

Nancy Guy
LA TOURNÉE AMERICANA DELL'OPERA
DI PECHINO (1929-30)

Il 29 dicembre del 1929 una compagnia di circa venti attori, musicisti e consulenti artistici dell'Opera di Pechino partì da Shanghai per gli Stati Uniti. Alla testa del gruppo c'era il più famoso attore dell'Opera di Pechino, Mei Lanfang, che godeva già di una fama internazionale¹. La tournée che avrebbe avuto luogo almeno nelle cinque maggiori città degli Stati Uniti, si rivelò un felice successo. Per l'enorme richiesta di biglietti, il contratto a New York fu prolungato da due a cinque settimane, durante le quali l'Opera di Pechino fece il tutto esaurito. I bagarini riuscirono a vendere a ben diciotto dollari biglietti che costavano al botteghino tre dollari e ottantacinque². Il critico del *New York World* dichiarò che si trattava di uno degli «eventi più eccitanti» che si erano mai visti a teatro³.

Il successo di Mei Lanfang a New York fu così grande che a un banchetto organizzato in suo onore, sponsorizzato dal club dei giornalisti, parteciparono cinquemila ospiti, incluso il sindaco della città, Jimmy Walker. I tavoli, il cui costo era stato contenuto dopo il crollo della borsa del 1929, furono venduti a cinquecento dollari l'uno, mentre i separé della balconata arrivarono fino a mille dollari⁴. All'arrivo a San Francisco, la compagnia incontrò una nutrita delega-

¹ Mei Lanfang aveva già recitato in Giappone nel 1919 e nel 1924, e avrebbe poi recitato in Unione Sovietica nel 1935. La sua ultima tournée estera fu quella in Giappone nel 1956. Altre significative precedenti tournée comprendono il lungo soggiorno di Cheng Yanqiu in Europa dal gennaio 1932 all'aprile 1933. Cfr. Ma, Shaobo e altri, *Zhongguo Jingju Shi (A History of Chinese Peking Opera)*, Beijing, Zhongguo Xiju Chubanshe, 1990, 2 voll., pp. 512-518.

² P.C. Chang, prefazione a *Mei Lan-Fang in America: Reviews and Criticisms*, Tientsin (?), ca. 1935.

³ A.C. Scott, *Mei Lan-Fang. The Life and Times of a Peking Actor*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1971 (1a 1959), p. 109.

⁴ *Ibidem*, p. 111.

zione con a capo il sindaco della città James Rolph Jr.⁵ ed ebbe lo stesso caloroso benvenuto a Chicago, Los Angeles e a Honolulu. Cosa può spiegare questo enorme successo della tournée? La risposta deve essere ricercata nelle motivazioni che spinsero la Cina a organizzarla e nelle ragioni che portarono il pubblico americano ad accogliere calorosamente una forma d'arte totalmente estranea.

Lo spettacolo è un processo dualistico: da una parte gli scopi di coloro che lo presentano, dall'altra le particolari necessità e le aspettative del pubblico. Abitualmente si crede che coloro che presentano abbiano in primo luogo lo scopo di offrire buoni spettacoli. Questo punto di vista non tiene conto di altre motivazioni che possono essere ugualmente, e qualche volta, anche più importanti. Allo stesso modo, la ragione che spinge una persona (o una folla) ad assistere a uno spettacolo può essere qualcosa di più che la semplice speranza di fare un'esperienza, di vivere un evento attraente artisticamente.

La tournée di Mei del 1930 negli Stati Uniti ci offre l'opportunità di esaminare le motivazioni sia di coloro che propongono uno spettacolo, sia di coloro che vi assistono e, in questo caso, dimostra che i cinesi e gli americani si incontrarono in un processo che soddisfece le aspettative di entrambi. L'accoglienza estremamente favorevole della tournée non fu accidentale, gli organizzatori cinesi, infatti, avevano studiato meticolosamente i desideri e le preferenze estetiche degli stranieri che avevano frequentato in Cina gli spettacoli dell'Opera di Pechino (e la cultura cinese in generale). Gli organizzatori si comportarono quindi come dei «mediatori culturali» che presentavano la loro cultura ad altri che non ne erano esperti. Come suggerisce Richard Kurin, la mediazione culturale comporta «l'idea che tali presentazioni siano in qualche modo negoziate, discusse e guidate da una varietà di interessi in favore delle parti coinvolte»⁶.

Per capire il contesto del successo della compagnia di Mei Lanfang in America, abbiamo bisogno di conoscere l'ambiente nel quale la tournée fu concepita e promossa. In che modo le condizioni della Cina influenzarono le motivazioni dei sostenitori della tournée e degli attori? Quali erano le condizioni prevalenti nella cultura americana che hanno contribuito a far accettare una forma d'arte straniera

⁵ Wu, Zuguang-Huang Zuolin-Mei Shaowu, *Peking Opera and Mei Lanfang: Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master*, Beijing, New World Press, 1980, p. 51.

