

COME FAR COINCIDERE SHAKESPEARE CON LA
TRADIZIONE DEL TEATRO D'OPERA CINESE

L'*Otello* nello stile dell'Opera di Pechino è stato il primo dramma di Shakespeare rappresentato in forma di opera tradizionale cinese dal 1949¹. Le prime rappresentazioni dello spettacolo, prodotto nel 1983 dalla Compagnia sperimentale di Pechino dell'Opera di Pechino, ebbero un'ottima accoglienza nonostante sollevassero nutrite polemiche fra molti artisti dell'Opera di Pechino stessa e anche tra gli studiosi. Durante il primo *Festival Cinese di Shakespeare* del 1986, dopo alcune revisioni all'adattamento e alla messinscena, si ebbe un secondo ciclo di rappresentazioni ma questa volta lo spettacolo non fu accettato molto bene dal pubblico a confronto degli altri quattro spettacoli shakespeareiani del festival, sempre allestiti nello stile di opere tradizionali cinesi: il *Macbeth*, dato nello stile dell'Opera Kunju, *Molto rumore per nulla*, dato nello stile dell'Opera Huangmeixi, *La dodicesima notte* e *Racconto d'inverno* dati nello stile dell'Opera di Shaoxin². Durante questi due cicli dell'83 e dell'86, l'*Otello* in totale fu rappresentato più di venti volte.

Questo scritto mira ad esplorare sia come le convenzioni teatrali dell'Opera di Pechino abbiano tentato di affrontare il dramma di Shakespeare, sia quali conflitti siano emersi durante questa trasla-

¹ Questa data viene usata in Cina per indicare l'inizio della Repubblica Popolare Cinese, proclamata ufficialmente a Pechino da Mao Zedong il 1° ottobre 1949. La scansione in epoche che seguono le trasformazioni del potere, puramente di comodo, è tradizionale nella storiografia asiatica (così, per esempio, i giapponesi usano il nome dei loro imperatori). Pertanto quest'indicazione non è assoluta, cioè nel nostro caso non esclude il fatto che Shakespeare sia stato già tradotto e messo in scena precedentemente a tale data. Infatti il primo adattamento di Shakespeare nella forma tradizionale di un'opera cinese ebbe luogo all'inizio del nostro secolo con un *Amleto* che, sotto il titolo di *Assassinare un fratello e prendere in moglie la cognata*, fu messo in scena da una compagnia locale dell'Opera di Sichuan nel 1910. Cfr. la bibliografia finale (N.d.T.).

² Fra venticinque spettacoli shakespeareiani rappresentati durante il Primo Festival di Shakespeare in Cina, queste quattro messinscene furono quelle più discusse e menzionate nelle riviste più importanti.

zione culturale. La versione dello spettacolo presa in considerazione è quella in video del 1983 che va sotto il nome di una *creazione collettiva*³. Otello era interpretato da Ma Yongan e Desdemona da Zhang Shuxian.

1. L'adattamento letterario

Secondo la convenzione letteraria dell'Opera di Pechino, gli originali 5 atti e 15 scene dell'*Otello* di Shakespeare, furono adattati in uno spettacolo di 7 scene che durava tutto circa cento minuti⁴. Di fatto non si è trattato di un puro e semplice taglio della lunghezza originale ma piuttosto di un riordinamento (del primo atto in tre scene) e di una condensazione (dal II al V atto dell'originale corrispondente alle scene 4-7 dell'adattamento) in cui ogni nuova scena ha messo a fuoco un'azione drammatica essenziale. Ecco le sette scene ricavate:

Scena 1: Otello ritorna a Venezia e si innamora a prima vista di Desdemona.

Scena 2: Rodrigo tenta invano di corteggiare Desdemona; Otello, favorito da Brabanzio, racconta a Desdemona la storia della sua vita e ne conquista l'affetto.

Scena 3: il Doge e i Senatori interrogano Otello e Desdemona e alla fine acconsentono al loro matrimonio. Otello è inviato ad una spedizione.

Scena 4: Iago complotta con successo nella lotta fra Rodrigo e Cassio. Otello destituisce Cassio dall'incarico.

Scena 5: Iago eccita la gelosia di Otello e prepara la scena del fazzoletto.

Scena 6: scena del fazzoletto.

Scena 7: morte di Desdemona; Emilia rivela l'intrigo e Otello si trafigge.

È interessante notare come il cambio più cospicuo di questo adattamento sia stato il riordino degli episodi drammatici nelle prime tre scene provenienti dal I Atto originale, fra cui la lunga retrospettiva di Otello pronunciata di fronte al Doge e al Senato relativa alla conquista dell'affetto di Desdemona (Atto I, scena 2) che diventa una scena visibile, a equilibrio di quella iniziale, in cui si assiste all'insuccesso di Rodrigo che corteggia Desdemona, episodio questo che non esiste nel dramma originale.

³ La pratica della *creazione collettiva*, comune al tempo della Rivoluzione Culturale, non è durata a lungo e oggi non è usata di frequente.

⁴ Solitamente il tradizionale repertorio dell'Opera di Pechino consiste in una pièce che ha dalle 12 alle 18 scene. Durante la rivoluzione dell'Opera di Pechino negli anni Sessanta, le opere moderne contavano invece dalle 8 alle 10 scene.

È sottinteso come questo cambiamento è stato effettuato col proposito di creare in luogo della retrospettiva di Otello, un'introduzione diretta al dramma per aiutare il pubblico dell'Opera di Pechino a familiarizzare con la storia precedente dei protagonisti. Ma questo cambiamento è avvenuto insieme ad altre due aggiunte e all'adattamento dei discorsi di Iago che subito seguono e che, in un certo qual modo, influenzano l'interpretazione dell'intero dramma, poiché «la fonte e la direzione del terrificante potere di Iago su Otello sono un punto cruciale della tragedia»⁵: dal mio punto di vista, in questa trasformazione c'è stata una perdita.

