⁹ della realtà, da una “ricerca del necessario e dell'essenziale”.²⁰

Già a metà del Novecento registi e drammaturghi cinesi iniziarono così ad intraprendere una ricerca di un metodo teatrale che fosse meno estraneo alla cultura cinese, cimentandosi nella sperimentazione di nuove tecniche e di nuove teorie che, fondendo insieme la modernità di alcuni autori occidentali e certi aspetti del teatro cinese tradizionale, avrebbero contribuito a mantenere l'essenza della propria identità culturale nazionale. Uno dei personaggi che diedero i più significativi risultati in questa direzione fu proprio Huang Zuolin. La sua attività influenzò largamente gli esponenti delle correnti sperimentali della generazione successiva, quella degli anni Ottanta e Novanta, tra cui Gao Xingjian (高行健, 1940 –), premio Nobel per la letteratura nel 2000. Questi ultimi, come i primi, ricercavano nuove concezioni dell'espressione teatrale e stili diversi da quelli dominanti del teatro di Stanislavskij, tecniche diverse in grado di esprimere il “nuovo” rapporto dei cinesi con le problematiche poste dalla modernizzazione e dalla recente fase storica, in cui il paese era entrato dopo la fine della Rivoluzione culturale e la morte di Mao Zedong.

Il lavoro intrapreso da Huang Zuolin mirava a creare un metodo teatrale che rispecchiasse i principi fondamentali alla base della ricostruzione di una Cina moderna e socialista: modernità e corrispondenza con la nuova realtà sociale; identità nazionale (riavvicinamento alla propria tradizione teatrale); rispondenza agli ideali politici del socialismo maoista.

¹⁹ Cfr. Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carrocci editori, 1997, p. 92.

²⁰ *Ibidem*.

Huang Zuolin si rivolse così a Brecht e al teatro epico come modello di riferimento nella sua incessante sperimentazione formale con lo scopo di creare un nuovo sistema teatrale che combinasse i *tre grandi sistemi* (*san da tixi*, 三大体系), quello di Stanislavskij, di Brecht e di Mei Lanfang. Il teatro di Brecht svolse, inoltre, un ruolo fondamentale nella definizione di una nuova visione estetica, il concetto di teatro *xieyi* (*xieyi xijuguan*, 写意戏剧观, tradotto in inglese solo verso la fine degli anni Ottanta con *teatro simbolico*), ritenuto il maggior contributo di Huang Zuolin alla scena teatrale cinese. Huang Zuolin era convinto, quindi, che la metodologia brechtiana potesse rappresentare la soluzione ideale per la creazione di un'alternativa all'interno del teatro cinese contemporaneo.



Rappresentazione recente di Goldoni in un saggio di accademia teatrale cinese.

Nella sua ricerca di un nuovo metodo teatrale in alternativa a quello dominante di Stanislavskij e per l'ideazione del *concetto di teatro simbolico* (*xieyi xijuguan*, 写意戏剧观), per Huang Zuolin, di grande ispirazione è stata anche l'analisi del metodo artistico della Commedia dell'arte italiana e della riforma di Goldoni, dalle quali ha tratto importanti spunti per il suo lavoro. Nel suo articolo *La commedia italiana improvvisata* (*Yidali jixing xiju*, 意大利即兴喜剧),²¹ tratto dal discorso tenuto in occasione di una conferenza del 1961 a Shanghai in presenza della compagnia teatrale della Farsa di Shanghai²² (*Huaji xi*, 滑稽戏, un genere teatrale comico improvvisato sviluppatosi soprattutto nel sud della Cina fin dai tempi della guerra sino-giapponese degli anni Trenta),

²¹ L'articolo è stato pubblicato in Huang Zuolin, *Wo yu xieyi xiju guan: Zuolin cong yi liushi nian wenxuan* (我与写意戏剧观: 佐临从艺六十年文选, *Io e il concetto teatrale Xieyi: opere scelte dai sessant'anni di attività artistica di Zuolin*), Pechino, Zhongguo xiju chubanshe, 1990, pp. 284-301.

²² Cfr. Yu Weijie, *op. cit.* (1995), p. 251.

