

Victor Weijie Yu

IL TEATRO CINESE DOPO IL 4 GIUGNO 1989

Nota di N.S. In varie nazioni dell'Asia – sia in quelle culturalmente più occidentalizzate, come il Giappone, sia in quelle con una minore influenza dell'Occidente, come la Cina – gli ambienti culturali e teatrali hanno dibattuto e tuttora dibattono un problema sorto alla fine del XIX secolo ma considerato ancora d'attualità: fatte salve, quando possibile, le forme di teatro tradizionale locale (almeno quelle che ancora soddisfano il loro pubblico e hanno séguito e mercato), come usare il «teatro importato dall'Occidente» altrimenti detto «teatro parlato» cioè quello, per intenderci, che noi definiamo «teatro di prosa»?

La questione non è di poco conto: fin dall'inizio infatti il «teatro parlato» occidentale (in opposizione alle forme di teatro tradizionali dell'Asia che, per lo più, sono parlate, cantate e danzate secondo i canoni di un vero e proprio spettacolo totale) presentava il notevole vantaggio di prestarsi come un buon mezzo, se non il migliore, per la diffusione delle nuove idee di progresso sociale e politico, anch'esse importate dall'Occidente, che dovevano favorire, di volta in volta, il processo d'identità nazionale e la liberazione dal colonialismo occidentale (come per esempio in India), l'accettazione del progresso tecnologico proveniente dalle più avanzate nazioni occidentali (come per esempio in Giappone) o un totale rinnovamento sociale, culturale e politico del paese (come per esempio in Cina). La ricerca di soluzioni che, senza rompere con le forme tradizionali, potessero prevedere adattamenti del «teatro parlato» alla cultura locale, fondamentalmente come mezzo di propaganda sociale e politica, è stato così un obiettivo a lungo perseguito in molte nazioni dell'Asia sia dall'intelligenza teatrale, sia da uomini di cultura progressista, sia infine da politici rivoluzionari (ma anche controrivoluzionari), tutti tesi a sfruttare le potenzialità di realismo e di immediatezza che il «teatro parlato» sembrava consentire permettendo, in pratica, di creare storie d'attualità; non legate cioè ai temi antichi, spesso obsoleti, del teatro tradizionale locale.

I grandi mutamenti della Cina nel XX secolo (il trapasso da impero millenario a repubblica nel 1912, la travagliata trasformazione in repubblica comunista nel 1947) e le epiche prove degli immensi e radicali cambiamenti (il lento disfacimento politico-sociale sotto l'incalzare delle potenze occidentali, il conflitto interno dominato dai signori della guerra negli anni Venti e Trenta, la Lunga Marcia, l'occupazione giapponese di parte della Cina durante la seconda guerra mondiale, la Rivoluzione Culturale dal 1966 al 1976) hanno particolarmente favorito la diffusione del

«teatro parlato» accanto alle metamorfosi delle «opere locali», cioè del teatro tradizionale già diffuso in tutto il paese nelle sue numerose varianti musicali ma pressoché uguale nei contenuti e nelle forme sceniche.

Il modello occidentale, o «realista», si impose in Cina fin dagli anni Venti quando il noto movimento progressista del 4 maggio (1919) espresse una violenta critica nei confronti del teatro tradizionale: un profondo desiderio di emancipazione culturale – senza precedenti nella storia cinese – si sforzò di promuovere un teatro ispirato non solo allo spirito democratico del teatro occidentale, da opporre contro lo stato feudale, ma anche formato sui processi creativi e sui modelli occidentali. Alcune conseguenze di questa dura posizione non si fecero attendere: infatti, in seno al teatro, il movimento si caratterizzò col rifiuto totale del teatro tradizionale che sembrò minato perfino nella sua sopravvivenza. Le riforme di alcuni grandi attori tradizionali dell'Opera di Pechino e di alcuni intellettuali (come, per esempio, Mei Lanfang e il suo amico e consigliere Qi Rushan) dettero nuovo impulso al teatro tradizionale: ma ciò non bastò a contrastare l'introduzione e poi l'affermazione del «teatro straniero», sia come forma scenica che come repertorio. I grandi drammaturghi occidentali (Ibsen, Zola, Shaw, Strindberg, Čechov e naturalmente Pirandello) fecero il loro ingresso in Cina assieme a classici come Molière e Shakespeare, sia direttamente con traduzioni e messinscene, sia ispirando numerosi drammaturghi cinesi (occorre ricordare Tian Han, Cao Yu e Xia Yan). Costituiva il tema fondamentale di questo repertorio uno spirito realista, di forte denuncia sociale.

Due strani fatti rendono però assai bene la singolarità di questo primo periodo di assimilazione o meglio di acculturazione del «teatro parlato» in Cina. In primo luogo l'ingresso del teatro occidentale avvenne tramite gli studenti cinesi che studiavano in Giappone e quindi tramite la mediazione davvero singolare della cultura giapponese e, in secondo luogo, più che in Europa, i drammaturghi e i registi cinesi andarono a studiare «teatro moderno» negli Stati Uniti: con la conseguenza che l'apprendimento delle pratiche sceniche europee venne a fondarsi, per lo più, sulla mediazione della cultura teatrale americana già orientata verso un ben rodato sistema-economia dello spettacolo (dal grande teatro di rivista musicale al cinema). Per esempio i primi rudimenti del sistema Stanislavskij furono introdotti in Cina già alla fine degli anni Trenta proprio attraverso quello che di Stanislavskij si sapeva e si praticava negli Stati Uniti. La conseguenza di questi fatti fu che il sistema teatrale cinese, abituato alle norme e alle convenzioni estremamente rigide del teatro tradizionale, non riuscì a trovare il necessario equilibrio di fronte all'estrema, per così dire, «libertà» del sistema teatrale occidentale nella pratica della messinscena e delle tecniche attoriche. Le difficoltà dunque che ogni dramma, ogni personaggio, ogni situazione scenica manifestava, diventavano un problema, specialmente se messo a confronto con le precise soluzioni offerte dalle norme del teatro tradizionale. Ciononostante gli anni Trenta sono ricordati in Cina come un periodo di sperimentazione e di avanguardia, soprattutto a

Shangai e nelle altre città del Sud dove la cultura occidentale aveva maggiormente trovato seguito.

L'introduzione metodica di Stanislavskij, questa volta immesso dai russi sotto l'egida non dichiarata ma praticata del «realismo socialista», ha segnato il teatro cinese degli anni Cinquanta in piena fase di ricostruzione nazionale dopo l'occupazione giapponese. Gli artisti di «teatro parlato» di Pechino e di Shangai accolsero calorosamente i colleghi sovietici i quali in accurati corsi didattici dispensarono i principi fondamentali del sistema Stanislavskij nelle scuole e nelle più importanti compagnie di «teatro moderno». Questo fatto migliorò la normativa per praticare le messinscene dei «drammi parlati» orientando gli attori cinesi verso una recitazione sì «naturalista», ma forzatamente applicata secondo la rigida normativa ereditata dagli insegnanti sovietici. Insomma, gli attori cinesi, abituati a caratterizzare i personaggi con gesti precisi, ancora una volta si sentirono confusi e imbarazzati nel porre in relazione «l'espressione esteriore con il sentimento interiore» che era il motto dello stanislavskismo. Come se non bastasse, alla fine degli anni Cinquanta fu tradotto in Cina anche il teatro epico di Brecht che oltre ad essere la proposta teatrale di avanguardia di un altro stato socialista – la Repubblica Democratica Tedesca – sembrava di più semplice e pratica applicazione. Anche il capitolo cinese di Brecht, come quello di Stanislavskij, appartiene al valzer dei malintesi suscitati dalle interpretazioni delle teorie e delle pratiche di questi due grandi maestri, disseminate in tutto il mondo teatrale e nei circoli accademici e culturali più insospettati.

Durante la Rivoluzione Culturale (1966-1976) il sistema Stanislavskij e Brecht furono attaccati per quel malinteso senso dell'identità che scatenò una violenta reazione verso ogni forma di cultura straniera. Comunque il rispetto degli attori cinesi per il naturalismo stanislavskiano, spesso «appreso» in segreto dalla visione di film occidentali (più americani che europei) rinforzò una concezione di fondo secondo la quale solo il teatro realista poteva essere considerato ortodosso. Il decennio della Rivoluzione Culturale vide grandi disastri proprio nel campo della cultura tradizionale e in particolare in quello teatrale: l'imposizione di «opere modello» volute dal potere politico centrale reintrodusse sistematicamente la propaganda nel teatro livellando tutte le scelte e i precedenti esperimenti di «teatro moderno». Fu altresì attuato il tentativo di abrogare di colpo, perché «feudale» e malato, il teatro tradizionale: gli attori furono perseguitati, le compagnie sciolte, fatti sparire i vecchi maestri.

