

Yu Weijie
NUOXI:
L'ANTICO TEATRO RELIGIOSO CINESE
ANCORA VIVENTE

1. *Il rito nuo alle origini*

Nel panorama del teatro cinese contemporaneo, dal punto di vista della varietà dei generi, possiamo affermare che, a parte il cosiddetto «teatro parlato» (*huaju*) importato dall'Occidente all'inizio del Novecento, il teatro d'opera musicale tradizionale cantato e danzato (*xiqu*), genere principale del teatro cinese, consiste nell'Opera di Pechino (*jingju* o dramma della capitale), nel *kunqu*, la forma più antica e tradizionale dell'opera, nei più attivi e recenti stili teatrali dell'opera *yueju* (*Shaoxingxi* o Opera di Shaoxing), sviluppatasi a livello regionale ma accettati in tutta la nazione, nell'opera *huangmeixi*, nell'Opera di Shanghai (*haju*), nell'Opera di Sichuan (*Chuanju*) e in altre centinaia di varietà locali d'opera tradizionale (*difangxi*) che ammontano a più di 260¹. Accanto a questi generi teatrali d'opera tradizionale, per così dire «maggiori», è ancora diffuso un genere teatrale di antica origine chiamato *nuoxi*.

Nuoxi è un termine generico per indicare un teatro rituale, la forma più antica del teatro cinese che ha esercitato un'influenza sul teatro tradizionale (*xiqu*) specialmente su quello delle molte varietà regionali (*difangxi*). Oggi il *nuoxi* non solo è ancora rappresentato ma sembra addirittura aver avuto recenti sviluppi in numerose aree rurali della Cina: e le sue robuste caratteristiche spettacolari, modellatesi nel tempo, lo fanno apparire molto diverso dai generi teatrali tradizionali «maggiori».

Se prendiamo la vera e propria origine del teatro *nuoxi*, la forma delle rappresentazioni sciamaniche, sin da prima della Dinastia Zhou

¹ Alcuni esperti di teatro cinese affermavano che questo numero fosse di oltre trecento (Zhao, Xun 1992, p. 9), che però è un calcolo delle varietà che sono apparse ed esistite in tutta la storia del teatro cinese: ma io sono incline nel concordare con la stima di Liu Houseng che riguarda quelle ancora rappresentate in Cina poco prima degli anni Ottanta del ventesimo secolo (Liu, Houseng 1980, p. 12).

(1122-256 a.C.)², potremmo far risalire l'esistenza del fenomeno a tremila anni fa. A quell'epoca le rappresentazioni sciamaniche prendevano generalmente la forma di cerimonie rituali come il *la* o *zha*, lo *yu* e il *nuo*. Il *la* è il nome del rito sciamanico che aveva luogo nel dodicesimo mese dell'anno, secondo il calendario lunare cinese, come rito sacrificale dedicato agli antenati, mentre lo *zha* è il termine che denota la cerimonia rituale tenuta nello stesso mese per il culto delle centinaia di divinità legate alle attività agricole dell'epoca³; lo *yu* era la procedura rituale organizzata per presentare offerte votive per la pioggia nei periodi di siccità; il *nuo*, infine, era la cerimonia rituale che aveva luogo verso la fine dell'anno per scacciare gli spiriti e le pestilenze⁴.

Questi riti originari si integrarono e si fusero più tardi in quello che è generalmente conosciuto come rito *nuo* (*nuoji*). Secondo gli studi etimologici, la parola *nuo* deriva dal suono delle imitazioni vocali degli antichi antenati quando sfidavano e inseguivano gli spiriti⁵. Il documento storico più antico che cita il rito *nuo* mostra come uno dei suoi aspetti più caratteristici la relazione diretta tra l'attività rituale e le cerimonie funebri:

Il *fangxiangshi*, avvolto in una pelle di orso, con una maschera, l'abito nero e i pantaloni rossi, brandiva un pugnale-scure e reggeva uno scudo. Egli prendeva il comando di vari schiavi per rappresentare il rito *nuo*, scacciando la peste di casa in casa. Con un funerale grandioso, dapprima si trasportava una bara che raggiungeva il cimitero; poi essa veniva seppellita nella tomba, mentre tutti combattevano attorno con il pugnale-scure in modo da scacciare gli spiriti. Il *fangxiangshi* era un funzionario speciale imposto dalla corte imperiale con la responsabilità di organizzare cerimonie ufficiali come il *nuo*. Tali cerimonie rituali erano riccamente incoraggiate e divennero fisse anche in altre stagioni con il nome di *nuo di primavera*, *nuo d'autunno* e *nuo d'inverno*. Le prime due, che appartenevano al *nuo di stato* (*guonuo*), erano generalmente frequentate dalla gente di corte e dai funzionari, mentre l'ultima, che coinvolgeva gente di ogni ceto sociale, era anche chiamata il *grande nuo* (*danuo*)⁶.

Durante questo sviluppo iniziale comparvero i primi elementi teatrali come le rappresentazioni di personaggi e la convenzione di

² Zhang, Geng - Guo, Hancheng 1981, pp. 4-5.

³ Guo, Sijiu 1989, p. 68.

⁴ Qu, Liuyi 1990, p. 38.

⁵ Tao, Lipan 1987, pp. 14-15.

⁶ Zhouli xia-guan sima (*I Rituali della Dinastia Zhou: il capitolo del funzionario Sima Xia*).

indossare maschere e costumi. Un altro documento autorevole descrive ancor più in dettaglio questa attività teatrale nella Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) con l'introduzione del canto, della danza e di una gara per l'assegnazione dei personaggi:

Alla vigilia del *la* [l'8 dicembre secondo il calendario lunare], c'era un grande rito *nuo*, richiesto per scacciare la peste. Si svolgeva così: si sceglievano centoventi bambini degli *huangmen* [titolo degli ufficiali di corte nell'antica Cina], tutti di età tra i dieci e i dodici anni, come aiutanti del rito sacrificale, i quali indossavano cappelli rossi e reggevano enormi tamburi. Con una maschera sul viso e avvolto nella pelle di orso, il *fangxiangshi* appariva in abito nero e pantaloni rossi: brandiva un pugnale-scure e reggeva uno scudo. Le dodici persone che rappresentavano gli animali indossavano giacche di piume e avanzavano passando in mezzo alla corte degli *huangmen*, mentre il resto seguiva accompagnato dall'ufficiale *pushe*. Lo scopo della cerimonia era scacciare gli spiriti malvagi dalla corte⁷.

Sebbene il rito *nuo* potrebbe essere considerato l'origine delle rappresentazioni teatrali primitive nell'antica Cina, il teatro cinese si sviluppò però attraverso un'altra strada, secondo una lunga evoluzione a sé stante: dalle primitive danze cerimoniali e dalle rappresentazioni dei musicisti di corte del Periodo delle Primavere e degli Autunni (770-476 a.C.), attraverso il sorgere dei giullari di corte che recitavano durante il Periodo degli Stati Combattenti (475-221 a.C.), la comparsa degli spettacoli teatrali *jiaodixi* nella dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.), il fiorire di attività teatrali come i *baixi* (i *cento giochi*, cioè spettacoli e acrobazie) durante il Periodo dei Tre Regni (220-280 d.C.), lo sviluppo dei giullari di corte (spettacoli *canjunxi*) della Dinastia Jin (265-420 d.C.), la combinazione delle suddette varie rappresentazioni teatrali poco prima delle Dinastie del Nord e del Sud (420-581 d.C.) e della Dinastia Sui (581-618 d.C.), fino alla Dinastia Tang (618-906 d.C.), quando fiorì la danza drammatica e la farsa di attualità che fornirono alla corte gli elementi drammatici per la fondazione delle successive opere *zaju* e del teatro *nanxi* della Dinastia Song (960-1279 d.C.). Il teatro cinese raggiunse infine una matura forma drammatica nell'opera *zaju* della Dinastia Yuan (1279-1368 d.C.)⁸.

⁷ Hou Han Shu liyi zhi (*Il Libro della Tarda Dinastia Han: il resoconto della cerimonia rituale*).