Sebbene il motivo di Iago all'interno della violenta storia sia stato interpretato in vari modi da molti eminenti critici shakespeariani, dalla posizione di Coleridge che parla di «cattiveria senza motivo»⁶ alla replica di Hazlitt che ne vedeva il «motivo in una perversa perdita di potere»⁷, giù giù fino all'osservazione di Wolfgang Clemen che sottolinea «lo sforzo di Iago di insidiare e avvelenare l'immaginazione di Otello con i suoi tenebrosi e bassi pensieri»⁸ e a William Empson che arguisce «l'aria di una spontanea linea di sentimento fra le classi più basse invece degli inganni di Machiavelli»⁹, tuttavia, in aggiunta allo studio generale del personaggio da differenti punti di vista, queste interpretazioni conducono tutte alla prima amara esplosione di Iago contro Rodrigo (Atto I, scena 1) come ad una delle più importanti fonti della loro analisi.

E ancora di più: è questa varietà di spiegazioni provenienti da quei versi a conferire peso e complessità al personaggio. Ma questo sfogo molto importante di Iago è scomparso nell'adattamento dell'Opera di Pechino. Invece, nella Scena 2, immediatamente dopo che Otello ha guadagnato l'affetto di Desdemona e le ha regalato il fazzoletto (anche questa è una presentazione *resa visibile* del discorso retrospettivo riguardante lo stesso episodio dell'originale, Atto III, scena 4), l'adattamento aggiunge lo sfogo di Iago rivolto al pubblico:

«Dannato Moro, come ha guadagnato così facilmente l'affetto di De-

⁵ N. Alexander, *Thomas Rymer and Othello*, in «Shakespeare Survey», 21 (1968), pp. 67-77.

⁶ S.T. Coleridge, *Shakespearian Criticism*, a cura di T.M. Raysor, Harvard, Harvard University Press, 1930, vol. I, p. 49.

⁷ William Hazlitt, *Characters of Shakespeare Plays*, 1817.

⁸ Wolfgang Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, Methuen & Co. Ltd, 1977 (2a ed.), p. 132.

⁹ William Empson, *Honest in Othello*, in *Shakespeare's Tragedy: An Anthology of Modern Criticism*, a cura di Laurence Lerner, London, Penguin Books Ltd., 1963, p. 118.

sdemona? La fiamma della gelosia brucia in me. Sono felici, come mangiassero un dolce melone: presto farò gustare loro l'amarrezza del fiele».

L'interpretazione del motivo di Iago incarnato in queste parole è rinforzato da una delle convenzioni spettacolari dell'Opera di Pechino chiamata *dabeigong*¹⁰ che corrisponde alla tradizione dell'*a parte* nel dramma shakespeariano: così che questo brano è accettato dal pubblico dell'Opera di Pechino come il punto di partenza per tutte le successive trame di Iago. Ugualmente, verso la fine della Scena 4, il lungo discorso dell'«onesto» Iago (Atto II, scena 3, vv. 341-368 dell'originale) è stato di nuovo cambiato in questo modo:

«E allora? Chi ha detto che io faccio la parte del cattivo? Il seme per questo è stato piantato dal Moro, da quando mi ha privato dell'incarico di luogotenente: e anche da Desdemona, quando mi sono perdutoamente innamorato di lei. Centinaia di cause d'odio mi guidano a vendicarmi di lui».

Queste due dichiarazioni non solo accentuano la gelosia di Iago per l'amore fra Otello e Desdemona ma orientano anche il dramma verso una sorta di melodramma motivato dalla gelosia di Iago, particolarmente se son messi in relazione alla rielaborata scena del fazzoletto.

Originariamente il fazzoletto non è menzionato fino alla terza scena del III Atto, quando Otello ha mal di testa e Desdemona tenta di fargli la fronte. L'adattamento in primo luogo ha aggiunto alcune righe alla seconda scena, presentando visivamente come Otello tratti il fazzoletto quale simbolo del suo amore per Desdemona: fatto che prepara lo scivolare a terra del fazzoletto e quindi il suo ritrovamento da parte di Emilia nella Scena 5. La Scena 6 dell'adattamento, che consiste soltanto nell'episodio del fazzoletto, inizia con Desdemona che entra in scena cantando mentre cerca il fazzoletto; quindi è seguita dall'azione di Otello che osserva il dialogo fra Cassio e Bianca circa il fazzoletto e infine termina con la furia di Otello che chiede a Desdemona il fazzoletto perduto. Nel dramma originale tutte queste azioni ricoprono due scene – dalla quarta scena dell'Atto III alla prima del IV: la condensazione dell'azione del fazzoletto nella Scena 6 funziona mediante il rilievo accordato precedentemente a Iago, attraverso il motivo della sua gelosia e trasforma tutto il dramma nella «storia del fazzoletto», un oggetto simbolo pronto ad essere riconosciuto dal pubblico dell'Opera di Pechino.

¹⁰ Nel mettere in pratica la convenzione teatrale del *dabeigong*, l'attore fa un passo verso la ribalta e, indirizzandosi direttamente agli spettatori con una mano che copre una parte della faccia, svela il suo pensiero al pubblico.

Senza dubbio l'adattamento si è sforzato di rendere familiare Shakespeare al pubblico dell'Opera di Pechino, influenzato dalla tendenza a presentarne l'opera trasformata in uno stile teatrale cinese. Questa tradizione può essere rintracciata già nelle prime pratiche di traduzione all'inizio del secolo quando alcune opere di Shakespeare divennero popolari al pubblico cinese sotto gli interessanti titoli di *Maschera per Misura per misura*, di *Le gemelle per La dodicesima notte*, di *Matrimonio combinato da una tempesta di neve per La tempesta* e di *Una morte d'amore per Romeo e Giulietta*¹¹.

Questa situazione è vera anche per l'*Otello* che fu intitolato *Il generale nero* quando, nel 1916, fu per la prima volta rappresentato in Cina. Lo spettacolo divenne molto popolare per la sua esplorazione del tema dell'amore e della gelosia che si leggeva così sul manifesto dello spettacolo:

Una bella signora, invece di un bel giovane, sposa un generale nero con barba nera e pelle nera così che nella loro storia d'amore saltano fuori molti intrighi. Lo spettacolo di questa storia sta ai primi posti fra le opere di Shakespeare¹².

