

Pierangelo Pompa
IL LIBRO DI LI RURU SULL'OPERA
DI PECHINO

[The soul of Beijing Opera. Theatrical creativity and continuity in the changing world, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, 335 pp., è un libro importante nell'ambito degli studi recenti sul teatro cinese. L'autrice, Li Ruru, unisce alla competenza storico-teorica la pratica personale del jingju (Opera di Pechino) e una biografia di figlia d'arte. Il suo studio unisce una grande ricchezza informativa a un taglio storiografico innovativo, che individua negli attori il fulcro vitale del processo di formazione e di sviluppo del genere nazionale cinese. La vicenda del jingju è ripercorsa fase per fase, attraverso la lente d'ingrandimento dell'esperienza individuale di singoli artisti, che hanno declinato in maniera ogni volta differente e proporzionata alle mutazioni del contesto quella dialettica tra continuità e trasformazione che costituisce, a detta dell'autrice, l'anima del jingju fin dalle sue origini. Il panorama storico fa da supporto a numerosi approfondimenti sulla tecnica attoriale e a una riflessione sui principi profondi sottesi a essa].

Li Ruru è la figlia di Li Yuru, nata Li Shuzhen da una famiglia della nobiltà mancese decaduta che, in assenza di mezzi per mantenerla, la affidò a una scuola di teatro. Li Yuru è stata tra i più importanti maestri di *jingju* (Opera di Pechino) del periodo comunista, esponente di spicco della prima vera generazione di interpreti femminili di ruoli femminili, allieva dei più grandi attori *dan*, da Mei Lanfang a Xun Huisheng a Cheng Yanqiu, dei quali intrecciò gli stili dando origine a una «scuola» che porta il suo nome. Nel 1979 ha sposato Cao Yu, uno dei più rilevanti drammaturghi dello *huaaju* (teatro parlato) cinese. È morta nel 2008, dopo circa settant'anni di teatro. Sua figlia apprese i fondamenti del *jingju* a dieci anni, ma poi scelse una carriera di studi e si diplomò all'Accademia Teatrale di Shanghai nel 1982. Quando Li Ruru propose a quell'istituto un progetto di ricerca dottorale sul lavoro dell'attore nel teatro tradizionale, ebbe conferma del fatto che nella Cina di quegli anni il tema destava scarsissimo interesse: fece così il suo dottorato a Leeds, stu-

diando Shakespeare, e ancora oggi studia, scrive e insegna in Inghilterra, occupandosi soprattutto di Shakespeare e di *jingju* da un punto di vista comparativo e interculturale, oltre che dell'attività e degli scritti di sua madre. Non ha però mai abbandonato completamente la pratica d'attrice, che coltiva tenendo con continuità workshop e seminari, e che anzi è diventata una componente fondamentale dei suoi studi storico-teorici sull'arte dell'attore in Cina. Come ha scritto Colin Mackerras recensendo lo stesso libro che recensiamo in queste pagine, Li Ruru può essere senza dubbio considerata *neihang*, una che conosce il mestiere. È un'attrice, seppure non professionista, ed è figlia d'arte; è una studiosa formata in due continenti diversi; in più è cinese, ma scrive direttamente in inglese: costituisce una tipologia autoriale, se non unica, almeno rarissima. Ed è in effetti proprio la doppia competenza dell'autrice, pratica e intellettuale, a fare del suo libro sull'*anima del jingju* un testo importante e innovativo nell'ambito degli studi recenti sul teatro cinese.

The soul of Beijing Opera. Theatrical creativity and continuity in the changing world costituisce da un lato un originale e approfondito panorama storico sul *jingju*, dalle sue origini ottocentesche ai suoi ultimissimi esiti contemporanei. Dall'altro propone una dettagliata introduzione a numerosi aspetti tecnici, dal lavoro dell'attore alla drammaturgia. Ma se il libro ha la ricchezza informativa di un buon manuale, non ne ha affatto né l'impostazione né i limiti, e la quantità dei dati forniti serve innanzitutto a sostenere un taglio storiografico personale e sorprendente, leggibile sottotraccia già nella dedica che apre il libro: «With deepest gratitude, this book is dedicated to my mother Li Yuru (1923-2008) and to all her colleagues, past and present, in the indigenous Chinese operatic theatre. Through the vicissitudes of war, revolution and economic transformation, their tireless efforts have kept their art a living presence on the stage». Li Ruru impernia in effetti tutto il suo libro sul ruolo specifico svolto dagli attori nell'invenzione (di questo si trattò) del *jingju* e nella sua costante evoluzione in un contesto storico nazionale in perpetua e radicale trasformazione. Gli attori vengono descritti nella loro irriducibilità professionale e biografica, nella loro relazione ogni volta diversa con il privilegio e il peso della tradizione da un lato, e le fortissime pressioni politiche ed economiche dall'altro. Il *jingju* è così sottratto a quell'immagine idealizzata e astorica che lo descrive spesso come un monumento estetico fermo nel tempo, e restituito alla sua natura di struttura vivente e dinamica, che elabora continuamente nuove strategie di adattamento. Non più spirito della tradizione cinese che si

srotola nel tempo, il *jingju* emerge come insieme concreto di pratiche professionali, radicate in specifiche vicende biografiche individuali e generazionali. Questa capacità degli attori *jingju* di rispondere in maniera originale e impensata al mutare delle condizioni, restando però fedeli a un nucleo di valori tecnici e deontologici, affonda le proprie radici nel modo e nel tempo in cui il *jingju* fece la propria apparizione. Ed è proprio questa duttilità strutturale ad aver consentito la sopravvivenza di un teatro stilizzatissimo come il *jingju* nel corso di un secolo complicatissimo come il Novecento, e a costituirne tutt'oggi, per dirla con la madre dell'autrice, l'anima.

Il lettore è inaspettatamente accolto all'inizio del libro dalla Prefazione di Eugenio Barba, che si intitola *Due paia di occhi*. Barba da un lato invita a leggere il libro con lo sguardo disposto a meravigliarsi ancora una volta dei suggestivi paesaggi del *jingju*, dall'altro indica la necessità di creare connessioni con il territorio dei principi professionali transculturali che lui ha battezzato «teatro eurasiatico».

Il libro si avvale sia di un'ampia base bibliografica di prima mano (che prende in considerazione anche alcuni poco noti testi «classici» sul lavoro dell'attore in Cina, quelli di Huang Fanchuo e Qian Baosen) che di numerosi materiali raccolti direttamente sul campo, attraverso inchieste e interviste svolte sia tra i professionisti che tra i fruitori del *jingju*, e nel tempo intimo e professionale che l'autrice ha trascorso a strettissimo contatto con la madre attrice nel suo ultimo anno di vita.