⁸ L'argomento delle origini e dello sviluppo del teatro cinese, vale a dire delle forme esatte e dei diversi generi teatrali durante il loro lungo periodo di sviluppo storico, specialmente di quelli che hanno vari sviluppi successivi e entrano in rela-

Al contrario, durante tutto questo lunghissimo arco storico, il rito *nuo* si sviluppò in una forma di danza che divenne più cerimoniale che teatrale nel periodo tra la Dinastia Tang (618-906 d.C.) e quella Song (960-1279 d.C.), durante il quale, con l'influenza delle danze di corte della Dinastia Tang sorte da poco, gli elementi teatrali nel *nuo* furono ridotti e scomparvero tutte le figure drammatiche come il *fangxiangshi*, i bambini e coloro che rappresentavano i dodici animali⁹. Come mostra un altro documento storico, solo dopo la dinastia Song del Nord (960-1126 d.C.), il rito *nuo* sembra avere di nuovo un forte legame con elementi teatrali, come ad esempio l'assegnazione di personaggi:

Alla vigilia del nuovo anno, c'era una grande cerimonia *nuo* alla corte, per la quale si coinvolgevano alcuni funzionari civili che lavoravano per la corte nella capitale e alcuni funzionari militari. Tutti allora indossavano maschere e apparivano in abiti decorati, fioriti e ricamati, reggendo lance dipinte d'oro e bandiere con il dragone. Meng Jinchu, il capo degli funzionari musicisti della corte, essendo alto e recitando il ruolo del dio generale, vestiva un elmo di rame placcato d'oro. Altri due generali del servizio della guardia di corte erano vestiti con elmi come le divinità a guardia delle porte. Nan Hetan, un attore della sezione musicale della corte, essendo brutto e grasso, era travestito da giudice. Altri si trasformavano nei personaggi teatrali di *Zhongkui*, della Sorellina, del Dio della Terra, del Dio della Cucina, coinvolgendo circa mille persone. Essi scacciavano gli spiriti presenti nella corte fino all'esterno della Porta Sud del Palazzo Imperiale, passando attraverso il fossato cittadino del Dio Dragone. Questo susseguirsi di eventi si chiamava «la sepoltura degli spiriti», dopo la quale la cerimonia rituale era terminata¹⁰.

Ora è interessante notare come la comparsa di questi elementi teatrali nel rito *nuo* durante la dinastia Song (960-1279 d.C.) si verificasse anche al tempo della Dinastia Song del Nord (960-1126 d.C.), quando dal rito *nuo* si svilupparono varie forme di spettacoli *nuoxi* che presero poi il nome di *mulianxi*¹¹. Un fatto, questo, che sembra

zioni reciproche con altre forme, con conseguenti influenze, resta ancora oggi una delle questioni di base del dibattito accademico tra gli studiosi di teatro in Cina. Qui si segue un panorama generale ma attendibile, basato sulle pluriennali ricerche dell'autore (Yu, Weijie 1995, pp. 11-54).

⁹ Tao, Lipan 1987, p. 18.

¹⁰ Dongjing menghua lu (*Il Resoconto del Sogno e della Fioritura della Capitale dell'Est*), vol. 10.

¹¹ Qu, Liuyi 1990, p. 41.

indicare l'importanza degli elementi teatrali presenti nella formazione del *nuoxi*, poiché essi si svilupparono all'esterno del rito *nuo*, come dimostra proprio il *mulianxi*. Parallelamente esistono componenti rituali anche nello stadio finale del teatro della Dinastia Song (960-1279 d.C.), sia nelle opere *zaju* che in quelle *nanxi*. Questa reciproca influenza e quindi l'esistenza di una relazione tra la formazione dell'opera cinese tradizionale (*xiqu*) e del teatro religioso cinese del *nuoxi*, deve essere quindi attentamente analizzata da un punto di vista storico, sociale e culturale.

2. La formazione teatrale

L'introduzione del Buddismo durante la Dinastia Han Orientale (25-220 d.C.) portò alla graduale fondazione in Cina di templi buddisti durante i secoli seguenti. Successivamente furono eretti anche templi taoisti. Poco prima della Dinastia Tang (618-907 d.C.), sia il Buddismo che il Taoismo ebbero il loro grande sviluppo in Cina, col risultato che dapprima sorse tra loro una competizione e poi si approdò a una coesistenza basata su una reciproca e regolata influenza. All'inizio della Dinastia Tang, con l'avvento della prosperità in tutto il paese, in occasione delle feste, venivano organizzate sempre più rappresentazioni nei templi, diverse però dalle precedenti cerimonie rituali. Contemporaneamente, durante il periodo Kaiyuan (713-741 d.C.) della dinastia Tang, comparve a corte una forma di competizione basata sul «discorso artistico» delle tre pratiche religiose del Taoismo, del Buddismo e del Confucianesimo. I monaci buddisti seguirono e svilupparono tale pratica e crearono nei templi una forma di intrattenimento *parlato-cantato* (*jiangchang*) che fu in seguito praticato anche dai sacerdoti taoisti e dai funzionari di corte.

Lo spettacolo *parlato-cantato* consisteva nel «discorso dei preti» (*senjiang*) e nel «discorso popolare» (*suijiang*). Il primo era riservato alle Scritture Buddiste (*fojing*) mentre il secondo generalmente trattava le leggende buddiste e le storie popolari in forma di raccolte religiose per le masse, a volte sostenute dalla corte reale. Il testo del «discorso popolare» era chiamato «la scrittura trasformata» (*bianwen*) e di fatto conteneva già elementi spettacolari: lo stile di base della «scrittura trasformata» era una combinazione di prosa e versi; il suo aspetto letterario era uno stile narrativo combinato con dialoghi. In pratica, queste componenti definirono la natura dello stile lettera-

rio poi usato nella composizione drammaturgica del teatro d'opera tradizionale delle epoche successive.

La pratica dello spettacolo *parlato-cantato* nei templi buddisti fu subito imitata dai preti taoisti. Per poter competere con i loro colleghi buddisti, i taoisti aggiunsero allo spettacolo *parlato-cantato* le arti marziali e alcune scene con inquietanti abilità di stregonerie taoiste. In questo modo, sia i praticanti buddisti che quelli taoisti cominciarono ad attrezzare i loro templi con speciali aree chiamate «circoli teatrali» (*xichang*) per questi spettacoli festivi e «circoli della scrittura trasformata» (*bianchang*) per le rappresentazioni *parlate-cantate*. Contemporaneamente, l'originario linguaggio sanscrito e le melodie usate per lo spettacolo *parlato-cantato* furono migliorati con l'adozione di melodie più leggere prese dalla musica popolare dell'epoca che aiutavano il rito religioso a richiamare più efficacemente il pubblico.

Con il sorgere del Taoismo e del Buddismo, molte scadenze originali del calendario lunare cinese, che segnavano le diverse stagioni climatiche della natura, furono sostituite da scadenze di occasioni rituali e dalle date di nascita e di morte delle varie divinità che queste due religioni istituivano. Furono così create occasioni festive più popolari, durante le quali gli spettacoli di intrattenimento divennero una pratica tradizionale amata da coloro che la praticavano, dalla cerchia imperiale e dal pubblico in genere. A questo scopo furono costruiti numerosi palcoscenici nei templi che diventarono la prima forma di teatro pubblico in Cina prima del sorgere dei teatri urbani.

Tra queste festività religiose, il 15 luglio del calendario lunare cinese sembrava essere una data molto importante sia per il Buddismo che per il Taoismo. Secondo le Scritture Buddiste, un discepolo buddista chiamato Maudgalyayana (la traduzione del suono cinese si legge *Mulian*) chiese una volta al suo maestro Sakyamuni come poteva salvare sua madre dall'inferno. Sakyamuni suggerì che in questo giorno *Mulian* preparasse cento pietanze per i monaci di ogni dove affinché sua madre potesse essere salva. Il Taoismo vedeva invece questa data come il compleanno del Signore della Terra (*diguan*) – una delle tre principali divinità venerate dal Taoismo – col risultato che questa scadenza divenne una festa popolare con molte celebrazioni teatrali amate sia dal Taoismo che dal Buddismo, allestite nei templi e basate sia su spettacoli *parlati-cantati* che su rappresentazioni della serie delle storie di *Mulian* che salva sua madre.

Le storie di *Mulian* avevano trame drammatiche complicate e vivaci, piene di fantasie spettacolari con l'apparizione di spiriti e di fate. Così all'interno delle rappresentazioni delle storie di *Mulian* fu-

rono usate ulteriormente sia varie abilità spettacolari come le arti marziali, le acrobazie e le magie religiose disponibili nel Taoismo, sia il rito cerimoniale buddista. Durante questi sviluppi, le storie di *Mulian* si ampliarono in spettacoli teatrali a puntate che nella capitale Bianliang della Dinastia Song del Nord (960-1279 d.C.) potevano durare anche sette giorni e sette notti. Alla fine, lo spettacolo popolare *parlato-cantato* della «scrittura trasformata» con le storie di *Mulian*, combinato con l'attività teatrale dei templi della tarda Dinastia Tang (618-907 d.C.), si trasformò gradualmente nell'opera *zaju: Mulian che salva sua madre* (*Mulian jiumu*), della dinastia Song del Nord (960-1279 d.C.), è il testo teatrale più antico e completo del teatro tradizionale cinese¹², una forma drammatica che si sviluppò anche durante i secoli successivi, rispettivamente nella forma del dramma *zaju* della dinastia Yuan (1279-1368 d.C.) e, con titoli diversi, nelle opere *chuanqi* della dinastia Ming (1368-1644 d.C.).