La messinscena di *Otello* del 1983¹³, sebbene fosse fatta sotto forma non di opera ma di *dramma parlato*¹⁴, era ancora segnalata per le stesse caratteristiche, come suggerisce il riassunto del dramma stampato nel programma dello spettacolo:

Il bel giovane non riesce a conquistare la bella signora;
il rude generale uccide per errore la sua tenera moglie;
il furbo adulatore architetta con sapienza una serie di trame;
la signora appassionata alla fine è sconvolta dalla passione;
l'amore estremo è odio;
il fondo dell'amore è gelosia.

Con questa storica influenza, dovuta anche al fatto che alcuni temi sono del tutto simili a quelli dei drammi dell'Opera di Pechino che si occupano delle relazioni amorose fra i circoli imperiali e le famiglie principesche, non è difficile capire perché l'approfondi-

¹¹ Zheng Zheng Qiu-Ming Fei, *Recorded Research of One Hundred New Plays*, Shanghai, Shanghai Literature & Arts Press, 1930.

¹² «Mingguo ribao» (Quotidiano della Repubblica), Shanghai, 17 luglio 1916.

¹³ Chao Shujun-Sun Fulian, *Shashibiya zai zhongguo wutaishang* (Shakespeare sulla scena cinese), Harbin (Cina), Casa editrice di Harbin, 1989, p. 101.

¹⁴ Con *dramma parlato* (*huajin*) in Cina si intende *tout court* il teatro occidentale poiché basato, al contrario della tradizione cinese, essenzialmente sulla parola (*N.d.T.*).

mento del motivo di Iago e della sua gelosia per l'affetto fra Otello e Desdemona sia stato così enfatizzato in questa messinscena dell'*Otello* fatta dall'Opera di Pechino. Naturalmente questo approfondimento lavorava nella direzione di rendere familiare Shakespeare al pubblico cinese, specialmente quando la sua opera fu introdotta per la prima volta in Cina all'inizio del secolo: fu la pronta risposta trovata in quel momento per il pubblico abituato all'Opera di Pechino. Ma il risultato odierno è che questo nuovo adattamento ha ignorato e perduto molte intuizioni delle caratterizzazioni di Shakespeare.

Per fortuna, nell'adattamento, la rappresentazione del ruolo di Otello, per così dire *titolare* del dramma, è molto più vicina all'originale caratterizzazione di Shakespeare e sembra essere indipendente dall'orientamento che nel dramma assume l'interpretazione del motivo di Iago. Questo è dovuto al fatto che alcuni dei più importanti discorsi del protagonista sono stati conservati cambiando poco o nulla: come il famoso discorso «Se ora dovessi morire, sarebbe il colmo della felicità...» rivolto a Desdemona dopo il trionfale sbarco dalla spedizione (Atto II, Scena 1, vv. 191-194 dell'originale); o ancora la profezia della tragedia dopo aver promesso alla supplicante Desdemona di ridare a Cassio l'incarico: «... E quando non l'amo, torna il Caos» (Atto III, scena 3, vv. 90-92 dell'originale) inserito nella Scena 5; o ancora la confessione a Iago nella stessa scena: «O mondo! Credo che ella sia onesta e credo che non lo sia...» (Atto III, scena 3, vv. 383-390 dell'originale); o infine il discorso di commiato nella scena finale (Atto V, scena 2, vv. 338-356 dell'originale).

Nello stesso tempo, altri due lunghi discorsi di Otello sono stati adattati a canti dell'Opera di Pechino: il primo quando il Moro inizia a dubitare dell'*onestà* di Desdemona in «... addio tranquilla ragione!» (Atto III, scena 3, vv. 345-347 dell'originale) inserito nella Scena 5, e il secondo «...Non verserò il suo sangue, non segnerò di ferite questa sua pelle bianca come neve / e liscia come monumentale alabastro» (Atto V, scena 2, vv. 3-22 dell'originale) proferito prima di uccidere Desdemona inserito nella Scena 7. La permanenza di queste parole è molto efficace per presentare le cadute psicologiche di Otello, specialmente quando sono stati apportati alcuni tagli all'adattamento. Più ancora, la trasformazione dei due lunghi discorsi appena menzionati nella forma cantata convenzionale dell'Opera di Pechino aiuta ad attrarre il pubblico in modo più spettacolare.

Per la mente militaresca di Otello «essere una volta in dubbio / e una volta essere assolto» (Atto III, Scena 3, v. 187 dell'originale), l'impasse mentale – dall'essere inabile, all'inizio, a entrare in contatto con l'intenzione di Iago alla lentezza nel prendere la decisione di vendicarsi – è un lungo processo psicologico che copre il III e il IV

atto dell'originale. L'adattamento sembra sforzarsi di condensare questo lungo processo nella Scena 5. Per aiutare la trasformazione della mente di Otello e sottolineare la sua determinazione a vendicarsi, l'adattamento aggiunge un brano cantato verso la fine della scena:

(*Cantando*)

«Io non credo che mia moglie sia un demonio con un cuore di fantasia,

non credo che soffi caldo e freddo
e che cambi il suo cuore così facilmente.

È una donna infedele,
che peccato che io debba comportarmi con lei con cuore sincero
e amore profondo.

Che pena! Che pena! Me misero!

Vorrei non aver agito così se avessi saputo prima ogni cosa!»

(*Parlando*)

«Se Desdemona non è onesta, come potrei credere a tutte le altre
donne del mondo?»

(*Cantando*)

«Nel mondo tutto è oscuro,

niente è chiaro,

io debbo essere rimproverato per essere troppo onesto pensando che le
donne

siano sincere e pure.

D'ora in poi non voglio credere in niente e ritornare

alla mia natura gettando via l'affetto e l'emozione.

Devo essere un uomo coraggioso!»

Questo canto dovrebbe derivare dai due discorsi di Otello «Ora vedo che è vero...» (Atto III, Scena 3, vv. 444-450) e «Come il Mare del Ponto, le cui gelide correnti e impetuoso corso non conoscono riflusso ma vanno dritte spedite alla Propontide e all'Ellesponto...» (Atto III, Scena 3, vv. 453-462). Paragonando questi versi originali all'aggiunta cantata, si potrebbe credere che l'adattamento presenti Otello come una sorta di Robin Hood cinese illuminato dall'idea distaccata della filosofia buddista¹⁵: l'aggiunta cantata certamente annulla le complicate immagini letterarie e le metafore relative ai nomi geografici rendendo più facile la comprensione dell'*Otello* al pubblico dell'Opera di Pechino ma allo stesso tempo si perde l'identità di Otello come generale dell'epoca rinascimentale.