Il testo presenta una struttura chiara e accattivante in un prologo, otto capitoli e un epilogo. Dopo la prima parte, che costituisce un'ampia ma non didascalica introduzione storica e tecnica, ciascun capitolo esplora in ordine cronologico una determinata fase della storia del *jingju*, affrontato però attraverso la lente di ingrandimento dell'esperienza individuale di singoli attori rappresentativi di ciascun periodo. Ogni parte del libro presenta così anche le caratteristiche fondamentali di una specifica famiglia di ruoli e di una certa fase evolutiva del genere nazionale cinese. Li Ruru alterna il necessario quadro storico con dei primissimi piani su aspetti anche molto tecnici, esemplificando attraverso specifiche circostanze di lavoro i processi già evidenziati su un piano macroscopico. In questa alternanza si trova la peculiarità metodologica e stilistica del libro. L'autrice può così comporre un'immagine del *jingju* sfaccettata e problematica, intrecciando efficacemente gli aspetti più strettamente artistici con quelli politici e sociali, attraverso un approccio che all'analisi diretta delle pratiche performative unisce dichiaratamente la metodo-

logia degli studi culturali e di area. L'unitarietà e l'unicità del libro sono però garantite dal ruolo di protagonisti storici attribuito agli attori, portatori individuali di tutte le istanze di conservazione e trasformazione del *jingju*, mediatori effettivi, diversi uno dall'altro, tra le pressioni mutevoli del contesto e le reali esigenze performative.

L'ampia analisi del processo di formazione del *jingju* proposta nel primo capitolo (*Jingju: formation, growth and the first reform*) è uno dei suoi elementi qualificanti. Rileva gli aspetti fondativi del genere dal punto di vista sia estetico che sociologico, e la stretta interazione di questi due livelli. Si trattò, come detto, di una vera e propria invenzione a opera di un numero ristretto di compagnie. Si trattò di qualcosa che prima non c'era e poi c'era, seppure molte delle sue componenti, se considerate separatamente, fossero assolutamente riconoscibili, e la loro origine chiaramente tracciabile. Il *jingju* emerge durante il diciannovesimo secolo, nel quadro della progressiva affermazione dei teatri popolari di genere *huabu*, nei confronti dei più ortodossi ed elitari generi *yabu*. Il gruppo dei teatri colti era dominato dal Kunqu, la cui estrema specializzazione metrico-musicale e poetica poneva grandi limiti a una comprensione diffusa del testo, e tarpava lo sviluppo dei personaggi e dell'azione. La progressiva marginalizzazione del Kunqu nell'ambito delle rappresentazioni private e degli spettacoli antologici spianò la strada all'affermazione dei generi popolari, che seppero però trarre profitto dalla raffinatezza visiva e tecnica del Kunqu stesso, associandola a materiali musicali di origine bassa a spiccato carattere percussivo. Le forme teatrali e musicali praticate dalle compagnie itineranti si articolavano in un ininterrotto continuum geografico di varianti, legate soprattutto alle caratteristiche linguistiche e melodiche di ciascun luogo. Nacquero in questo contesto numerose forme miste di *luantan*, forme spurie per definizione, basate strutturalmente sulla contaminazione di elementi formali diversi geograficamente e diastraticamente. Tali forme, a cui venne inizialmente associato il *jingju*, ridefinirono nel corso dell'Ottocento l'intero sistema teatrale cinese. Delle compagnie dello Anhui notoriamente all'origine del *jingju*, Li sottolinea proprio la versatilità e la trasversalità del repertorio, che andava dal Kunqu a forme diverse di *huabu*, oltre all'inedita specializzazione nell'acrobatica. Giungendo a Pechino, tali compagnie trovavano una capitale che viveva una profonda mutazione sociale dovuta a importanti fenomeni migratori, in cui la richiesta di intrattenimento popolare cresceva giorno per giorno, in un ambiente commerciale urbano vividamente descritto dall'autrice. Per ovviare alla distanza che li separava da spet-

tatori di diversa provenienza, tali compagnie avevano cooptato musicisti di vari generi locali, e in particolare attori del genere Handiao, che fornirono i fondamenti della futura struttura musicale del *jingju*. Il *jingju* nasce dunque come un complesso amalgama di forme ibri-date, basato su una sistematica alternanza di registri, che estremizza una diffusa tendenza alla contaminazione. Tale tendenza costituirà nei secoli successivi il fulcro vitale della sua capacità di trasformazione e adattamento, come si vide già dai primi tentativi di riforma operati da Wang Xiaonong e da Mei Lanfang con Qi Rushan. Nella sua qualità di teatro nuovo e metropolitano, il *jingju* si pose in aperta competizione sia con il Kunqu che con le forme più affermate di *huabu*. Genere a sangue misto, il *jingju* poteva inoltre risultare familiare per motivi diversi a spettatori di varia origine. I suoi pilastri divennero la recitazione formalizzata del Kunqu, il parlato realistico del popolare genere Qinqiang e i modi musicali *erhuang* e *xipi*, oltre agli immancabili numeri di combattimento acrobatico. La sapiente elaborazione drammaturgica di questi elementi così eterogenei, diede però origine a un organismo scenico completamente nuovo, che nasceva come risposta a condizioni di mercato assolutamente specifiche.

Il *jingju* funzionò fin dall'inizio come una rete interattiva di convenzioni diverse, capace di interagire con i generi locali in una fitta trama di influenze reciproche. Tale processo fu reso possibile soltanto dall'eccezionale abilità di assimilazione da parte di una specifica generazione di attori, dalla loro esperienza nel selezionare e trasformare in prima persona materiali di varia estrazione, nel rielaborare individualmente un gran numero di convenzioni e nello stabilirne di nuove. Il neonato genere ereditò e specificò il sistema di ruoli già elaborato dal Kunqu, e la drammaturgia diede inizialmente grande rilievo ai personaggi maschili, più spettacolari in virtù dell'acrobatica e capaci a volte di veicolare un certo malcontento popolare nei confronti delle potenze occupanti occidentali. In relazione anche alla sua origine transregionale, il *jingju* valorizzò notevolmente la componente visiva dello spettacolo, portandola sullo stesso livello di quella poetica e musicale, che in Cina ha sempre mantenuto una forte connotazione locale. L'adozione di un sistema metrico-tonale più libero di quello del Kunqu permise l'affermazione di una drammaturgia più dinamica, in cui i personaggi guadagnavano in complessità e il vocabolario scenico degli attori veniva notevolmente arricchito, dando sempre più spazio all'uso delle arti marziali. La compresenza di attori e spettatori con provenienze diverse pose fin da subito proble-

mi di comprensibilità per la componente testuale, che le compagnie affrontarono codificando l'alternanza tra il *jingbai*, parlato colloquiale basato sul dialetto di Pechino (comunemente compreso dagli spettatori e utilizzato dai personaggi «bassi»), e lo *yunbai* («linguaggio aumentato, intensificato»), basato su un'elaborazione musicale del linguaggio diversa da qualsiasi varietà linguistica regionale, ma particolarmente adatta agli sviluppi lirico-musicali, come descritto da Li Ruru attraverso notazioni tecniche specifiche ma accessibili anche al lettore non specialista. A Pechino il *jingju* incontrò anche l'atteggiamento ambivalente della corte mancese, pronta da un lato a sostenerlo e ad accoglierlo, ma altrettanto pronta a regolamentarlo e censurarlo al momento opportuno.