Con l'accettazione popolare delle storie di *Mulian* nel corso dei secoli, non solo l'intero repertorio delle storie di *Mulian* è stato così tramandato e rimane ancora in molte varietà delle opere regionali fino a oggi, ma anche la gamma completa delle componenti teatrali nate nelle prime convenzioni spettacolari – le pratiche sciamaniche, le pratiche di stregoneria taoista, la cerimonia rituale buddista, le diverse acrobazie e arti marziali – divennero un aspetto artistico tipico di queste varietà di opera regionale tradizionale, un aspetto che alcune di esse mantennero intatto nelle loro convenzioni teatrali perfino quando iniziarono a rappresentare un repertorio di altre opere. In questo modo la forma teatrale chiamata *mulianxi*, un tipo di teatro *nuoxi*, è sopravvissuta lungo i secoli ed è ancora oggi molto popolare in Cina durante le celebrazioni festive popolari che riguardano le tradizioni rituali taoiste e buddiste, specialmente nell'area occidentale della provincia di Hunan.

3. L'influenza sociale e religiosa

A partire dalla Dinastia Tang (618-907 d.C.), la cerimonia rituale buddista generò le rappresentazioni teatrali delle storie di *Mulian* realizzate in forma religiosa. Questo particolare sviluppo dimostra anche che la formazione finale del teatro cinese in genere, attraverso lo sviluppo di varie forme teatrali fino alla danza drammatica e alla far-

¹² Zhou, Yuede 1990, pp. 73-74.

sa di attualità della Dinastia Tang, fu fortemente favorita dalle rappresentazioni teatrali, come pratica religiosa, di storie buddiste nel periodo della Dinastia Song (960-1279 d.C.).

La pratica religiosa combinata con il rito teatrale nella rappresentazione delle storie di Mulian, si rafforzò ulteriormente nella Dinastia Song (960-1279 d.C.) fino a svilupparsi infine nella forma teatrale rituale completa del *mulianxi* a causa dell'influenza sempre maggiore del fattore religioso e degli obblighi rituali. Tenendo presente questo sviluppo, affrontiamo ora la questione del perché fu possibile che le storie di Mulian fossero poi accettate nel repertorio delle forme principali dell'opera tradizionale cinese – cioè nel dramma *zaju* e nelle opere *chuanqi* dei secoli successivi – mentre la loro parte rituale religiosa si trasformò in un teatro rituale a sé stante, rimasto separato dal resto del teatro cinese.

Avendo presente il retroterra religioso cinese, non è difficile capire perché nella dinastia Han (106 a.C.-220 d.C.) comparissero difficilmente documenti sull'attività teatrale riguardanti rappresentazioni rituali del *nuo* così come durante il successivo Periodo dei Tre Regni (220-280 d.C.), della Dinastia Jin (265-420 d.C.) e delle Dinastie del Nord e del Sud (420-581 d.C.). Durante queste dinastie infatti era il Confucianesimo a essere fortemente sostenuto come l'ideologia principale del paese, mentre le pratiche religiose, sia del taoismo che del buddismo, furono soppresse o adattate per accogliere il Confucianesimo. Non solo le pratiche religiose del Taoismo e del Buddismo non ebbero possibilità di svilupparsi e combinarsi con la più importante pratica teatrale dell'epoca, ma anche il primitivo rito sciamanico del *nuo* – sia sotto forma di rituale popolare che di attività spettacolare, come la cacciata degli spiriti e la liberazione dalla peste – fu adattato al puro servizio rituale di cerimonia di corte e di stato nel culto di Confucio. Seguendo la dottrina confuciana di *cerimonia* (*li*), lo spettacolo rituale doveva imporre l'ordine sociale e di corte attraverso la danza cerimoniale e la musica rituale, invece che con le rappresentazioni teatrali¹³. Il risultato più alto di tale sviluppo si trovò nelle forme della danza di corte attiva poco prima della Dinastia Tang (618-907 d.C.).

Il successivo documento storico sul *nuo* lo ritroviamo soltanto durante la Dinastia Sui (581-618 d.C.), poco prima della Dinastia Tang (618-907 d.C.), quando la repressione delle pratiche religiose del Taoismo e del Buddismo sembrò di nuovo allentarsi e, incorag-

¹³ Zhao, Jiehui - Guo, Houan - Zhao, Fujie - Pan, Ce 1991, pp. 58-62.

giate dalla corte imperiale Tang, anche le pratiche religiose diverse dal Confucianesimo sembrarono ritrovare spazio. La descrizione del *nuo* nei documenti di questo periodo sembra più o meno la stessa di quella che appariva nel citato tardo documento della Dinastia Song (960-1279 d.C.)¹⁴. Quindi se ne deduce che la fioritura delle pratiche religiose spettacolari di magia taoista e di rappresentazioni buddiste delle storie di Mulian, combinate con lo sviluppo dei generi «maggiori» dell'epoca, condussero alla formazione dello *zaju* della Dinastia Song soltanto verso la fine di questa dinastia.

Dopo la Dinastia Song (960-1279 d.C.), sorse la *scuola razionale* del confucianesimo (*lixue*) che mirava a un'interpretazione più dialettica e filosofica del Confucianesimo: il risultato fu che la posizione del Confucianesimo come ideologia principale fu ulteriormente rafforzata dal governo imperiale, mentre il Buddismo divenne sempre più «confucianizzato» e il Taoismo gradualmente declinò. Seguendo questo mutamento sociale e politico, le pratiche rituali a forti connotati religiosi del teatro *mulianxi* poterono solo sopravvivere nelle aree più remote e isolate della Cina, tra la gente contadina, come quella che abita la parte occidentale della provincia di Hunan.

Nel contempo, nella parte settentrionale e centrale della Cina il teatro cinese si sviluppò secondo un proprio percorso che seguiva l'orientamento della centralizzazione politica in quei territori. In questo contesto il repertorio delle storie di Mulian, originariamente incorporate nel karma buddista, fu impiegato per la difesa dell'etica confuciana come morale corrente del teatro cinese. Un caso tipico può essere osservato nel titolo tipicamente confuciano di una variazione delle storie di Mulian nello stile *chuanqi*, della dinastia Ming (1368-1644 d.C.): *La leggenda di Mulian che salva sua madre e ammonisce la gente a essere generosa* (Mulian jiumu quanshan ji). Dell'autore del dramma, che risultò essere la versione teatrale più completa e sviluppata di questa storia, conosciamo il nome, Zheng Zhizhen, ma non le date di nascita e di morte¹⁵. In questa rappresentazione, il rituale buddista e le pratiche di magia taoista furono sostituite dalle raffinate convenzioni recitative dello stile di corte del dramma *zaju*, accentuate dall'imposizione della dottrina confuciana del cerimoniale *li*.

Il teatro *mulianxi* è solo una delle molte varietà di teatro *nuoxi*, una varietà più legata alle pratiche religiose del Buddismo che alla

¹⁴ Tao, Lipan 1987, pp. 17-18.

¹⁵ Chen, Zongshu 1992, p. 80.

grande influenza delle convenzioni taoiste. Infatti il Taoismo esercitava il suo forte influsso non solo sui molti generi del teatro *nuoxi* che seguivano strettamente gli stili di rappresentazione delle cerimonie rituali originarie del Taoismo, ma anche su quelle varietà regionali di *nuoxi* che restavano ancora legate alla prima forma taoista da cui presero nome (*daoqingxi*).

In origine, le rappresentazioni *daoqingxi* erano un tipo di canto poetico delle Scritture Taoiste nei templi taoisti durante la Dinastia Tang (618-907 d.C.). Ma in seguito, esse adottarono anche i vari sistemi musicali locali come il *qinqiang* e il *bangziqiang* combinati con altre forme spettacolari del folclore e si svilupparono gradualmente nel genere *daoqingxi* popolare nelle aree lungo il Fiume Giallo (*Huanghe*) nelle province di Shaanxi, Shanxi, Gansu, Henan e Shandong, che erano l'area fiorente del Taoismo. Le rappresentazioni del *daoqingxi* erano principalmente accompagnate da strumenti rituali taoisti, come il tamburo usato per la pesca *yagu* e i semplici battagli delle campane *jianban*: in seguito esse furono ulteriormente arricchite da un accompagnamento di strumenti a corda e a percussione. Il carattere delle pratiche taoiste nell'origine del teatro *daoqingxi* si può ancora ritrovare nelle opere di repertorio che consistono principalmente in leggende taoiste e in storie del folclore basate su dottrine taoiste: ma anche in alcune opere successive adattate dalle altre varietà di opere teatrali regionali¹⁶.