¹⁵ Di solito le figure buddiste dei racconti leggendari cinesi, dopo aver visto le brutture e le malvagità del mondo, si rifugiano nei templi buddisti sulle montagne e si concentrano sulla meditazione e sulla pratica *gongfu*. Qui l'adattamento del discorso di Otello rammenta al pubblico questi personaggi tipici del repertorio dell'Opera di Pechino.

Oltre a ciò, nell'adattamento, lo sfogo di Otello «Oh, sangue, sangue, sangue!» diretto a Iago e situato fra i due discorsi sopra menzionati, viene sviluppato in un dialogo con Iago che segue immediatamente il canto aggiunto:

Otello: Iago, che succede?

Iago: Il sole tramonta...

Otello: Non è il tramonto del sole, è sangue, sangue, sangue, sangue! È il sangue di Desdemona. È il sangue di Cassio. È il sangue di tutti i miei nemici. Iago, se mi inganni, è anche il tuo sangue. Io farò in modo che il sangue dei miei nemici scorra come un fiume. Per l'immenso cielo che mi sovrasta, io giuro che non lascerò questa mia vita se non avrò portato a termine una vendetta.

Questo discorso, in certo qual modo, aiuta il pubblico ad accettare un Otello molto più vicino all'originale. Ma la condensazione di Otello, che prende la sua decisione più o meno in una scena, manca della complessità del personaggio descritto da Shakespeare. Questi svantaggi dell'adattamento letterario sono stati tuttavia compensati dall'abilità della recitazione degli attori e da alcune convenzioni tipiche dell'Opera di Pechino, che ora vedremo.

2. Ruoli-tipo

L'Opera di Pechino, come tutte le altre opere tradizionali cinesi, ha nella distribuzione delle parti agli attori la tradizionale divisione in ruoli-tipo. Tutti i personaggi cioè sono divisi in quattro differenti ruoli-tipo: *sheng* per i personaggi maschili, *dan* per quelli femminili, *chou* per i buffoni e *jin* (facce dipinte) per coloro che posseggono nell'aspetto tratti unici e originali, come le antiche figure leggendarie, i potenti condottieri e gli orribili spiriti o fantasmi. Ognuno di questi quattro ruoli-tipo può essere ulteriormente diviso in sottocategorie conformi all'età, all'identità e all'indole dei personaggi.

Ovviamente l'Otello di Shakespeare, un generale tale «che Desdemona ha paura solo a vederlo», come è descritto da Brabanzio (Atto I, Scena 3, v. 98), potrebbe essere catalogato, secondo la tradizione, fra i ruoli *jin*. Per i tipi *jin* esistono, con differenti combinazioni di colori, vari disegni prestabiliti di trucco facciale, disegni che si sono sviluppati da alcuni precisi personaggi del primitivo repertorio sia dell'Opera di Pechino che delle altre forme di teatro tradizionale. Di fatto questi disegni sono l'esagerazione immaginaria dei volti dei personaggi che popolano i racconti fiabeschi e le leggende storiche. Di conseguenza il colore dominante di ciascun disegno ha un significato simbolico per il pubblico: il rosso rappresenta

personaggi sanguinari ma anche leali, coraggiosi e generosi; la faccia bianca si addice ad una persona malvagia, furba e diabolica; la faccia blu è ancora più malvagia e feroce della faccia nera; la faccia verde è il simbolo di un Robin Hood della foresta con caratteristiche di coraggio e lealtà; e anche la faccia gialla rappresenta una persona malvagia e fredda per natura.

Fra tutte queste possibilità, la faccia rossa sembrava essere la più adatta alla natura di Otello. Ma in realtà, secondo Shakespeare, Otello è anche un «moro fuliginoso»: ora sappiamo che il nero, suggerendo rozzezza e semplicità, è usualmente accettato nell'Opera di Pechino per il trucco di una persona cattiva. Per evitare questa ambiguità, nell'adattamento non è stata usata né la faccia nera né quella rossa ma il vero colore della pelle di Otello, un marrone scuro: con il risultato che sembra il Moro di uno spettacolo realistico più che un personaggio *jin* dell'Opera di Pechino e poiché questo trucco facciale non esiste nelle categorie dei ruoli-tipo dell'Opera di Pechino, il pubblico non ha riconosciuto la natura del personaggio.

Diversamente da Otello, il problema con Desdemona è quello di identificarla con alcune sottocategorie del ruolo *dan*. Almeno tre sottocategorie di *dan* sembrano applicabili a Desdemona: il ruolo *zheng-dan* per signore di mezza età o per giovani donne di natura ferma e risoluta ma nobili nel comportamento, degne di emozioni gentili e sincere; *hua-dan* per ragazze ingenuc e agili o per signore giovani o di mezza età di natura aperta e temperamento sagace; e infine *guimen-dan* per ragazze non sposate con caratteristiche di intelligenza e affabilità, specialmente per ragazze di talento di famiglie di intellettuali o di funzionari. Ma Desdemona non è adatta a nessuna di queste tre sottocategorie poiché viene da una famiglia nobile e come signora della buona società è una dignitaria; comunque come donna veneziana del Rinascimento, è d'animo aperto e intelligente, e anche di natura ferma e risoluta, avendo fatto la scelta di sposarsi ignorando i pregiudizi della sua famiglia e della società. In questo adattamento dunque ella appare come *zheng-dan*, specializzata in canto e dizione. Ma l'invenzione di alcune convenzioni nel trucco, nell'acconciatura, negli ornamenti del capo e degli abiti, nello stesso costume, ha distrutto nel pubblico l'accettazione del tradizionale ruolo *dan* dell'Opera di Pechino.

