

Pierangelo Pompa

## L'OCCHIO EURASIANO DI MEI LANFANG<sup>1</sup>

Riflessioni intorno alla traduzione di alcune recensioni di Mei a spettacoli stranieri contenute nei suoi *Saggi* (1962): tra la riforma del teatro tradizionale cinese e alcuni principi transculturali del teatro

Gli scritti di Mei Lanfang sono quasi integralmente non tradotti e generalmente considerati marginali. La produzione di Mei è in realtà consistente e diversificata, e non può essere pregiudizialmente trascurata, per quanto sia strettamente connessa alle vicende di un regime politico molto controverso. Tale produzione si concentra infatti negli anni '50, quelli della Riforma Teatrale, un periodo in cui la politica entra prepotentemente nella vita artistica della Cina. Procedendo dalla nazionalizzazione integrale del sistema di produzione, il Partito Comunista (PCC) intende mettere il teatro al servizio del proprio progetto culturale. Mei è il massimo rappresentante della scena nazionale e assume numerose cariche istituzionali. La sua attività scrittorica rientra a pieno titolo nello svolgimento dei suoi incarichi pubblici. Dal 1949 al 1961, anno della morte, accanto alle più note autobiografie, scrive circa un centinaio di articoli e saggi brevi, tra cui memorie, recensioni e interventi sui vari temi della Riforma.

Questo studio prende in considerazione uno specifico e ridotto gruppo di testi contenuti nella raccolta *Mei Lanfang Wenji* 梅兰芳文集<sup>2</sup> (Saggi). Gli anonimi curatori ordinarono l'antologia te-

<sup>1</sup> Questo saggio sintetizza alcuni capitoli della tesi di laurea in Lingua e Letteratura cinese che ho discusso nel 2009 presso La Sapienza di Roma. Relatore straordinariamente attento e disponibile è stato il dott. Alberto Sorgi, che voglio ringraziare per la carta bianca concessami nella ricerca, per i preziosi consigli e per l'intervento decisivo su alcuni dettagli tecnici della traduzione dal cinese.

<sup>2</sup> Mei Lanfang, *Mei Lanfang Wenji*, Beijing, Zhonguo Xiju Chubanshe, 1962. Della raccolta non conosco nessuna traduzione in lingua occidentale, a parte qualche brevissima citazione e le versioni francese e italiana dell'articolo *Ricordando Stanislavskij* (cfr. Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997). Qualsiasi riferimento ai testi, dunque, sarà proposto nella mia traduzione dal cinese. Nelle note successive mi riferirò alla raccolta con la sigla MLWJ.

maticamente e non cronologicamente, e vi distinsero quattro sezioni. L'ultima sezione è costituita da tredici articoli in cui l'autore si occupa di forme ed esperienze teatrali non cinesi, attraverso la recensione di spettacoli o la rievocazione di viaggi e incontri. L'impostazione editoriale della raccolta propone dunque di per sé la lettura incrociata di questa serie di articoli, e la traduzione di alcuni di essi costituisce l'occasione e l'ossatura di questo saggio<sup>3</sup>. Se ci si districa tra i passaggi retorici, celebrativi del PCC e della sua politica culturale, affiora infatti uno sguardo professionale specifico e coerente, che mette a fuoco, attraverso spettacoli molto diversi, la tecnica materiale degli attori. In particolare, in alcuni di questi tredici articoli, Mei Lanfang paragona la tecnica performativa di diverse tradizioni formalizzate come il Kabuki, alcune danze indiane e il balletto classico a quella del teatro tradizionale cinese, rilevando alcuni fondamentali aspetti comuni. Questo accostamento comparativo delle tecniche non ha alcun intento sistematico, ma, pur non dando luogo a una formulazione teorica organica, costituisce un filo conduttore piuttosto solido, che verte su alcuni principi generali del lavoro dell'attore. Tali principi sono stati avvicinati da chi scrive con gli strumenti linguistici e concettuali dell'antropologia teatrale<sup>4</sup>. Ma se questa scelta metodologica è funzionale a un'interpretazione e a una traduzione efficaci, l'occasione e gli obiettivi degli articoli di Mei vanno cercati esclusivamente all'interno del dibattito connesso alla riforma del teatro cinese, e della battaglia di Mei a difesa delle tecniche tradizionali. La prospettiva comparativa è infatti completamente diluita in un'altra specificamente cinese, legata al palinogenetico progetto messo in campo dal PCC negli anni '50. Peraltro, persino la terminologia più tecnica va riferita alla connotazione ideologica assunta in quel contesto tanto politicizzato. L'individuazione transculturale di certe co-