I timidi movimenti di riforma politica, economica e culturale dal 1976 in poi, riaprirono la Cina verso la cultura straniera: riabilitato Stanislavskij, fiorirono di nuovo gli esperimenti e, ciò che più conta, furono riprese, sia pure rivedute e corrette, le rappresentazioni di teatro tradizionale. L'Opera di Pechino, per la sua centralità e per il prestigio che riscuoteva nelle sue tournées all'estero, avanzava la sua candidatura come espressione del vero teatro nazionale. Nonostante queste riabilitazioni, il teatro cinese degli anni Ottanta sembra che sia stato percorso da una vera frene-

sia di forme e di esperimenti, ispirati sia alla tradizione che alle più recenti novità dei teatri stranieri nel tentativo di avvicinarsi sempre di più ad una «forma nazionale cinese» che contemplasse, in ugual misura, la nobiltà della tradizione e l'assalto della modernità: un teatro cioè pieno di contenuti individuali e poetici come quello «parlato» di derivazione occidentale ma anche gioiosamente spettacolare e radicato come l'antica opera tradizionale. Una sfida avviata a grandi realizzazioni in un clima di libertà sorprendentemente poco condizionata e che invece ha subito una pesante battuta d'arresto dopo i noti fatti di piazza Tienanmen del giugno '90.

Il saggio di Victor Weijie, giovane studioso di Shakespeare all'Università di Sahnai, ora in Europa per un periodo di studio all'Università di Bayreuth, ci permette di avvicinare in presa diretta i più recenti avvenimenti teatrali di una Cina che nella varietà e nella vastità dei suoi attuali fermenti culturali e politici sembra avviarsi – a nemmeno un secolo dall'uscita da uno stato feudale plurimillenario – verso la sua nuova e per ora indecifrabile identità del terzo millennio.

Per meglio conoscere gli avvenimenti ai quali abbiamo solo accennato e in particolare il rinnovamento teatrale della Cina nel XX secolo, rimandiamo ai fondamentali, anche per la bibliografia: C. Mackerras, *The Performing Arts in Contemporary China*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1981; AA.VV., *Brecht and East Asian Theatre*, a c. di A. Tatlow e Tak-Wai Wong, Hong Kong Univ. Press, 1982; E. Wichmann, *Traditional Theater in Contemporary China*, in AA.VV., *Chinese Theater from Its Origins to the Present Day*, C. Mackerras Editor, Honolulu, Univ. of Hawaii Press, 1983. Visioni in lingua italiana del teatro cinese, limitate al solo periodo della rivoluzione culturale, sono l'antologia *L'Opera di Pechino*, curata da N. Balestrini e E. Sanguineti, Milano, Feltrinelli, 1971; il lungo saggio di F. Angelini, *Dai «100 Fiori» ad oggi: vent'anni di teatro cinese* (nel Quaderno informativo n. 75 della XIV Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, 1978); e il saggio, per la verità un po' datato, di A. Ruggiero, *L'Opera di Pechino durante la Rivoluzione Culturale. Una parentesi innovatrice nel teatro tradizionale cinese*, Cosenza, Presenze Editrice, 1985.

Il teatro cinese ha goduto di un periodo di fioritura a partire dalla fine della Rivoluzione Culturale nel 1977. Dopo tredici anni, durante i quali sono stati introdotti e sperimentati stili e tecniche di teatro contemporaneo straniero e si tornava ad esplorare il 'tesoro' teatrale nazionale, il teatro ha raggiunto l'apice della fioritura nel 1989. Largamente apprezzato dal grosso pubblico in patria, all'estero s'è fatto notare per la maturità dei contenuti, per l'attualità delle idee e per le sue forme originali.

L'apice della fioritura

I professionisti di Pechino e Shanghai si sono sforzati per anni di liberare il «teatro parlato»¹, che un tempo rappresentava la realtà cinese, dai canoni delle opere di propaganda e di trovare una nuova forma che rispettasse le caratteristiche del teatro nazionale cinese. *Sogno cinese* (*Zhongguomeng* di William H. Sun e Faye C. Fei) esordì a Shanghai nel 1987 e fu il primo risultato di tale ricerca. Con la definizione di «Teatro parlato ideografico», fu presentato dal maestro regista Huang Zuolin come «una probabile linea di evoluzione per il futuro del teatro parlato cinese»². A Pechino fu in seguito messo in scena lo spettacolo *Racconti del villaggio Sangshuping* (*Sangshuping jishi* di Chen Zidu, Yang Jian e Zhu Xiaoping) allo scopo di cercare un punto di incontro fra le tecniche del teatro occidentale contemporaneo e le concezioni e le convenzioni della tradizione teatrale cinese. Nel contenuto l'opera esplorava l'essenza della cultura tradizionale cinese tanto che la pièce fu considerata il primo dramma parlato ad avere veramente caratteristiche nazionali³.

Grazie all'immediato riconoscimento che premiò queste due opere, sia da parte dei professionisti del teatro che degli spettatori, il teatro parlato cinese sembrò di nuovo in grado di attrarre l'attenzione del pubblico. Dopo il Primo Festival Cinese Eugene

¹ Per la comprensione di ciò che significa «teatro parlato» cfr. la Nota introduttiva.

² Diretto da Huang Zuoling, Chen Tijiang e Hu Xuehua, questo spettacolo è stato rappresentato per la prima volta dal Teatro Popolare dell'Arte di Shanghai il 1° luglio 1987. Nello stesso anno lo spettacolo ha partecipato al Primo Festival Cinese dell'Arte e, l'estate dell'anno successivo, è andato in tournée a Singapore. Lo spettacolo è stato anche dato in inglese il 1° ottobre 1987, all'Henry Street Settlement di New York. Vedi: H. Zuolin, *China Dream: A Fruition of Global Interculturalism*, in *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, edito da E. Fischer-Lichte, J. Riley e M. Gissenwehler, Tubingen, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 179-186.

³ Diretto da Xu Xiaozhong e prodotto dall'Accademia Drammatica Centrale, l'opera teatrale esordì nel luglio 1987 a Pechino e andò in tournée a Singapore nell'estate del 1988. Era in programma per il Secondo Festival Cinese dell'Arte del settembre 1989 ma, per il cambiamento della situazione dopo il 4 giugno 1989, si rinunziò alla partecipazione per timore delle critiche. Vedi: X. Xiaozhong, *Zai jianrongyujiezhong shanbian: huaju Sangshuping jishi shiyanbaogao*, in «Xijiu bao» (*Theatre Monthly*), Beijing 1988, n. 4, pp. 13-15, n. 5, pp. 41-43.

O'Neill, svoltosi contemporaneamente a Nanchino e Shanghai con dodici rappresentazioni di successo⁴, questa forma teatrale, un tempo popolare, cominciò a conquistarsi un pubblico sempre più consistente, costituito in particolar modo dall'intelligentia e dai giovani. Verso la fine del 1988, il Teatro Popolare dell'Arte di Pechino, la compagnia di teatro parlato più famosa del paese, andò in tournée a Shanghai, con i cinque più rappresentativi spettacoli del suo repertorio e l'avvenimento ebbe risonanza nazionale: in entrambe le città rappresentò la manifestazione culturale più importante⁵.

In seguito a questo evento, la febbre del teatro parlato si diffuse nelle principali città del paese. A Nanchino, nella primavera del 1989, si tenne il Primo Festival del Piccolo Teatro Cinese, quasi in concomitanza con l'inizio del movimento studentesco a Pechino. Questo festival permise ai professionisti cinesi di teatro di discutere e sperimentare una forma di teatro parlato più popolare ma di gran lunga più evoluta⁶. Nel frattempo si andavano organizzando altri festival di questo genere di teatro.

Lo stesso successo fu ottenuto nel campo del teatro tradizionale cinese che fino a quel momento era andato sempre più perdendo pubblico a causa del suo antiquato contenuto morale e di una forma artistica antica. Lo spettacolo stile Opera Xianjiu, *Il fantasma della montagna* (Shangui di Sheng Heyu) fu rappresentato al Primo

⁴ Come parte della Prima Conferenza Internazionale Cinese Eugene O'Neill, organizzata dall'Università di Nanchino, il Primo Festival Cinese Eugene O'Neill, organizzato dal Dipartimento Culturale della Provincia di Jiangsu e dal Dipartimento Culturale Municipale di Shanghai, si svolse all'inizio del giugno 1988, in contemporanea, nelle città di Nanchino e di Shanghai con dodici messe in scena di opere di Eugene O'Neill in forma di teatro parlato, teatro-danza e opera cinese tradizionale. Vedi: L. Kedui, *Yici shengdada guojixueshihuiyi he xijujie*, in «Xiju yishu» (*Theatrical Arts*), Shanghai 1989, n. 4, p. 65.