⁶ Richard Kurin, *Reflections of a Culture Broker. A View from the Smithsonian*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1997, p. 19.

ed esteticamente poco familiare? Abbiamo sicuramente bisogno di iniziare dalla figura centrale di questa storia: Mei Lanfang.

Nato nel 1894 da una famiglia di attori illustri dell'Opera di Pechino, Mei fu una vera star e resta, ancora oggi, una delle figure più importanti nella storia del teatro. Fece il suo debutto in palcoscenico all'età di undici anni e raggiunse fama nazionale a vent'anni. La sua specialità era l'interpretazione di giovani ruoli femminili e il suo stile resta uno dei più popolari e praticati sulla scena dell'Opera di Pechino. Spettacoli in cui il sesso degli attori non coincideva con il sesso dei personaggi interpretati erano comuni, sebbene praticati non esclusivamente in Cina, anche a metà del XX secolo: infatti, molti dei più importanti attori dell'Opera di Pechino dell'ultimo secolo, noti come i «quattro grandi *dan*» (*si da ming dan*), di cui uno era proprio Mei, erano interpreti di giovani ruoli femminili ⁷.

Sull'importanza della figura di Mei esiste un considerevole *corpus* di scritti che si occupa di molti aspetti della sua vita e del suo lavoro artistico, inclusi gli spettacoli americani del 1930. Una delle fonti più ricche che documentano la tournée sono gli scritti del prolifico studioso e librettista Qi Rushan (1877-1962), che ebbe una stretta collaborazione di lavoro con Mei. Qi, considerato come un «pioniere nel campo del teatro comparato» ⁸, scrive vivacemente del suo ambiente, delle sue convinzioni personali, delle motivazioni che lo spinsero ad agire. Nel suo saggio in quattro parti *Mei Lanfang viaggia in America* (*Mei Lanfang You Mei Ji*), in modo esplicito, Qi documenta le idee e le attività degli studiosi, degli attori e degli altri sostenitori, nonché il modo in cui si impegnarono a preparare l'Opera di Pechino in una forma che avrebbe suscitato l'accoglienza favorevole degli stranieri. Dai commenti di Qi emerge chiaramente che la tournée non solo fu vista come un veicolo per far avere il giusto ricono-

⁷ In Cina, storicamente, il sesso degli attori non ha avuto bisogno di coincidere con quello del personaggio interpretato. C'è traccia di spettacoli con sessi incrociati fin dalla dinastia Tang, quando le attrici che interpretavano ruoli maschili erano apparentemente più comuni degli attori. Le donne frequentemente interpretavano ruoli maschili durante la dinastia Yuan (1271-1368), e anche gli uomini erano noti per l'interpretazione di ruoli femminili. Guidato da un'ideologia modernista e ispirato da un'omofobia occidentale, nacque in Cina nel XX secolo un movimento (in particolare dopo la fondazione della Repubblica Popolare nel 1949) per insegnare agli attori a interpretare ruoli del loro sesso biologico. Comunque esistono ancora degli attori che si specializzano in spettacoli di sesso incrociato, particolarmente nelle forme di opere regionali, come quella di Shanghai e quella di Shaohsing.

⁸ Joshua Goldstein, *Mei Lanfang and the Nationalization of Peking Opera, 1912-1930*, in *Positions. East Asian Cultures Critique* 7, 1999, pp. 377-420.

scimento a Mei e all'arte dell'Opera di Pechino, ma anche come l'opportunità di evidenziare la posizione internazionale di semicolonizzazione e di contrasti in cui si trovava allora la Cina.

In questa tournée il processo di preparazione dell'Opera di Pechino per un pubblico straniero si avvicina al modello retorico delineato da Mikhail Bakhtin in *The Dialogic Imagination*⁹. Questo modello è particolarmente usato per esaminare le strategie di offerte transculturali. Gli organizzatori della tournée entrarono attivamente in un dialogo con il loro pubblico destinatario, con l'intenzione di provocarne una risposta, una reazione specifica: anzi anticiparono la risposta e strutturarono la loro offerta di conseguenza. Il progetto della tournée e l'organizzazione del programma hanno bisogno quindi di essere analizzati tenendo conto delle forze storiche, politiche e sociali che hanno plasmato la sua struttura.

La mia indagine si focalizzerà su quattro punti: 1. esaminare il contesto storico, politico e sociale in cui nacque l'idea della tournée dell'Opera di Pechino in America, mettendo in risalto le motivazioni degli attori e dei sostenitori della tournée; 2. l'attenzione riservata alla figura di Mei Lanfang, specialmente presso la comunità degli stranieri in Cina nel secondo e nel terzo decennio del XX secolo. Il suo successo in queste comunità spinse Mei e i suoi sostenitori ad analizzare sistematicamente quali aspetti degli spettacoli dell'Opera di Pechino – e della cultura cinese in generale – erano graditi agli occidentali; 3. una spiegazione di come l'Opera di Pechino fosse preparata e proposta durante la tournée americana; 4. una documentazione sul successo della tournée e un'analisi di come gli americani percepirono Mei e l'Opera di Pechino.

