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 decenni[2] 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'elite 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 previde 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 studiosi[8] 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.

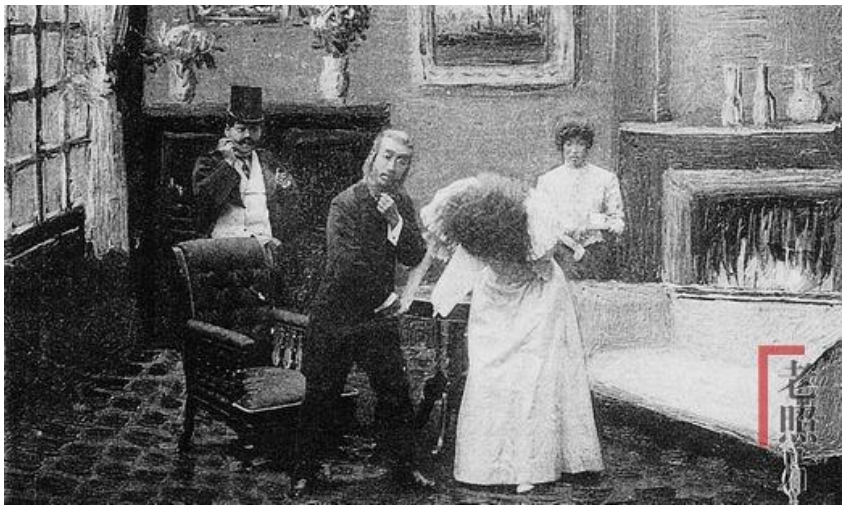
La tendenza ad attribuire al teatro la funzione di propaganda non era tuttavia un fatto del tutto nuovo alla tradizione cinese che ha sempre visto il teatro come uno strumento per regolare la vita della popolazione. L'attività teatrale è sempre stata connessa alla vita religiosa, economica e sociale 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 Primavera[12] 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 messinscene 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 propagandando 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.

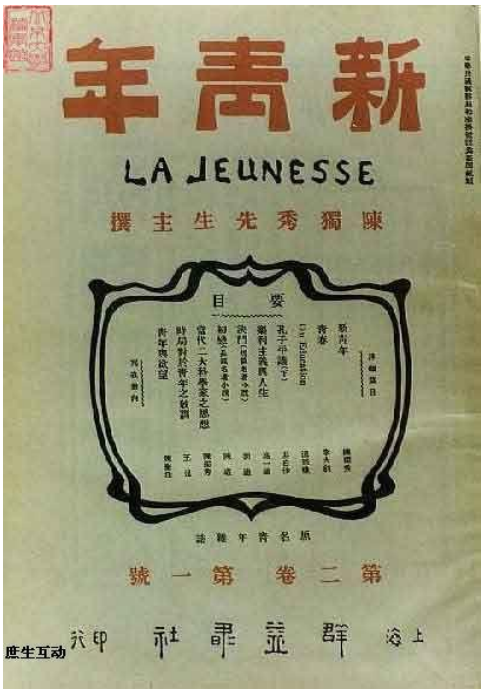
XIONG Foxi (熊佛西), *Foxi lun ju* (佛西论剧 – *Xiong Foxi sul teatro*), Pechino, 1928.

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 Dabei

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 dinasta 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 autoproclamò 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 Ibsen[5] 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 Chuban She, 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 articoli [15] 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 Guomindang 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 Guomindang, guidate da Chiang Kaishek (in cinese Jiang Jieshi, 蒋介石, 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 Guomindang 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 Guomindang 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]