Il secondo capitolo (*Training a total performer: four skills and five canons*) costituisce una ricca panoramica sul sistema di addestramento dell'attore *jingju* e sui suoi fondamenti tecnici. L'autrice individua negli aspetti strutturali di questo addestramento ciò che rende possibile la dialettica sistematica tra acquisizione delle convenzioni e loro adattamento creativo, cioè il presupposto tecnico di quella che ha definito come *anima*. Tali aspetti sono in particolare la trasmissione diretta «dalla bocca al cuore», in cui i maestri insegnano direttamente agli allievi non solo le forme ma anche i segreti più o meno taciti per trasformarle e personalizzarle, e la lunga pratica della *jiben gong* (tecnica di base). Avvalendosi di tutta la terminologia tecnica, pur adeguatamente illustrata, Li esemplifica in dettaglio la tecnica di base. Incorporata dagli attori professionisti fin da bambini, essa viene studiata attraverso esercizi specifici e non tramite l'apprendimento diretto di brani del repertorio, che subentra invece in un secondo momento. La tecnica di base fornisce sia i fondamenti tecnici generali per qualsiasi attore, sia i requisiti basilari di ciascuna famiglia di ruoli (p. 59). Descritto con riferimento, oltre che ai ruoli, anche alle singole parti del corpo, il *jiben gong* è definito come l'insieme di «quelle tecniche invisibili sul palco, che vengono praticate fuori dalla scena» (p. 60), quei condizionamenti fisici che permettono al comportamento scenico di un attore di appartenere all'universo del *jingju*. L'autrice non ha dunque un intento meramente descrittivo, bensì seleziona gli esempi più efficaci per evidenziare i principi generali soggiacenti alle forme specifiche, aggirandosi intorno alle nozioni dell'antropologia teatrale e, senza nominarlo, al concetto di *pre-espressività* formulato da Eugenio Barba.

Il terzo elemento caratterizzante sia dell'apprendistato che del processo creativo è il procedimento «dall'esterno all'interno», che

pone sempre l'estrema formalizzazione dell'azione scenica a monte della ricerca delle sue motivazioni e della sua interpretazione individuale, pur considerata decisiva da tutti i maestri, ma il cui segreto è custodito silenziosamente dalle diverse scuole. Tale lavoro sul «doppio versante» dell'azione è dimostrato con esempi specifici tratti dal repertorio classico.

Non mancano poi alcune interessanti notazioni di tipo terminologico, che negli studi sugli attori cinesi possono a volte acquisire un'insospettata portata storico-teorica, dato che nel linguaggio di lavoro, grazie alla natura estremamente sintetica della propria lingua, la tradizione cinese ha depositato molto di quel sapere raramente espresso in forma esplicitamente teorica.

Il terzo capitolo (*Cheng Yanqiu: masculinity and femininity*) introduce la figura dell'interprete maschile di ruoli femminili come elemento centrale (e storicamente problematico) della crescita e dell'affermazione del *jingju* nel quadro dei mutamenti culturali avviati tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, pur senza fare riferimento ai durissimi interventi censori che inibirono la presenza femminile sulle scene in coincidenza con l'origine del genere. Fu quello, in effetti, un esempio straordinario di come gli attori trasformarono un limite oggettivo imposto dalle autorità in un imprevedibile potenziale artistico.

Li ricostruisce in modo colorito e diretto la grande affermazione dei ruoli *dan* nei primi decenni del Novecento, con riferimento ai «quattro grandi» e alle scuole interpretative da essi inaugurate, interrogandosi sulla posizione culturalmente ambivalente degli interpreti maschi. Se da un punto di vista strettamente teatrale tali attori sono sempre stati apprezzatissimi, il loro statuto politico e culturale è diventato sempre più precario con l'affermarsi dei movimenti di modernizzazione dei primi decenni del secolo. Li Ruru osserva lo sviluppo del fenomeno dei *xiangong* (attori-accompagnatori), dal suo apogeo ottocentesco fino al movimento di riforma civile e politica culminato nel bando del 1912, che spostò la problematica dei ruoli *dan* su un piano più socioculturale che artistico. Alle crescenti pressioni culturali, corrispose però una paradossale fioritura artistica di questo tipo di interpreti, che ebbe in Mei Lanfang il suo esempio più eclatante e che contribuì a ridefinire sia i paradigmi artistici che lo statuto culturale delle convenzioni del *jingju*. Questa tematica viene poi seguita lungo tutto l'arco del Novecento, che vide le critiche politiche e morali intrecciarsi con la nuova ideologia artistica di tipo naturalistico. L'arte dei *dan* maschili venne così ereditata dalle attrici,

fino agli ultimi decenni del secolo, quando mutate condizioni storiche hanno favorito la riaffermazione dei *dan* maschili.

Basandosi sulle riflessioni di sua madre, per l'appunto erede femminile della grande tradizione *dan*, l'autrice precisa opportunamente l'irriducibile differenza convenzionale esistente nel *jingju* tra genere naturale e sociale dell'attore e genere estetico della figura scenica, e distingue adeguatamente i problemi di ordine socioculturale da quelli artistici in senso stretto.

Tra i «quattro grandi» *dan*, l'autrice sceglie la figura di Cheng Yanqiu per esemplificare le risposte personali che ciascun attore *dan* elaborò in relazione al fluttuare del proprio statuto ideologico e della legittimità morale attribuita alla sua identità professionale. Li rinuncia deliberatamente a occuparsi di Mei Lanfang, con l'argomento di una già sufficiente bibliografia esistente. Archiviare la figura di Mei, dandola per già nota, in uno studio sui paradigmi creativi nell'Opera di Pechino, risulta una scelta sicuramente coraggiosa e forse un po' azzardata, com'è forse affrettato considerare esauriti tutti gli studi possibili sulla figura del più grande attore cinese, soprattutto in relazione alla sua produzione scritta e al suo ruolo istituzionale negli anni Cinquanta. La scelta di Li di occuparsi ampiamente di Cheng Yanqiu e ancora più ampiamente di sua madre ha però il merito di sottrarre due figure molto importanti dall'ombra di Mei Lanfang, e introdurle per la prima volta all'attenzione del lettore non cinese. Sulla base di fonti diverse (diari, bibliografia e testimonianze dirette di Li Yuru, allieva anche di Cheng Yanqiu), la figura popolarissima di Cheng è descritta infatti in tutta la sua ambiguità, nel suo rapporto contraddittorio con il proprio mestiere e nella distanza paradossale e accentuata tra la sua figura sociale, marcatamente connotata in senso maschile, e le sue creazioni sceniche femminili. L'autrice percorre gli anni del suo apprendistato di bambino povero apparentemente poco dotato, con una voce poco convenzionale, fino all'incontro col suo ammiratore-mecenate Luo Yingong, che valorizza la profonda determinazione artistica di Cheng e finanzia per lui un programma di studi avanzati. Appreso inizialmente da Mei Lanfang il senso di uno stile delicato e raffinato, Cheng se ne allontana, in seguito, in base a una vocazione meno estetica e più politica, elaborando accuratamente personaggi femminili più aspri, il cui stile canoro è quello di eroine «indignate», «in rivolta», vulnerabili seppure non deboli. Fu proprio attraverso questa composizione di forza e gentilezza, di un'apparenza *yin* e di un'interiorità *yang*, che Cheng trovò la propria collocazione originale nella tradizione *dan*, svincolandosi dalla figura