Huang Zuolin illustra le tecniche della Commedia dell'arte italiana ed esorta attori e registi cinesi a prendere spunti da quest'arte per allargare l'orizzonte teatrale cinese e per arricchire le tecniche di scena del teatro comico moderno cinese, anch'esso fino a quel momento dominato dalle tecniche recitative stanislavskiane. Nel suo articolo, Huang Zuolin ravvisa una certa somiglianza tra le maschere della Commedia dell'Arte e le quattro grandi categorie dei ruoli-tipo dell'Opera cinese tradizionale. Per far comprendere meglio la struttura della Commedia dell'Arte italiana agli attori cinesi, egli fa un paragone tra i due teatri e inserisce alcuni personaggi italiani all'interno delle categorie dell'Opera cinese. Per esempio, Pantalone e il Dottore vengono visti come personaggi adatti al ruolo *sheng* (生, ruolo maschile) e li descrive come *lao sheng* – 老生 (Il Vecchio). Personaggi come Smeraldina, Mirandolina (descritte come *hua dan*), Clarice e Beatrice (descritte come *Qingyi*) vengono inserite all'interno del ruolo-tipo *dan* (旦, ruolo femminile). I personaggi di Arlecchino e Brighella, infine, vengono inseriti nel ruolo *chou* (丑, il buffone) per la loro funzione comica all'interno della trama e per sostenere di solito la parte di servi, factotum o locandieri proprio come il *chou* dell'Opera di Pechino.

Sicuramente tutti questi punti di incontro riscontrati da Huang Zuolin tra le due tradizioni teatrali hanno facilitato la ricezione de *Il servitore di due padroni* nell'ambiente culturale cinese e hanno fatto in modo che la commedia fosse compresa e ben accettata anche senza subire grandi cambiamenti formali che la collocassero in un contesto culturale cinese.

Yu Weijie, nel suo *Tradizione e realtà del teatro cinese*, spiega come proprio dopo la conferenza di Huang Zuolin del 1961, *Il servitore di due padroni* di Goldoni sia diventata una sorta di commedia “modello” su cui gli attori cinesi si esercitavano per migliorare la loro tecnica di recitazione e per familiarizzare con l'arte della commedia, tanto che da tutta la Cina attori professionisti si recarono a Pechino per studiarne la messa in scena.²³ Al loro rientro nelle proprie città di origine essi portarono la commedia italiana nei teatri locali ed è così che *Il servitore di due padroni* iniziò a diffondersi e a diventare sempre più popolare. Questo fu l'inizio di un glorioso successo dell'opera goldoniana nel territorio cinese, tanto che ancora oggi essa viene studiata e interpretata

²³ Cfr. *Ibidem*.

nelle più importanti Accademie teatrali cinesi e viene ormai identificata come uno dei grandi classici del teatro mondiale.



Rappresentazione recente di Goldoni in un saggio di accademia teatrale cinese.



Arlecchino servitore di due padroni. Foto Diego Ciminaghi, Piccolo Teatro di Milano.

Bibliografia essenziale

FERRARI Rossella, *Da Madre Courage e i suoi figli a Jiang Qing e i suoi mariti, percorsi brechtiani in Cina*, Venezia, Cafoscarina, 2004.

GIVELEGOV A. Karpovič, “Kaerluo Geerduoni ji qi xiju” (卡尔罗·哥尔多尼及其喜剧, Carlo Goldoni e le sue commedie), trad. di Cai Shiji (蔡时济), in *Xiju luncong* (戏剧论丛, *Collezione di commedie*), vol. 3, a cura di Tian Han (田汉), Pechino, Zhongguo xiju chubanshe, 1957, pp. 138-156.

HUANG Zuolin, *Huang Zuoli yanjiu* (佐临研究, *La ricerca di Huang Zuolin*), Pechino, Zhongguo xiju chubanshe, 1990.

HUANG Zuolin, *Wo yu xieyi xiju guan: Zuolin cong yi liushi nian wenxuan* (我与写意戏剧观: 佐临从艺六十年文选, *Io e il concetto teatrale Xieyi: opere scelte dai sessant'anni di attività artistica di Zuolin*), Pechino, Zhongguo xiju chubanshe, 1990.

LAURENTI Carlo (a cura di), *Bibliografia delle opere italiane tradotte in cinese 1911 – 1999* (nuova edizione rivista e aggiornata), Pechino, Ufficio Culturale dell'Ambasciata d'Italia a Pechino, 1999.