<sup>3</sup> Se ne potranno proporre per ragioni di spazio soltanto alcuni brani scelti funzionalmente, senza la pretesa di esaurirne tutti i contenuti. Riporto i titoli dei tredici articoli della sezione: *Tornando dalla Conferenza Mondiale della Pace di Vienna* (1953), *Ricordando Stanislavskij* (1953), *Il fiore dell'amicizia. La tournée in Cina del Bol'šoj* (1959), *L'eterna amicizia tra Cina e Unione Sovietica* (1961), *Il mio soggiorno a Pyongyang*, *I recenti risultati del teatro coreano* (1955), *La logica giusta della storia* (1960), *Gli stretti legami tra l'arte teatrale cinese e quella indiana* (1955), *Ricordando Tagore* (1961), *Vedendo il Kabuki* (1955), *Ancora sul Kabuki* (1955), *La perla artistica del popolo giapponese – il Kabuki* (1955), *La deliziosa «Gru del tramonto»* (1960).

<sup>4</sup> Cfr. Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna, il Mulino, 1993, ed Eugenio Barba e Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di Antropologia Teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005.

stanti tecniche è infatti, per Mei Lanfang, la risposta a immediati problemi nazionali. Quello che alla nostra lettura interessa riconoscere come un principio generale, per Mei è innanzitutto una caratteristica del teatro cinese che rischia di andare perduta e che l'autore cerca di accreditare, rilevandone la presenza in altre prestigiose forme teatrali. Parlando di teatri «altri», Mei Lanfang tocca di fioretto con un potere ambiguo, che nel giro di pochi anni interverrà drasticamente su tutto il teatro tradizionale cinese.

### *Mei Lanfang e gli anni della Riforma*

Il movimento intellettuale connesso alla Riforma fu molto contraddittorio, e visse fasi confuse legate all'alternanza di irrigidimenti censori e ambigue distensioni. Per gli artisti e gli intellettuali era difficilissimo orientarsi tra continue svolte divergenti. Fino a tutti gli anni '50, tuttavia, il sistema teatrale tradizionale non fu ancora ufficialmente messo all'indice in quanto tale, anche se la stigmatizzazione delle forme tradizionali come elemento retrogrado era già nell'aria<sup>5</sup>. Da una prima lettura dei testi contenuti in *Mei Lanfang Wenji* e dai dati biografici disponibili relativi agli anni '50, emerge un Mei Lanfang allineato perfettamente con la dottrina culturale del PCC. Ma la vicenda pubblica e privata di Mei a cavallo del 1949 sembra in realtà più sfumata di quella ufficialmente proposta ancora oggi, così come le sue posizioni appaiono articolate a più livelli. Il rapporto ambivalente di Mei Lanfang con la dirigenza comunista pone problemi metodologici anche nella lettura degli articoli, non solo rispetto all'annosa questione della completa autorialità degli scritti, ma per comprenderne specifiche dinamiche testuali<sup>6</sup>. Nel 1949, Mei aveva

<sup>5</sup> Non è chiaramente possibile dare conto di tutti i temi connessi alla Riforma. Per approfondimenti sulla prima fase di quel processo, cfr. in particolare Richard F.S. Yang, *The Reform of Peking Opera under Communists*, «The China Quarterly», n. 11, 1962. Per un panorama complessivo recente e documentato si veda invece Li Ruru, *The soul of Beijing Opera. Theatrical creativity and continuity in the changing world*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.