ingombrante di un maestro come Mei. Soprattutto negli anni Venti, indirizzò le sue scelte di repertorio verso drammi tragici che dessero spazio a questo tipo di donne povere ma dignitose, fragili ma decise, che rappresentavano per Cheng l'immagine femminile più eroica dei nuovi tempi. Cheng univa il solido studio dei personaggi a un approccio disinvolto nei confronti della tradizione e a quello stile di canto drammatico ed emozionale che fece il suo successo. Proprio la pratica vocale e musicale (strettamente integrata alla danza) di Cheng è affrontata dall'autrice in un apposito paragrafo, ricco di approfondimenti tecnici e riflessioni minuziose sulla modalità con cui Cheng adattava le strutture tradizionali sulla base della propria personale interpretazione dei personaggi. Il capitolo contiene anche un accenno al grande, benché ingenuo, interesse di Cheng per la musica e il teatro europei, che lo portò addirittura ad abbandonare momentaneamente la Cina per studiare canto lirico in Germania. Li Ruru si conferma autrice particolarmente sensibile ai fenomeni di intersezione e contaminazione (affrontati anche in numerose altre pubblicazioni), edotta in diversi approcci interculturali e transculturali, interessata a guardare anche al di là delle forme e degli stili, per osservare l'eventuale sussistenza di principi più generali. E tuttavia quello degli interessi degli attori cinesi verso tecniche appartenenti a tradizioni diverse resta un filone di studio ancora tutto da percorrere e foriero di numerose sorprese.

Nel quarto capitolo (*Li Yuru: the Jingju tradition and the communist ideology*), Li offre un quadro efficace degli aspetti fondamentali della Riforma Teatrale messa in opera dal Partito Comunista negli anni '50, sulla scia delle visioni teatrali di Mao Zedong enunciate a Yan'an già nel 1942. Sulla base di documenti del tempo, l'autrice argomenta che l'impatto delle iniziative politiche sul teatro, e in particolare sul suo sistema di organizzazione e retribuzione fino ad allora basato sul mercato, fu più violento e pervasivo di quanto generalmente affermato. Una prima epurazione del repertorio fu infatti soltanto il complemento di un attacco deciso alle strutture tradizionali, supportato da quadri sempre più numerosi, organizzati e indottrinati, che stravolse completamente l'universo professionale e personale di tantissimi attori. Una censura quantitativamente limitata, infatti, era già in grado di funzionare come deterrente ideologico su una scala molto più ampia, come modello per l'autocensura, soprattutto quando le istituzioni misero a tacere le critiche delle più grandi personalità artistiche del tempo. Cheng Yanqiu, toccato personalmente dalla censura, fu tra gli attori che criticarono più apertamente la Riforma. Anche

lui fu costretto, qualche anno dopo, a una rigorosa autocritica. Allo stesso modo, l'autrice evidenzia dovutamente lo scontro larvato tra Mei Lanfang e le nuove istituzioni sul tema del rapporto tra tematiche drammaturgiche e forma convenzionale nel *jingju*.

Numerose interviste e la testimonianza diretta di sua madre permettono a Li di mostrare opportunamente un aspetto spesso trascurato da chi osserva gli effetti della Riforma dal punto di vista delle statistiche letterarie e non delle pratiche d'attore, e cioè come lo sgretolamento del repertorio drammatico costituisse un'amputazione diretta anche del patrimonio tecnico e formale degli attori, dato lo stretto legame tra i drammi e le specifiche partiture fisiche e vocali. D'altra parte, sottolinea Li, la Riforma Teatrale innalzò per la prima volta lo statuto sociale degli attori sullo stesso livello degli altri cittadini, attribuendo al lavoro teatrale un'inedita importanza simbolica nella vita nazionale. Tale cambiamento compensava molti sacrifici materiali nella percezione di molti attori di rilievo, che erano quelli maggiormente penalizzati dal nuovo corso.

Li dedica poi ampio spazio al percorso biografico e professionale di sua madre, utilizzandolo come esempio dell'innovativa presenza delle attrici sui palcoscenici del *jingju*, praticati per tanto tempo soltanto dai maschi. Ripercorrendone, non senza una nota sentimentale, il percorso di apprendistato, Li esemplifica il lavoro della madre attraverso due esempi molto precisi, che mostrano la difficile ma creativa mediazione tra mestiere e ideologia a cui i singoli attori furono chiamati dopo l'instaurazione del comunismo. Descrivendo il lavoro della madre sul personaggio di Yang Guifei, l'autrice illustra nel dettaglio le modalità di elaborazione personale del repertorio. Attraverso variegate strategie di drammaturgia dell'attore (attribuendo, per esempio, nuove valenze a segmenti di partitura, o intrecciando materiali codificati provenienti da zone diverse del repertorio), gli interpreti personalizzano le forme ereditate e le sottraggono al doppio rischio della fossilizzazione e della censura. Li Ruru mostra bene come questo adattamento continuo delle forme tradizionali si svolga spesso su un livello apparentemente microscopico, in realtà assolutamente pertinente per l'occhio dello spettatore esperto. Il personaggio di Yang Guifei, peraltro, era diventato paradigmatico per questo tipo di lavoro sui dettagli, dopo le celeberrime modifiche che aveva apportato Mei Lanfang. Nel caso del personaggio di Tang Sai'er, invece, si evidenziano le frizioni tra le tradizionali modalità di rappresentazione e le pressanti esigenze di una nuova drammaturgia didascalica e stereotipata, che andava a volte «contro la logica interna del

genere», stilizzata e convenzionale. Per i nuovi personaggi «quotidiani» imposti dalle commissioni governative, infatti, gli attori non sempre trovavano appiglio immediato nelle convenzioni preesistenti, legate all'immaginario del periodo imperiale, ora considerato feudale e retrogrado. Il bisogno di aggiornare la drammaturgia, pur percepito dagli attori stessi, entrava in conflitto con esigenze di continuità estetica sentite sia dagli attori che dagli spettatori. In effetti, i tempi rapidissimi di questo aggiornamento ideologico erano spesso incompatibili con la necessaria gradualità dei processi di adattamento artigianale da parte degli attori.