La confusione di identificare Iago e Cassio con il ruolo *sheng* è ancora peggiore del ruolo *jin* per Otello e del ruolo *dan* per Desdemona. A parte le sottocategorie dei ruoli *sheng* come *lao-sheng* per uomini vecchi e *xiao-sheng*, termine generale per indicare uomini giovani, *sheng* potrebbe essere diviso in *wu-sheng* e *wen-sheng* secondo l'identificazione dei personaggi nel dramma. Il primo è per una parte di uomo giovane e forte, avvezzo alle arti marziali, gene-

ralmente un soldato veloce e scaltro nell'azione, audace e potente nel muoversi, combattere e fare salti mortali; o anche un condottiero noto per le sue nobili dichiarazioni, per sapersi imporre con la forza e per l'abilità nell'uso della cintura del costume, delle gambe e nelle tecniche del corpo in genere. Il sottotipo del *wen-sheng* è invece il giovane studente che si distingue per saper cantare, leggere, e recitare ma che non sa lottare. Come militare anziano Iago, secondo la tradizione dell'Opera di Pechino, sembra possedere le qualità sia del *wen-sheng* che del *wu-sheng*. Ma per le funzioni che il dramma gli riserva, dovrebbe essere degno più del *wen-sheng*, mettendo in mostra il suo scaltro tramare attraverso le convenzioni spettacolari del bel canto e di una delicata recitazione. Ma la sua posizione come ufficiale militare sembra trattenerlo dall'incarnare la qualità di un *wen-sheng*. Come risultato finale, risulta molto privato dei mezzi spettacolari propri del *wen-sheng* e sembra un buffone impotente nel complottare l'intero schema. Mentre la situazione con Cassio è esattamente l'opposto. Come luogotenente, potrebbe esplorare molte convenzioni spettacolari della tradizione dell'Opera di Pechino per la sua identità di ufficiale militare di tipo *wu-sheng*. Ma allo stesso tempo, il suo titolo di ufficiale sembra ostacolarlo dal mettere in atto le tecniche marziali acrobatiche impiegate solitamente da un soldato nel ruolo *wu-sheng*. Perfino nella Scena 4, mentre è ubriaco e sta lottando con Rodrigo, non può sfogare mediante la prevista scena di lotta la sua energia trattenuta poiché è molto limitato dal suo incarico, come si legge nell'originale di Shakespeare.

Da queste analisi, si potrebbe dedurre che i personaggi dell'*Otello* non siano adatti a interpretare nessuno dei ruoli previsti dall'Opera di Pechino e che Shakespeare non scrisse per la tradizione del ruolo-tipo del teatro cinese: invece la vivacità e la complessità sia nell'aspetto come nel carattere dei personaggi di Shakespeare coincidono con le caratteristiche di identità e qualità dei vari ruoli-tipo dell'Opera di Pechino. Tuttavia sia le invenzioni per correggere il ruolo-tipo tradizionale dell'Opera di Pechino per andare incontro ai personaggi di Shakespeare sia il modo di adattarli direttamente alle categorie esistenti dei ruoli-tipo hanno sollevato ulteriori problemi.

3. Trucco facciale, costume e convenzioni spettacolari

Le convenzioni del trucco e del costume nell'opera tradizionale cinese sono molto funzionali agli espedienti spettacolari: di fatto alcune tecniche e ingegnosità degli espedienti spettacolari derivano

da loro. Pertanto questi due aspetti devono essere trattati come un solo elemento.

Come ho detto in precedenza, l'aspetto e le caratteristiche di Otello descritti da Shakespeare si contraddicono a vicenda all'interno di qualsiasi sottocategoria dei ruoli *jin* e così Otello non può essere immediatamente adattato nel trucco facciale rosso che suggerisce una natura sanguigna e leale, o nel nero che rappresenta persone rozze, malvagie e diaboliche. Invece di questi due colori, la sua faccia è stata semplicemente dipinta di scuro per sottolineare in lui il Moro, lo straniero. In accordo con l'interpretazione del suo trucco facciale, Otello indossa un costume da generale, in stile occidentale invece di un *kao* (il costume ricamato con disegni di pesce e munito di portabandiere sulla schiena durante i combattimenti) o di un *kaichang* (un costume ricamato con disegni di leoni, tigri e altri animali usato come abito ordinario dai condottieri). Per nascondere questa incoerenza del costume, Otello ha un mantello nero di velluto che copre tutto e gioca molto con questo mantello durante lo spettacolo. Ma ciò spinge il problema ancora più in là, perché nella tradizione dell'Opera di Pechino, un mantello (di solito con ricami rossi o gialli di dragoni) è usato soltanto da personaggi che percorrono lunghe distanze o per indicare una scena in piena notte.

Le tecniche di recitazione sempre collegate ai differenti movimenti quasi danzati che indicano camminare, marciare, arrampicarsi, cadere e fare acrobazie sono praticate da eroi tipo Robin Hood e da monaci pellegrini. Ma tutti questi movimenti, sfortunatamente, non sono necessari all'azione di Otello nel corso del dramma. Al contrario, molte delle azioni drammatiche spettanti ad Otello – gioia smisurata nel suo affetto vincente per Desdemona, frustrazione nell'ascoltare che lei non è «onesta», rabbia e gelosia, etc. – potrebbero essere efficacemente espresse se egli indossasse o il costume *kao* muovendo con entrambe le mani la cintura e la parte inferiore del costume e muovendo la testa per agitare le bandiere fissate sulla sua schiena, oppure il costume *kaichang* applicando le differenti tecniche convenzionali delle cosiddette *maniche d'acqua*. Dunque è strano che Otello applichi varie convenzioni recitative col movimento del mantello per rivelare le sfumature psicologiche del suo carattere mentre il pubblico dell'Opera di Pechino non riconosce dal costume il suo ruolo di condottiero ma piuttosto quello di un Robin Hood.