⁵ Durante la tournée di due settimane a Shanghai, il Teatro Popolare dell'Arte di Pechino rappresentò: *Sala da Té* (Chaguan di Lao She), *Ristorante dell'Anatra di Pechino* (Tienxia diyilou di He Jiping), *Il nirvana di nonno Gouer* (Gouerye niepan di Jinyun), *Morte di un commesso viaggiatore* (di Arthur Miller) e *Ribellione* (Huabian di Hermann Walk). Vedi: W. Yuanhua e altri, *Chenggongyan-chuhoude ningzhong sikao: Beijingrenyi fuhugongyan yishuyantaohui jiyao*, in «Wenhui bao» (*Quotidiano di Wenhui*), Shanghai 1989, 10 dicembre, p. 3.

⁶ Cfr. Z. Jiajie, *Yici lishide juhi: Nanjing xiaojuchangxijujie zongshu*, in «Juying yuebao» (*Theatre and Film Monthly*), Nanchino 1989, n. 7, pp. 7-9.

Festival del Teatro Cinese alla fine del 1988 e rappresentò la possibilità di una nuova interpretazione di figure storiche e leggendarie nella forma di teatro tradizionale⁷. Al contempo, l'aggiornamento tematico e l'innovazione stilistica raggiunti nello spettacolo stile Opera di Pechino, *Cao Cao e Yang Xiu* (*Cao Cao he Yang Xiu* di Chen Yaxian) consentirono a questa vecchia forma di teatro nazionale di riacquistare finalmente la propria vitalità e di godere nuovamente della fama nazionale⁸. Contemporaneamente, sempre allo scopo di dar nuovo vigore a questo genere, si tentò di mettere in scena capolavori stranieri nella forma dell'opera tradizionale cinese⁹. Il successo dell'iniziativa fu attestato dall'accoglienza positiva ricevuta dallo spettacolo *Media* stile Opera Hebeibangzi nel corso di una tournée all'estero¹⁰. Nella primavera del 1989, alcuni attori cinesi dell'Opera di Pechino e attori giapponesi di teatro Kabuki, rappresentarono a Tokyo uno spettacolo interculturale dal titolo *Il*

⁷ L'opera teatrale fu prodotta dalla Casa dell'Opera Xiangju della Provincia di Henan. Vedi: H. Houming, *Zai fukanlishide shijiaoximian Shangui ticaoyi*, in «Juben» (*Playtext*), Pechino 1987, n. 11, pp. 75-76.

⁸ Diretta da Ma Ke, quest'opera fu prodotta dalla Casa dell'Opera di Pechino di Shanghai nell'ottobre del 1988 e prese parte al Festival del Nuovo Teatro di Opera di Pechino verso la fine dello stesso anno, a Tientsin. Durante il Secondo Festival Cinese dell'Arte, a Pechino, nel 1989, questa produzione fu molto bene accolta dai professionisti di teatro. Vedi: Yikai, *Jinghuwenhuamingliu zuotanjingju Cao Cao he Yang Xiu: renweishi dangdaixiqifazhanshishangde xintupuo*, «Renmin Ribao» (*Quotidiano del Popolo*), Pechino 1989, 24 gennaio, p. 1.

⁹ La messa in scena di classici stranieri nella forma del teatro tradizionale cinese ebbe inizio sin dal 1983 con la produzione stile Opera di Pechino dell'*Otello* da parte della Compagnia Giovanile dell'Opera di Pechino. In seguito, il Primo Festival Shakespeariano Cinese, svoltosi a Shanghai nel 1986, vide altre quattro produzioni nella forma di opera tradizionale cinese e precisamente: *La dodicesima notte*, in stile Opera di Shaoxin della Casa dell'Opera Shaoxin di Shanghai, *I racconti d'inverno*, in stile Opera di Shaoxin della Casa dell'Opera Shaoxin di Hangzhou, *Molto rumore per nulla*, in stile Opera di Huangmeixi della Casa dell'Opera Huangmeixi della Provincia di Anhui e il *Macbeth*, in stile Opera di Kunju della Compagnia dell'Opera Kunju di Shanghai. Nel 1988, la Compagnia Municipale dell'Opera Sichuang di Chengdu presentò *L'anima buona del Sezuan* di Brecht nella forma dell'Opera di Sichuang.

¹⁰ Diretta da Luo Jingling, quest'opera fu presentata dalla Casa di Opera Hebeibangzi della Provincia di Hebei. Lo spettacolo fu dato in Grecia, agli inizi dell'estate 1989, quando prese parte al Festival Internazionale Greco di Danza. Vedi: Suning, *Guxilabeiju banshang Hebeibangziwutai*, in «Renmin ribao: Haiwaiban» (*Quotidiano del Popolo: Edizione per l'estero*), Pechino 1989, 23 giugno, p. 4.

Re Dragone (Longwang) ed ottennero un successo transculturale¹¹.

Grazie alla popolarità raggiunta dal teatro parlato e al rinnovamento del teatro tradizionale cinese, l'ambito della ricerca teatrale ottenne alcuni notevoli risultati. Uno di questi fu la fondazione della Società di Ricerca del Teatro Cinese dell'Esorcismo a Guiyang nel 1988¹², e l'inaugurazione, nel 1989, del Festival Internazionale delle Arti Sceniche di Shanghai¹³.

Il cambiamento drammatico

La conseguenza più immediata del movimento studentesco sul teatro cinese, nella tarda primavera del 1989, fu forse una nuova perdita di pubblico. La gente di teatro, benché a malincuore, fu costretta a riconoscerlo. Nelle tiepide serate primaverili migliaia di persone, in particolare studenti, preferivano assistere alle dimostrazioni in luoghi come Piazza Tiananmen a Pechino o Piazza del Popolo a Shanghai piuttosto che sedere nei teatri vuoti.

La mattina del 22 aprile, a causa di una cerimonia ufficiale in memoria dell'ultimo capo del partito Hu Yaobang, trasmessa in diretta dalla rete televisiva nazionale, la sessione di apertura del Festival Internazionale delle Arti Sceniche di Shanghai del 1989

¹¹ Questo spettacolo fu prodotto congiuntamente dalla Casa Cinese dell'Opera di Pechino e dall'attore di Kabuki giapponese Shichuan Yuanzizhu ed esordì a Tokyo il 4 marzo 1989. Vedi: F. Jie, *Zaidongjing kanlongwang: Zhongguojingju he ribengewuji shiluhejiejiede*, in «Renmin Ribao» (*Quotidiano del Popolo*), Pechino 1989, 12 aprile, p. 8.

¹² Varie forme di «teatro dell'esorcismo» (Nuoxi) sono ancora vitali in molte aree rurali della Cina e sono rappresentate durante le festività o in occasioni particolari su richiesta della gente dei villaggi. C'è un crescente interesse per l'esplorazione di questa vecchia forma di spettacolo fra i professionisti e gli studiosi di teatro sia in Cina che all'estero. L'istituzione della Società di Ricerca del Teatro Cinese dell'Esorcismo ha favorito il dibattito accademico e la ricerca in questo campo. Uno dei risultati è stato il Simposio Internazionale sul Teatro Cinese dell'Esorcismo che si è svolto nel marzo 1990 nella Contea Lingfeng nella Provincia di Shanxi.

¹³ Il Festival Internazionale delle Arti Sceniche di Shanghai del 1989 fu organizzato dall'Associazione Teatrale di Shanghai e dalla Società delle Arti Sceniche di Shanghai. Il festival comprendeva mostre, spettacoli di teatro dell'esorcismo, una fiera-giardino delle arti sceniche e seminari. Al festival furono invitati più di mille professionisti di teatro da tutte le parti del paese e anche dall'estero.

dovette essere rinviata al pomeriggio e questo «primo importante avvenimento culturale dell'anno nella metropoli di Shanghai», come fu allora definito dal vice sindaco nel discorso inaugurale, si dimostrò di interesse minore rispetto al movimento in favore della democrazia anche fra gli stessi ospiti delegati¹⁴. Erano stati preparati 100.000 biglietti d'ingresso alla Fiera-Giardino delle Arti Sceniche nel Parco del Popolo, ma l'iniziativa attirò non più di 10.000 spettatori in dieci giorni. Fortunatamente il Primo Festival Cinese del Piccolo Teatro svoltosi contemporaneamente a Nanchino risentì in misura minore degli avvenimenti per il fatto che i professionisti di teatro invitati a questo festival dalle più lontane parti del paese bastarono a riempire i 100 posti del teatro.