<sup>6</sup> Il problema dell'autorialità negli scritti di Mei Lanfang è molto intricato, e riguarda non solo la manipolazione dei suoi testi, ma anche la specifica forma di simbiosi che l'autore instaurò con i suoi collaboratori nella scrittura e nell'edizione a stampa dei suoi saggi. Presupposto di questo mio saggio è che almeno i passaggi tecnici gli siano completamente attribuibili: sembra che egli li dettasse e li dimostrasse con azioni al suo segretario Xu Jichuan, per poi curarne personalmente la stesura finale. Sul piano biografico, la scelta di non seguire il Guomindang a Taiwan nel

dovuto ritrattare le posizioni inizialmente assunte sui temi della Riforma Teatrale. Di fronte all'invito ufficiale a «lasciare che il contenuto determinasse la forma», aveva dapprima affermato la necessità di modificare i temi degli spettacoli senza intaccarne la forma tradizionale, e aveva proposto un approccio graduale e prudente. Aveva fatto questo sulla base degli esperimenti da lui personalmente condotti fin dagli anni '10, quando aveva tentato di utilizzare le forme tradizionali per rappresentare «drammi moderni con costumi antichi», salvo poi accantonare quella ricerca. Ma nonostante la sua competenza, Mei fu condotto a sottoscrivere posizioni più remissive attraverso l'ambigua modalità dell'autocritica, e a riconoscere la necessità di alterare le forme per adeguarsi ai nuovi contenuti della nuova epoca<sup>7</sup>. La dinamica politica ed editoriale in gioco negli scritti di Mei è dunque tutt'altro che lineare, ma la tensione dialettica tra discorso tecnico e ossequio ideologico può diventare una chiave d'accesso rivelatrice. Rispetto alle direttive sulla componente tematica e ideologica degli spettacoli, che si facevano sempre più rigide, il dibattito su continuità e modernizzazione nel lavoro dell'attore fu invece per qualche tempo maggiormente praticabile, proprio perché molto tecnico e apparentemente marginale rispetto ai più urgenti obiettivi politici. In questo ambito, Mei assunse posizioni più originali, seppure in termini politicamente inappuntabili. La decisione se rappresentare o meno personaggi contemporanei non spettava più a lui: questo sembrava in ogni caso il destino segnato per gli anni a venire. Ma ciò costituì anche l'occasione per riprendere il filo del discorso, abbandonato già dagli anni '20, sulla compatibilità tra recitazione tradizionale e personaggi contemporanei. Il margine per tutelare e rinnovare la tecnica tradizionale sarebbe stato sempre più nell'eventuale possibilità di rappresentare queste figure con quella

1949, come avevano fatto altri attori, non era stata per nulla scontata e aveva avuto complesse motivazioni personali e professionali, problematicamente descritte in Adolphe Clarence Scott, *Mei Lan-fang. The life and times of a Peking actor*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1971. Rispetto al periodo successivo ai Cento Fiori, invece, Fu Qiumin definisce Mei «una marionetta, di fronte all'avanzare di una dittatura estetica» (Fu Qiumin, *L'art théâtrale de Mei Lanfang*, Paris, You-Feng, 1998, p. 36).

<sup>7</sup> «La mia opinione è adesso che la forma non può essere separata dal contenuto. Il contenuto decide la forma, e andare avanti implica modificare la forma»: Zhang Songjia, *Mei Lanfang xiansheng meng «nan» ji* (Problemi per Mei Lanfang), in *Yitan*, a cura di Jiang Xiwu, Wuhan 2000, citato in Li Ruru, *op. cit.*, p. 9. La traduzione di tutte le citazioni è mia.

tecnica. E osservare aspetti fondanti di quella tecnica incarnati in convenzioni diverse da quelle del *jingju* (Opera di Pechino) avrebbe portato Mei Lanfang a riflettere su alcuni principi generali.