In generale, molte varietà di teatro *nuoxi* riguardavano l'intera serie di pratiche di magia tratte dalla primitiva pratica religiosa sciamanica, la prima mitologia taoista e il sistema delle divinità che si combinarono in seguito con l'ideologia buddista del karma, come nel caso di molte varietà di *nuoxi* nella parte meridionale della Cina. Molte varietà di teatro *nuoxi* vennero alla luce durante il periodo delle dinastie Tang (618-907 d.C.) e Song (960-1279 d.C.) quando, in aggiunta al Confucianesimo, furono incoraggiate le pratiche religiose del Buddismo e del Taoismo. Il fatto che tutte e tre queste pratiche religiose fossero integrate l'una con l'altra, in una coesistenza equilibrata, favorì lo sviluppo del *nuoxi*. Ma nella tarda Dinastia Song (960-1279 d.C.) con la costante imposizione del Confucianesimo, il graduale declino del Taoismo e la confucianizzazione del Buddismo, il teatro *nuoxi* poté solo sopravvivere nelle aree rurali remote che restarono separate dalla progressiva centralizzazione politica della Cina ed esistere in forme disperse così come si ritrovano oggi.

¹⁶ Wu, Yiming 1983, pp. 58-59.

4. La situazione attuale

Il teatro *nuoxi* si diffuse per lo più nelle regioni montuose delle aree della Cina sud-occidentale ma comparve anche nelle province lungo il Fiume Giallo e il Fiume Yangtze (*Changjiang*) e in alcune aree lontane delle province sud-orientali: oggi esistono ancora da venti a trenta varietà di teatro *nuoxi* tra i cinquantasei gruppi etnici della Cina¹⁷, e si trovano, per la maggior parte, tra i gruppi etnici di minoranza, che non appartengono al ceppo cinese predominante degli Han. Per questo il *nuoxi* è chiamato in maniera diversa all'interno di ogni gruppo etnico e compare in vari stili, oltre ai due rami storici citati del *mulianxi* e del *daoqingxi*. Alcune varietà di teatro *nuoxi* sono, allo stesso tempo, forme teatrali d'opera regionale di alcuni gruppi etnici di minoranza, come nella tipica area della provincia Guizhou.

Poco prima delle Dinastie Ming (1368-1644 d.C.) e Qing (1644-1911 d.C.), sia la danza *nuo* che il teatro *nuoxi* sembrarono declinare nell'area pianeggiante centrale della Cina mentre progredirono nella remota area di Guizhou. La provincia di Guizhou risultò essere il luogo in cui una ricca varietà di teatro *nuoxi* era ben conservata, perché sin dal tempo della Dinastia Song (960-1279 d.C.) il governo centrale dell'impero aveva già inviato truppe militari nell'area di confine del Guizhou e vi aveva stabilito vari uffici amministrativi. Il *nuo* della Dinastia Song e la forma *nuoxi* che si sviluppò era una volta molto popolare all'interno dell'esercito e per questo era chiamata «*nuo* militare» (*junnuo*) perché dedicata alla rappresentazione teatrale di argomenti militari. In questo modo, il *nuo* e il *nuoxi* della Dinastia Song (960-1279 d.C.) dalle aree della pianura centrale e del fiume Yangtze furono portate nei remoti luoghi del Guizhou. Fino alla dinastia Ming (1368-1644 d.C.), l'esercito inviato dal governo centrale nel Guizhou raggiungeva duecentomila militari più ottocentomila familiari¹⁸, un fatto che promosse enormemente la ricezione popolare del teatro *nuoxi* in quella zona e permise che esso fosse ulteriormente frequentato dai numerosi gruppi etnici di minoranza vicini e adattato in variazioni regionali.

Verso la fine della dinastia Ming (1368-1644 d.C.), sia la danza *nuo* che il teatro *nuoxi* nel Guizhou apparivano come un tipo di cerimonia rituale per scacciare spiriti e pestilenze che si tenevano in oc-

¹⁷ Qu, Liuyi 1990, pp. 16-17.

¹⁸ Shi, Haibo - Luo, Yong 1987, p. 81.

casione delle celebrazioni delle festività popolari. Verso l'inizio della Dinastia Qing (1644-1911 d.C.), il culto degli dei esistente nella forma originale del *nuo* fu gradualmente sostituito da uno spettacolo di puro intrattenimento come appare nell'opera di repertorio *I Generali della famiglia Yang* (Yangjiajiang) adattata dagli stili dell'opera tradizionale: ma contemporaneamente il teatro *nuoxi* conservò ancora la sua funzione rituale combinata con la pratica religiosa locale tenuta nelle occasioni in cui si scacciavano gli spiriti e le pestilenze, si pregava per la felicità o si portavano le offerte per la guarigione dalle malattie e per la nascita dei bambini, rappresentazioni che si tenevano sul posto, in un ambiente già sottoposto ai rituali degli spettacoli di magia.

Oltre queste caratteristiche generali, il teatro *nuoxi* del Guizhou apparve anche in varie forme legate alle origini sociali e culturali e queste forme furono chiamate in maniera diversa da luogo a luogo: il *nuotangxi* esisteva sia nell'area della Contea Dejiang che in quella del Sinan (nella contea del Sinan era anche chiamato *nuotangxi*) nella parte nord-orientale della provincia di Guizhou, popolata principalmente dalle tribù minori del gruppo etnico dei Tujia, dei Miao, dei Dong e degli Han di quell'area. Il *dixi*, nelle aree di Anshun e Guiyang nella parte centrale del Guizhou, era una forma diversa di teatro *nuoxi* della Dinastia Song e arrivò alla sua forma attuale, trovandosi lì verso l'inizio della Dinastia Ming attraverso il «*nuo* militare». *Cuoji* indicava il gioco teatrale dell'evoluzione umana, che si credeva fosse la forma più primitiva di teatro *nuoxi*, ancora oggi esistente nel villaggio del gruppo etnico Yi nella contea di Weining nell'area sud occidentale del Guizhou che confina con le province di Sichuan e dello Yunnan. Il *Buyixi* era la forma di teatro *nuoxi* del gruppo etnico Buyi esistente sia nella parte meridionale che in quella sud-occidentale della provincia di Guizhou.

Seguendo questa tradizione culturale del Guizhou, anche le province vicine ebbero le loro forme di *nuoxi*, sebbene una parte di esse fossero legate alle convenzioni di teatro *nuoxi* della provincia del Guizhou e un'altra parte si sviluppasse da sola: il teatro *nuoxi* rappresentato tra il gruppo etnico Don nella provincia di Hunan era simile al citato *nuotangxi* del gruppo etnico Tujia per quanto riguardava lo stile della rappresentazione; mentre il *nuotangxi* della provincia Hunan tra il gruppo etnico Han si sviluppò dal processo cerimoniale del primitivo rito sciamanico che nella regione era considerato taoista, quindi il *nuotangxi* in quel luogo fu anche chiamato *shidaoxi* (*shi* significa «pratica»). Nella provincia di Sichuan, il teatro *nuoxi* fu

chiamato *qingtanxi*, più considerato dalla gente locale come un tipo di pratica rituale taoista. Nella regione autonoma di Guangxi del gruppo etnico Zhuang, il teatro *nuoxi* era chiamato *shigongxi* (*shigong* significa «stregone») poiché i primi attori erano stregoni che si consideravano discepoli taoisti iniziati ai misteriosi poteri della magia.

A parte questa regione montuosa, il teatro *nuoxi* si può trovare anche nelle aree rurali della Cina sud orientale. Nella remota regione meridionale della provincia dell'Anhui, il teatro *nuoxi* sembra ancora essere un tipo di intrattenimento per la festività popolare che si tiene alla sera del settimo e del quindicesimo giorno del capodanno lunare cinese, ma la cerimonia rituale dell'«apertura della maschera» come simbolo di invito per gli dei si prepara durante la vigilia e inizia all'alba del mattino successivo. *Hongshanxi* nella provincia dell'Anhui è un tipo di intrattenimento teatrale leggero aggiunto al semplice rito cerimoniale di culto degli dei dell'agricoltura nell'area rurale. Il *Tongzixi* nel Nantong della provincia di Jiangsu appare come la reincarnazione infantile (*tongzi*) di vari spiriti che preparano pietanze deliziose per l'arrivo degli dei.

Nella provincia di Jiangxi, il teatro *nuoxi* è rappresentato durante le prime due settimane del capodanno lunare cinese e si basa sul processo di culto dell'intero pantheon delle divinità sciamaniche. Nella parte orientale della provincia di Zhejiang, il *rangjixi* (*rang* significa «rito funebre») si rappresenta per cinque giorni per esaudire lo spirito defunto che ha subito un trattamento ingiusto e per placare i selvaggi spiriti erranti. Il *dachengxi* (*dacheng* significa «combattere contro la città»), famoso nella provincia di Fujian meridionale, si sviluppò, sin dalla Dinastia Tang (618-907 d.C.), al di fuori del rito religioso, fatto nel tempio, del «combattimento contro la città celeste e quella degli inferi», ed era rispettivamente rappresentato dai sacerdoti taoisti e dai monaci buddisti per liberare gli spiriti sofferenti e gli spettri rinchiusi. In alcune aree rurali della provincia di Guangdong, c'era un teatro *nuoxi* chiamato *huachaoxi* che era un tipo di canto comico e di danza aggiunti al rito sciamanico che serviva come culto per gli dei e per scacciare i demoni.