L'arte dell'Opera di Pechino

L'Opera di Pechino è una delle 360 diverse forme regionali di opera cinese che si differenziano principalmente per le diverse lingue regionali usate nei canti e nei testi e per le diverse arie musicali locali. A confronto con molte altre grandi tradizioni teatrali musicali del mondo, come il Nô giapponese, l'opera italiana o il *wayang* giavaneese, l'Opera di Pechino può definirsi in parte come una forma nuova.

⁹ M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 280.

La sua nascita è infatti comunemente fissata nel 1790¹⁰. La protezione imperiale dalla metà del XIX secolo in poi, favorì l'appoggio di ricchi mecenati e l'interesse di attori di talento. Dalla fine del XIX secolo, l'Opera di Pechino è divenuta la più popolare e diffusa di tutte le forme d'opera del paese, e anche oggi è la più conosciuta sia in Cina che all'estero.

Per un profano, una delle più sorprendenti caratteristiche dell'Opera di Pechino è l'uso predominante di convenzioni visive e musicali e di un particolare simbolismo. Diversamente dal realismo che è molto comune nel teatro occidentale, il tradizionale palcoscenico dell'Opera di Pechino è completamente spoglio, con soltanto un tappeto, un tavolo, diverse sedie, nessun fondale, senza nessuna scenografia realistica. Un tavolo può rappresentare uno scrittoio, una chiassosa tavolata di un banchetto o un'alta montagna. I gesti e la danza degli attori, insieme all'uso di semplici convenzioni, comunicano allo spettatore una ricchezza di informazioni sul dramma in atto. Per esempio, quando un attore brandisce una frusta per cavalli, stilizzata nella forma di un bastone ornato di fiocchi, questo suggerisce allo spettatore che il personaggio sta montando a cavallo. Poi quando, con movimenti stilizzati, l'attore lascia cadere la frusta sul pavimento, questo rivela che l'attore è sceso da cavallo e che l'animale è stato legato a un palo o a un albero.

L'uso del simbolismo e delle convenzioni si estende anche alla musica. Per esempio, l'uso di un tipo specifico di aria comunicherà lo stato emotivo e psicologico del personaggio. Alcune melodie si fanno carico di significati molto specifici, come nel caso delle melodie che informano il pubblico che un condottiero o un alto funzionario farà presto la sua entrata in scena. I modelli ritmici delle percussioni hanno anche significati extramusicali e servono a completare la componente visiva. Per esempio, il modello conosciuto come «suono d'acqua» (*shuisheng*) è usato ogni qual volta l'azione avviene a bordo di una barca. Altrimenti, in una messinscena tradizionale, si usa solo un piccolo remo per indicare la presenza di un'imbarcazione. Il pub-

¹⁰ In quest'anno, attori da tutta la Cina affluirono a Pechino per partecipare alla celebrazione dell'ottantesimo compleanno dell'Imperatore Qianlong. Molto importante per lo sviluppo dell'Opera di Pechino fu l'arrivo delle compagnie d'opera provenienti dalla provincia di Anhui. Queste compagnie specializzate a rappresentare con gli stili musicali *xipi* e *erhuang* formarono la base della musica dell'Opera di Pechino.

blico deve contare su questi semplici sostegni, i movimenti degli attori e il «suono d'acqua» per completare la scena.

Lo sfondo storico

Il motivo che spinse alla complessa organizzazione di una tournée estera dell'Opera di Pechino può essere compreso considerando la storia della Cina e la sua situazione sociale e politica nei primissimi anni del XX secolo. Per tutto il XIX secolo la Cina aveva subito numerose sconfitte militari e diplomatiche. Dopo la disastrosa Guerra dell'Oppio con la Gran Bretagna, nel 1839, anche altre potenze straniere avevano abusato dei territori cinesi. La Cina fu schiacciata da un numero di trattati ingiusti che effettivamente la ridussero a una condizione semicoloniale. Nell'anno della nascita di Mei Lanfang (1894), una guerra fra Cina e Giappone si era risolta in una umiliante sconfitta della Cina che aveva determinato anche la perdita della provincia di Taiwan.