Desdemona ha lo stesso problema perché il costume che indossa nello spettacolo le impedisce di usare i possibili movimenti convenzionali funzionali al giusto costume che lei dovrebbe aver indossato. Con il ruolo *zheng-dan*, lei avrebbe indossato un lungo abito liscio simbolo della raffinatezza e della nobiltà della sua natura, con un

mang ricamato con figure di fenici e di dragoni indicante la posizione di una nobile signora, di una principessa e di una concubina imperiale. Con questa specie di costumi, il ruolo *zheng-dan* avrebbe potuto mettere in mostra le tecniche convenzionali, sia quella detta *correre in cerchio* sia quella delle *maniche d'acqua*. Il primo è uno speciale modo di camminare correndo in cerchio sulla scena, di solito con entrambi i piedi non visti sotto il costume, indicando lo scorrere del tempo e dello spazio e nello stesso tempo suggerendo i vari stati d'animo del personaggio attraverso ritmi e andature differenti. Questo movimento avrebbe potuto essere applicato all'entrata di Desdemona all'inizio della Scena 6, quando si guarda intorno per trovare il fazzoletto perduto con grande ansia e attenzione. Le *maniche d'acqua* sono, come è noto, lunghe maniche di seta leggera che, attaccate alle maniche ordinarie di un abito lungo, arrivano quasi a toccare terra: sono così definite perché la tecnica di base consiste nel muoverle come le onde fluenti di un ruscello. Desdemona è anche privata di quella convenzione che consiste nel muovere entrambe le mani dentro e fuori le maniche e che potrebbe aiutarla, nei momenti in cui prova scontentezza o gioia. Ma il costume indossato da Desdemona è non un costume tradizionale ma un abito scollato con maniche corte e lungo tanto da far intravedere i piedi: così che lei si comporta in modo del tutto antispettacolare in questo costume, dal modo di tendere le mani e coprire i piedi al modo di esprimere i sentimenti, è sparita ogni possibilità.

Per le convenzioni del trucco e dell'acconciatura, il ruolo *dan* abitualmente ha un *baotou*, una tecnica che letteralmente significa «coprire la testa»: essa comprende tensione sulla fronte, sugli occhi e sulle false sopracciglia e capelli incollati su entrambi i lati del volto. L'ornamento dell'acconciatura varia a seconda delle differenze dei ruoli *dan* definiti dalle sottocategorie. I ruoli *zheng-dan*, per la loro posizione nella famiglia reale, hanno ornamenti d'argento decorati con penne di uccelli. Per i ruoli *hua-dan*, gli ornamenti d'argento decorati con diamanti suggeriscono un ambiente di famiglia ricca mentre gli ornamenti d'argento decorati con comuni perle d'argento indicano la posizione di una donna proveniente da famiglia povera¹⁶. Invece di queste caratteristiche, Desdemona ha i capelli pettinati con ornamenti di stile occidentale che non coincidono con le convenzioni dell'Opera di Pechino: infatti, solitamente, quando un ruolo *dan* canta, gli ornamenti dei suoi capelli si muovono secondo il ritmo del suo canto per esprimere i diversi stati d'animo.

¹⁶ È opportuno ricordare che i costumi dell'Opera di Pechino derivano dai preziosi abiti di corte di epoca Ming (1368-1644) e Qing (1644-1912): dunque anche i costumi dei personaggi poveri si presentano preziosi e comunque decorati (N.d.T.).

Come ho già detto, l'identità e le caratteristiche dei personaggi si contraddicono a vicenda nel caso di Iago e Cassio e questi due personaggi trovano difficoltà nel rientrare sia nel ruolo *wen-sheng* che in quello *wu-sheng*; di conseguenza non indossano il costume di questi due sottotipi. A mio avviso, il costume *wen-sheng* potrebbe aiutare Iago a descrivere la sua natura istruita e astuta attraverso le convenzioni spettacolari che gli si addicono e Cassio potrebbe mostrare il suo talento militare nel costume del ruolo *wu-sheng* chiamato *dayi*, letteralmente «costume da combattimento». Ma nello spettacolo essi indossano solo un costume che indica in generale la loro posizione militare. Rodrigo poi è trattato come un clown. L'Opera di Pechino avrebbe una sottocategoria di clown che rifletterebbe bene la sua identità, il ruolo *wu-chou*, «clown militare»: ma Rodrigo non appare nei panni di un *wu-chou*, con il trucco da clown che consiste in una macchia bianca dipinta su e attorno al naso. Invece appare con un naso rosso, come un clown della tradizione occidentale.

La confusione e i problemi discussi emergono così da lontano, dalla contraddizione fra a) l'essenza dell'opera originale e l'adattamento in forma di Opera di Pechino; b) la caratterizzazione di Shakespeare e la rigidità nell'Opera di Pechino della tradizione dei ruoli-tipo, delle convenzioni spettacolari, del sistema del trucco facciale e dei costumi.

4. Gli interrogativi fondamentali

1) Da dove partire per l'adattamento di un testo?

2) Qual è la soluzione alla contraddizione fra la caratterizzazione di Shakespeare e la rigidità delle varie convenzioni teatrali nella tradizione dell'Opera di Pechino?

La prima domanda sembra avere un significato universale trattando la trasformazione di una pièce di teatro straniero nell'accettazione di una tradizione teatrale nazionale. Nel caso dell'opera di Shakespeare nelle forme dell'Opera di Pechino, il problema riguarda il trapianto dell'essenza di Shakespeare nel *teatro ricevente*. Questo può avvenire mantenendo inalterato o con un'altra interpretazione e una nuova esplorazione delle idee di Shakespeare in un'opera particolare in cui il processo ha luogo all'interno delle stesse forme teatrali – come per esempio quelle del «dramma parlato»¹⁷ – ed è generalmente acclamato come *prodotto originale*, non importa come

¹⁷ In questo caso l'autore intende riferirsi ad una messinscena di tipo occidentale allestita da un regista (N.d.T.).

e quanto il risultato può essere andato lontano dall'originale di Shakespeare. Ma questa questione, «de-shakespearizzare» o no, diventa un problema serio quando l'adattamento avviene fra due differenti forme teatrali. Ogni metodo di riadattamento – dal taglio al riordino degli episodi originali fino al cambio di alcune delle azioni drammatiche più importanti, etc. – secondo la tradizione della forma del *teatro ricevente* può condurre ad una affinità fra la storia di Shakespeare e le storie-modello esistenti nei repertori del *teatro ricevente* e, di conseguenza, influenzerà il pubblico che riconoscerà l'essenza di Shakespeare all'interno di tale cornice.