I resti di questo antico rito *nuo* lungo il Fiume Giallo si possono ancora trovare nelle aree rurali della Cina settentrionale. Nella contea Quwo della provincia Shanxi, un tipo di *shang-gu-nuoxi* inizia il quattordicesimo giorno del capodanno lunare cinese con la marcia di dodici *performers* attraverso il villaggio che recitano con il ventaglio (*shan*) e il tamburo (*gu*) in mano, come l'altro cerimoniale, seguita da rappresentazione teatrale nei due giorni successivi. Questi do-

dici attori sono considerati lo sviluppo delle dodici personificazioni animali della tradizione del rito *nuo* della Dinastia Han (106 a.C.-220 d.C.). Nella parte meridionale della provincia Shanxi, un tipo di rappresentazione *nuoxi* (*luo-gu-zaxi*), famosa per il suo accompagnamento musicale di gong (*luo*) e di tamburo (*gu*), è direttamente rappresentata sulla scena del famoso tempio locale di Longyan dopo la sfilata rituale attraverso il villaggio e la cerimonia religiosa di culto degli dei nello stesso tempio. Nella parte più a nord di quella provincia, fino ad alcune aree settentrionali della regione di Hebei e della Mongolia interna, la primitiva forma di *nuoxi* (*saixi*) è anche chiamata «teatro dei preti taoisti» (*daoshixi*) dalla gente locale, dal momento che è una precisa forma teatrale del rito taoista.

Anche lo *zangxi* del Tibet è un genere tipico di rappresentazione *nuoxi*. Si sviluppò dalla danza rituale usata per scacciare gli spiriti e per adorare gli dei, in aggiunta alla rappresentazione di storie tratte dalle scritture religiose. Consiste in tre parti: il prologo *sun* è lo spettacolo di canto e danza per scacciare fantasmi e spiriti malvagi, la parte principale *xiong* è la rappresentazione teatrale delle storie religiose e il finale fa parte della celebrazione festiva *zazi* che significa «felicità».

5. Le convenzioni della rappresentazione

Come teatro rituale, il *nuoxi* è noto per l'ambientazione delle rappresentazioni: per ogni forma di *nuoxi* il luogo dello spettacolo varia secondo le regioni geografiche e la particolare fonte rituale da cui trae origine. Il teatro del Tibet è organizzato lungo i pendii montuosi dell'Himalaya con l'enorme e reale sfondo del vasto scenario naturale, generalmente accompagnato dal sole che sorge al mattino presto. Il *tongzixi* del Nantong, nella provincia di Jiangsu, ha invece luogo sulla spiaggia sabbiosa in cui si tendono grandi reti da pesca, decorate con teste di pecora e spine di pesce come segnali dei deliziosi pasti preparati per gli dei; il teatro *cuotaiji*, del gruppo etnico Yi dell'area nord occidentale del Guizhou, ha luogo una volta all'anno verso sera nel vasto territorio selvaggio del deserto lungo il confine della regione montuosa ed è celebrato dal rumore dei tamburi da teatro e dallo spettacolo delle lanterne¹⁹.

¹⁹ Cao, Lusheng 1990, pp. 26-27.

Molti teatri *nuoxi* generalmente appaiono come spettacoli pubblici dati in una piazza aperta. Ne è un esempio il teatro *dixi* del Guizhou che ha luogo su uno spazio di terra (*di* significa «suolo») di un piccolo cerchio di soli tre metri di diametro posto in un luogo qualsiasi. Il *dachengxi* nell'area del Quanzhou si sviluppò al di fuori delle pratiche religiose del tempio e oggi si rappresenta anche nelle piazze pubbliche all'aperto, sia nelle città che nelle aree rurali.

Ma alcune delle rappresentazioni in piazza si tengono anche su piattaforme o palchi temporanei, come nel caso del *nuoxi ventaglio-e-tamburo* (*shangu nuoxi*) della contea Quwo, della provincia di Shanxi, il cui palcoscenico consiste di trentasei tavoli temporaneamente assemblati in una piazza all'aperto del villaggio. Anche in altre aree si costruisce apposta un palco all'aperto: come nel caso della piattaforma molto semplice costruita fuori dal tempio nell'area Xinhuang, della provincia di Hunan, sulla quale si rappresenta il *nuoxi* del gruppo etnico Tong. Nelle aree di Shanxi, di Hebei e della Mongolia interna, dove è popolare la forma di *nuoxi* sopra citata detta *saixi*, si costruivano molti palcoscenici decorati nelle pubbliche piazze dei villaggi.

In aggiunta ad alcune varietà di *nuoxi* direttamente tenute nei templi taoisti o buddisti, come il *zaxi gong-tamburo* (*luogu zaxi*) della provincia meridionale di Shandong, così come alcune delle forme *muliansi*, molte rappresentazioni di *nuoxi* che riguardano le cerimonie rituali sciamaniche e taoiste sono generalmente organizzate nella sala del culto degli antenati (*citang*). Il *nuoxi* nella provincia meridionale di Anhui come il *qintangxi* nella provincia Sichuan appartengono a questa tradizione.

Il *nuotangxi* è generalmente rappresentato nella sala anteriore della casa della famiglia che ospita e paga questo spettacolo, accompagnato dall'intera serie di pratiche rituali per compiacere i desideri speciali dell'ospite affinché si scaccino spiriti e malattie dalla casa: la rappresentazione è frequentata anche dai parenti e dalla gente del villaggio che abita attorno. Il *nuotangxi*, con il gruppo etnico Tujia nelle aree del Guizhou, dello Jiangxi occidentale e del sud-ovest dell'Hubei segue tale pratica.

In alcuni casi, il *nuotangxi* appare anche come un genere di spettacolo all'aperto organizzato sia all'interno della casa che al di fuori di essa specialmente quando la stanza non è abbastanza grande per la rappresentazione o vi partecipano troppi spettatori. In tali situazioni, le pratiche rituali si svolgono nella sala mentre l'opera viene mostrata fuori. Lo *shigongxi* del Guangxi e il *nuotangxi* della contea

di Sinan nel Guizhou, generalmente sono organizzati in questo modo.

Alcune rappresentazioni di *milianxi* della provincia di Hunan appaiono come genere di happening teatrali che hanno luogo su una serie di palcoscenici temporaneamente allestiti in un grande spazio rurale. La rappresentazione *nuoxi* nella provincia Jiangxi inizia la sua pratica rituale attraverso tutto il villaggio e presenta lo spettacolo finale davanti o dentro la casa della famiglia che ospita questo spettacolo pubblico. Un altro stile del *nuoxi*, come lo *shebuo* della Cina settentrionale, inizia e termina nel corso delle feste di marzo, sia quelli che si svolgono di strada in strada nelle città sia quelli che avvengono attraversando i villaggi o intorno a loro nelle aree rurali.

Sebbene i modi delle rappresentazioni di teatro *nuoxi* cambino secondo le diverse forme regionali e secondo le circostanze degli spettacoli, esiste un aspetto comune nel programma: la rappresentazione rituale, sia di cerimonie religiose che di pratiche di stregoneria, generalmente fa da introduzione allo spettacolo vero e proprio dell'opera (o di più opere) principale. Tali opere, tratte da un repertorio fisso di leggende di varie divinità e di storie di fate e spiriti, o da un programma speciale selezionato e preparato dagli organizzatori dell'evento, finiscono con una parte chiamata «rappresentazione dopo-teatro» in cui si rappresentano opere storiche o adattamenti da altre forme teatrali regionali: di fatto si tratta di un ampliamento della rappresentazione principale che serve come culmine dello spettacolo seguito dalle cerimonie conclusive.

L'intero svolgimento delle rappresentazioni è sempre orientato al contatto immediato tra gli attori e gli spettatori/partecipanti, alla coesistenza di fantasia e di realtà, all'unità tra rappresentazione teatrale e cerimonia rituale. Pertanto la rappresentazione di teatro *nuoxi* ha come risultato le funzioni in contemporanea di intrattenimento e di rito: una combinazione che spiega la sua popolarità e la sua permanenza fino a oggi.