MARTINELLI Milli, “Le perplessità dell'avanguardia russa”, in Ugo Ronfani (a cura di), *Goldoni Vivo, bicentenario goldoniano 1793 – 1993*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1994, pp. 196-200.

SAVARESE Nicola, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carrocci editori, 1997.

TIAN Han – 田汉, “Zhongguo huaju yishu fazhan de jinglu he zhanwang” (中国话剧艺术发展的径路和展望, Prospettiva e percorso dello sviluppo del teatro parlato cinese) in Tian Han, Ouyang Yuqian et al. (a cura di), *Zhongguo huaju yundong wushi nian shiliao ji, di yi ji* (中国话剧运动五十年史料集·第一辑, *Raccolta di materiale di cinquant'anni di storia del movimento huaju*) Pechino, Zhongguo xiju chubanshe, 1958.

XIA Junyin – 夏钧寅, “Yi pu er zhu zai Zhongguo wutai shang” (《一仆二主》在中国舞台上, ‘Il servitore di due padroni’ sulle scene cinesi), in *Waiguo xiju* (外国戏剧, *Teatro straniero*), n. 4, 1981, pp. 67-68.

YU Weijie, “Sulle scene di Pechino”, in Ronfani Ugo (a cura di), *Goldoni vivo, bicentenario goldoniano 1793-1993*, Roma, Dipartimento per l'informazione e l'editoria-Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1994, pp. 202-208.

YU Weijie, *Tradizione e realtà del teatro cinese*, Milano, International Cultural Exchange, 1995.

ZHAO Jian – 赵健, “Geerduoni – lishi shang xiju gexin de yimian mingjing – kan yidali xiju ‘Yi pu er zhu’ yanchu suixiang” (哥尔多尼——历史上戏剧革新的一面明镜——看意大利喜剧《一仆二主》演出随想, Goldoni – uno specchio lucente della riforma nella storia del teatro – pensieri casuali sulla rappresentazione della commedia italiana ‘Il servitore di due padroni’), in *Xiju yu dianying* (戏剧与电影, *Teatro e cinema*), 1981, n.2.

ZHAO Wei – 赵伟, “Yi jutuan jiang lai Hua yanchu xiju Yi pu er zhu” (意剧团将来华演出喜剧《一仆二主》), Una compagnia teatrale italiana verrà in Cina per mettere in scena ‘Il servitore di due padroni’), in *Tianjin ribao* (天津日报, *Il quotidiano di Tianjin*), 13 giugno 1988.

Publicato in *AsiaTeatro*, Anno II (2012)

<http://www.asiateatro.it/studi-e-ricerche/prima-rappresentazione-cinese-di-arlecchino-servitore-di-due-padroni/>

Si ringrazia il Piccolo Teatro di Milano per la concessione delle fotografie di scena.

Isabella Garofali

L'uso del dizionario nelle lezioni di cinese

L'esigenza di trattare l'argomento dell'uso dei dizionari è data proprio dalla peculiarità del sistema di caratteri cinesi: questa pratica non è affatto scontata per un neofita e richiede molto esercizio ed allenamento. Soprattutto tale pratica è necessaria per riuscire a superare lo stress emotivo dell'esame di Stato: essere competente nell'uso di uno strumento è come avere la patente di guida di un autoveicolo; chiaramente più si è sicuri nella ricerca, più si è usato il dizionario e più questo strumento può essere di aiuto in un momento ad alto impatto emotivo.

Osservando direttamente lo svolgimento della terza prova dell'esame di maturità di alcune classi di un liceo linguistico, gli studenti non avevano soltanto la prova di cinese, ma anche i quesiti delle altre discipline scelte dal consiglio di classe. Gli studenti in genere avevano circa una ventina di minuti disponibili per rispondere ai quesiti. La prova, richiedeva quindi concentrazione ed esercizio a gestire il tempo e gli strumenti forniti, invece nella mia esperienza come commissario esterno, gli studenti gestivano male il tutto, trovandosi spesso a cercare parole a vuoto, in alcuni casi lasciando in bianco talvolta delle risposte ai quesiti. A queste difficoltà del singolo si sono aggiunte anche le difficoltà oggettive: la mancanza di una tavola dei radicali all'interno di uno dei dizionari più diffusi.¹ Inoltre l'esiguità degli esempi per ogni lessema e la mancanza di strutture grammaticali tra gli esempi presentati, hanno aumentato la difficoltà della prova, lasciando spesso agli studenti con maggiore capacità di memorizzazione e con meno blocchi emotivi in sede d'esame, la possibilità di riuscire comunque a rispondere in maniera più ricca e appropriata ai quesiti proposti. In futuro non sarà più prevista la terza prova dell'Esame di Stato, ma sarà il dizionario uno strumento molto importante per affrontare la seconda prova, con una lingua scelta dal Ministero, una comprensione del testo con dieci quesiti che rimandano direttamente al testo ed una piccola produzione scritta ad esso collegata. È fondamentale che i ragazzi possano usufruire attivamente del