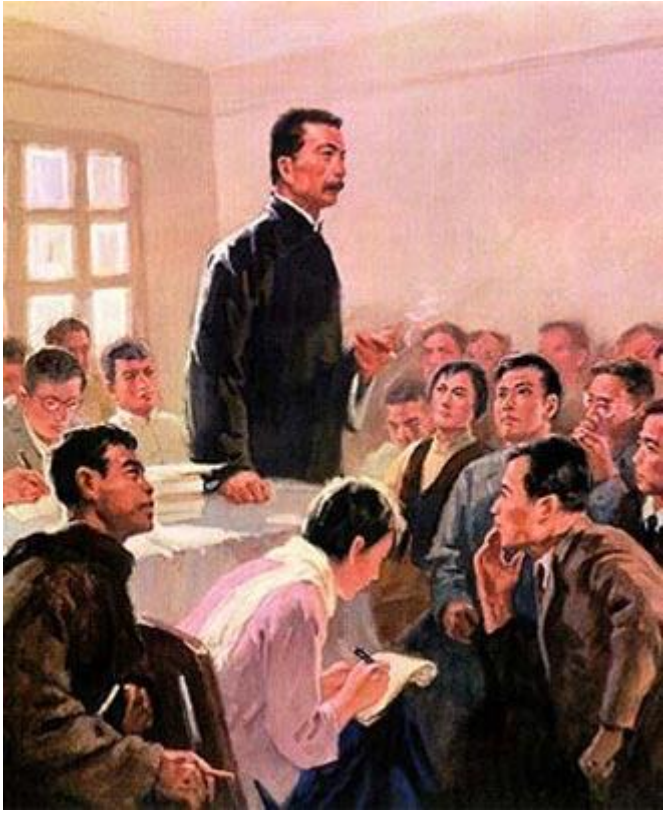
Nel 1930 varie associazioni teatrali di sinistra si unirono e fondarono l'Unione delle compagnie teatrali di Shanghai (*Shanghai xiju yundong lianhe hui*, 上海戏剧运动联合会), che venne riorganizzata e rinominata Lega cinese dei drammaturghi di sinistra (*Zhongguo zuoyi xijujia lianmeng*, 中国左翼戏剧家联盟) nel 1931, 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]

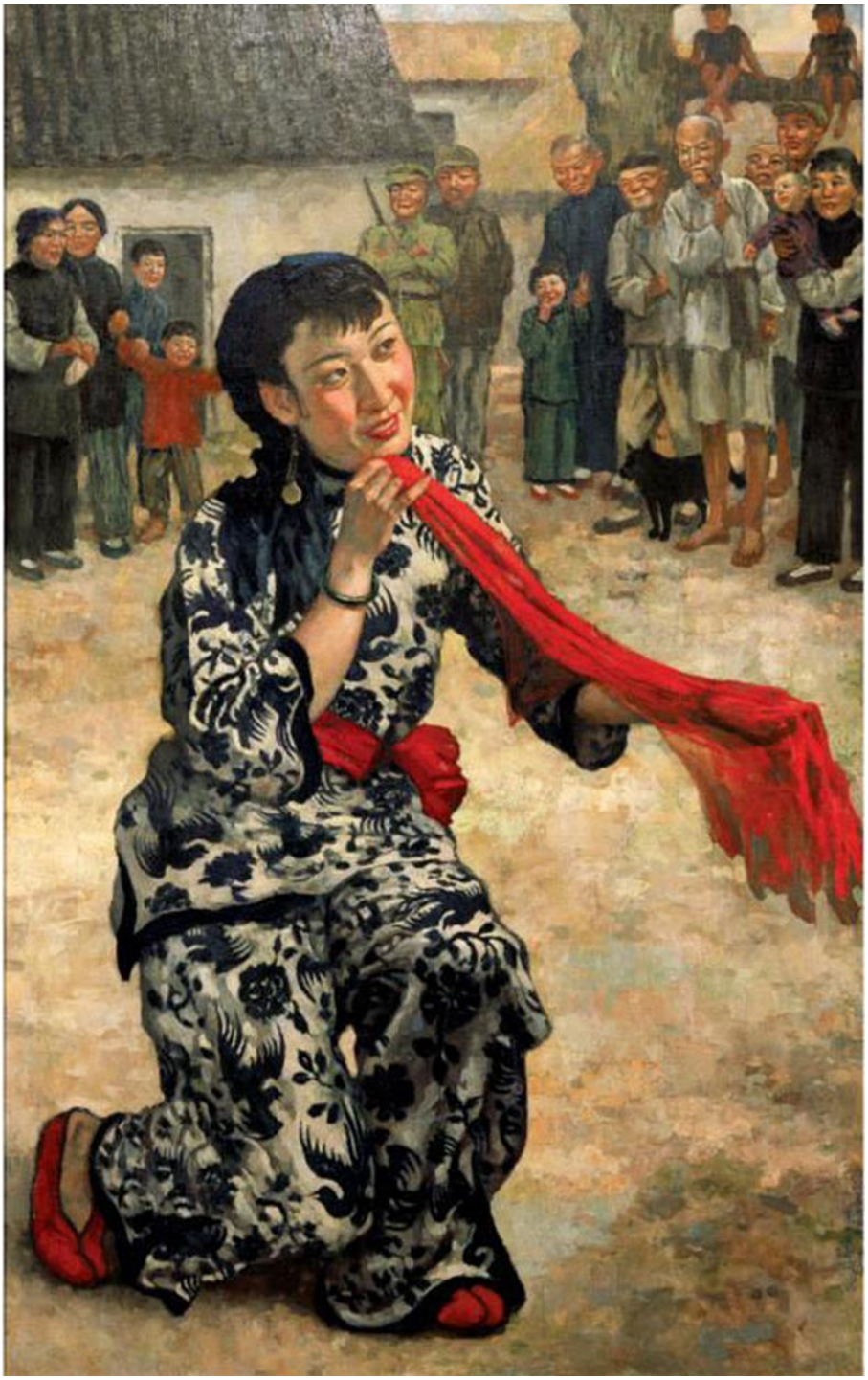
La necessità di andare nei villaggi di campagna, frase chiave del manifesto, era una posizione condivisa da tutti, ma per gli intellettuali di sinistra si sarebbe dovuto compiere un ulteriore passo in avanti addestrando i giovani contadini e lasciando poi che formassero essi stessi delle compagnie teatrali, 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 folclore 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 composizioni 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.