Ciò su cui Mei si era scontrato con le posizioni ufficiali nel 1949 non era l'alterazione del repertorio drammatico in quanto tale, bensì il rischio che questo avrebbe comportato per i codici tradizionali. Da alcuni fronti ideologici più radicali, in nome di un maggiore realismo, cominciava infatti a essere messo direttamente in discussione il valore comunicativo della recitazione formalizzata e convenzionale. La nozione di realismo (*xianshizhuyi*) è in realtà il nodo teatral-ideologico di tutto il teatro cinese di quegli anni, così come del teatro dei paesi socialisti in genere; «realismo» era la parola d'ordine per la quale dovevano necessariamente passare tutte le diverse proposte, e per cui passarono anche quelle di Mei Lanfang. Una stessa etichetta diventava così l'interfaccia ambigua di arte e politica, prassi e ideologia, Stanislavskij e Brecht. Rispetto al teatro tradizionale, a un estremo c'erano coloro che, in nome del realismo, sostenevano la strutturale impossibilità per le convenzioni tradizionali di rappresentare la vita contemporanea. Da questa impossibilità deducevano la necessità di abbandonare quelle convenzioni a favore di una nuova tecnica recitativa più descrittiva, didascalica e «psicologica», derivata da una ricezione spesso strumentale di Stanislavskij, che a quel tempo era in Cina l'icona sacra del realismo socialista<sup>8</sup>. D'altra parte i difensori delle forme tradizionali parlavano a loro volta di realismo, ma come equivalente del *xieyi* («ritrarre l'essenza, il senso»), opposto al *xieshi* («ritrarre la realtà») nella teoria artistica cinese tradizionale. La parola «realismo» divenne anche il passepartout con cui ci si garantiva dall'accusa di avere posizioni reazionarie, e la stessa formula, a seconda delle diverse posizioni, poteva essere applicata allo *huaju* («teatro parlato») come al *jingju*, al cinema come alle poesie iperclassiche di Mao Zedong: Mei Lanfang si troverà a definire realisti il Kabuki e le danze indiane tradizionali. E nel 1935, a Mosca, Stanislavskij in persona aveva detto che anche Mei Lanfang era un attore realista...<sup>9</sup> Sotto questa confusione semantica si

<sup>8</sup> Stanislavskij era stato parzialmente tradotto in Cina già negli anni '30. Mei Lanfang ricevette un suo volume nel 1937, anche se non sono in grado di dire di che testo si trattasse (cfr. la lettera di Mei a Stanislavskij del 12 maggio 1937, «Wenyibao», n. 2, 1953, p. 36).

<sup>9</sup> Mei Lanfang rievoca spesso l'incontro di Mosca a difesa delle proprie posizioni, non solo con riferimento a Stanislavskij. Citando a memoria il discorso pronunciato da Ejzenštejn in quell'occasione, per esempio, scrisse: «Il teatro tradizionale cinese deve essere preservato, perché è la base dell'arte teatrale cinese. Dobbiamo

celava chiaramente un nodo culturale molto complesso. Da parte loro, sin dall'inizio del secolo, i professionisti più avanzati del teatro cinese si stavano già interrogando sul modo di avvicinare le forme tradizionali alla realtà contemporanea e alle sue tipologie sociali e psicologiche. Ma gli attori avevano cercato delle risposte con i tempi e gli strumenti specifici di una tradizione artigianale profondamente radicata, non attraverso l'immediata palingenesi annunciata dal Partito. La tradizione professionale disponeva da sempre di un meccanismo di adeguamento e trasformazione molto consolidato, che, come si sa, era quello di sviluppare e combinare diversamente i materiali tradizionali. Ma era innegabile che quella tecnica incontrasse numerose difficoltà di fronte alla richiesta di una rappresentazione più diretta, se non proprio pedissequa, del comportamento quotidiano. A questo grumo professionale difficile da districare furono date risposte diverse. A Jia, un contemporaneo di Mei Lanfang, anche lui impegnato nella difesa delle tecniche tradizionali, traccia il quadro di riferimento:

C'è stata la tendenza a usare le teorie di Stanislavskij per risolvere i problemi del nostro teatro tradizionale. L'intenzione è giusta [...], ma ci si dimentica di partire dalla realtà della recitazione tradizionale cinese. Il proposito iniziale è liberarsi di certi elementi formalistici, ma, a causa di alcune interpretazioni errate, la forma stessa del teatro tradizionale è sotto attacco. [...] Molti tentano di imporre il naturalismo al teatro tradizionale, e hanno i loro arnesi teorici belli e pronti, come «il contenuto determina la forma» o «partire dalla vita». Questi due principi universalmente validi sono stati fraintesi dai dogmatici. Nell'applicarli al teatro tradizionale pretendono che l'attore non usi le *chengshi*, perché credono che lo stile di un dramma o il carattere di un personaggio emergano naturalmente solo attraverso la guida ricettiva di un regista e la connessione interiore dell'attore con il personaggio. Questo approccio viene chiamato «dal dentro al fuori» o «dal cuore alla forma», che significa che una volta trovata la giusta attività interna, la perfetta azione esterna apparirà naturalmente. Se qualcuno pretende che l'attore padroneggi le *chengshi*, viene in genere accusato di formalismo, cioè di un errore di principio, perché non segue con decisione i cosiddetti principi «prima l'interno e poi l'esterno», «partire dalla vita» o «lasciare che il contenuto determini la forma»<sup>10</sup>.