¹ Tavola dei radicali del dizionario Zanichelli

<http://static.zanichelli.it/catalogo/assets/a07.9788808079831.pdf> consultato il 24 maggio 2016

dizionario a tal punto da poterlo inserire nella loro *cassetta degli attrezzi*² anche dopo aver lasciato la scuola. Si tratta infatti di uno strumento che accompagnerà ogni studioso della lingua cinese per il resto della sua vita.

In cinese, un carattere può essere dimenticato, ma come usare il dizionario generalmente no.

Tuttavia essendo i dizionari piuttosto dissimili tra di loro, è necessario verificare quale sia il più adatto a seconda degli obiettivi finali e sulla base delle necessità effettive degli studenti.

Possiamo di certo notare che i dizionari ed i vocabolari di cinese attualmente in commercio rappresentano un segno di continuità con le altre lingue e che spesso sono rappresentativi di ogni singola casa editrice. Di certo, pubblicati in Italia, non abbiamo dizionari e vocabolari monolingue, ma dizionari bilingui o plurilingui volti a tradurre le parole di altre comunità linguistiche del presente con cui la nostra è entrata in rapporti culturali, economici o di altro tipo.³ Dal momento che gli studenti di scuola superiore difficilmente raggiungono il livello di competenze per consultare un dizionario o un vocabolario monolingue, non possiamo che considerare i dizionari e i vocabolari bilingui. Risulta anche interessante la possibilità di considerare dei vocabolari di caratteri monolingue, in genere con caratteri più grandi ed evidenti, come il *Xinhua Zidian*, per aiutare gli alunni con disturbi di apprendimento, sulla base del Piano Didattico Personalizzato e delle misure compensative contemplate nei documenti diagnostici.

Nell'analisi dei testi considerati nella tabella riassuntiva, bisognerà anche controllare il numero di voci per comprendere quanto il dizionario o il vocabolario sia ricco rispetto alle stime del totale delle parole di una lingua. Da un punto di vista della distinzione terminologica tra dizionario e vocabolario, si intende l'interpretazione di M. Aprile secondo la quale un dizionario è uno strumento in cui è raccolto e ordinato il lessico; il vocabolario è un settore determinato del lessico stesso.⁴ Da quest'ultima analisi, si prende quindi in considerazione il termine dizionario piuttosto che vocabolario, per l'uso generico che ne fanno gli studenti a scuola. Altri fattori importanti e discriminanti

² Per spiegare il concetto di cassetta degli attrezzi si rimanda al sito della riforma denominata "La Buona Scuola" <https://labuonascuola.gov.it/area/a/24094/>

³ Marcello Aprile, *Dalle parole ai dizionari*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 163.

⁴ M. Aprile, *Dalle parole ai dizionari*, cit., p. 165.

sono la presenza di tavole per facilitare la consultazione dei dizionari, i font utilizzati, eventuali colori, ma anche il costo ed il peso.⁵

Questi fattori sono importanti per determinare la fruibilità dei dizionari. Si tratta di strumenti non esplicitamente destinati ad apprendenti di scuola secondaria di secondo grado, ma a utenti generici primariamente per ragioni commerciali. Il fatto di non avere dizionari dedicati per studenti delle scuole è anche dato dalla difficoltà di scegliere il lessico, non essendo possibile controllare completamente ciò che viene insegnato in classe e i contenuti della seconda e della terza prova dell'Esame di Stato.⁶