Solo dieci anni prima della tournée americana, il trattato di pace di Parigi aveva concesso al Giappone un'ulteriore occupazione del territorio cinese e questo atto aveva messo in moto le proteste studentesche contro il perdurare dell'imperialismo straniero. Il movimento del 4 Maggio, che prese nome dalla data della sollevazione, assunse, tra il 1917 e il '21, la forma di un movimento intellettuale. Il confucianesimo, la struttura tradizionale della società, e la cultura classica furono presi di mira dagli intellettuali come cause dell'arretratezza della Cina, della sua incapacità di modernizzarsi, e della sua conseguente incapacità di resistere all'occupazione straniera. Questo atteggiamento portò l'élite colta della Cina a un diffuso rifiuto della cultura e dei valori tradizionali.

La cultura cinese era dunque attaccata all'interno della stessa Cina e non era apprezzata neanche all'estero. Nel parlare del suo tentativo di incrementare i fondi per il *China Institute* di New York alla fine degli anni '20, Chih Meng dichiarava:

Gli americani alla fine degli anni '30 [*sic*] hanno più buona volontà che rispetto nei confronti dei cinesi. La maggior parte di loro prova dispiacere per la nazione straniera perdente e sfruttata e la maggior parte dei membri della chiesa contribuirebbe con il suo denaro per salvare le anime dei «pagani cinesi». Ma quando si parla della cultura cinese: «Che cos'è? Perché ci

dovremmo preoccupare? Se la cultura cinese non va, come farà la nazione cinese a venir fuori da una situazione così terribile?»¹¹.

Contro questo panorama storico-culturale che comprendeva l'occupazione straniera, la crescita dell'opposizione e una mancanza di posizione internazionale, la possibilità di una tournée estera dell'Opera di Pechino di Mei Lanfang destò l'interesse di molti tradizionalisti. I sostenitori videro in essa un modo per guadagnare un riconoscimento e uno *status* per questa quintessenza dell'arte teatrale cinese e, di conseguenza, per tutta la Cina e la sua cultura.

L'idea della tournée fu presentata al banchetto d'addio del dimissionario ministro americano degli affari esteri in Cina, Paul Reinsch. Durante i sei anni del suo mandato, Reinsch aveva sviluppato un profondo e sincero interesse per il popolo cinese. Le sue dimissioni del 1919 furono date come protesta contro il trattamento ingiusto riservato alla Cina alla Conferenza di pace di Parigi alla fine della Prima Guerra Mondiale¹². Per costruire legami più stretti tra i cinesi e la cittadinanza americana, Reinsch propose nel suo discorso d'addio una tournée di Mei Lanfang in America. Con questo suggerimento in testa, Qi Rushan e altri trasformarono il proposito in realtà.

Mei Lanfang e il suo pubblico straniero

Mei Lanfang era già stato accolto molto bene in Cina dagli stranieri che avevano avuto la fortuna di assistere personalmente ai suoi spettacoli. Reinsch perciò credeva che Mei fosse in una posizione propizia per colpire favorevolmente il pubblico americano. Nel suo libro *Mei Lanfang: il più famoso attore della Cina*, pubblicato in inglese pochi mesi prima della partenza di Mei per gli Stati Uniti, George Leung, riferisce il suo appello agli stranieri:

Non solo Mei Lanfang ha conquistato i cuori della gente del suo paese, ma è stato anche fonte di profondo piacere per gli stranieri. È necessario un raro talento artistico per intrattenere persone di paesi diversi, quando ci

¹¹ Meng, Chih, *Chinese American Understanding: A Sixty-Year Search*, New York, China Institute in America, 1981, p. 150.

¹² John E. Findling, *Dictionary of American Diplomatic History*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1980, p. 405.

sono barriere di lingua e di convenzioni sceniche, che differiscono profondamente da luogo a luogo¹³.

Nel 1915, Mei mise in scena la sua opera appena scritta *Chang E vola sulla luna* (*Chang E Benyue*) all'American College Club di Pechino. Qi definì quest'evento come il primo e il più critico nella storia dell'accettazione straniera dell'Opera di Pechino. L'opera presentava uno stile di danza e di canto straordinario per l'uso di costumi e di acconciature che riprendevano quelli raffigurati negli antichi dipinti cinesi. Dopo aver visto quest'opera per la prima volta, uno degli amici di Qi esclamò: «D'ora in poi abbiamo un'opera da mostrare agli stranieri»¹⁴. Anche Leung notò che «gli antichi drammi in costume» erano un «tipo di dramma che piaceva allo straniero medio»¹⁵. Effettivamente, l'opera andava molto bene per il gusto straniero e il pubblico era entusiasta sia dall'opera che dalle qualità artistiche di Mei. Quest'evento servì a risvegliare l'interesse della comunità straniera nei confronti dell'Opera di Pechino e incoraggiò i funzionari del governo della Repubblica Cinese a esplorare ulteriormente i potenziali usi diplomatici di questa forma d'arte.