studiarlo e analizzarlo, per scoprire cosa stia alla base dei suoi ritmi» («*Shouci fangwen Sulian Shigei Eisenstein de jiaoyi*», «*Dianying yishu*», n. 5, 1959).

<sup>10</sup> A Jia, «*Truth in life and truth in art*», citato in *Chinese theories of theatre and performance from Confucius to present*, a cura di Faye Chunfang Fei, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, pp. 146-147. A Jia (1907-?) era teorico, drammaturgo e regista di teatro tradizionale. Dopo il 1949 era diventato il leader della principale compagnia di *jingju* di Pechino. Il discorso citato è del 1956.

Il brano mette in campo i termini fondamentali della questione: il «doppio versante» del lavoro dell'attore e la sua relazione con il concetto di *chengshi*. Questo termine indica le azioni sceniche dotate di significato convenzionale, caratteristica non solo del *jingju*, ma di tutte le forme di teatro tradizionale cinese. Talune *chengshi* sono comuni a diverse forme, altre specifiche di una sola; alcune sono immediatamente comprensibili nel loro significato convenzionale anche dallo spettatore occasionale, altre richiedono una competenza maggiore. Qualsiasi esperimento di innovazione effettuato dagli attori si muoveva all'interno di questo lotto stabilito di forme, che potevano essere elaborate, rifinite, sviluppate e giustapposte, ma sempre a partire da un nucleo predefinito. Il *Dizionario del teatro tradizionale* spiega, inoltre, che una *chengshi* è un'azione – o una serie di azioni – che

rispetta le peculiarità dell'arte scenica. Elabora le azioni della vita quotidiana, trasformandole in *shenduan* [sequenze, catene di azioni che transitano da una posa statica all'altra]. [...] Una *chengshi* è una creazione dell'attore diversa dalla vita quotidiana, ed è in continua trasformazione [...]. Nel teatro moderno, cercare nuove composizioni a partire dalla vita e dal carattere dei personaggi rompe la convenzionalità [*chengshibua*] <sup>11</sup>.

Per quanto la *chengshi* fosse dunque per definizione una sequenza di azioni extraquotidiane convenzionali, dopo il '49 a un attore del teatro tradizionale poteva capitare di essere coinvolto in seminari intensivi di aggiornamento tecnico e ideologico, in cui veniva alfabetizzato schematicamente sul «sistema Stanislavskij» e le nuove direttive estetiche del Partito. In queste occasioni, un quadro del PCC poteva chiedere a un attore di giustificare ciascuna *chengshi* utilizzata in un determinato dramma in base a un'azione proveniente dalla vita quotidiana, di ricondurre cioè la *chengshi* al suo nucleo realistico di origine, e di eliminare, in quanto elemento formalistico, tutte quelle azioni per cui non era in grado di realizzare questo processo. Gli attori non erano quasi mai capaci di ripercorrere all'indietro il percorso secolare di stilizzazione vissuto da quelle azioni, sempre che ciascuna azione avesse davvero una base quotidiana di quel tipo. Come conseguenza di questa argomentazione «realista», molti attori smisero di insegnare determinate partiture. Il discorso sul realismo e

<sup>11</sup> *Zhongguo xiqu quyi cidian*, Shanghai 1981, p. 439. La *shenduan* è costituita da una o più azioni (*dongzuo*). Può avere un significato codificato (*chengshi*), o essere una transizione dinamica convenzionale ma non semanticamente determinata (*guocheng*).