Dalla tabella comparativa emerge che solo i due ultimi dizionari non hanno la ricerca per radicali e che quindi non sono idonei per uno studio più autonomo della lingua. Anche i dizionari compatti, non offrendo esempi di frasi ed essendo piuttosto dei lemmari, non sono uno strumento di apprendimento completo come supporto per lo sviluppo delle competenze di espressione scritta ed orale. Esaminando invece i dizionari più corposi, non tutti presentano l'indicazione delle categorie grammaticali vicino al lemma. Ad esempio l'edizione minore del dizionario Hoepli, per il carattere *ben* 本 non presenta alcuna indicazione di categoria grammaticale: infatti con il sintagma nominale *liang ben shu* 两本书 *due libri*⁷ è presente solo una traduzione. Anche il dizionario della casa editrice De Agostini ha il medesimo problema, anzi non viene neanche fornito un esempio, come se *ben* 本 non avesse una funzione di classificatore.⁸ Nell'edizione della casa editrice Garzanti, *ben* 本, anche se presentato con esempi molto semplici ed essenziali, è declinato chiaramente nelle diverse accezioni con l'opportuna classe grammaticale in altro colore.⁹ Invece le *Dictionnaire chinois-français du chinois parlé*, presenta una lista molto dettagliata di esempi con *ben*, con tutte le indicazioni grammaticali e di strutture,

⁵ Sul sito dell'AIE, <http://www.adozioniaie.it/docenti/Login.cgi#Opere>, sito utilizzato per l'adozione dei libri di testo, si riportano pochissimi dizionari di cinese, sempre senza indicarne il peso. Non vi sono informazioni sufficienti per scegliere il dizionario adatto all'utenza ed i costi di acquisto sono piuttosto elevati anche per il docente.

⁶ Per la scelta della disciplina oggetto di verifica nella seconda prova di maturità si richiama il D.M. 39/2015 http://www.istruzione.lombardia.gov.it/mantova/wp-content/uploads/2015/02/20150203DM39_Digitalizzato03-02-2015.pdf. Sui contenuti della prova rimando a Circolare n. 1 Prot. n. 758, http://www.gazzettaamministrativa.it/opencms/export/sites/default/_gazzetta_amministrativa/amministrazione_trasparente/_sicilia/_istituto_istruzione_secondaria_superiore_luigi_pirandello_di_bivona/09_0_prov/020_pro_dir/2015/Documenti_1423044976438/1423044980100_esamiiciclocm01-2015.pdf

⁷ Shihua Zhang, *Dizionario di cinese, Edizione minore*, Milano, Hoepli, 2007, p. 18.

⁸ AA.VV. *Dizionario Cinese*, Milano, DeAgostini, 2004, p. 929.

⁹ Rosa Lombardi, *I Garzantini Cinese*, Varese, Garzanti, 2012, p. 24

ma anche spunti per ampliare il lessico dell'utente,¹⁰ risultando uno strumento particolarmente utile nella pianificazione delle unità di apprendimento per il docente, mentre non sarebbe un dizionario adatto ad uno studente, in quanto troppo dettagliato e complesso: necessiterebbe della mediazione di un insegnante. Ritengo però opportuno che un dizionario per utenti non madrelingua dovrebbe avere più esempi di natura plurifunzionale come supporto nella ricerca di informazioni relative alla sintassi.¹¹ Dopo aver dato delle indicazioni su come dovrebbe essere strutturato un dizionario ideale per apprendenti non madrelingua delle scuole secondarie di secondo grado, è opportuno definire delle attività in classe per l'apprendimento all'uso del dizionario.

Come prerequisito bisognerebbe consigliare l'uso del dizionario almeno dopo aver frequentato un anno di studio della lingua cinese. Le competenze da sviluppare è proprio quella dell'uso del dizionario, inteso come saper fare in lingua nelle competenze dell'uso del lessico e della grammatica, all'inizio con obiettivi più semplici, quindi possiamo ipotizzare una traduzione di una frase semplice, un esercizio di manipolazione linguistica, i cui caratteri in minima parte non siano noti.

Tuttavia dobbiamo ricordare che l'uso del dizionario, con un semplice esercizio di traduzione, non è direttamente un'attività comunicativa anzi ricorda l'approccio grammaticale e traduttivo tipico delle lingue classiche. Per questo motivo il dizionario è spesso bandito dalle prove comuni e dalla maggior parte dei test di lingua, come anche dalle certificazioni linguistiche. Pertanto è difficile inquadrare l'uso del dizionario all'interno di una didattica per competenze che dovrebbe essere adottata regolarmente nelle classi di oggi. Nella tipologia di approccio comunicativo, il docente non insegna il cinese, ma insegna a fare in cinese, anzi più esattamente aiuta a apprendere a fare delle attività in lingua.¹² Certamente l'uso del dizionario fa parte del saper fare, ma l'uso di un'altra lingua, la traduzione potrebbe far perdere l'obiettivo stesso di un'attività.