Durante gli anni '20, il Ministero degli Affari Esteri della Repubblica Cinese, provvide a organizzare degli spettacoli privati di Mei per molti ospiti e dignitari stranieri. Furono organizzati spettacoli per il governatore francese del Vietnam e per il governatore americano delle Filippine, ed entrambi furono tenuti nella sala banchetti del Ministero degli Affari Esteri. Prima del suo arrivo a Pechino nel 1926, il principe ereditario della Svezia aveva avvisato i cinesi che lo ospitavano che sperava di vedere Mei, e per lui fu organizzato un ricevimento ufficioso, un tè in casa dell'attore. La popolarità di Mei si diffuse così in tutta la comunità diplomatica straniera. Assistere a un suo spettacolo divenne una tappa turistica fondamentale per i vip stranieri, pari alla visita alla Città Proibita, o al Tempio del Cielo e alla Grande Muraglia. Alcuni visitatori si rivolsero persino alle loro ambasciate o ai loro più importanti uomini d'affari in Cina per organizzare incontri personali con Mei. Qi stimò che, nel corso di 10 anni, lui e Mei intrattennero visitatori stranieri almeno ottanta volte, e che probabilmente incontrarono tra i sei e i settemila ospiti. Ogni

¹³ George Kin Leung, *Introduzione a Mei Lan-fang: Foremost Actor of China*, Shanghai, Commercial Press, 1929.

¹⁴ Qi, Rushan, *Qi Rushan Quanji* (*The Complete Works of Qi Rushan*), Taipei, Lianjing Chuban Shiye Gongsi, 1979, p. 1016.

¹⁵ Leung, *Mei Lan Fang*, cit., 1929, p. 43.

volta che il Ministero degli Affari Esteri ospitava un evento, veniva mandato un funzionario a supervisionare e ad assistere¹⁶. Qi notò che i motivi che lo spingevano personalmente a ospitare gli stranieri erano principalmente due: il primo, il fatto che sentiva suo dovere promuovere persona per persona la diplomazia tra la Cina e le altre nazioni, e secondo, che voleva sfruttare l'opportunità di pubblicizzare l'imminente tournée americana di Mei¹⁷.

Quando Qi e Mei intrattenevano gli stranieri in casa di Mei, accoglievano i loro ospiti in un ambiente *ultracinese* attentamente ricostruito. Gli ospiti non solo ascoltavano cantare Mei, ma si vedevano offerti tè e pasticcini e qualche volta anche un pasto completo. L'Opera di Pechino era servita come una delle pietanze di un banchetto tradizionale cinese. Qi spiega:

Il nostro metodo di ricevere gli ospiti prevedeva sempre l'utilizzo di utensili che rientravano nel puro stile cinese antico. Il cibo e il tè erano contornati da bellissimi elementi squisitamente cinesi. Le tazze, i piatti, i bastoncini, come le decorazioni della stanza, non c'era una cosa che non era in stile cinese. In particolar modo miravamo a scegliere le cose che erano più rappresentative dello spirito cinese più rifinito e nobile¹⁸.

Qi era profondamente consapevole che nel passato gli occidentali che avevano visitato la Cina avevano quasi sempre avuto un'impressione grossolana dell'opera cinese, e credeva che quasi si vergognassero a entrare in un teatro cinese. Durante gli intrattenimenti a casa di Mei, Qi e i suoi amici creavano un'atmosfera fine ed elegante che presentava l'Opera di Pechino come una delle più venerande offerte culturali della Cina. Dagli scritti di Qi su questi spettacoli di Pechino, risulta chiaro il forte proposito di ottenere una positiva accettazione dell'Opera di Pechino, che essi credevano avrebbe avuto l'effetto, a sua volta, di conquistare ammirazione per il loro paese e per la loro cultura nella sua interezza. Un tale proposito è rivelato nella prima frase del saggio di Qi *Mei Lanfang viaggia verso l'America*:

Il viaggio di Mei Lanfang in America fu senza dubbio un grande successo. Questo non è solo un onore per il signor Mei, ma tutti i cinesi dovrebbe-

¹⁶ Anche dopo che la capitale della repubblica fu spostata a Nankino, nel 1927, i funzionari cinesi rimasti a Pechino continuarono a organizzare incontri tra Mei e gli ospiti stranieri.

¹⁷ Qi, *Qi Rushan Quanjì*, cit., p. 1019.

¹⁸ *Ibidem*, p. 1019.

ro essere ugualmente soddisfatti, perché questa tournée ci ha procurato una gloria internazionale.

Studiare l'«Altro», mediare l'Arte

Invece di sperare passivamente nell'approvazione straniera, Qi cominciò uno studio sistematico per scoprire quali elementi dell'Opera di Pechino colpissero gli stranieri e quali erano invece difficili da apprezzare. Prendendo in prestito il termine di Kurin, Qi Rushan assunse attivamente il ruolo di «mediatore culturale». Nel suo studio sulla mediazione degli spettacoli culturali allo Smithsonian Institution, Kurin scrive:

I mediatori culturali studiano empiricamente e interpretano la cultura della rappresentazione, arrivano a modelli di giudizio, sviluppano una particolare forma di presentazione di un repertorio di generi, e procurano pubblico e portatori culturali insieme, affinché i significati culturali possano essere trasmessi e anche concordati¹⁹.