le convenzioni, nella sua declinazione più tecnica, è il nucleo centrale anche negli articoli di Mei, che lo aggiorna attraverso l'analisi di forme teatrali straniere. Tali forme avevano un grandissimo prestigio, e costituivano di per sé strumenti argomentativi molto forti. Secondo gli slogan dei Cento Fiori, per rinnovare il proprio teatro, la Cina doveva guardare all'esempio degli altri paesi<sup>12</sup>. Mei Lanfang aveva stretto relazioni professionali con ambienti teatrali internazionali, soprattutto in U.R.S.S. e in Giappone, e quelle relazioni costituivano una fonte di autorevolezza artistica, ma anche politica. Il celebre evento del 1935 nella Mosca sovietica, per esempio, non aveva soltanto creato un paradigma per gli scambi culturali nel teatro, ma aveva per sempre consacrato Mei, agli occhi dei cinesi, come monumento teatrale anche nel nuovo corso comunista. A lui Stanislavskij aveva dedicato un celebre elogio, che da solo permetteva di mettere in discussione gli aspetti più riduttivi dell'estetica realistica: «Il teatro cinese è un agire libero dotato di regole». Se l'investitura personale di Stanislavskij costituiva per Mei un'ulteriore protezione contro qualsiasi accusa di scorrettezza ideologica, i due si erano in realtà incontrati su un terreno professionale. La conoscenza del «sistema» è in ogni caso centrale nell'accezione di realismo elaborata da Mei, e la terminologia stanislavskiana è ampiamente presente anche nelle descrizioni degli spettacoli stranieri. Cosa vede dunque Mei Lanfang in quegli spettacoli? Che cosa possono insegnare al teatro cinese?

«*Gli stretti legami tra l'arte teatrale cinese e quella indiana*»<sup>13</sup>

La mia prima impressione è stata: ecco la vera danza indiana. In altre parole, lo stile nazionale dell'India è assolutamente riconoscibile. Ma nello

<sup>12</sup> «Ciò che è straniero serve alla Cina», «estirpare il vecchio per lasciar emergere il nuovo». Nella pagina centrale di un numero del «Xijubao» (Giornale Teatrale) del 1955 campeggia la frase «Accogliamo gli artisti di tutte le nazioni», circondata da una giostra di immagini che ritraggono varie opere locali cinesi, forme di spettacolo praticate dalle minoranze etniche, teatro per l'infanzia, teatri stranieri. Lo stesso numero ospita articoli su rappresentazioni vietnamite, sudafricane, tedesche e persino uno sul mimo francese, relativo a una tournée in Cina di Marceau. Ovviamente ci sono molti articoli sul teatro sovietico, soprattutto sul «sistema Stanislavskij», e su tutto troneggiano una foto e una poesia di Mao, il quale peraltro di teatro si era occupato personalmente. Cfr. Mao Zedong, *Discorsi alla conferenza di Yan'an sulla letteratura e sull'arte* — Maggio 1942, in Idem, *Opere*, Torino, Einaudi, 1974.

<sup>13</sup> Titolo originale della recensione: *ZhongYin liangguo yishu miqie xiangtong* (1955). Rispetto al programma di danze indiane cui assistette Mei Lanfang, non ho

stesso tempo la danza indiana è impregnata di un certo gusto orientale, che la rende molto vicina al nostro teatro tradizionale<sup>14</sup>.

Il testo, dal titolo programmatico, mostra immediatamente uno sguardo duplice: da un lato, sensibile a quegli aspetti stilistici caratterizzati in senso nazionale; dall'altro, teso a individuare livelli dello spettacolo che trascendono questa appartenenza. Notiamo fin da subito un'indicativa oscillazione terminologica, che si rivelerà sistematica negli scritti di Mei: se nel titolo Mei parla di «arte teatrale» (*xiju yishu*), in seguito si riferirà ai numeri presentati dalla delegazione indiana con la parola «danza» (*wudao*). È noto come nei teatri classici asiatici la distinzione tra teatro e danza sia molto meno pertinente che per il contesto europeo, e anche Mei li utilizza come sinonimi.