¹⁰ Michel Dallidet ed., Centre de Recherches Linguistiques sur l'Asie Orientale, *Dictionnaire chinois-français du chinois parlé*, Paris, You -Feng, 2001, p 56.

¹¹ Ting Au Cheng, "Oralité de le Dictionnaire de Chinois Langue Etrangère." in *Premières Journées d'Etude Internationales sur l'Enseignement du Chinois*, ed. Association Française des Professeurs de Chinois, Paris, Librairie Le Phenix, 1997, p. 127-136

¹² Claire-Lise Dautry, "Approches communicatives, Présentation d'une démarche de classe, du sens vers la forme," in *Enseigner le chinois*, ed. Véronique Staat et al., Direction de l'Enseignement scolaire, Bureau de la formation continue des enseignants, Centre régional de documentation pédagogique de l'académie de Versailles, 2005, p. 143.

Dizionario	Autori	Casa Editrice	Anno	Lemmi	Costo	Guida alla consultazione	Tavola dei radicali	Tavole aggiuntive	CD	Versione digitale	Dizionario	Autori	Casa Editrice
Il dizionario di Cinese	Zhao Xiuying	Zanichelli	2013	190000	62 €	Si	No, scaricabile online	Si	Si	si	Il dizionario di Cinese	Zhao Xiuying	Zanichelli
Cinese Dizionario compatto	Zhao Xiuying e Gatti Franco	Zanichelli	1996	32000	15,5 €	No	Si	Si, con fraseologia, elementi di grammatica, scheda sulle nazioni e sulle dinastie cinesi.	No	No	Cinese Dizionario compatto	Zhao Xiuying e Gatti Franco	Zanichelli
Dizionario di Cinese Edizione minore	Zhang Shihua	Hoepli	2007	60000	44,9 €	Vi è solo una parte di avvertenze generali, ma non una vera e propria guida all'uso del dizionario.	Si	Tabelle delle coniugazioni dei verbi italiani.	No	No	Dizionario di Cinese Edizione minore	Zhang Shihua	Hoepli
Dizionario di cinese compatto	Zhang Shihua	Hoepli	2008	20000	13,9 €	-	Si	Tabelle delle coniugazioni dei verbi italiani.	No	No	Dizionario di cinese compatto	Zhang Shihua	Hoepli
Dizionario Cinese	AA.VV.	De Agostini	2014	40000	16 €	Si	Si	Si	No	No	Dizionario Cinese	AA.VV.	De Agostini
Dizionario Super Cinese	Yuan Huaqing	Vallardi	2010	43000	16,92 €	Si	Si	Si, spiegazioni grammaticali	No	No	Dizionario Super Cinese	Yuan Huaqing	Vallardi
I garzantini Cinese	Lombardi Rosa	Garzanti	2015	80000	24 €	Indicazioni sulle corrispondenze tra pinyin e IPA; abbreviazioni grammaticali.	Si	Si, anche tavole cronologiche comparative, molto utili nello studio della storia della Cina anche per spunti interdisciplinari.	No	No	I garzantini Cinese	Lombardi Rosa	Garzanti
Cinese Dizionario Plus	AA.VV.	Mondadori	2010	18000	14 €	No, è solo presente un'introduzione al pinyin e delle brevi avvertenze.	No	Schede su numeri e ottanta pagine di fraseologia con delle note culturali.	No	No	Cinese Dizionario Plus	AA.VV.	Mondadori
Cinese	AA.VV.	Mondadori	2008	18000	9 €	Sono presenti solo delle brevi avvertenze	No	No	No	No	Cinese	AA.VV.	Mondadori