L'esperienza di Mei di fare spettacoli per il pubblico occidentale in Cina, servì come base per anticipare la reazione nei confronti dell'Opera di Pechino che si sarebbe avuta durante la tournée americana. Qi e gli altri sostenitori strutturarono la rappresentazione enfatizzando gli elementi che erano stati bene accettati da questo pubblico ed eliminando quelli troppo difficili da apprezzare per un pubblico straniero.

Questo processo cominciò sette o otto anni prima della tournée, quando Qi iniziò metodicamente a esplorare il problema dell'accettazione degli stranieri, studiando le loro preferenze per opere specifiche. Iniziò, infatti, la sua ricerca interrogando gli studenti cinesi che avevano studiato all'estero – e che perciò sapevano qualcosa della «situazione straniera» – chiedendo loro quali opere pensavano che sarebbero andate bene per il gusto straniero. Poi chiese sistematicamente agli stranieri con cui veniva a contatto a Pechino, di scegliere le loro opere preferite tra quelle che avevano visto. Lui li interrogava per «esaminare la psicologia degli stranieri»²⁰. Una ricerca di questo genere era, dal suo punto di vista, un passo cruciale per prepararsi a fare spettacoli all'estero.

¹⁹ Kurin, *Reflections of a Culture Broker*, cit., pp. 21-22.

²⁰ Qi, *Qi Rushan QuANJI*, cit., p. 1083.

Dopo aver intervistato più di mille persone, Qi fu in grado di stilare una lista delle opere che erano più favorite dagli spettatori stranieri²¹. La sua lista aveva individuato otto degli undici titoli programmati per gli spettacoli di Mei a New York: ma si comprende molto del modo in cui i cinesi intesero la capacità degli americani di apprezzare l'Opera di Pechino, dal processo con cui Qi incluse le altre tre opere nel repertorio della tournée. In primo luogo queste opere dovevano essere facili da capire, con uno sviluppo drammatico che doveva dipendere principalmente da elementi visivi come la pantomima, le espressioni facciali chiare e le azioni danzate. Questi criteri ancora persistono, come può attestare chiunque abbia visto un'Opera di Pechino specificamente messa in scena per un pubblico di turisti in Cina o altrove. Per esempio opere che si avvalgono molto di acrobazie, come quelle che rappresentano l'allegro re delle scimmie Sun Wu-kong, e le opere che contano principalmente sulla pantomima come *Incontro all'incrocio di strade* (*San Cha Kou*), sono programmate frequentemente per un pubblico straniero e per un pubblico di bambini cinesi. Si presume solitamente che gli stranieri, come i bambini, non abbiano la capacità di apprezzare lavori che si caratterizzano per il canto o per tecniche di recitazione più raffinate. Nel preparare il programma della tournée, Qi si preoccupò del fatto che

poiché gli americani non erano abituati ad ascoltare l'opera cinese, sarebbe stato difficile mantener vivo il loro interesse. Naturalmente non avrebbero voluto star seduti troppo a lungo²².

Come ha notato Barbara Kirshenblatt-Gimblett, le compagnie folcloriche contemporanee, confezionando i loro spettacoli per un pubblico straniero, frequentemente si adattano ai principi degli spettacoli europei²³. In parte la strategia comporta la presentazione di un programma vario ed eclettico, di brani brevi destinati a tener vivo l'interesse del pubblico: e questa fu precisamente la tattica utilizzata per preparare il programma della tournée americana di Mei. Qi e gli altri ideatori della tournée crearono una formula per ogni serata dello spettacolo. Decisero che ogni spettacolo non sarebbe stato più lungo di due ore (compresa l'introduzione, gli intervalli e gli applau-

²¹ *Ibidem*, p. 1983.

²² *Ibidem*, p. 1049.

²³ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Objects of Ethnography*, in *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, a cura di Ivan Karp e Steven D. Lavine, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 421.

si) e che un programma doveva essere costituito da diversi piccoli brani. Il professore Zhang Pengchun, amico di Qi e direttore di produzione dello staff della tournée, propose che ogni sera ci sarebbero dovuti essere quattro brani diversi per far sì che il pubblico non si annoiasse. Una volta che il repertorio principale fu scelto, Qi, che scrisse molti dei libretti delle opere di Mei, rivide e abbreviò ogni opera. Poiché era impossibile ridurre quattro intere opere a meno di trenta minuti l'una, si decise che uno dei quattro pezzi sarebbe stato solo danzato, tratto in ogni caso da un'opera integrale di Mei, per aggiungere varietà al programma. Con la rappresentazione di scene molto diverse «la storia, i movimenti e i costumi furono tutti costantemente cambiati», evitando così che la ricezione risultasse stancante e noiosa²⁴.