Le sorti del *jingju* durante la Rivoluzione Culturale sono descritte nel quinto capitolo (*Ma Yongan: a painted-face role type and a non-painted-face character*), offrendo tutte le necessarie informazioni di contesto, creando attraverso i documenti una viva resa d'ambiente. La politica teatrale tra il '66 e il '76 è descritta come uno sviluppo di quella degli anni '50, invece che come la rottura storica a cui siamo abituati a pensare. Viene sottolineato con dovizia di particolari il crescendo di forzatura ideologica che portò all'affermazione dei drammi modello e a un conflitto più profondo tra le esigenze del realismo e quelle della convenzione teatrale. Emerge efficacemente, attraverso esempi azzeccati presi dal lavoro d'attore (il modo di usare sulla scena un certo accessorio realistico o il modo di camminare di certi personaggi *jing*), l'incomunicabilità tra le motivazioni astratte della propaganda e quelle materiali, estremamente concrete, della professione scenica. Li Ruru utilizza il caso de *La montagna dell'azalea* per mostrare le modalità e i principi che presiedevano alla nuova drammaturgia modello, per evidenziare come non soltanto il testo subisse un'evoluzione stilistica e tematica sostanziale, ma come altri elementi di rottura — dalla scenografia all'illuminazione all'occidentale — venissero inseriti nello spettacolo tradizionale a ulteriore supporto del nuovo impianto drammaturgico. Nei casi più efficaci, le opere modello sapevano fare un uso tecnicamente riuscitissimo del potenziale teatrale tradizionale, avvalendosi delle caratteristiche più specifiche del canto e della musica, padroneggiandone tutti gli effetti e le convenzioni, ma adattandoli ai nuovi effetti enfatici che si intendeva raggiungere, senza ambizioni di purismo, ma anzi con una certa apertura alla contaminazione. Il lavoro di Ma Yongan sul personaggio e le partiture di Lei Gang mostra come gli attori continuassero, per una cultura professionale troppo radicata, ad avvalersi di elementi tratti dal proprio repertorio tecnico, pur mimetizzati e giustificati in un contesto completamente diverso, e come tendessero inevitabilmente

a ricondurre la drammaturgia della contemporaneità al comportamento scenico che avevano incorporato fin da bambini apprendendo un repertorio «feudale». Nei drammi modello si osserva la volontà di trasformare le figure sceniche da espressioni generali di un ruolo in personaggi maggiormente definiti. Da tale tentativo scaturì in realtà la creazione di nuovi stereotipi altrettanto convenzionali, anche se furono infrante molte frontiere tra ruolo e ruolo, e molte tecniche distanti vennero fuse insieme. Venivano inserite nel contesto convenzionale azioni più quotidiane, che solo la natura e la formazione degli attori potevano ricondurre a una certa coerenza stilistica. La musica cominciò a essere usata con maggiore libertà, e i testi a essere pronunciati in maniera più comprensibile. Il periodo della Rivoluzione Culturale non fu dunque caratterizzato soltanto da rovinose insistenze ideologiche e da una durissima censura, che ebbero oggettivamente conseguenze nefaste sul mondo e la cultura degli attori. Paradossalmente, infatti, le imposizioni rivoluzionarie favorirono per il *jingju* un periodo di grandi sperimentazioni formali, che contribuirono inopinatamente a contrastare la fossilizzazione del genere, imprimendosi indelebilmente nella memoria degli spettatori e costituendo un precedente esemplare per molti tentativi dei decenni successivi.

Il sesto capitolo (*Yan Qinggu. Staging the ugly and the beautiful in the millennium*) svolge un'introduzione storico-tecnica alla famiglia dei ruoli *chou* (buffoni). In quanto elemento più anarchico e improvvisativo dello spettacolo *jingju*, con la Rivoluzione Culturale anche il *chou* dovette rientrare nei ranghi. Li Ruru descrive la situazione del *jingju* dopo la morte di Mao Zedong nel 1976, con l'inizio delle politiche di apertura. Dà conto dell'impatto fortissimo avuto dal nuovo indirizzo di Deng Xiaoping, e del mutato statuto sociale e culturale del *jingju* in una Cina progressivamente caratterizzata dal libero mercato. Il pubblico subì una notevole diminuzione numerica e qualitativa, oltre a un progressivo invecchiamento i cui effetti ultimi sono ancora visibili nei teatri cinesi di oggi. Il repertorio cominciò a deperire e la competizione a inasprirsi, e tali processi furono fortemente avvertiti dagli attori. Alla perdita di prestigio culturale corrispose però, per il *jingju*, la possibilità di approcci più ibridi, meno puristi, come quello di Yan Qinggu, che contaminò il proprio lavoro con una forma straniera come il Kyōgen giapponese, praticato a un livello persino professionale, e prese a ispirazione la recitazione cinematografica. L'esperienza artistica anticonformista di Yan Qinggu fu resa più accettabile dal fatto di svolgersi all'interno della *haipai*, la scuola di Shanghai, da sempre artisticamente più disinvolta e aperta

alle sperimentazioni, in cui si presentava un repertorio ridotto ma ampiamente spettacolarizzato alla maniera occidentale, nell'ambito di un contesto più moderno e spiccatamente commerciale. Ma le reazioni a un'ulteriore crisi del mondo tradizionale da parte degli attori non furono assolutamente univoche: se Yan Qinggu aveva deciso di sfidare e cavalcare la modernizzazione, Ma Yongan aveva invece reagito alle stesse mutazioni epocali abbandonando il teatro e facendosi monaco.