Dizionario	Autori	Casa Editrice	Anno	Lemmi	Costo	Guida alla consultazione	Tavola dei radicali	Tavole aggiuntive	CD	Versione digitale	Dizionario	Autori	Casa Editrice
Cinese	AA.VV.	Mondadori	2008	18000	9 €	Sono presenti solo delle brevi avvertenze	No	No	No	No	Cinese	AA.VV.	Mondadori
Il dizionario di Cinese	Zhao Xiuying	Zanichelli	2013	190000	62 €	Si	No, scaricabile online	Si	Si	si	Il dizionario di Cinese	Zhao Xiuying	Zanichelli
Cinese Dizionario compatto	Zhao Xiuying e Gatti Franco	Zanichelli	1996	32000	15,5 €	No	Si	Si, con fraseologia, elementi di grammatica, scheda sulle nazioni e sulle dinastie cinesi.	No	No	Cinese Dizionario compatto	Zhao Xiuying e Gatti Franco	Zanichelli
Dizionario di Cinese Edizione minore	Zhang Shihua	Hoepli	2007	60000	44,9 €	Vi è solo una parte di avvertenze generali, ma non una vera e propria guida all'uso del dizionario.	Si	Tabelle delle coniugazioni dei verbi italiani.	No	No	Dizionario di Cinese Edizione minore	Zhang Shihua	Hoepli
Dizionario di cinese compatto	Zhang Shihua	Hoepli	2008	20000	13,9 €	-	Si	Tabelle delle coniugazioni dei verbi italiani.	No	No	Dizionario di cinese compatto	Zhang Shihua	Hoepli
Dizionario Cinese	AA.VV.	De Agostini	2014	40000	16 €	Si	Si	Si	No	No	Dizionario Cinese	AA.VV.	De Agostini
Dizionario Super Cinese	Yuan Huaqing	Vallardi	2010	43000	16,92 €	Si	Si	Si, spiegazioni grammaticali	No	No	Dizionario Super Cinese	Yuan Huaqing	Vallardi
I garzantini Cinese	Lombardi Rosa	Garzanti	2015	80000	24 €	Indicazioni sulle corrispondenze tra pinyin e IPA; abbreviazioni grammaticali.	Si	Si, anche tavole cronologiche comparative, molto utili nello studio della storia della Cina anche per spunti interdisciplinari.	No	No	I garzantini Cinese	Lombardi Rosa	Garzanti
Cinese Dizionario Plus	AA.VV.	Mondadori	2010	18000	14 €	No, è solo presente un'introduzione al pinyin e delle brevi avvertenze.	No	Schede su numeri e ottanta pagine di fraseologia con delle note culturali.	No	No	Cinese Dizionario Plus	AA.VV.	Mondadori
Cinese	AA.VV.	Mondadori	2008	18000	9 €	Sono presenti solo delle brevi avvertenze	No	No	No	No	Cinese	AA.VV.	Mondadori
Il dizionario di Cinese	Zhao Xiuying	Zanichelli	2013	190000	62 €	Si	No, scaricabile online	Si	Si	si	Il dizionario di Cinese	Zhao Xiuying	Zanichelli

Quanto alle metodologie, privilegiamo delle attività in cooperazione tra gli studenti, dividendo i ragazzi in piccoli gruppi e utilizzando il metodo della classe capovolta.¹³ Nella classe capovolta, o *flipped learning*, l'insegnante affida a un video di circa 10 minuti la spiegazione che viene visualizzata dagli studenti a casa, mentre in classe si svolgono soltanto attività pratiche: in questo caso si potrebbe realizzare un video di circa 10 minuti sull'uso del dizionario da far visualizzare a casa ed in classe chiedere di tradurre un piccolo dialogo o un breve testo in un tempo di circa 20 minuti. I caratteri più difficili da cercare sul dizionario potrebbero essere inseriti in un piccolo glossario, per motivare gli studenti nella ricerca, con esercizi progressivamente più complessi.

La spiegazione e la soluzione sarà data dagli stessi alunni utilizzando un dizionario online con la LIM, senza valutazione. La valutazione sarà la restituzione di una breve email o componimento realizzato dall'alunno a casa ed inviato online su una piattaforma di apprendimento (Edmodo) riutilizzando il lessico appena introdotto. Lo studente riceverà in tempo reale la valutazione sulla padronanza linguistica dell'espressione scritta.

Bibliografia essenziale

AA.VV. *Dizionario Cinese*, Milano: De Agostini, 2004.

Aprile Marcello. *Dalle parole ai dizionari*, Bologna: il Mulino, 2005.