La scelta e il cambiamento del repertorio fu solo un aspetto del «processo di preparazione» per la tournée americana. Si fece attenzione anche al palcoscenico e all'intero ambiente dello spettacolo. Gli organizzatori, inoltre, ritennero opportuno dare agli americani informazioni sociali e storiche per accrescere ricezione e comprensione dell'opera cinese. Alcuni buoni amici di Pechino avevano consigliato di decorare in stile cinese ogni spazio degli spettacoli americani. Si credeva che se il pubblico fosse stato accolto in un ambiente inconfondibilmente cinese, sarebbe stato più probabile avvicinarlo alle reali caratteristiche dell'opera cinese, piuttosto che paragonandola all'opera e al teatro occidentali. Per ottenere questo risultato, per esempio a New York, gli organizzatori appesero lanterne cinesi fuori la porta principale del teatro. Altre lanterne furono sistemate dentro la sala e anche il personale addetto ad accompagnare il pubblico indossava abiti cinesi. Furono appesi sul palcoscenico alcuni sipari, tutti di inequivocabile stile cinese²⁵. La trasformazione dello spazio riservato agli spettacoli era programmata per trasportare il pubblico da un mondo quotidiano e familiare a un ambiente insolito e meraviglioso. Kirshenblatt-Gimblet nota giustamente che l'esotismo è un'importante caratteristica del settore turistico: «Storicamente... abbiamo a lungo apprezzato l'imperscrutabile diversità dell'esotico fine a se stesso»²⁶. Nel corso degli anni in cui accolsero ospiti stranieri in Cina, Qi e Mei erano diventati profondamente consapevoli del fascino che gli stranieri provavano per il «non familiare» e

²⁴ *Ibidem*, 1079.

²⁵ Qi, *Qi Rushan Quanji*, cit., p. 1078.

²⁶ Kirshenblatt-Gimblet, *Objects of Ethnography*, cit., p. 428.

del loro desiderio per ciò che percepivano come un'esperienza «autenticamente» cinese.

Anche se gli spettacoli appagavano la moda esotica, gli organizzatori della tournée si dedicarono certamente anche a favorire la familiarità del pubblico per le convenzioni teatrali dell'Opera di Pechino. Per questo, fu assunta un'esperta di cerimonie che parlava cinese e inglese, per spiegare il tema di ogni brano dello spettacolo e «per concentrare l'attenzione sulle convenzioni delle complesse azioni sceniche»²⁷. Secondo il *New York Times*, «la semplice e affascinante spiegazione di ogni numero» da parte di Miss Soo Yong rendeva lo spettacolo «divertente e facile da seguire»²⁸.

Oltre a industriarsi per aumentare in ogni modo la comprensione dello spettacolo, fu distribuito al pubblico un programma di trentanove pagine che includeva un profilo biografico di Mei Lanfang e una descrizione dei vari componenti della compagnia. Erano comprese descrizioni degli strumenti musicali, dei costumi e delle caratteristiche del palcoscenico. Una sezione intitolata *Che cosa il cinese vede in Mei Lanfang* era una sorta di guida per apprezzare le sue diverse tecniche come l'espressività degli occhi, le «celebri mani» e la «squisita bellezza della camminata»²⁹. Quindici pagine del programma erano dedicate alle sintesi di tutte le scene di opere e danze presenti nel repertorio della tournée. Si metteva in risalto l'antica origine di molte storie, si fornivano nomi e date dei periodi dinastici da cui ogni opera era tratta. Sebbene non ci fosse nessuna precisa richiesta che le opere fossero antiche, in generale il tono del programma metteva in risalto la lunga storia e la tradizione dell'opera cinese, come per esempio nell'affermazione che Mei «porta il meglio di ciò che si è sviluppato nei millenni di storia del teatro cinese». Sebbene, come abbiamo già detto, l'Opera di Pechino sia una forma relativamente nuova con la sua nascita comunemente individuata alla fine del XVIII secolo, il pubblico americano fu impressionato dalla sua «antichità». Impressione confermata da numerose recensioni e articoli. Per esempio il *New York Times* descrisse l'Opera di Pechino come «un'arte con due millenni di tradizione»³⁰, mentre il *New Re-*

²⁷ J. Brooks Atkinson, *China's Idol Actor Reveals His Art*, in *New York Times*, 17 Febbraio 1930, p. 18.

²⁸ *Mei Lan-fang Gives a New Program*, in *New York Times*, 10 Marzo 1930, p. 24.

²⁹ Ernest K. Moy, *The First American Tour of Mei Lan-Fang*, China Institute in America, New York (s.d.), pp. 5-6.