Con Yan Qinggu, Li Ruru esaurisce il suo excursus sulla Cina continentale e si trasferisce, per gli ultimi due capitoli del suo libro, a Taiwan, dove il *jingju* aveva nel frattempo vissuto tutta un'altra storia. Il destino del *jingju* a Taiwan era stato infatti segnato per molti decenni dalla sua istituzionalizzazione come genere rappresentativo dello stato taiwanese, inteso come vero depositario dell'identità e della cultura millenaria della Cina. La denominazione alternativa di *guoju* (di cui Li ripercorre la storia così come aveva fatto approfonditamente con quella di *jingju* all'inizio del libro) e l'impegnativo statuto ufficiale di genere rappresentativo dell'identità nazionale ferita lo accompagnano fino a oggi, con tutte le loro connotazioni politiche. Il *guoju* a Taiwan mantenne dunque a lungo un approccio più ortodosso e conservatore nei confronti della tradizione, per quanto discendente dal punto di vista tecnico più dalla scuola di Shanghai che da quella di Pechino. In un approccio siffatto, anche aspetti dell'apprendistato o della pratica scenica considerati anacronistici o moralmente inaccettabili vennero conservati più a lungo che nella madrepatria. Tra gli attori emigrati sull'isola nel 1949, tuttavia, non figurava nessuno dei grandi maestri del tempo, e il *jingju* taiwanese si fondò dunque su una base tradizionale notevolmente impoverita, sopravvivendo in realtà come genere dimezzato. Al *jingju* il governo nazionalista associò fin da subito quel sentimento di nostalgia e desiderio di riscatto che doveva costituire uno dei fondamenti dell'identità taiwanese. L'atteggiamento delle istituzioni fu da un lato di grande supporto (fu inventato un originale sistema organizzativo in cui le quattro compagnie nazionali appartenevano ciascuna a un corpo diverso dell'esercito), dall'altro si definì una posizione censoria opposta e complementare a quella che si configurava nella Cina comunista.

Con la prima generazione di taiwanesi interamente nata a Taiwan, meno sensibile alla questione dell'identità cinese, e con il boom economico degli anni '70, il *jingju* visse un ulteriore degrado artistico e una marginalizzazione negli interessi della popolazione e delle istituzioni. Da quel momento, il rilancio e la crescita artistica del *jingju*

a Taiwan dipesero sempre di più dall'iniziativa economica e dall'inventiva di singoli artisti, che investirono energie e risorse private per trovare all'interno della tradizione nuovi stimoli per se stessi e per gli spettatori. D'altro canto, la diminuzione del supporto pubblico corrispose, come capita spesso, a un allentamento del controllo organizzativo ed estetico, che si aggiunse agli stimoli occidentali che giungevano a Taiwan molto più numerosi che in Cina Popolare.

I casi affrontati da Li Ruru sono i due più celebri, quello di Kuo Hsiao-chuang e di Wu Hsing-kuo. La prima sviluppò un percorso individuale completamente al di fuori del sistema delle sovvenzioni, in cui praticò il *jingju* con l'approccio ibrido proprio delle giovani generazioni taiwanesi. Ne venne fuori, a dispetto del nazionalismo, un *jingju fusion* che dava maggior rilievo al singolo spettacolo inteso come opera artisticamente autonoma, alla tecnologia e alle nozioni occidentali della *mise-en-scène*. Kuo Hsiao-chuang, nel suo *Passioni del ritorno al regno di Yue*, applicò al personaggio di Xishi criteri di analisi del personaggio assolutamente innovativi nella tradizione cinese, da cui trasse conseguenze estreme nel comportamento fisico sulla scena (la Xishi composta da Kuo era incinta!), che ebbero un impatto enorme sugli spettatori e fecero del suo spettacolo la prima opera a vivere interamente del proprio successo, oltre a radicarsi profondamente nella memoria collettiva dei taiwanesi metropolitani. Kuo Hsiao-chuang fu in effetti la prima attrice di *jingju* a confrontarsi con la dimensione moderna della copertura produttiva e del marketing.

Ancora più innovativo dal punto di vista artistico è l'approccio di Wu Hsing-kuo, autore di spettacoli che stanno tutt'oggi facendo la storia del teatro anche in Cina Popolare. Li Ruru analizza accuratamente i tre spettacoli più celebri del grande attore taiwanese, tutti basati su classici della drammaturgia europea moderna e contemporanea, da Shakespeare a Beckett. L'approccio di Wu è caratterizzato da una formazione tecnica interdisciplinare, che innesta, sul solco di un solidissimo apprendistato di *jingju*, esperienze approfondite di danza moderna e numerose interpretazioni cinematografiche in produzioni di livello mondiale. Nei suoi spettacoli, Wu realizza un collage eclettico e stilizzato di elementi di diversa estrazione, in cui quelli non cinesi non vengono però assimilati all'estetica tradizionale del *jingju*, come in Kuo Hsiao-chuang, ma vengono giustapposti, alla ricerca di una forma che Wu stesso non riconosce più come *jingju*, e che tuttavia si avvale ancora di importantissimi elementi estetici e convenzionali appartenenti a quel genere. Anche dal punto di vista

drammaturgico, Wu effettua operazioni di adattamento e intersezione molto avanzate. In uno spettacolo come *Aspettando Godot*, Wu arriva al paradosso estremo quando pratica il *jingju* all'interno di una produzione che, per il contratto firmato con gli eredi di Beckett, non può avvalersi di nessuna musica.

Le pratiche avanzate di Wu Hsing-kuo lo hanno messo ormai da decenni in contatto con alcuni grandi maestri della scena occidentale, come Eugenio Barba e Ariane Mnouchkine, a testimonianza di quel filone della storia novecentesca del *jingju* poco esplorato cui accennavamo in precedenza, cioè quello degli incontri e degli scambi, diretti o favoriti dall'immaginazione, con pratiche attoriali non appartenenti all'universo cinese.

I due esempi taiwanesi, come tutto il percorso tracciato da Li Ruru nel suo libro, tendono a evidenziare come, fin dalle sue origini, il *jingju* trovi le proprie spinte più vitali e innovative quando resta legato alla sua natura originaria radicata nel suo processo di formazione, non statica e conservativa, bensì strutturalmente aperta alla contaminazione. La sfida dei grandi attori, mostra l'autrice, è sempre stata quella di sottrarre l'Opera di Pechino a quel rischio di fossilizzazione cui la espongono costantemente la modernizzazione e il suo statuto di genere nazionale. I casi in cui quella sfida è stata affrontata con maggior successo sono quelli in cui, a un approccio elastico e aggiornato ai tempi, è corrisposto uno sforzo almeno equivalente nell'individuare e proteggere i principi profondi che sottendono alle diverse forme contingenti.

Li Ruru conclude il suo viaggio con un quadro sulla situazione attuale tra la Cina e Taiwan. La piccola isola vive una situazione artistica più vitale e dinamica, meno condizionata dall'interesse e dal controllo istituzionali. Il successo internazionale di Wu Hsing-kuo è il caso esemplare. Il nuovo statuto del *jingju*, all'interno di un sistema di intrattenimento popolare che si avvale ormai di tutta la tecnologia esistente, è in via di definizione, e se la sua sopravvivenza potrà essere formalmente garantita dalle politiche culturali, la sua sopravvivenza artistica dipenderà ancora una volta dalle strategie creative che le nuove generazioni di attori (e ormai registi) sapranno mettere in atto.