In seguito, con l'evolversi del movimento studentesco, le autorità da una parte cercavano di incoraggiare tutte le forme di intrattenimento teatrale sperando di distogliere l'attenzione pubblica dall'interesse politico del momento, dall'altra temevano che dalle riunioni teatrali potesse derivare qualche conseguenza negativa, come un discorso politico contro il governo o addirittura una manifestazione pubblica. In tutti i luoghi pubblici, nei teatri e negli auditori vennero rafforzate le misure di sicurezza.

Gli studenti delle due sole istituzioni teatrali esistenti in Cina si misero in evidenza nel corso di questi avvenimenti nel loro consueto modo teatrale. Gli studenti dell'Accademia Drammatica Centrale di Pechino, impegnati in uno sciopero della fame, si spinsero fino al punto di dare inizio a uno sciopero della sete il 1° maggio, alla vigilia dell'entrata in vigore della legge marziale; mentre i futuri attori ed attrici dell'Accademia Teatrale di Shanghai inscenarono una manifestazione in costume, camminando per le vie del centro nei panni di eroi ed eroine del Movimento Antifeudale del 4 Maggio, con mani e piedi incatenati¹⁵.

In quel momento il Teatro Popolare dell'Arte di Shanghai era

¹⁴ Cfr. «Xinmin wanbao» (*Corriere della Sera di Xinmin*), Shanghai 1989, 23 aprile, pp. 1-2.

¹⁵ Organizzato dagli studenti dell'Università di Pechino, questo movimento patriottico ebbe origine a Pechino il 4 maggio 1919 e si diffuse in molte altre città della Cina. Sono stati realizzati diversi film e opere teatrali su questo movimento, rendendo famosi alcuni eroi ed eroine a livello nazionale specialmente fra i giovani studenti [cfr. anche l'introduzione a questo articolo].

impegnato nelle prove di una nuova produzione sperimentale, *La cerimonia sacrificale della luna* (*Yue ji* di Wu Baohe), la cui prima doveva aver luogo alla fine di maggio in un teatro del centro. Dopo l'imposizione della legge marziale, il 20 di maggio, mentre il numero dei dimostranti andava crescendo, la compagnia di quest'opera, regista compreso, prese parte alla dimostrazione con un enorme cartello pieno di slogans in favore della democrazia, seguiti da un annuncio pubblicitario della propria prima teatrale, trasformando così la manifestazione in un'iniziativa propagandistica nell'interesse del teatro. Ma gli avvenimenti del 4 giugno a Pechino e la situazione di chiusura al traffico nei giorni seguenti a Shanghai, provocarono il fallimento di questo spettacolo: non più di cinquanta spettatori accorsero nel grande teatro che, nelle serate normali, ospitava fino a 900 persone¹⁶.

Il 5 giugno, la Troupe dell'Opera Kunju di Shanghai, una delle maggiori compagnie di opera cinese tradizionale, intraprese, come in precedenza programmato, una tournée di spettacoli negli Stati Uniti ma, un mese dopo, sei attori ed attrici, compreso il capo della compagnia, Hua Wenyi, l'artista dell'Opera Kunju più famoso del momento, scelsero di rimanere in America invece di far ritorno in patria per paura che gli artisti di teatro venissero nuovamente maltrattati in conseguenza del cambiamento nella politica culturale del governo. In quei giorni questa inquietudine era diffusa fra la gente di teatro tanto che, qualche tempo dopo, quando una compagnia acrobatica di provincia ebbe terminato la sua tournée all'estero, tutti i componenti della troupe, tranne i due direttori amministrativi, scelsero di non ritornare¹⁷.

In parte per timore di ulteriori comportamenti di questo tipo, in parte come risposta ufficiale alla richiesta di sanzioni nei confronti del governo cinese da parte dell'Occidente, la partecipazione del Teatro Popolare dell'Arte di Shanghai al Theaterwochende Festival di Amburgo con la rappresentazione di *Gesù Cristo, Confucio e*

¹⁶ Diretto da Lei Guohua, lo spettacolo fu un fallimento in parte perché i tentativi sperimentali nella drammaturgia non si addicevano alla forma leggera scelta dal regista allo scopo di far presa su un pubblico popolare. Da interviste personali con il drammaturgo Wu Baohe e con il regista Lei Guohua.

¹⁷ Cfr. «Baokan wenzhai» (*Compendio giornalistico*), Shanghai 1989.

John Lennon (*Yesu Kongzi he pitoushilienong* di Sha Yexin), fu revocata parecchie ore dopo l'inizio della manifestazione, nonostante gli arredi scenici fossero già stati spediti e i biglietti per due serate di spettacolo fossero già esauriti. Così gli organizzatori europei, contrariati, dovettero ricorrere a una pubblica lettura dell'opera¹⁸.

Quello stesso fine settimana, la prima rappresentazione di «environmental theatre», *Scendendo dai monti* (*Mingri juyao chushan* di William H. Sun) esordì nel giardino della sede del Teatro Popolare dell'Arte di Shanghai in assenza del suo regista Richard Schechner, molto atteso, che alcuni giorni prima era precipitosamente tornato in America, e senza cenno alcuno ad un'inaugurazione ufficiale che rendesse più significativa questa iniziativa senza precedenti.

Alla fine di giugno, secondo le previsioni della gente di teatro, i mutamenti ai vertici della dirigenza durante la quarta sessione plenaria del tredicesimo congresso del Partito Comunista, segnarono l'inizio di una campagna nazionale di critica della «liberalizzazione borghese»; ciò lasciava intendere – come temeva la gente di teatro – che si andava preparando un ritorno alla linea politico-culturale degli ultimi dieci anni¹⁹. Vennero sospese altre rappresentazioni teatrali programmate per la stagione autunnale e, in effetti, non ci fu quasi attività teatrale nel corso di tutta l'estate, poiché i professionisti del teatro sperimentale temevano che potesse aver luogo di lì a poco un'altra Rivoluzione Culturale.

Ma questa inquietudine fu in qualche misura attenuata quando i vertici politici presentarono un'altra ordinanza ufficiale per un'immediata proibizione della pornografia in tutto il paese. Questa esigenza incontrò una più facile accettazione da parte dell'intelligenza e del grosso pubblico, poiché tutti pensarono che si trattasse di

¹⁸ Diretto da Xiong Yuanwei e prodotto dal Teatro Popolare dell'Arte di Shanghai, il dramma esordì nell'ottobre del 1988 con un unico cartellone di venti spettacoli. Alcuni degli argomenti sentimentali toccati nell'opera l'hanno resa argomento. Vedi: X. Yuanwei, *Zatanzajiao: Yiesu Kongzi he pitoushilienong daoyan-suixiang zhiyi*, in «Shangai xiju» (*Teatro di Shanghai*), Shanghai 1989, n. 6, p. 9 [cfr. anche l'ultimo paragrafo del volume: N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza, 1992].

¹⁹ I documenti ufficiali e gli articoli che seguirono riguardanti quest'assemblea generale sono apparsi in «Renmin ribao» (*Quotidiano del Popolo*) a cominciare dal 24 giugno fino all'inizio del luglio 1989.

una sorta di deviazione da un cambiamento radicale della politica culturale²⁰. Ma anche questo fatto ebbe, in qualche misura, le sue ripercussioni sulle forme di teatro popolare come il teatro pubblicitario e gli spettacoli di varietà, i quali erano tutti sostenuti dal loro stesso valore commerciale e dal pubblico popolare.

Il Secondo Festival delle Arti Cinesi

Il Secondo Festival delle Arti Cinesi, manifestazione biennale organizzata congiuntamente dal Ministero Centrale di Cultura e dal Governo Municipale di Pechino, ebbe inizio a metà settembre, tre mesi dopo i fatti del 4 giugno²¹. In occasione dell'inaugurazione, il palco del Grande Palazzo del Popolo di Pechino fu usato per la presentazione pubblica di tutti i vertici della dirigenza, dal presidente dello Stato agli alti ufficiali dell'esercito compreso il nuovo (ma conservatore) ministro della cultura. Con l'occasione, la nuova classe dirigente dette l'impressione al grosso pubblico che, al contrario del precedente governo concentrato soprattutto sull'economia, quello attuale cercasse di dare maggiore risalto alla «civiltà dello spirito socialista», interpretata dalla gente di teatro cinese come sinonimo di cultura comunista²².