Cheng Ting Au, "Oralité de le Dictionnaire de Chinois Langue Etrangère." in *Premières Journées d'Etude Internationales sur l'Enseignement du Chinois*, ed. Association Française des Professeurs de Chinois, 131-136, Paris: Librairie Le Phenix, 1997.

Dallidet Michel ed., Centre de Recherches Linguistiques sur l'Asie Orientale, *Dictionnaire chinois-français du chinois parlé*, Paris: You -Feng, 2001.

Dautry Claire-Lise, "*Approches communicatives, Présentation d'une démarche de classe, du sens vers la forme,*" in *Enseigner le chinois*, ed. Véronique Staat et al., 143-

¹³ Cfr. Ufficio Scolastico Regionale per la Lombardia Ufficio IV – Rete scolastica e politiche per gli studenti Dossier LA DIDATTICA PER COMPETENZE, http://www.istruzione.lombardia.gov.it/wp-content/uploads/2009/10/dossier_competenze-lug2013.pdf , 5. Consultato il 23 maggio 2016.

153, Direction de l'Enseignement scolaire, Bureau de la formation continue des enseignants, Centre régional de documentation pédagogique de l'académie de Versailles, 2005.

Lombardi Rosa, *I Garzantini Cinese*, Varese: Garzanti, 2012.

Zhang Shihua. *Dizionario di cinese, Edizione minore*. Milano: Hoepli, 2007.

Sitografia

D.M. 39/2016 http://www.istruzione.lombardia.gov.it/mantova/wp-content/uploads/2015/02/20150203DM39_Digitalizzato03-02-2015.pdf consultato il 24 maggio 2016.

Il concetto di cassetta degli attrezzi e La Buona Scuola <https://labuonascuola.gov.it/area/a/24094/> consultato il 24 maggio 2016.

Sito dell'AIE, Associazione Italiana Editori, <http://www.adozioniaie.it/docenti/Login.cgi#Opere> consultato il 24 maggio 2016.

Ufficio Scolastico Regionale per la Lombardia Ufficio IV – Rete scolastica e politiche per gli studenti Dossier LA DIDATTICA PER COMPETENZE, http://www.istruzione.lombardia.gov.it/wp-content/uploads/2009/10/dossier_competenze-lug2013.pdf , 5. Consultato il 23 maggio 2016.

Risorse online per il dizionario Zanichelli <http://static.zanichelli.it/catalogo/assets/a07.9788808079831.pdf> consultato il 24 maggio 2016.

Pubblicato in *AsiaTeatro*, Anno VIII (2018)

<http://www.asiateatro.it/studi-e-ricerche/uso-del-dizionario-nelle-lezioni-di-cinese/>

Galleria

Marionette



Teste di marionette cinesi. Foto di ALE B.
23 foto

Publicato in *AsiaTeatro*, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/cina/galleria/>

Album delle facce dell'Opera di Pechino



La World Digital Library offre la scansione in pdf di uno splendido album di illustrazioni opera di un pittore della corte imperiale cinese vissuto durante o subito dopo il regno di Tongzhi (1851–74). Il libro, prodotto dall'Ufficio della Grande Pace che si occupava del teatro a corte, si intitola “Album delle Facce dell'Ufficio della Grande Pace” 昇平署臉譜, illustra il trucco e i costumi per 9 diversi tipi di opera e costituisce una fonte primaria per lo studio dell'Opera di Pechino nella dinastia Qing. L'originale dell'album si trova nella Biblioteca Nazionale Cinese.

Vedi la pagina della WDL: <http://www.wdl.org/en/item/3023/>

Scarica direttamente l'album: <http://dl.wdl.org/3023/service/3023.pdf>



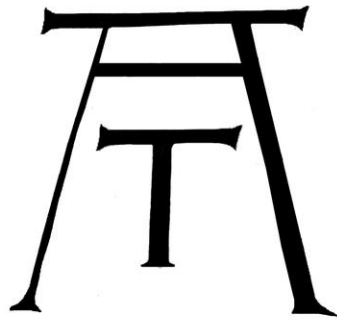






Publicato in AsiaTeatro, Anno V (2015)

<http://www.asiateatro.it/cina/album-delle-facce-opera-di-pechino>



AsiaTeatro - rivista di studi online - ISSN: 2240-4600

annate 2011-2021, fascicolo n.3: Cina

www.asiateatro.it