Nella zona centrale, il libro propone poche ma suggestive e pertinenti tavole illustrate, mentre nelle sue ultime pagine fornisce dei preziosi strumenti di approfondimento e ricapitolazione. La prima Appendice è una tabella cronologica a due colonne che mette in parallelo le vicende del *jingju* con i passaggi storico-sociali pertinenti, dalla fine del Settecento ai nostri giorni. La seconda Appendice è in-

vece un quadro sinottico delle caratteristiche delle varie famiglie di ruoli. Segue un Glossario sia in inglese che in cinese, una ricca Bibliografia e un Indice dei nomi con circa 150 entrate.

Nicola Savarese, *Nota*

A metà settembre del 2011 la seguente notizia: il governo cinese ha chiuso la trasmissione televisiva *Super Girl*, un *talent show* tra giovanissime cantanti. Nonostante esistesse dal 2004 e avesse raggiunto nel tempo 400 milioni di contatti nelle ore di massimo ascolto, il *talent show* è stato interrotto perché ritenuto «sovversivo»: gli spettatori, infatti, potevano votare da casa a favore della propria cantante preferita, e in Cina il voto popolare è vietato in quanto ritenuto troppo vicino ai comportamenti delle democrazie occidentali e quindi sedizioso. Il direttore dell'emittente privata di Shanghai che produceva lo spettacolo è stato di conseguenza invitato a lanciare un nuovo programma televisivo basato su «costumi morali» e «arte nazionale». Il servizio televisivo che mi ha dato notizia della vicenda ha allora mostrato alcuni fotogrammi di cantanti dell'opera tradizionale cinese, con tanto di trucco, costumi storici e canto in falsetto. Non credo che la nuova trasmissione abbia ottenuto, come la precedente, 400 milioni di contatti. Del resto, una trasmissione televisiva occidentale dedicata all'opera lirica che sostituisse un *talent show* non otterrebbe alcun successo, né presso un pubblico scatenato di adolescenti né presso quello più calmo dei pensionati.

Quello del teatro tradizionale è un problema sentito anche nelle consuetudini odierne dell'Occidente. L'opera lirica ha ancora successo nelle sue edizioni monumentali, con grandi star, e così anche il balletto, ma entrambi si preoccupano troppo della quantità degli spettatori e dei biglietti venduti. Naturalmente le spese di questi generi sono enormi, e senza cospicue sovvenzioni pubbliche o aumenti vertiginosi dei biglietti tutto verrebbe chiuso in poche ore. In un film straordinario del famoso documentarista americano Frederick Wiseman intitolato *La Danse. The Paris Opera Ballet* (2009), il regista, adottando il suo stile di indagare solo gli interni dell'istituzione scelta come oggetto cinematografico, presenta il tempo dedicato da maestri, allievi e professionisti del balletto dell'Opéra Garnier all'apprendistato, alle prove e agli spettacoli. Non ci sono commenti, solo, alla lettera, punti di vista. I danzatori parlano poco, i maestri bisbigliano loro brevi, lucide disposizioni che possiamo cogliere dai sottotitoli. Forse a causa delle luci basse e poco diffuse, l'atmosfera diventa spesso claustrofobica. Non si vede

mai il pubblico degli spettacoli dei grandi coreografi presentati (fra i quali Nureyev, Pina Bausch, Preljocaj e Sasha Waltz). La bella sala dell'Opéra col soffitto dipinto da Chagall compare solo di straforo, perché un addetto con l'aspirapolvere fa le pulizie in un palco. Verrebbe da dire: tutto questo rigore dei danzatori, questi sforzi fisici sovrumani, questi sublimi sacrifici per chi sono? Solo ogni tanto la camera di Wiseman, come un periscopio, esce dal teatro, si alza sugli enormi cornicioni dell'Opéra e guarda attorno gli assolati tetti di Parigi. Più che il tentativo di riposare gli occhi dal buio, come è stato detto, mi è sembrato un avvertimento: cari spettatori, questo è il panorama che si vede oggi dall'alto della fortezza. Sotto questi tetti qui attorno abitate voi che ogni sera riempite il teatro. Un giorno, però, il Krak dei Cavalieri potrebbe essere abbandonato e preso d'assalto da un pubblico diverso, dal pubblico dei moderni (Wiseman ha ottant'anni), e allora che accadrà a voi e ai Cavalieri? È infatti bastato che un vecchio e glorioso teatro di Roma, il Teatro Valle, il più antico della Capitale ancora in attività, in cui furono rappresentati per la prima volta, nel 1921, *Sei personaggi in cerca d'autore*, fosse permanentemente occupato da attori giovani per protesta contro la sua chiusura e trasformazione in un ristorante, è bastata questa occupazione (dati i tempi potremmo definirla anche disoccupazione) per mettere in moto un pubblico buona parte del quale non aveva probabilmente mai messo piede in quella sala. I pronunciamenti degli attori e degli spettatori occupanti fanno pensare a buone intenzioni e alla rigenerazione di una sala gestita da un ente (l'ETI, Ente Teatrale Italiano) che, cancellato con un colpo di spugna dal governo, non ha lasciato molti rimpianti se non fra i suoi impiegati. Nel 1921, alla prima rappresentazione dei *Sei personaggi*, il pubblico del Teatro Valle gridava «Manicomio, manicomio!». Oggi gli occupanti dichiarano invece l'apertura di una «piazza di discussione». Le mode cambiano.

Lo sappiamo bene, la contesa fra vecchio e nuovo, antichi e moderni, è antica quanto il mondo stesso, ma la sua denuncia ci permette di fare una domanda iniziale al libro forestiero: l'Opera di Pechino, il *jingju*, oltre all'*anima*, come sostiene Li Ruru, ha anche un suo *pubblico contemporaneo* che le permette di resistere agli assalti della modernità?¹ Secondo Li c'è ancora un certo equilibrio in ragione degli sforzi e dei compromessi fatti, nel tempo, dagli attori.

L'ampiezza del racconto e la complessità dei temi trattati nel li-

¹ Si veda, in questo stesso numero, la lettera di Pierangelo Pompa sulla sua recente esperienza del pubblico tradizionale di Tianjin, una delle città più popolate, e inquinate, della Cina.

bro di Li Ruru, chiaramente evidenziati nella recensione che precede, sono un'innovazione negli studi sul teatro cinese ben sintetizzata nelle due espressioni del sottotitolo del libro: «creatività e continuità». Nel commentare all'autrice questa novità le ho scritto: «Finalmente uno studio che non parla più soltanto di Mei Lanfang!». Vorrei spiegare questa esagerazione. Per me Mei Lanfang resta il fondamento di una vera rivoluzione nel teatro classico cinese: un attore che ha avuto la forza con l'aiuto essenziale del suo collaboratore Qi Rushan, studioso e appassionato conoscitore² di imporre l'Opera di Pechino all'attenzione del teatro mondiale. Per questo gli studi occidentali sul teatro cinese del XX secolo³ si sono di fatto concentrati su Mei Lanfang e sulla sua grande riforma: c'è la grande tradizione dell'Opera di Pechino, nata alla fine del 1700, il rodaggio nazionale e la sua affermazione nel corso del 1800, e poi un grande interprete che nel '900 nel corso di cinquant'anni! traghetta il genere fino alla nascita della Repubblica Popolare Cinese (1949). Ma Mei Lanfang è stato soltanto l'icona più nota di una grande tradizione comprendente decine di artisti che, per quanto discussi per il loro dissenso politico e culturale, hanno lasciato un'eredità di impronte sostanziali sull'Opera di Pechino. E questa è anche l'opinione di Li Ruru, che ci racconta nei dettagli la storia umana e professionale di questi artisti emarginati dalla storia.