Anche le convenzioni musicali delle rappresentazioni di teatro *nuoxi* seguono le varie forme. In generale la musica è divisa in tre parti: la musica rituale, la musica teatrale principale e la musica del *dopo-teatro*. La musica rituale generalmente consiste in una dozzina di canti che comprendono lodi per gli dei taoisti, per gli dei sciamanici, per gli antenati degli esseri umani in genere o per le divinità speciali dei gruppi etnici, e quelli infine per le offerte sacrificali e per la benedizione di ogni accessorio teatrale. I canti sono generalmente eseguiti dai maestri sciamani degli stregoni nella forma di un canto

solista che invita e a cui replica energicamente un coro caratterizzato da melodie primitive. La musica teatrale principale comprende a sua volta tre tipi: le melodie recitative generalmente di un paio di frasi, spesso separate dai tamburi che accompagnano i movimenti danzati dei maestri sciamani; le variazioni di ritmo e di melodia secondo la caratteristica dei personaggi come espressione del loro stato emotivo; infine le melodie drammatiche, spesso caratterizzate da ulteriori divisioni che seguono i ruoli-tipo dei personaggi²⁰. La musica del *dopo-teatro* suona come un genere di forma melodica molto evoluta accompagnata da strumenti a corda²¹.

Le convenzioni della recitazione nel teatro *nuoxi* sono particolarmente notevoli nelle azioni fisiche, nelle pose come nei movimenti, nelle varie tecniche acrobatiche di grande destrezza, una qualità decisa dalla primitiva natura di rito di adorazione divina con l'aggiunta di aspetti misteriosi. Di conseguenza, l'uso dell'incantesimo effettuato dai maestri sciamani degli stregoni è il tipico espediente spettacolare delle rappresentazioni di teatro *nuoxi*. Sebbene le parole pronunciate in maniera indistinta, su melodie primitive presentate con un canto energico, a volte coadiuvato da fischi e grida, fossero difficili da capire, tuttavia proprio per questo il loro potere misterioso era facilmente percepito, al punto da motivare fortemente la presenza e la partecipazione di una folla di spettatori. Esistevano inoltre le tipiche convenzioni delle spiegazioni narrative e di una certa spontaneità²².

6. La tradizione della maschera

La caratteristica teatrale più notevole del teatro *nuoxi* è però l'uso di maschere vere al posto delle maschere dipinte sul volto che compaiono in ogni altra forma di opera tradizionale cinese. Anche le

²⁰ Tutti i personaggi delle opere tradizionali cinesi sono in genere divisi in ruoli-tipo che hanno musiche, costumi, trucchi facciali, accessori e soprattutto comportamenti e qualità di voce codificati. Nell'Opera di Pechino abbiamo quattro ruoli-tipo fondamentali: i maschili (*sheng*), i femminili (*dan*), le facce dipinte (*jing*) e i buffoni (*chou*), a loro volta divisi in sottoruoli (giovani, vecchi, civili, militari, etc.). Per un elenco completo dei ruoli tipo cfr. W. Dolby, *A History of Chinese Drama*, Paul Elek, London 1976, pp. 180-81. (Nota del traduttore.)

²¹ Deng, Guanghua - Ke, Lin 1987, pp. 150-153.

²² Questa descrizione della convenzione di recitazione è basata sull'osservazione dell'autore durante la personale visita agli spettacoli di *nuoxi* del Guizhou, di *dixi* dell'Ashun e dello *zangxi* del Tibet prima del 1990 in Cina.

maschere nel teatro *nuoxi* appaiono diverse secondo le varie origini storiche, le diverse aree geografiche e i differenti influssi reciproci. Tutte queste differenze si concretizzano in diversi modelli con colori, materiali e fatture diverse. Tra le varie maschere *nuoxi*, quelle nel Guizhou sembrano essere le meglio conservate e hanno un forte interesse teatrale.

In maniera diversa dalla tradizione della maschera dipinta sul viso dell'Opera di Pechino o di altre forme tradizionali legate alla convenzione teatrale dei ruoli-tipo²³, il disegno della maschera *nuoxi* sembra avere più libertà, sebbene in alcune varietà *nuoxi* come il *dixi* di Anshun nel Guizhou, si sia formato un disegno improntato alla convenzione dei ruoli-tipo: il «civile» (*wen*), il «militare» (*wu*), il «vecchio» (*lao*), il «giovane» (*shao*) e il «femminile» (*nu*) e nel *nuotangxi* del gruppo etnico Tujia, nella parte nord orientale del Guizhou, il «buffone» (*chou*). Tuttavia, anche in questa situazione più codificata, le maschere dello stesso tipo di ruolo possono apparire diverse. Ciò è vero anche nel caso di maschere degli stessi ruoli-tipo prodotte da differenti artisti in diverse varietà di *nuoxi* per diverse compagnie.

Le maschere *dixi* nell'Anshun e la maschera *nuoxi* del gruppo etnico Tujia sono incise nel legno di pioppo bianco e molto colorate. Le maschere *buyixi* in alcune aree sono fatte di terra bruciata coperte di cartone modellato e dipinte, mentre nella maggior parte dei casi sono create semplicemente modellando la scorza dei germogli di bambù, disegnando figure solenni e robuste, illuminandole con brillanti colori – rosso, verde, nero e bianco. In alcuni casi le maschere *buyixi* sono anche fatte di fogli di bambù o direttamente incise nel legno.

Il *cuotaiji* nella contea Weining della provincia di Guizhou appare con maschere dalla faccia rotonda per la personificazione animale e, per le figure umane, con maschere con tre semplici buchi all'altezza della bocca e degli occhi, a volte accompagnate da una barba bianca o nera. Le maschere *nuoxi* nell'area Daozhen del Guizhou, in alcuni casi sono decorate con veri denti di cane per mostrare la dentatura sporgente di terrificanti demoni e spiriti.

Si sostiene che il teatro *nuoxi* nella provincia Guizhou abbia la più grande quantità di maschere. Un ciclo completo delle opere di repertorio rappresentate da un ensemble nel teatro *nuoxi* detto *tang* si dice che possieda da alcune dozzine a più di un centinaio di ma-

²³ Cfr. nota 20.

schere. Solo attorno all'area dell'Anshun nella provincia Guizhou ci sono stati più di 300 di questi ensemble *dixi* e il loro numero totale di maschere poteva raggiungere o superare i diecimila pezzi²⁴, alcuni dei quali erano addirittura prodotti originali che risalivano alla Dinastia Qing (1644-1911 d.C.).

La ricca varietà di maschere del *nuoxi* nella provincia Guizhou si presenta anche in varie espressioni artistiche legate ai diversi stili teatrali e alle particolari forme regionali. Le maschere *dixi* dell'Anshun sembrano essere incise in maniera particolarmente delicata e dipinte con schemi di colori ancora più brillanti. Le maschere dei generali sono famose per gli occhi da leopardo completamente spalancati, mentre quelle delle generalesse sembrano avere occhi da fenice mezzochiusi. Anche le sopracciglia appaiono come frecce nella maschera del generale maschio più giovane, come un pezzo di corda in quella dei generali donna, e come un fuoco che brucia in quella delle figure marziali. Le decorazioni della fronte sono disegnate con la forma e il simbolo dei tipici motivi culturali tradizionali cinesi come il dragone, la fenice, ecc.

Nei territori interni, la maschera *nuotangxi* dell'area Deijiang del Guizhou è famosa per la sua originale forma primitiva ben delineata e naturale e un'impronta scultorea frutto di un semplice schema di colori. I tratti della faccia sembrano in parte esagerati, nel senso che le orbite appaiono molto scavate in contrasto con gli occhi proiettati all'infuori. A volte sulla cima del capo crescono anche corna che lasciano una forte impressione piena di fantasie drammatiche.

In aggiunta alla ricca immaginazione degli artisti, un altro fattore spiega perché nel Guizhou si trovi un'espressione originale delle maschere diversa da luogo a luogo: nella parte montuosa occidentale della provincia, le maschere mostrano aspetti semplici nella loro espressione primitiva piena di ingenuità artistica, come la maschera del *cuotaiji* e quella dell'area Daozhen già citata; nella parte settentrionale della provincia, collegata con le aree di Sichuan, Hubei e Hunan, le maschere appaiono miste, con caratteristiche tradizionali culturali cinesi per quel che riguarda la semplicità nell'aspetto esterno, ma anche con un tocco di armonia interiore come nel caso delle maschere *nuotangxi*. Le maschere *dixi* dell'Anshun, molto delicate, riflettono la raffinatezza teatrale propria della cultura sociale e dello sviluppo storico di quell'area come centro della provincia.

²⁴ Yang, Changkui - Sun, Fuxin 1987, p. 163.

Le maschere *nuoxi* prendono il nome dai personaggi che appaiono in ogni opera: ma talvolta gli stessi personaggi possono apparire diversi con maschere diverse dato che la loro identità teatrale e la loro azione scenica può variare di opera in opera. In alcuni casi una maschera può condurre a una storia vivace, quasi a sé stante. Determinate dalla natura rituale del teatro *nuoxi*, tutte le maschere hanno un senso di difesa della sacralità e rappresentano gli dei di un mondo diverso da quello quotidiano, sia che si tratti di divinità sciamaniche, buddiste e confuciane o di rappresentazioni sacre di qualsiasi fenomeno terreno possibile, di forze naturali, o di immagini di fate, malvagi, spiriti e demoni.