Questo è vero con l'*Otello* dell'Opera di Pechino. Non è per niente un problema importante se sia lecito adattare l'originale episodio drammatico con l'inserimento della visualizzazione del discorso retrospettivo di Otello che conquista l'affetto di Desdemona, o con la concentrazione e l'enfasi data alla scena del fazzoletto; ma lo diventa un problema quando questi cambiamenti sono inseriti per giustificare altri espedienti come l'eliminazione dell'importante sfogo di Iago e la creazione di alcune nuove battute per lui col proposito di enfatizzare un'interpretazione simile al tema della gelosia d'amore del repertorio dell'Opera di Pechino, agevolando così il trapianto dell'essenza di Shakespeare e facendo sì che l'opera, accolta come un dramma didattico, diventi moralmente accettabile per il pubblico dell'Opera di Pechino, come autenticamente cinese.

Sembra che, a paragone, l'*Otello* di Verdi, composto nel 1887, sia stato più cauto e sensibile a questo proposito. Sebbene il dramma avesse ricevuto molti e considerevoli tagli dal suo librettista Arrigo Boito – non solo con le 3500 righe della tragedia originale ridotte a 800 ma anche con la totale diminuzione dei personaggi di Cassio, Rodrigo, Emilia e Bianca – il primo amaro sfogo di Iago con Rodrigo riguardante il suo motivo rimase senza cambiamenti e fu concentrato attraverso una saggia tessitura, insieme con alcuni materiali del primo atto dell'opera originale, in alcune scene successive che prevedevano effetti musicali¹⁸. Da questo punto di vista, si può vedere come la versione di Verdi tentasse con successo di coniugare la tipicità di Shakespeare con la tradizione dell'opera italiana fornendo un equivalente musicale a quanto era originariamente contenuto in un'opera di Shakespeare e che poteva essere cambiato o omissso durante il processo di adattamento. Quindi l'opera di Verdi merita di essere «la sola opera che sfida una tragedia shakespeariana ed esce non offuscata dal paragone»¹⁹.

¹⁸ W. Dean, *Verdi's Othello: A Shakespearian Masterpiece*, in «Shakespeare Survey», 21 (1968), p. 96.

¹⁹ Cfr. ancora N. Sanders, cit., pp. 49-51.

Infatti l'esperienza di Verdi con *Otello* non solo risponde alla prima domanda ma trova anche una soluzione teorica alla contraddizione fra la caratterizzazione di Shakespeare e i vari mezzi convenzionali del *teatro ricevente* – sebbene rigidi come quelli dell'Opera di Pechino – creando una sorta di equivalente shakespeariano nella nuova forma. Nell'opera di Verdi, questo equivalente appare sotto forma dei vari trattamenti della composizione musicale – dalla tempesta orchestrale che apre l'opera, al brillante brano tenorile del bacio finale di Otello, dal quartetto della scena del fazzoletto al canto dell'Ave Maria di Desdemona prima di morire, etc. Invece di essere una semplice *opera cantata*, l'Opera di Pechino è nota per i suoi ricchi mezzi teatrali – oltre il canto, la recitazione, le acrobazie di arti marziali – tutti mezzi che la mettono in grado di creare un proprio equivalente di Shakespeare. E questo può essere ottenuto con un coordinamento più efficace dei personaggi di Shakespeare alla tradizione ricevente, sia pur tenendo presenti le grandi difficoltà che emergono dalla rigidità delle convenzioni teatrali.

Nella confusione creatasi nell'*Otello* dell'Opera di Pechino tra la tradizione dei ruoli-tipo, del sistema del trucco e dei costumi e delle convenzioni teatrali da una parte e il sistema shakespeariano di creazione dei personaggi, la chiave per una soluzione potrebbe essere proprio la tradizione dei ruoli-tipo. Il problema è la non corrispondenza fra i personaggi di Shakespeare e la qualità dei ruoli-tipo esistenti perché la complessa identità dei personaggi shakespeariani e la loro vitalità sorpassano il limite dei singoli ruoli-tipo e incrociano molte sottocategorie correlate. Questo dilemma non è appropriato sia se si devono direttamente adattare i personaggi di Shakespeare ai ruoli-tipo esistenti, cioè riducendo la ricchezza della loro caratterizzazione, sia se si devono invece creare per loro categorie totalmente nuove rompendo la regola della tradizione dei ruoli-tipo. Vedendo le trappole precedenti e sentendo incerta la ricognizione dei personaggi nei giusti ruoli-tipo, l'*Otello* dell'Opera di Pechino sembra aver adottato la prima soluzione per poi dirigersi, cautamente, verso la seconda.

Io non credo che quest'ultimo approccio sia totalmente da scartare nell'adattare le opere di Shakespeare allo stile tradizionale dell'opera cinese. Non è applicabile in questo caso perché la rigidità della tradizione dei ruoli-tipo dell'Opera di Pechino si è affermata nel pubblico dopo un processo sviluppatosi in molti anni: ma con altre varietà di opere cinesi tradizionali l'ultimo approccio non solo è possibile ma addirittura auspicabile perché può aiutare lo sviluppo della loro creazione artistica.

Quindi, con l'*Otello* dell'Opera di Pechino, un possibile ap-

proccio potrebbe essere prima identificare i personaggi di Shakespeare in una delle sotto-categorie relative dei ruoli-tipo esistenti e poi applicare al personaggio le varie convenzioni teatrali appartenenti ad altre sottocategorie. Prendendo Desdemona, per esempio, ella può apparire come un ruolo *zheng-dan*, ruolo noto per la sua nobiltà, ma nello stesso tempo potrebbero essere usati nella sua partitura alcuni movimenti danzati dal ruolo *hua-dan* per indicare l'aspetto aperto e attivo della sua natura. Iago potrebbe incarnarsi nel ruolo-tipo del *wen-sheng*, attraverso le relative convenzioni spettacolari – come il saper leggere in modo istruito con una dizione brillante, il cantare in modo notevole, etc. – che potrebbero orientare in modo più preciso l'intero schema drammaturgico: nello stesso tempo il suo incarico militare potrebbe essere rivelato se assumesse alcune pose guerriere sulla scena; mentre il talento militare di Casio potrebbe essere mostrato con l'aiuto di un costume *wu-sheng*.