Al periodo di grande affermazione dell'Opera promosso da Mei Lanfang, in genere gli studi occidentali fanno seguire un periodo che culmina nelle riforme teatrali della Rivoluzione Culturale maoista e nelle sue brutali degenerazioni: compagnie tradizionali disperse e attori perseguitati, imprigionati o addirittura uccisi (1966-69). Alle profonde turbolenze di questi anni, segue di solito un mesto racconto del declino dell'Opera e quindi dei vari tentativi di restaurarla, ogni volta ridimensionati dal *changing world* che fatalmente orienta i gusti correnti anche dei giovani cinesi. Questo periodo oscuro, gli anni Ottanta e Novanta, a uno studio più attento soprattutto di giovani studiosi cinesi, tra cui Li Ruru, ha mostrato invece un'attività sotterranea considerevole, senza la quale l'opera non sarebbe mai potuta giungere al presente. La mancanza di un pubblico numeroso, l'affievolirsi degli spettatori

² È certo che, quando l'Università di Pomona, nei pressi di Los Angeles, volle dare la laurea honoris causa a Mei Lanfang durante la sua tournée americana del 1930, Qi Rushan ci rimase molto male.

³ Un elenco di questi studi si trova nella Bibliografia riportata da Li Ruru alla fine del suo libro.

appassionati in grado di ammirare anche i minimi cambiamenti degli attori non hanno fermato del tutto la creatività nella tradizione. Anche di questo periodo «comunista», di solito escluso perché considerato poco interessante o troppo estremista, Li Ruru ci consegna il lavoro sotterraneo degli attori per non perdere una tradizione secolare e creare, nel contempo, un ponte con l'Occidente, direttamente chiamato in causa come possibile rimedio contro «l'arte feudale». Commenta Li Ruru: «Solo coloro che vissero la Rivoluzione Culturale e videro le opere modello rivoluzionarie possono essere in grado di riscontrare come la nuova cultura proletaria cinese si sia appropriata, paradossalmente e con abilità, dell'antica arte borghese occidentale. La discussione sul mostrare le gambe nude nel balletto *Il distaccamento femminile rosso* ne è un buon esempio»⁴.

Un'altra complicazione ha impedito a lungo agli studiosi occidentali di occuparsi dell'opera cinese «fuori dalla Cina»: essi hanno sempre rispettato un tacito patto di «precauzione», quello di non toccare il problema della territorialità della Repubblica Popolare Cinese, non menzionando la pur ricca tradizione dell'Opera di Taiwan, o di quella di Hong Kong e Macao sotto diretto controllo occidentale. Eppure Taiwan e Hong Kong soprattutto sono stati centri di eccellente formazione per attori e compagnie di opera tradizionale, con una loro radicata tradizione culturale e politica. Questa esclusione prudenziale dura in parte ancora oggi per non suscitare gli anatemi del governo cinese, che può impedire quando vuole l'ingresso nel paese agli studiosi stranieri desiderosi di effettuare studi sul campo. A questa forzata posizione si è aggiunta, in alcuni casi, anche una «simpatia» nei confronti dei provvedimenti radicali presi dalla Rivoluzione Culturale maoista, che avevano fatto virare il teatro tradizionale cinese verso le tecniche del balletto occidentale, le famose «opere modello», suscitando qualche trasporto anche in Occidente, ma forti malumori nei puristi. Le famigerate iniziative di Jiang Qing, moglie di Mao, e gli eccessi di violenza delle guardie rosse, hanno a lungo emarginato quanto è accaduto all'opera tradizionale cinese durante la Rivoluzione Culturale: come si legge anche nel bel libro sul periodo dell'attrice e studiosa Xiaomei Chen⁵, nel tentativo di ca-

⁴ Li Ruru sta recensendo il volume di Xiaomei Chen, *Acting the right part. political theater and popular drama in contemporary China* (cfr. nota 5), MCLC Resource Center Publication (<http://mclc.osu.edu/rc/pubs/reviews/liruru.htm>).

⁵ Xiaomei Chen, *Acting the right part. Political theater and popular drama in contemporary China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.

pire gli altri e ricostruire se stessi, gli attori tradizionali cinesi adottarono una strategia di ricerca di nuove tecniche e ibridazioni impensabili in precedenza.

Per tutte queste ragioni, Li Ruru decide di uscire dallo schema puramente storico che abbiamo descritto e di seguire nel suo libro le biografie e le conquiste tecniche di singoli attori poco noti fuori dalla Cina. Cresciuta nell'ambiente teatrale, figlia di una rinomata attrice d'opera, Li Ruru non esita a inoltrarsi in un terreno poco familiare agli studiosi occidentali come quello delle tecniche e delle pratiche per attuarle e trasmetterle. A quale generazione di studiosi appartiene Li Ruru?

Ogni volta che leggo che nel 1790, per il compleanno dell'imperatore Qianlong, arrivarono a Pechino quattro compagnie d'opera dell'Anhui — quelle che fondendosi dettero origine nel tempo all'Opera di Pechino —, mi viene in mente la chiamata della compagnia dei Gelosi a Parigi nel 1576 su richiesta di Enrico III, che, tramite il duca di Ferrara, aveva conosciuto i celebri attori a Venezia durante il suo ritorno in Francia per diventarne re. Senza il godimento di Qianlong e di Enrico III, spettatori appassionati, veri patiti di teatro, non avremmo avuto la grande storia dell'Opera di Pechino né quella della Commedia dell'Arte, che come *genere*, ormai è noto, nasce a Parigi. Né avremmo avuto il Théâtre des Italiens, né tantomeno la Comédie Française. Perché, alla fine, vale questo: solo scrutandosi e rimirandosi negli specchi altrui gli attori trovano le riflessioni giuste e la temerarietà per cambiare la tradizione.

Così immagino che in una sala di periferia — un ex-bingo, forse un'ex-fabbrica o una colombaia — di Parigi, di Londra o di Prato, una piccola compagnia di attori cinesi tradizionali nati in Europa scambi le sue strategie di sopravvivenza con quelle di giovani attori europei. Con tribolazioni certo, ma risolutamente e con qualche buon paio di occhi a osservarli.