In ragione della loro ritualità, tutte le maschere sono molto ben conservate, generalmente tenute in custodie costruite allo scopo e poste nei templi o nelle sale pubbliche di culto degli antenati, per essere «invitate ad uscire» solo una volta all'anno, per il rito festivo o in occasione della rappresentazione che segue la rigida procedura cerimoniale. Nella tradizione della rappresentazione *nuoxi* nel sud della provincia di Anhui, la sera prima che la festa cominci il settimo giorno del capodanno lunare, la gente è inviata a «rubare» le custodie di legno dalla sala pubblica del culto degli antenati in cui sono tenute le maschere e a metterle sull'altare sacro nel tempio. Il mattino seguente, la custodia di legno viene aperta e le maschere (ma dicono «facce», *lianzi*) sono «invitate ad uscire» e tenute da quattro persone durante un corteo ritmato da tamburi, bandiere, strumenti rituali e accompagnato da riti cerimoniali di carte che bruciano e cannoni che sparano lungo tutto il percorso. E questo fino a quando le maschere non sono nuovamente «salutate» sul tavolo del dragone nella sala pubblica del culto degli antenati. Allora ogni dio che appare sulla maschera è sottoposto a successivi sacri riti sciamanici, seguiti da una procedura che sistema ordinatamente le maschere in quattro file, pronte per essere adorate di nuovo dagli attori prima di poter essere indossate e usate per lo spettacolo. Si ripete quasi la stessa procedura per «invitare» le maschere a ritornare nella custodia dopo la rappresentazione finale dell'ultimo giorno di festa, quando esse sono di nuovo accolte nella sala del culto degli antenati per essere religiosamente conservate fino all'anno successivo²⁵. Una categoria più dettagliata di maschere *nuoxi* per varietà di ruoli-tipo e personaggi drammatici riguarda il repertorio del teatro *nuoxi*.

²⁵ Zhou, Yuede 1990, pp. 90-91.

7. Il repertorio del teatro *nuoxi*

Sebbene il repertorio del *nuoxi* vari di luogo in luogo e appaia in maniera diversa nelle sue differenti varietà, tuttavia le leggende religiose cinesi sono la principale fonte del suo repertorio il cui corpo maggiore è costituito dai primi racconti sciamanici, dalla mitologia taoista e dalle storie delle Scritture Buddiste. Inoltre, anche le leggende regionali sugli dèi che rappresentano vari fenomeni terreni e le forze naturali entrarono nelle rappresentazioni teatrali *nuoxi*. In alcuni casi, anche il primitivo rito sciamanico e la pratica religiosa attuata prima dello spettacolo è stata drammatizzata e sono divenute in seguito opere autonome.

La struttura del repertorio e la sua strutturazione nei diversi drammi si deve riferire alle diverse varietà di teatro *nuoxi* e dunque sono differenti da regione a regione. La rappresentazione del *nuotangxi* del gruppo etnico Tujia nella contea Sinan della provincia di Guizhou si mescola allo svolgimento della pratica rituale. L'intera funzione consiste nell'«apertura e nella chiusura del *tan*», l'apertura e la chiusura del buco. La prima e la terza parte servono come cerimonia rituale che si riferisce al saluto e alla cacciata degli dèi (*tan* indica l'intera attività di questa pratica rituale teatrale), durante la quale il rituale mostra la scena drammatica dell'invito ai generali fantasma e ai soldati celesti affinché essi vengano e stabiliscano i loro accampamenti sul luogo, lastrichino la strada e costruiscano ponti per far arrivare gli dèi. Allora le persone sulla scena cominciano ad adorare queste divinità e a presentare loro offerte votive e a implorarle di combattere e di scacciare gli spiriti e i demoni. Segue poi la stessa procedura per rimandare questi dèi in cielo al termine della seconda parte della rappresentazione. Seguendo questo svolgimento, una parte delle attività rituali sono diventate quel genere di opere dette *yinxu* (*yin* indica il mondo degli inferi), dato che lo spettacolo era organizzato per divertire spiriti e fate nell'altro mondo, e sono diventate anche pièce codificate delle opere *nuoxi*, piene di azioni teatrali ma con una trama drammatica meno sviluppata.

L'«apertura del buco» è la rappresentazione formale delle opere *nuoxi* che consistono nel «primo teatro» (*qianxi*) e nel «post-teatro» (*houxi*). Il «primo teatro» a sua volta si divide in tre parti: «la parte superiore» (*sbandong*), «la parte centrale» (*zhongdong*) e la «parte inferiore» (*xiadong*). Le opere della «parte superiore» e «inferiore» sono in genere racconti su spettri e fate, con aspetti religiosi e rituali pieni di effetti terrificanti e orribili e appaiano con una trama e con

personaggi sviluppati, a confronto delle scene meramente spettacolari della prima e della terza parte dell'«apertura e chiusura del *tan*» sopra citate. Le opere della «parte superiore» trattano di come gli spiriti celesti e le fate-demoni assumano i loro compiti e giungano alla famiglia che porta le offerte e organizza la rappresentazione, mentre la «parte inferiore» racconta come i desideri siano drammaticamente esauditi così che la famiglia può dar via le offerte. Le opere in queste due parti sono infatti ancora una volta la versione drammatizzata del servizio rituale e sono perciò chiamate *guixi*, «opere degli spiriti». A loro confronto, le opere della «parte centrale» sembrano essere pezzi umoristici che servono come pause comiche.

Le tre parti del «primo teatro» citate sopra hanno il loro ricco repertorio che comprende le opere della «parte superiore»: *Il monaco che spazza il pavimento* (Saodi Heshang), *L'antenato della Terra* (Dipan Yezu), *La nonna antenata di Tang* (Tangshi Taipo), *Il generale prende il comando* (Jiangjun kailu), *Il Dio della Terra guida i soldati* (Tudi Yinbing), *Il Dio dell'Acqua* (Shuilu shenzhi), *Zhou Cang seppellisce il generale* (Zhou Cang Zang jiang), *Il generale fantasma chiama i suoi soldati* (Xianguan dianjiang), *Wulang scorta il soldato* (Wulang Yabing).

Seguono le opere della «parte di mezzo»: *Balang nato con difficoltà* (Gangsheng Balang), *Il fratello gemello di Jiulang* (Luansheng jiulang), *Il signor indovino* (Suanming langjun), *I monaci delle nove aree* (Jiuzhou heshang), *La nonna Wang vende il vino* (Wangpo maijiu), *Niugao vende le medicine* (Niugao maiyao).

Seguono infine le «opere della parte inferiore»: *Il pioniere con la bandiera bianca* (Baiqi xianfeng), *Il vecchio giudice con i denti sporgenti* (Gouya laopan), *Laoer della montagna Liangshan* (Liangshan laoer), *Il dragone fantasma che sceglie la dieta vegetariana* (Jianzai longshen), *Il generale violento che apre le montagne* (Kaishan mangjiang), *La moglie di Yaoer* (Yaoer xifu), *Erlang uccide lo spettro* (Erlang zhangui), *Zhongkui giudica l'opera* (Zhongkui panxi)²⁶.

A confronto il «post-teatro» che si rappresenta fuori dalla sala, generalmente su piattaforme innalzate temporaneamente, sembra essere una forma più teatralmente matura delle opere perché indipendente dall'influenza della cerimonia rituale. Il suo repertorio consiste in leggende storiche, favole, versioni drammatiche adattate dalle storie popolari regionali e dalle rappresentazioni del folklore, scene

²⁶ Li, Zihé 1987, p.51.

drammatiche di vita locale composte di recente, così come di adattamenti da altri generi teatrali tradizionali cinesi.

La struttura del repertorio nel *nuotangxi* del gruppo etnico di Tujia, della contea Dejiang, sembra essere meno complicato. È composto da tre parti: la rappresentazione di apertura (*kaitanxi*), lo spettacolo principale (*zhengxi*) e la rappresentazione inserita (*chaxi*). La rappresentazione di apertura è anche una presentazione drammatizzata mista tra la stregoneria sciamanica e il rito religioso, come quello del *nuotangxi* nella contea Sinan. Ma le sue maggiori rappresentazioni consistono principalmente in opere che si riferiscono alla vita degli esseri umani, sebbene le storie, quanto a origine, siano ancora piene di aspetti religiosi e rituali. Ogni ensemble possiede ventiquattro opere per la rappresentazione principale chiamata «lo spettacolo dell'intero ensemble» (*quantangxi*) con l'uso di ventiquattro maschere solo in occasione del «desiderio fortunato» (*jiyuan*) e del «desiderio di compleanno» (*shouyuan*) per la gente al di sopra dei sessanta anni di età. Nel caso della cerimonia rituale di «esaudimento del desiderio» (*huanyuan*), quando il bambino malato guarisce, oppure per il «desiderio di compleanno» per la gente al di sotto dei sessant'anni, si rappresenta «lo spettacolo con mezzo ensemble» (*bantangxi*) solo con dodici maschere²⁷.