³⁰ Herbert I. Mathews, *China's Stage Idol Comes to Broadway*, in *New York Times*, 16 Febbraio 1930, p. 2.

public affermò: «È interessante notare l'antichità di questo teatro cinese, che risale quasi a circa trenta secoli fa...»³¹. Ancora un'altra recensione del *New York Times* descrisse uno dei brani come una «danza della dinastia Chou del 400 a.C.»³².

La tournée americana fu un clamoroso successo. I finanziatori di New York erano tutti dell'alta società e la loro lista includeva, fra gli altri, la Sig.ra Woodrow Wilson, il dott. John Dewey e la Sig.ra Carrie Chapman Catt. Il *New Republic* annunciò lo spettacolo di Mei come «il punto più alto del teatro della stagione e di ogni stagione dalla visita della Duse e degli spettacoli del Teatro d'Arte di Mosca con i drammi di Čechov»³³. Tra gli apprezzamenti ricevuti da Mei, ricordiamo l'assegnazione della laurea *honoris causa* di Dottore in Lettere sia dal Pomona College, che dall'Università della California del Sud. La tournée americana di Mei del 1930 fu lanciata in un periodo in cui la cultura tradizionale cinese era osteggiata all'interno della Cina e in cui la Cina, come nazione, era considerata, sia in patria che all'estero, come una nazione debole. Uno degli scopi fondamentali della tournée fu quello di migliorare la reputazione internazionale della Cina e lo spettacolo di Mei, con il forte interesse suscitato tra gli stranieri, fu considerato un veicolo ideale per raggiungere questo fine. Per assicurarne il successo, l'Opera di Pechino fu presentata in una forma resa accessibile al pubblico americano e il fatto che gli organizzatori della tournée anticiparono correttamente la risposta in questo dialogo culturale, è dimostrato dall'accoglienza travolgente e positiva che ebbe la tournée stessa.

Comunque, la disposizione favorevole che gli americani ebbero nei confronti di questa tournée, indica un'importante direzione utile per un ulteriore studio. Alcuni giudizi della fine del XIX e degli inizi del XX secolo, mostrano un atteggiamento molto diverso verso quest'arte esteticamente distante dai gusti occidentali. Per esempio, in una cronaca del 1882 parlando di un'orchestra dell'opera cinese, si dice che essa produceva un «rumore assurdo»³⁴. Nel 1895, un altro giornalista manifestò schiettamente un punto di vista simile:

Per un americano in cerca di novità, un'opera cinese anche rappresentata al suo meglio possiede poco fascino. Pochi minuti lo soddisferanno per una vita intera. Ci si chiede come un essere umano possa sopravvivere a un

³¹ Stark Young, *Mei Lan-Fang*, in *New Republic*, 5 Marzo 1930, p. 75.

³² *Mei Lan-fang Gives a New program*, p. 24.

³³ Young, *Mei Lan Fang*, cit., p. 74.

³⁴ George H. Fitch, *In a Chinese Theater*, in *Century Magazine*, 24 (1882), 189-92.

tale chiasso straziante... L'orchestrina attacca l'orecchio lacerato dall'accompagnamento di cimbali e gong, durante il quale gli attori urlano le loro parti in una chiave di alto falsetto, completamente incomprensibile per un orecchio non addestrato... I violini urlano, le trombe squillano, le battaglie imperversano, i tamburi e tam-tam fanno fracasso, e mentre il pandemonio ogni tanto rallenta, lo spettatore si precipita fuori nella notte per rinfrescare il cervello che gli martella in testa³⁵.

Cosa può aver prodotto un'accoglienza dell'opera cinese così diversa meno di quattro decenni dopo? Certamente le condizioni sociali in America influirono sull'accettazione o sul rifiuto dell'opera cinese come forma d'arte. Lo studioso di teatro asiatico Adolphe Clarence Scott avanzò l'ipotesi che, arrivando nei primi giorni della Grande Depressione, la tournée americana di Mei non «poteva giungere in un momento psicologicamente più adatto. L'umore pubblico era preparato per essere recettivo per un'arte teatrale che ignorava il realismo e i cui valori sereni erano quelli di una civiltà molto antica»³⁶. L'arte scintillante di Mei Lanfang e la presentazione di un appropriato programma ebbero sicuramente un ruolo significativo nel produrre un'accoglienza positiva.

Tuttavia la presentazione cinese dell'arte dell'Opera di Pechino è solo una metà della storia. Resta da fare una ricerca sulla risposta americana a questo dialogo interculturale.

(Traduzione di Claudia Brunetto)

³⁵ Frederic J. Masters, *The Chinese Drama*, in *The Chatauquam*, 21 (1895), 441-42.

³⁶ Scott, *Mei Lan Fang*, cit., p. 108.