Piuttosto che dal normale pubblico e dagli artisti di teatro, il Grande Palazzo del Popolo era affollato dai «Soldati della Repubblica», termine usato per definire coloro che avevano partecipato attivamente ai combattimenti per debellare i controrivoluzionari del 4 giugno²³. Nonostante ciò furono adottate misure di sicurezza e gli

²⁰ I documenti ufficiali e gli articoli che seguirono sulla campagna nazionale per bandire la pornografia sono apparsi in «Renmin ribao» (*Quotidiano del popolo*), Pechino, a metà del luglio 1989.

²¹ Cfr. Du, *Dierjie Zhongguoyishujie zaijinglongzhongjuxin*, in «Juben» (*Playtext*), Pechino 1989, n. 10, p. 31.

²² Lo slogan «Costruire la civiltà spirituale socialista» fu avanzato intorno al 1983 da un articolo sul «Renmin ribao» (*Quotidiano del Popolo*) e successivamente confermato dalle autorità come misura immediata per evitare che la Cina diventasse un paese capitalista, come risultato di una politica di apertura. Ma in seguito, questo proposito è stato usato di frequente contro la cosiddetta «liberalizzazione borghese».

²³ La rassegna stampa dell'inaugurazione del Secondo Festival Cinese dell'Arte sta in «Renmin ribao» (*Quotidiano del Popolo*), Pechino 1989, 16 settembre.

attori venivano perquisiti per tre volte all'ingresso da soldati con elmetto e fucile munito di baionetta e, ogni volta, dovevano esibire la carta d'identità, il codice di partecipazione al festival e il permesso di accesso allo spazio scenico. La mattina del giorno dell'inaugurazione, gli attori fecero le prove finali sul palco e poi, per indossare i costumi e truccarsi, furono relegati in stanze separate e, per il pranzo, furono loro dati dei cestini da consumare nei camerini. Ogni porta, comprese quelle delle toilettes, erano sorvegliate dalla polizia. Dopo lo spettacolo di apertura, gli attori principali furono chiamati sul palco, non per la chiamata alla ribalta ma per l'«onore» di essere ricevuti dalle autorità politiche e militari²⁴.

Si fecero ulteriori tentativi di censurare gli spettacoli, in base ai «Quattro Principi Cardinali» che favoriscono gli spettacoli con un più forte contenuto socialista ed escludono quelli che sembrano ispirarsi al tema della liberalizzazione borghese. *I racconti del villaggio Sangshuping*, notevole rappresentazione di teatro parlato dell'Accademia Drammatica Centrale, non poté partecipare al festival perché la rivalutazione della tradizione culturale nazionale cinese, evidente nell'opera, era considerata un'eco immediata delle idee espresse nella serie di documentari televisivi *Morte del fiume* (*He shang* di Su Xiaokang). Quest'ultimo lavoro era già stato ufficialmente considerato ai suoi tempi una tipica forma teatrale contraria ai «Quattro Principi Cardinali», poiché si pensava avesse lo scopo di modificare il sistema socialista in Cina²⁵.

Al contrario, vennero enormemente incoraggiati gli spettacoli che elogiavano i soldati o che erano ispirati alla vita militare nell'esercito. *C'è un fuoco sacro all'orizzonte* (*Tienbian you yicushenghuo*) era un'opera a sostegno dei soldati dell'esercito di frontiera che disinteressatamente avevano dedicato se stessi al paese e che

²⁴ Questi dati derivano da numerose interviste personali con gli attori e le attrici presenti allo spettacolo inaugurale del Secondo Festival Cinese dell'Arte.

²⁵ *Morte del fiume* (*He shang*) fu trasmesso due volte dalla rete televisiva nazionale verso la fine del 1988 e provocò un'accesa discussione sulla rivalutazione della cultura tradizionale cinese poiché aveva lo scopo di accelerare la riforma politica in Cina. Dopo i fatti del 4 giugno, è stata la prima opera letteraria a essere ufficialmente criticata. Vedi gli articoli giornalistici apparsi sul «Renmin ribao» (*Quotidiano del Popolo*), Pechino 1989, luglio.

speravano di essere per questo compresi²⁶. Un'altra rappresentazione di teatro parlato realistico, *La valle Wahuang* (*Wahuang yu* di Wei Jinhua e Qu Yingchun), messa in scena dalla Compagnia di Teatro Parlato dell'Esercito di Pechino, incontrò un facile successo grazie alla caratterizzazione di «una vedova in congedo dall'esercito che aveva conservato la tradizione rivoluzionaria nel paese per molti anni»²⁷.

Naturalmente la gente non era affatto interessata a queste feste ufficiali dopo i fatti di Tienanmen, specialmente quando in ottobre si instaurò nuovamente un'atmosfera ancora più militare e i soldati, con elmetto e baionetta, pattugliavano le strade principali e gli edifici importanti di Pechino, mentre gli artisti di teatro nelle località di provincia non si arrischiavano a recarsi a Pechino in forma privata. Coloro che volevano realmente assistere a qualche spettacolo dovevano esibire il certificato ufficiale rilasciato dall'ente provinciale per poter comprare i biglietti aerei o ferroviari²⁸. Le sale teatrali vuote venivano riempite da soldati portati sul posto con i camion per un uso 'di qualità' del loro tempo libero.

È interessante notare che nel corso del festival furono messe in scena alcune storie di fantasmi nella forma tradizionale del teatro dell'opera cinese²⁹. Ciò fu interpretato dalla gente di teatro come

²⁶ Prodotta dalla Scuola Militare dell'Arte dell'Esercito, questa rappresentazione fu ben accolta dalla critica nel corso del festival, più per l'argomento politico che per il valore artistico. Vedi: Z. Xiaoshen, *Tunbianjiangshi wusifengxian de songde: kanhuahu Tienbian you yicushenghuo*, in «Zhongguowehua bao» (*Settimanale Cinese di Cultura*), Pechino 1989, 8 ottobre, p. 3.

²⁷ Diretta da Wei Ming e da Zhou Chuanyi, quest'opera fu ben accolta nel corso del Festival anche da alcuni professionisti di teatro, soprattutto perché lo stile del dramma realistico, evidente in questo lavoro, era familiare e li faceva sentire nuovamente a proprio agio. Lo spettacolo fu allora considerato una sfida ai tentativi fatti nel campo del teatro sperimentale degli ultimi anni. Questo giudizio fu chiaramente espresso in alcuni articoli critici e in un seminario organizzato allo scopo di affermare il successo di questo lavoro. Vedi: Xiaodai, *Youyifu nongcunfengsuhuaJuan: Wahuang yu zuotanhui ceji*, in «Juben» (*Playtext*), Pechino 1989, n. 11, p. 26.

²⁸ Durante il Secondo Festival Cinese dell'Arte, capitò la celebrazione ufficiale del quarantesimo anniversario della fondazione della Cina, e così le misure di sicurezza furono nuovamente rafforzate.

²⁹ Questo genere di rappresentazione chiamato Spettacolo delle Scene Individuali (*Zhezixi zhuanhang*) presenta in modo particolare varie scene individuali con tecniche spettacolari di enorme abilità, scelte da quelle di opere tradizionali famose.

un'immagine della memoria dei morti e come il desiderio di allontanare il male.

Lo spettacolo stile Opera di Pechino, *Cao Cao e Yang Xiu* (*Cao Cao he Yang Xiu* di Chen Yiastian), che un tempo godeva di fama nazionale, era stato causa di un'accesa discussione prima che venisse infine scelto per il festival, perché l'interpretazione veramente originale del personaggio principale Cao Cao, generale politico e militare della storia cinese, e il suo rapporto con il dotto Yang Xiu, visto nell'ottica della dittatura feudale e della persecuzione degli intellettuali, poteva facilmente trovare un corrispondente fra i politici. Dopo lo spettacolo la compagnia fu elogiata sul palco dalle autorità. Ma Ke, direttore artistico di questa produzione, sfiorò realmente una crisi di nervi quando uno dei massimi leaders chiese: «Chi ha preparato questo spettacolo?» Solo quando aggiunse: «Non ci trovo nulla di male», Ma Ke poté tirare un sospiro di sollievo³⁰. Fortunatamente, o sfortunatamente, i professionisti di teatro, prima di potersi sentire tranquilli, dovevano aspettare il giudizio definitivo non tanto della censura ma da parte dei singoli individui ai vertici della dirigenza.

Primo Festival di Teatro Cinese Nord-Orientale

Mentre il Secondo Festival di Arte Cinese fu, in qualche misura, sfruttato dai politici come un'occasione per fare propaganda, il Primo Festival di Teatro Cinese Nord-Orientale, svoltosi in precedenza nella città di Shenyang, aveva dimostrato, al contrario, un valore più artistico con undici rappresentazioni locali di teatro parlato.