Naturalmente, Otello apparterrebbe ancora ad un tipo *jin* ma apparirebbe con un disegno facciale rosso per suggerire la lealtà e il carattere sanguigno e onesto della sua natura. Sarebbe realmente fantastico se, nel momento della parola «Moro», menzionata da lui stesso e da altri personaggi del dramma, fosse applicata la tecnica di «cambiare volto» utilizzata dall'Opera di Sichuan per annerire la sua faccia e rivelare il colore della sua pelle visto dagli altri personaggi.

Con questo approccio, ci sarebbero infine tre vantaggi. In primo luogo i personaggi di Shakespeare potrebbero coincidere in modo basilare con la tradizione dell'Opera di Pechino e sarebbero accettati dal pubblico con l'aiuto delle categorie esistenti dei ruoli-tipo. In secondo luogo, la vivacità e la complessità dei personaggi di Shakespeare potrebbe essere realizzata attraverso la coordinazione delle convenzioni proprie alle altre sottocategorie. Infine alcuni ruoli-tipo dell'Opera di Pechino diventerebbero flessibili e lo scopo di queste nuove convenzioni spettacolari potrebbe essere così esteso da aiutare anche la tradizione ormai datata dell'Opera di Pechino. E questo è anche il proposito dell'Opera di Pechino nel mettere in scena in futuro drammi di Shakespeare. Seguendo questa impostazione i problemi con il trucco facciale e il costume, così come la confusione con le convenzioni teatrali, potrebbero essere risolti.

Ma quand'anche i personaggi di Shakespeare arrivassero a recitare nei ruoli-tipo tradizionali dell'Opera di Pechino e seguissero le loro corrispondenti espressioni nel trucco, nel costume e nelle convenzioni sceniche, sorgerebbe un ulteriore problema veramente interessante: come «decodificare» i personaggi di Shakespeare, tipici del periodo rinascimentale, lontani dalle apparenze e dai comportamenti largamente segnati e influenzati dalle dottrine e dalle espressioni feudali proprie della civiltà cinese?

Come messinscena pioniera nella trasformazione di un dramma di Shakespeare nella forma di uno stile dell'opera tradizionale cinese, l'*Otello* dell'Opera di Pechino serve come insuccesso di partenza ma l'esperienza guadagnata con questo spettacolo servirà molto ai successivi esperimenti. Nel frattempo viene stimolata la discussione sull'inter/trans-culturale dei principi di base e dei metodi per far coincidere un *teatro straniero* con le proprie tradizioni che variano secondo le messinscene individuali. Questo è il significato dell'*Otello* secondo l'Opera di Pechino e il punto di partenza di questo scritto.

Traduzione di Nicola Savarese

Bibliografia

Per ogni ricerca sul teatro cinese la più recente ed estesa bibliografia in lingua occidentale: Manuel D. Lopez, *Chinese Drama. An annotated bibliography of commentary, criticism, and plays in English translation*, Metuchen (N.J.) & London, The Scarecrow Press Inc., 1991. Per il teatro moderno in particolare: AA.VV., *Drama in the People's Republic of China*, a cura di Constantine Tung e Colin Mackerras, Albany, State University of New York Press, 1987.

Per la fortuna di Shakespeare in Cina (traduzioni, interpretazioni, adattamenti, messinscene, etc.): Brooks Atkinson, 'Hamlet' at the Kuo T'ai Theatre in Chungking Is Not Yet Quite Ready for Broadway, in «New York Times», 18 dicembre 1942 [sulla versione di Amleto di Liang Shih Ciu]; Geremie Barme, *Not Wisely but Too Well – Othello in Beijing*, in «Chinese Literature», settembre 1983, pp. 114-118; Simon S.C. Chau, *The Nature and Limitations of Shakespeare Translation*, in «New Asia Academic Bulletin», 1 (1978), pp. 239-250; Chun Yeh Chen, *A Hit, a Palpable Hit in China*, in «Times», 2 gennaio 1982, p. 6 [Breve rassegna sulle messinscene di Shakespeare in Cina e in Tibet]; Rudolph J. Chu, *Shakespeare in China: Translations and Translators*, in «Tamkang Review», 1 (1970), pp. 155-181; Arthur Gewirtz, 'Anthony and Cleopatra' in Shanghai, in «Shakespeare Quarterly», 36 (1985), pp. 237-238; Uwe Krauter, *Relaxed, Controlled and Free to Create*, in «Chinese Literature», 8 (1982), pp. 111-118 [intervista con Tsai Chin sul dirigere Shakespeare in Cina]; Shih-ch'u Liang, *On Translating Shakespeare. Translated by Chou Sui-cheong and Derek Herforth*, in «Renditions», 3 (1974), pp. 5-18; Zhengjia Lu, *Tibetans Tackle Romeo and Juliet*, in «China Reconstructs», novembre 1981, pp. 46-49; Wei-feng Tsao, *Shakespeare in China*, in «China Reconstructs», 4 (1955), pp. 8-9; Carolyn Wakeman, 'Measure for Measure' on the Chinese Stage, in «Shakespeare Quarterly», 33 (1982), pp. 499-502; Mingjie Wang, *Old Vic's New Adventure*, in «Chinese Literature», 3 (1980), pp. 110-115 (drammi di Shakespeare recitati dall'Old Vic a Shanghai e a Pechino); Yu Weijie, *Topicality and typicality. The acceptance of Shakespeare in China*, in AA.VV., *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, a

VICTOR WEIJE YU

cura di Erika Fischer-Lichte, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 161-167; Hengsheng Yang, *Shakespeare in the Chinese Idiom*, in «China Reconstructs», 35 (1986), pp. 41-43; Shuxin Yang, 'Romeo and Juliet' in *Tibetan*, in «Chinese Literature», ottobre 1981, pp. 126-129; Huang Zuolin, *Producing Shakespeare in China*, in «Chinese Literature», winter 1984, pp. 202-211; Huang Zuolin, *Producing Shakespeare in China*, in «Beijing Review», 27 (1985), pp. 24-26.