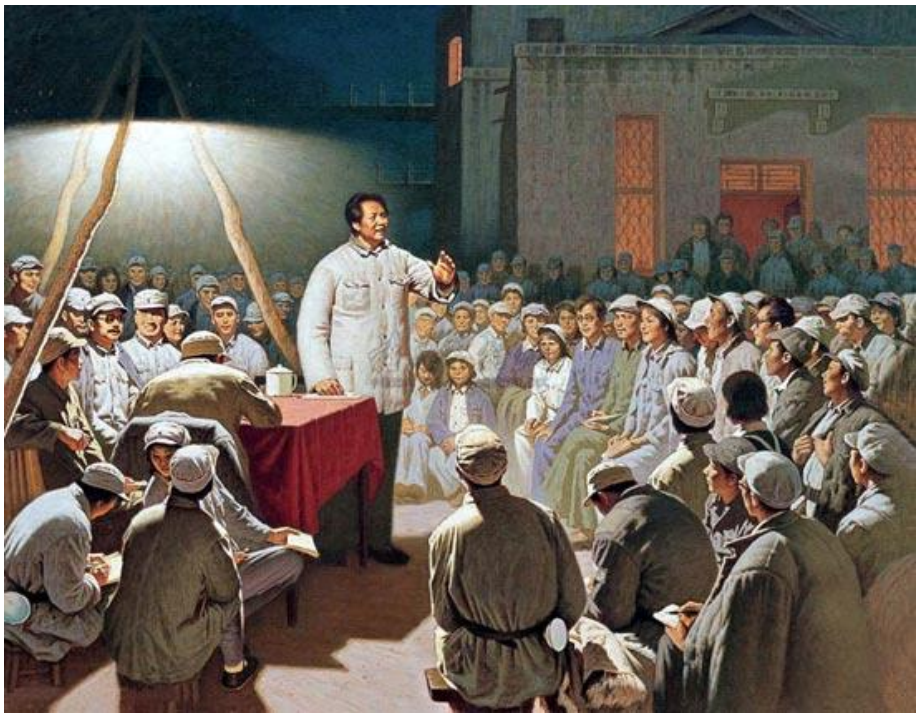
Questa leggenda racconta di Xi'er, una povera ragazza venduta dal padre ad un ricco proprietario per pagare l'affitto delle terre: violentata dal ricco proprietario e rimasta incinta, la ragazza scappa sulle montagne e vive nascondendosi in una grotta. Per questo motivo i capelli le diventano bianchi 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 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'avere 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 previde 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* (*Cha guan*, 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 antigiapponese, 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. Esemplari 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'kj. [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 antiquate, 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-Destrista (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 biaoyan 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

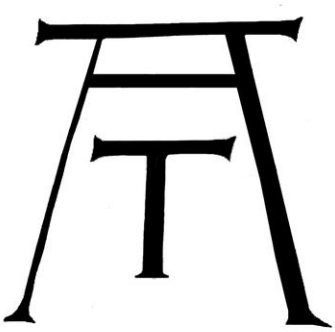
http://www.asiateatro.it/cina/anni-venti-influenza-di-ibsen-sul-teatro-cinese-moderno/

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/



AsiaTeatro - rivista di studi online - ISSN: 2240-4600

annate 2011-2021, fascicolo n.3: Cina

www.asiateatro.it