La forte tradizione dialettale locale, assimilata nella lingua mandarina, e la locale esperienza di teatro parlato durata un anno, fecero sì che l'area delle tre province di Liaoning, Jielin e Heilungjiang diventasse un altro centro di teatro parlato oltre Shanghai e Pechino. Poiché quest'area è lontana dalla capitale direttamente legata alla politica, e tutti gli spettacoli in programma erano stati preparati molto tempo prima dei fatti di Tienanmen, il festival pre-

³⁰ La citazione viene da alcune interviste personali con gli attori impegnati in questo lavoro.

sentò alcuni spettacoli di teatro parlato veramente notevoli, con forti caratteristiche locali, dei quali il più rappresentativo fu *Falena* (*Er* di Che Lianbin). Con la definizione di «Teatro parlato ideografico generale», questo lavoro sviluppava ulteriormente le concezioni teatrali e gli strumenti convenzionali precedentemente sperimentati in *Sogno cinese*. Nel contenuto seguiva il tema della rivalutazione culturale proposto dall'opera *Racconti del villaggio Sangshu-ping*, ma con una tensione drammatica maggiore rispetto a quest'ultimo³¹. Grazie al favore con cui fu accolta, l'opera *Falena* andò anche in tournée a Shanghai nello stesso anno. Naturalmente al festival presero parte anche alcuni spettacoli di nessun valore artistico e uno di questi, *L'infanzia di Zhou Enlai* (*Shaonian Zhou Enlai* di Shao Hongda e Gao Jungshan), nella forma di teatro infantile, ebbe l'«onore» di essere invitato ad esibirsi a Pechino all'inizio del 1990 semplicemente perché elogiava gli esperti rivoluzionari della vecchia generazione³². Ciò dimostra come i modelli politici fossero divenuti ancora una volta forza dominante nel giudizio dei lavori artistici da parte delle autorità preposte alla cultura.

*La rettifica nel teatro*³³

Infatti in ottobre ebbe inizio un lavaggio del cervello di portata nazionale allorché le autorità invocarono e organizzarono una campagna che mirava a instaurare una critica profonda e continuativa della liberalizzazione borghese. Inoltre alle persone impegnate nel teatro fu di nuovo ordinato di rileggere il pensiero di Deng Xiaoping sulla letteratura e sull'arte. Questa iniziativa serviva a ricordare che i «Quattro Principi Cardinali» non dovevano mai

³¹ Cfr. K. Hongxin, *Cong huajujie tan dongbeihuajude fazhan*, in «Yishu guan-gjiao» (*L'Angolo delle Arti*), Shenyang 1989, n. 6, pp. 82-87.

³² Cfr. Y. Zheng, *Ertongjude xinkaituo*: Shaonian Zhou Enlai *guangan*, in «Renmin ribao» (*Quotidiano del Popolo*), Pechino 1990, 9 gennaio, p. 8.

³³ «Rettifica» traduce il significato del termine cinese «zhili zhengdun» che fu avanzato verso la fine del 1988 ma confermato, con maggior vigore, dopo il giugno 1989. Ne risultò una campagna nazionale in tutti i settori della vita, compreso naturalmente il teatro, allo scopo di correggere e mettere a posto gli errori verificatisi durante gli ultimissimi anni.

essere sfidati in nessuna opera letteraria e artistica³⁴. In seguito, un'organizzazione ufficiale allora istituita, la Società di Ricerca del Pensiero di Mao Tze Tung sulla Letteratura e sull'Arte, emanò un'ordinanza affinché venissero riesaminati i suoi *Discorsi sulla letteratura e sull'arte al Foro di Yan'an*, un articolo contenuto nel libretto rosso che, al tempo della Rivoluzione Culturale, controllava le idee di tutti gli artisti cinesi. Il contenuto di questo articolo fu nuovamente riassunto nel seguente modo: tutta la letteratura e tutte le opere d'arte dovevano servire il socialismo e aderire alle indicazioni socialiste³⁵. Da allora in poi questo concetto è stato usato come metro di giudizio dalla censura ufficiale.

Tutto ciò poté aver luogo semplicemente perché gli avvicendamenti fra i funzionari preposti alla cultura sono sempre stati più repentini e più numerosi rispetto agli altri campi della vita cinese. Il ministro della cultura Wang Meng, scrittore radicale, fu sostituito da He Jingzhi, vecchio poeta propagandista e conservatore. Sul finire dell'anno ebbero luogo altri avvicendamenti di questo genere fra gli alti funzionari che erano sospettati di aver seguito la tendenza alla liberalizzazione borghese³⁶.

Di conseguenza, la politica degli stanziamenti in favore del teatro dovette subire una rettifica: la priorità fu data a quelle opere teatrali che facevano sfoggio dell'antica e gloriosa tradizione culturale nazionale cinese, mentre a quelle che riflettevano le idee della rivoluzione e della ricostruzione socialista spettava la seconda posizione. Ai classici cinesi e stranieri era riservato il terzo posto.

I problemi

Questo genere di adattamenti politici e finanziari oltre all'avvicendamento dei funzionari in campo teatrale, ha fatto sorgere real-

³⁴ Cfr. la serie di articoli ufficiali in «Renmin ribao» (*Quotidiano del Popolo*), Pechino 1989, ottobre-novembre.

³⁵ V. *supra*, n. 34.

³⁶ Secondo il documento ufficiale, Wang Meng chiese le dimissioni allo scopo di potersi concentrare sui suoi scritti e He Jingzhi fu nominato nuovo ministro della cultura. Cfr. la serie di documenti ufficiali in «Renmin ribao» (*Quotidiano del Popolo*), Pechino 1989, ottobre.

mente enormi problemi al lavoro creativo e artistico dei professionisti di teatro. Ma durante questo cambiamento la gente di teatro è riuscita ad affrontare tali problemi con più destrezza di quanto non fosse riuscita a fare tredici anni prima, nel corso della Rivoluzione Culturale. Sebbene dovesse obbedire a tutte le ordinanze ufficiali e avesse un atteggiamento remissivo nei confronti degli alti politici, non era assolutamente disposta a creare un teatro propagandistico allo scopo di compiacere le autorità come aveva fatto nel corso della Rivoluzione Culturale. Le autorità, invece, sembravano incoraggiare proprio le opere propagandistiche. La gente di teatro comprese perciò di dover fare una scelta e creare un genere di teatro in cui fosse possibile esprimersi e, al contempo, aderire alla politica ufficiale allo scopo di ottenere finanziamenti e di passare l'esame della censura. Coloro che lavoravano nel teatro si sentivano realmente insicuri: ulteriori cambiamenti politici si sarebbero potuti ancora verificare e quindi si chiedevano fino a che punto il loro teatro sarebbe stato accettato dalle autorità senza, al contempo, tradire il valore artistico.

Le scelte

Alla fine dell'ottobre 1989 un gruppo di massimi dirigenti assisté allo spettacolo di balletto *Il lago dei cigni*, eseguito dalla Compagnia Centrale di Danza di Pechino. Questa occasione era stata palesemente sfruttata per dimostrare all'opinione mondiale che le autorità adottavano ancora una politica di apertura allo scopo di attirare gli investimenti esteri. Questo fatto dette alla gente di teatro un barlume di speranza: la messa in scena dei classici cinesi o stranieri rappresentava forse una soluzione a tutti i problemi. Così, a novembre, il Teatro Popolare dell'Arte di Pechino colse l'occasione del cinquantacinquesimo anniversario della prima realizzazione de *Il temporale* (*Leiyu* di Cao Yu) per mettere in scena questo capolavoro³⁷.

³⁷ In realtà l'opera più rappresentativa del teatro parlato cinese, *Il Temporale*, divenne l'espressione politica contro il feudalesimo della storia cinese contemporanea sin da quando fu realizzata nel 1934. Benché le interpretazioni nella messa

Ma più che rispolverare un'opera teatrale di repertorio, gli artisti volevano esprimere realmente qualcosa attraverso questo spettacolo. Invece di evidenziare l'aspetto dittatoriale e spietato della personalità del protagonista, Zhou Puyan, che sembra aver provocato la tragedia, come vuole l'interpretazione tradizionale, il regista Xia Chun si impegnò questa volta a indicare come responsabile di tante interminabili tragedie la strana e profonda combinazione della tradizione culturale cinese presente negli individui come conseguenza di migliaia di anni di sistema feudale. Nella scrittura originale, l'opera termina con l'uscita di Zhou Puyan sullo sfondo che dà il tocco finale al suo dominio tirannico. In questa nuova messinscena, invece, questo momento drammatico venne sostituito da un gesto simile compiuto dalla domestica di Zhou Puyan, che si incamminava verso il fondo della scena seguendo il suo padrone: questo gesto creava l'immagine della schiavitù e della sottomissione che la donna incarnava³⁸.