Il *chaxi* in termini di «spettacolo inserito» è generalmente rappresentato tra le parti della «rappresentazione principale» come suggerisce il significato del suo nome ma può anche comparire dopo, nel cui caso viene chiamato «ultima rappresentazione» (*houxi*). Questo gruppo del repertorio contiene le opere che riguardano la vita reale della gente, con temi stimolanti che si riferiscono alla realtà sociale del tempo ma anche con argomenti comici e leggeri. Argomenti molto apprezzati dalla gente di provincia sono quelli che riguardano il matrimonio libero e la fedeltà d'amore. Gli elementi teatrali di queste opere – personaggi, divisioni in scene, dialoghi – sembrano essere relativamente più maturi in confronto al repertorio della «rappresentazione d'apertura» e della «rappresentazione principale». In generale, il *nuotangxi* della contea Dejiang e di quella Sinan hanno in comune molte opere nel loro repertorio.

All'interno del paese, il *dixi* nell'Anshun ha un repertorio originale autonomo che consiste principalmente in opere tratte dai racconti leggendari degli eroi di guerra legati agli eventi storici adattati

²⁷ Tuo, Xiuming 1987, pp. 101-202.

dalle storie *chuanqi* della tarda Dinastia Ming (1368-1644 d.C.) e da altre forme di letteratura orale. Il *dixi* sembra possedere più personaggi militari con relative maschere ma le convenzioni della rappresentazione che riguardano le scene militari sono diverse da quelle delle altre varietà a causa delle diverse fonti e influenze²⁸.

A parte le opere presentate nella parte rituale in apertura del *nuoxi*, opere drammaticamente poco sviluppate, in generale la maggior parte delle opere del repertorio *nuoxi* sono vicine alla vita quotidiana e riflettono i sentimenti immediati del popolo che vuole migliorare la propria condizione esistenziale e aspira, in modo originale, a un ambiente sociale ideale. Allo stesso tempo queste opere tendono anche a burlare e mettere in ridicolo le avversità della vita, prospettiva che fa godere loro un'ininterrotta popolarità tra la gente locale. Così il teatro *nuoxi* non è soltanto preferito dal pubblico regionale nelle aree in cui è diffuso, ma oggi interessa sempre di più anche numerosi professionisti del teatro e il pubblico di tutta la Cina.

Elenco delle principali varietà di teatro nuoxi e delle loro località relative: 1. *Anhui nuoxi*: nell'area Guichi della parte meridionale della provincia di Anhui; 2. *buyixi*: tra il gruppo etnico Buyi, nella parte meridionale e sud-occidentale della provincia del Guizhou; 3. *cuotajiji*: nel gruppo etnico Yi, nella contea Weining dell'area sud-occidentale della provincia di Guizhou; 4. *dachengxi*: nell'area Quanzhou della parte meridionale della provincia di Fujian; 5. *daoqingxi*: nelle aree rurali delle province Shanxi e Shaanxi; 6. *dixi*: nelle aree di Anshun, Guiyang della provincia di Guizhou; 7. *Dongzu nuoxi*: tra il gruppo etnico Dong nell'area Xinhuang della provincia di Hunan; 8. *bongshanxi*: nella parte orientale della provincia di Anhui; 9. *huachaoxi*: nell'area rurale della provincia di Guangdong; 10. *Jiangxi nuoxi*: nell'area sud-orientale della provincia di Jiangxi; 11. *luogu zaxi*: nella parte meridionale della provincia di Shanxi; 12. *Mulianxi*: nell'area Yuanling della parte nord-occidentale della provincia di Hunan; 13. *Tujiazu nuotangxi*: nel gruppo etnico Tujia della Contea Dejiang e Sinan della provincia di Guizhou nord-orientale, così come della parte occidentale della provincia di Hunan e quella sud-occidentale della provincia di Hubei; 14. *qingtanxi*: nell'area Lushan della Provincia di Sichuan; 15. *rangjiexi*: nella parte orientale della provincia di Zhejiang; 16. *saixi (daoshixi)*: nella parte settentrionale delle province di Shanxi e di Hebei e nella regione autonoma della Mongolia interna; 17. *shangu nuoxi*: nella contea Quwo della parte meridionale della provincia di Shanxi; 18. *shidaoxi (Hunan nuotangxi)*: nella parte meridionale e occidentale della provincia di Hunan; 19. *shigongxi*: nel gruppo etnico Zhuang della regione autonoma del Guangxi Zhuang; 20.

²⁸ Sun, Fuxin 1987, p. 134.

tongzixi: nell'area Nantong della provincia di Jiangsu; 21. *zangxi* (teatro del Tibet): nella regione del Tibet.

(Traduzione di Maria Ficara)

Bibliografia

- Lusheng, Cao, *Lun Zhongguo xiancun yuanshi xiju de biaoyan xingtai* (Sullo stato delle rappresentazioni attuali del teatro primitivo cinese), in *Xijuyishu* 1, Shanghai 1990.
- Chen, Zongshu, *Fojiao yu xiqu yishu* (Il Buddismo e le arti teatrali), Tianjin renmin chubanshe, Tianjin 1992.
- Deng, Guanghua - Ke, Lin, *Tujiazu nuotangxi yinyue churtan* (Una discussione fondamentale sulla musica del teatro *nuotangxi* della tribù etnica Tujia), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (ed.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.
- Guo, Sijiu: *Nuoxi de chansheng he gudai de nuo-wenhua* (L'origine del teatro *nuoxi* e la cultura *nuo* dei tempi antichi) in *Minzu yishi* 4, Nanning 1989.
- Li, Zihé: *Guizhou nuoxi tanpian* (Una discussione generale sul teatro *nuoxi* nel Guizhou), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (ed.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.
- Liu, Housheng, *Traditional Chinese Opera and Their Main Characteristics* (saggio inedito stampato dall'Associazione Teatrale Cinese, Pechino 1980).
- Qu, Liuyi, *Nuoxi: shaoshu minzu xiju ji qua* (Il teatro *nuoxi*: il teatro delle minoranze etniche e gli altri), Zhongguo xiju chubanshe, Pechino 1990.
- Shi, Haibo - Luo, Yong, *Nuoxi de yuanliu jiqi zai Guizhou de chuanbo yu fazhan* (L'origine del teatro *nuoxi* e la sua diffusione e sviluppo nel Guizhou), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (edd.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.
- Sun, Fuxin, *Anshun dixi de xingcheng he fazhan* (Formazione e sviluppo del teatro *dixi* nell'Anshun), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (edd.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.
- Tao, Lipan, *Nuo-wenhua chuyi* (Un modesto commento sulla cultura *nuo*), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (edd.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.
- Tuo, Xiuming, *Gupu de xiqu youqu de mianju Guizhou sheng dejiang tujiazu diqu nuotangxi* (Il teatro antico e spontaneo, le maschere interessanti: il

- nuotangxi* della nazionalità Tujia nel Dejiang della provincia Guizhou), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (edd.), *Nuoxi lumwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.
- Wu, Yimin, *Daoqingxi* (Il teatro *Daoqingxi*), in *Zhongguo dabaiké quanshu xiqu quyi* (Enciclopedia Cinese: il teatro d'opera tradizionale cinese, la musica popolare e le arti teatrali), Zhongguo dabaiké quanshu chubanshe, Pechino-Shanghai 1983.
- Yang, Changkui - Sun, Fuxin, *Gupu jingmei shenqi baofang: luetan Guizhou nuoxi mianju* (Antica semplicità, bellezza delicata, mistero originale, naturale audacia: una breve discussione sulle maschere del teatro *nuoxi* del Guizhou), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (edd.), *Nuoxi lumwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.
- Yu, Weijie, *Tradizione e realtà del teatro cinese. Dalle origini ai giorni nostri*, International Cultural Exchange Srl., Milano 1995.
- Zhang, Geng - Guo, Hancheng: *Zhongguo xiqu tongshi* (Storia Generale del teatro Cinese), Zhongguo xiqu chubanshe, Pechino 1981, vol. I.
- Zhao, Jiehui - Guo, Houan - Zhao, Fujie - Pan, Ce, *Zhongguo ruxue shi* (Storia del Confucianesimo Cinese), Zhengzhou guji chubanshe, Zhengzhou 1991.
- Zhao, Xun: *Juyou qinchunbuoli de Zhongguo chuantong xiqu* (Il teatro d'opera tradizionale cinese di giovane vitalità), in *Zhongguo xiqu* 1, Pechino 1992.
- Zhou, Yuede: *Zhongguo xiqu yu Zhongguo zongjiao* (Il teatro d'opera tradizionale cinese e la religione cinese), Zhongguo xiqu chubanshe, Pechino 1990.

Nancy Guy

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

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

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

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

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

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

⁴ *Ibidem*, p. 111.