Seguendo questa tendenza, il Teatro Popolare dell'Arte di Shanghai, all'inizio del 1990, usò lo stesso mezzo per mettere in scena un altro capolavoro di Cao Yu, *Il sorgere del sole* (*Richu*), anche questo a scopo sperimentale, anche se non egualmente politico, per tentare un teatro più divertente e popolare³⁹.

Contemporaneamente, alcuni professionisti di teatro di Shanghai, con la mente un po' più impegnata a realizzare dei profitti, furono tanto furbi da sfruttare la richiesta ufficiale di opere teatrali di propaganda per consentire al proprio teatro di sopravvivere. Scelsero una storia avente come tema l'anti-corruzione, trovata su un giornale, come soggetto per uno spettacolo dal titolo *Dal giallo al verde* (*Huihuang zhuangliu* di Chen Puling). Questo argomento consentiva di evitare la propaganda poiché l'opera forniva l'oc-

in scena di quest'opera siano variate nei differenti periodi, è sempre stato dato risalto all'aspetto della repressione feudale.

³⁸ Cfr. T. Benxiang, *Dudaode quanshi: kan Xia Chun zaidao Leiyu yougan*, in «Guangmin ribao» (*Quotidiano di Guangmin*), Pechino 1989, 16 novembre, p. 3.

³⁹ Per lungo tempo sono stati creati due tipi totalmente differenti di stili artistici in quasi tutti gli aspetti culturali, e quindi anche in campo teatrale, chiamati rispettivamente Stile di Pechino (*jingpai*) e Stile di Shanghai (*haipai*). Il primo è più strettamente legato alle tradizioni e alle caratteristiche nazionali, mentre il secondo è spesso influenzato da caratteristiche transculturali o interculturali, come è possibile vedere nella messa in scena di questi due capolavori dello stesso autore.

casione di esprimere l'insoddisfazione del popolo nei confronti della corruzione del sistema burocratico all'interno del Partito Comunista. Ma ciò da cui derivò un reale vantaggio fu il valore commerciale di questo spettacolo: in primo luogo, costoro riuscirono a far sì che il Dicastero della Propaganda del Comitato Municipale del Partito Comunista emettesse un documento ufficiale distribuito ai comitati di tutti i rami del partito in ogni ufficio della città. Il documento affermava che lo spettacolo costituiva una vivace rappresentazione della campagna anti-corruzione del partito e che bisognava fare in modo che ogni singolo membro del partito assistesse alla rappresentazione come parte di uno speciale corso di studi. Naturalmente fu assicurato da parte dello Stato uno stanziamento di fondi per coprire il costo dei biglietti. Lo spettacolo, così, fu rappresentato in maniera continuativa per più di due mesi, con due o tre repliche al giorno. Tutti i biglietti furono prenotati già in anticipo fino all'esaurimento, ma, ironicamente, il teatro continuava a rimanere vuoto specialmente durante i primi atti. I membri del partito, che dovevano costituire il pubblico venivano stipati negli autobus e condotti a teatro durante le ore lavorative: ma invece di andare a teatro se ne andavano a fare spese nel vicino centro e tornavano qualche ora dopo per riposarsi nel teatro prima di essere rispediti a casa. In seguito fu organizzato un giro ufficiale dello spettacolo in vari quartieri lavorativi e residenziali della città. Durante i vari spostamenti gli attori furono trattati con grande prodigalità e la compagnia guadagnò in tal modo grosse somme di denaro⁴⁰.

La stessa cosa accadde ad una rappresentazione di opera Yangju dal titolo *La canaglia* (*Pijiulazi* della Compagnia Municipale di Opera Yangju di Yangzhou). Questo spettacolo si spingeva fino al punto da farsi apertamente gioco dei quadri comunisti dicendo tra l'altro: «Il quadro comunista merita di avere tutto gratis e con ciò la reputazione comunista aumenta e lo stato prospera». Questa battuta fu accettata di buon grado dal pubblico e non fu notata dalla censura poiché lo spettacolo rientrava nella classificazione del teatro anti-corruzione⁴¹.

⁴⁰ Questi dati derivano da numerose interviste personali con le persone impegnate in questo spettacolo.

⁴¹ Cfr. W. Sizai, *Aiqibuzheng tanqibuzheng: guan yangju xiandaixi Pijiulazi*, in «Xinmin wanbao» (*Corriere della Sera di Xinmin*), Shanghai 1990, 8 giugno, p. 2.

In questo periodo, a tutte le compagnie teatrali del paese fu richiesto di mettere in scena opere di propaganda se volevano usufruire del finanziamento ufficiale. La maggior parte delle compagnie, però, scelse di dedicarsi al teatro infantile imperniato sulla figura di un piccolo eroe, Lan Nin. Costui era un adolescente di un villaggio di provincia che era morto anni prima per proteggere la proprietà dello Stato, ma che era stato usato in seguito dalle autorità come esempio di fedeltà al Partito Comunista e di totale dedizione alla causa socialista. Coloro che lavoravano nel teatro sentivano di poter accettare in qualche misura l'argomento e, se si fosse dato maggiore risalto all'aspetto patriottico, lo spettacolo sarebbe stato apprezzato anche dal grosso pubblico. Ma il motivo principale era che lo Stato avrebbe fatto in modo che i bambini di tutte le scuole assistessero allo spettacolo e ciò poteva rappresentare, per la maggior parte dei bambini delle aree rurali, la prima e più importante esperienza della loro infanzia. Così un gran numero di compagnie teatrali in tutto il paese impiegò il finanziamento ufficiale per creare, con questo materiale propagandistico, un teatro di contenuto il più artistico possibile, sperando di poter attirare l'attenzione dei bambini o, almeno, di farli accostare alle arti teatrali in modo da poter coltivare una generazione di probabile pubblico per il futuro del teatro. Sotto questo aspetto, l'impatto di questa creazione di teatro infantile di portata nazionale, sebbene propagandistica in apparenza, non sarebbe mai stato sottovalutato⁴².

L'opera Huju è una forma di teatro locale, iniziata verso la metà del nostro secolo, che ha come centro principalmente l'area intorno a Shanghai. Nel corso della campagna propagandistica fu prodotto uno spettacolo di opera Huju allo scopo di elogiare i quadri del Partito Comunista che lavoravano nel Dicastero della Giustizia; titolo dell'opera era *Libertà dalla corruzione* (*Qingfeng ge* della Compagnia di Opera Huju di Shanghai). Il Ministero di Giustizia sponsorizzò una tournée a Pechino di questo spettacolo che offriva ad un pubblico organizzato duecento repliche per l'estate

⁴² Questa campagna dell'opera propagandistica *Lan Nin* di teatro infantile raggiunse il culmine intorno al 1° giugno 1990, Giornata Internazionale del Bambino, in molte città della Cina. Cfr. la serie di articoli giornalistici apparsi su vari quotidiani cinesi intorno al 1° giugno 1990.

del 1990. Il significato di questa tournée, affermavano i produttori, era più teatrale che politico per il fatto che avrebbe favorito in futuro la diffusione di questa forma di opera aldilà dei limiti della Provincia⁴³.

Ma per coloro che rifiutavano di essere coinvolti in tale impulso propagandistico non rimase che la scelta delle opere teatrali da manuale. Con la scusa ufficiale di rappresentare la cultura nazionale cinese allo scopo di portare avanti la cosiddetta «Campagna di Civiltà Spirituale», si mettevano in scena i capolavori cinesi e la letteratura straniera attinta dai testi delle scuole superiori e li si rappresentava negli auditori delle scuole sempre allo scopo di creare un pubblico per il teatro del domani. Anche in questo modo le compagnie teatrali sono riuscite a sopravvivere poiché la locale amministrazione scolastica aveva il compito di coprire le spese⁴⁴.

Questi sono stati i vari tipi di risposta del mondo del teatro alla pressione della spinta propagandistica e, benché in qualche modo la gente di teatro abbia dovuto produrre lavori con un fondo più o meno propagandistico, fortunatamente non è stata prodotta una sola opera teatrale che propagandasse l'interpretazione ufficiale dei fatti di Tienanmen, neanche dalle compagnie di teatro parlato dell'esercito.

Festival Internazionale dell'Arte di Shanghai del 1990

Un anno dopo Tienanmen, nella primavera del 1990, si è svolto, secondo il programma, il Festival Internazionale dell'Arte di Shanghai. Questa città ha sempre subito meno l'influenza dell'impatto politico rispetto a Pechino e, per questo motivo, hanno preso parte al festival più di dieci produzioni teatrali veramente degne di nota,

⁴³ Cfr. F. Jung, *Qucaixianshi suzaoxinren: tan Huju Qingfeng ge*, in «Xinmin wanbao» (*Corriere della Sera di Xinmin*), Shanghai 1990, 17 maggio, p. 2; Gao-feng, *Cong pujiangcuilaide qingeng: Huju Qingfeng ge zaijingyan chu ceji*, in «Xinmin wanbao» (*Corriere della Sera di Xinmin*), Shanghai 1990, 13 giugno, p. 5.

⁴⁴ Da interviste personali con attori e registi della Compagnia del Piccolo Teatro 4 Maggio di Shanghai, che iniziò la rappresentazione di opere tratte dai libri di testo, nell'aprile e nel maggio del 1990.

provenienti da varie parti del paese. Ma invece di avere un aspetto sperimentale, questi spettacoli sembravano voler portare sulla scena le tradizioni culturali e artistiche di particolari regioni e le minoranze che le avevano prodotte, da una parte per evitare il colore politico e dall'altra per avere una scusa per usufruire del finanziamento ufficiale che poteva essere utilizzato esclusivamente per i drammi patriottici. Ma la motivazione più pratica che spingeva la gente di teatro a mettere in scena questi spettacoli era far sì che questi stessi acquistassero un certo valore commerciale rendendo, al contempo, interessanti per gli abitanti delle metropoli le usanze della vita rurale.

Lo spettacolo di teatro-danza *Presso il Fiume Giallo* (*Huanghe yifangtu* della Compagnia Provinciale di Canto e Danza Shanxi) rappresentava l'usanza dei matrimoni combinati in vigore in quella zona⁴⁵, mentre *Il Segno dell'Amore* (*Aide zuji* della Compagnia di Canto e Danza Yunnan) divenne il teatro delle minoranze di questa regione attraverso il processo rituale del matrimonio⁴⁶. *L'Opera sullo stile di Pechino* (*Jingju fengcai* della Casa dell'Opera di Pechino di Shanghai), aveva lo scopo di presentare l'abbicci dell'Opera di Pechino ad un pubblico giovane e ai turisti stranieri attraverso l'esposizione teatrale, in una forma piacevole, delle varie convenzioni di questo antico genere di teatro come il canto, il combattimento, l'azione e l'acrobatica⁴⁷. Sull'onda del successo del film *L'ultimo imperatore*, vincitore di tanti Oscar, il teatro cinese, durante questi ultimi anni, si è interessato anche a temi analoghi esplorando vecchi avvenimenti storici con un'interpretazione contemporanea, come aveva già sperimentato il più rappresentativo spettacolo dell'Opera di Pechino *Cao Cao e Yang Xiu*.

La novità di questo festival della primavera del 1990 è consisti-

⁴⁵ Cfr. L. Kuinan, *Qingqugaoya yunweinonghou: guan Shanxishenggewujuyuan Huanghe yifangtu*, in «Xinmin wanbao» (*Corriere della Sera di Xinmin*), Shanghai 1990, 14 maggio, p. 2.

⁴⁶ Cfr. Z. Weiren, *Hunliantu: zaigezaiwu duteyouqu; fengqinghua: secaixuanli meibushengshou*, in «Xinmin wanbao» (*Corriere della Sera di Xinmin*), Shanghai 1990, 20 maggio, p. 2.

⁴⁷ Cfr. W. Zaisi, *Shengdanjingchoude chengshidaguan: zuoguan Jingjufengcai*, in «Xinmin wanbao» (*Corriere della Sera di Xinmin*), Shanghai 1990, 21 maggio, p. 2.

ta nel fatto che figure storiche come gli imperatori sono state messe in scena nella forma del teatro-danza e hanno incontrato il gusto di un pubblico più popolare. *Primavera e autunno degli stati Wu e Yue* (*Wuyue chunqiu* di Deng Yijiang e Xu Su), messo in scena dal Teatro-Danza di Shanghai, cercava di esplorare l'aspetto personale delle figure storiche di Goujian e Xishi, rendendo questa familiare storia più interessante per il grosso pubblico⁴⁸. *L'Imperatrice Wuzetien* (*Wu zi bei* del Teatro Provinciale di Canto e Danza di Shandong) fu motivo di discussione fra gli esperti a causa della nuova interpretazione globale di questa controversa figura storica⁴⁹.

Nuova popolarità del teatro tradizionale locale

A differenza delle forme d'arte nazionali come il teatro parlato, il teatro-danza e l'Opera di Pechino, che sono soggette ad un maggiore controllo da parte della censura, i teatri di opera locale, in tutto il paese, hanno subito meno l'influenza dei cambiamenti perché di solito hanno trattato argomenti storici e storie leggendarie. Le forme teatrali e il valore estetico di questo genere, inoltre, sono più facilmente accettati dal pubblico locale, e per tale motivo questo teatro gode di popolarità fra la gente del luogo in cui viene prodotto, particolarmente nelle aree rurali. Dopo i fatti di Tienanmen, anche a questi teatri di opera locale fu richiesto di creare lavori propagandistici ma, ben presto, essi si sono rivelati più liberi rispetto alle altre forme artistiche il cui lavoro era più condizionato politicamente. Scopo di questa forma di teatro è quello di attirare centinaia o migliaia di persone del luogo durante le grandi festività e, di conseguenza, essa è stata incoraggiata dalle autorità desiderose di creare una situazione pacifica in occasione di importanti festività nazionali⁵⁰.

⁴⁸ Cfr. L. Kuinan, *Niuduchusheng yongchuangxinlu: guan Shanghai wujuyuan xinzuo Wuyue chunqiu*, in «Xinmin wanbao» (*Corriere della Sera di Xinmin*), Shanghai 1990, 17 maggio, p. 2.

⁴⁹ Cfr. L. Kuinan, *Fahuixieyizhisuochang zhuzhongqinggandezhuangji: jiaoxian-gwujia Wuzibei yoududaozhichu*, in «Xinmin wanbao» (*Corriere della Sera di Xinmin*), Shanghai 1990, 15 maggio, p. 2.

⁵⁰ All'inizio del 1990, prima della Festa della Primavera Cinese, l'alto funzio-

Nell'estate del 1990, due mesi prima dei Giochi Asiatici, i teatri di opera locale hanno riscosso una nuova vasta popolarità. Nelle grandi città, come Pechino e Shanghai, si sono messi in scena molti lavori interessanti. Alcuni registi di teatro parlato rinnovato, come Lei Guohua del Teatro Popolare dell'Arte di Shanghai, il quale ha sempre avuto idee originali ma non l'occasione di rappresentare lavori importanti, per non essere coinvolti nel teatro di propaganda hanno trovato la soluzione lavorando sul più popolare teatro di opera locale. Esempio di tale iniziativa è lo spettacolo dell'Opera Huangmeixi, *Avvenimenti del villaggio Xinhuaacun* (*Yaozhi Xinhuaacun* della Casa Provinciale di Opera Huangmeixi di Anhui). Gli artisti dell'Opera Huangmeixi impegnati in questo spettacolo sono apparsi sulla scena più liberi dalle consuete rigide convenzioni e lo spettacolo, nel suo insieme, è sembrato ben accetto al giovane pubblico⁵¹.

Al momento, altri registi di teatro parlato sono disposti a dirigere i teatri di opera locale e ciò dovrebbe, in qualche misura, favorire l'evoluzione artistica di questo genere teatrale.

Nell'attesa

In questi giorni il teatro cinese è ancora sbandato: in una situazione di incertezza riguardo le possibili evoluzioni politiche, sotto lo stretto controllo della censura e con i limiti di una esigua sovvenzione ufficiale destinata principalmente alle opere propagandistiche, il teatro cinese non ha alcuno stimolo, come è avvenuto nel corso degli ultimi tre anni, a creare lavori impegnativi. Per questo motivo è poco probabile che vengano prodotte opere teatrali importanti come quelle degli ultimi tre anni fino a che in Cina non si configurerà una possibilità di cambiamento.

nario Li Ruihuan, membro del dipartimento politico del comitato centrale del CPC, tenne un discorso volto ad incoraggiare le varie manifestazioni artistiche allo scopo di creare «un'atmosfera pacifica e rilassata (xianghe, in cinese)». Vedi una serie di articoli ufficiali in «Renmin ribao» (*Quotidiano del Popolo*), Pechino 1990, dicembre.

⁵¹ Cfr. L. Weiping, *Huangmeixi biaoxiangaidaticai: Yaozhi Xinhuaacun shou-guanzhong huanyin*, in «Xinmin wanbao» (*Corriere della Sera di Xinmin*), Shanghai 1990, 19 maggio, p. 2.