Il carattere nazionale di queste danze è profondamente radicato. Ma anche per noi cinesi non sono affatto estranee [...] Ho sempre pensato che sotto numerosi aspetti siano molto simili al teatro classico cinese. Da quello che ho visto, le danze indiane hanno già raggiunto il livello artistico più alto; hanno un'enorme forza espressiva, ma c'è anche molto che resta implicito o velato, come per esempio nel Bharata Natyam, dove i movimenti, le posture del corpo e i gesti delle mani sono complessi e raffinati, ma ogni azione contiene nello stesso tempo un'intenzione precisa [*mudixing*] e si trova all'interno di un flusso vitale e definito [*xindong*], in cui anche i dettagli più piccoli sono curati e messi in relazione con la musica. La danza Kathak ha le stesse caratteristiche. Ho apprezzato soprattutto le azioni piccole ma esatte in ogni dettaglio. Il ritmo squisito e l'atmosfera poetica agiscono profondamente sugli spettatori. In particolare, l'utilizzo dei segni diretti e inversi delle mani mi ha fatto pensare alle *yunshou* nel nostro teatro classico. Credo che quei segni meritino di essere studiati dai nostri attori<sup>15</sup>.

A cosa è dovuto quel senso di familiarità che avvicina le danze indiane al teatro classico cinese? Una componente espressiva più esplicita convive con livelli tecnici e interpretativi più sottili, o interni, che attengono alle intenzioni, al flusso e al rapporto con la musica: sono i diversi strati della drammaturgia dell'attore.

La danza delle mani del Kathak, in cui ogni azione è portatrice di un significato codificato, assomiglia a una delle tecniche di base del *jingju* per quanto riguarda le mani e le braccia, lo *yunshou*. Mei defi-

alcun elemento da aggiungere a quanto si può leggere nei brani citati in seguito. L'unico aspetto certo è che questo, come gli altri spettacoli recensiti da Mei, avveniva all'interno di missioni diplomatiche ufficiali.

<sup>14</sup> MLWJ, p. 367.

<sup>15</sup> MLWJ, pp. 367-368.

nisce i *mudra* del Kathak «diretti e inversi» (*fanzheng*), con riferimento alla composizione di queste azioni nello spazio e alla dinamica delle loro opposizioni; ma *fan* e *zheng* sono termini semanticamente stratificati della tradizione cinese, e vanno intesi anche come indicanti due qualità energetiche diverse e complementari, una positiva e una negativa. Il *fan yunshou*, infatti, è detto anche *yin yunshou*, e il *zheng yunshou* è detto anche *yang yunshou*, con riferimento alla nota e fondamentale polarità di *yin* e *yang*. Le mani e le braccia realizzano dunque una successione d'azioni estroverse e introverse, vettorialmente contrapposte, ma questa successione contiene anche l'alternanza di diverse qualità dinamiche ed energetiche<sup>16</sup>. Il lavoro delle mani nelle danze indiane, scrive Mei Lanfang, «agisce profondamente sugli spettatori»: ma il verbo agire non traduce adeguatamente il cinese *ganran*, che significa letteralmente «infettare». Si tratta di un termine appartenente al lessico medico, usato però dalla lingua cinese per indicare la relazione efficace tra uno spettacolo e i suoi spettatori, che subiscono da parte della rappresentazione una vera e propria modificazione organica, paragonabile all'infezione subita da una ferita. L'insieme del brano spiega su che tipo di fondamenti tecnici si basi questa «infezione». L'articolo ripropone più volte l'auspicio di un concreto scambio di tecniche tra il teatro cinese e quello indiano, riaffermando la loro affinità, su una base stavolta iconografica:

Le danze Holi sono esattamente quelle delle incisioni del monte Tianlong e delle raffigurazioni delle Apsaras nelle pitture murali a Dunhuang. Perciò, come cinesi [...], abbiamo la sensazione di incontrare dei vecchi amici [...] In questo tipo di danze, ogni muscolo del corpo è completamente flessibile, e solo i muscoli direttamente implicati nell'azione presentano le tensioni strettamente necessarie, che sono composte in un ritmo raffinato. Gli stati d'animo del danzatore costituiscono un filo continuo, e corrono attraverso tutto il corpo come un'onda straripante. Nelle posture più complesse il danzatore è in grado di variare istantaneamente le tensioni muscolari, e per raggiungere quest'abilità sono necessari un lunghissimo addestramento e un notevole gusto artistico. Nei momenti di staticità, il danzatore è in grado di far percepire agli spettatori il ritmo interno [*neizai jiezou*], e questa è la danza più nobile<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Come mostra l'antropologia teatrale, molte tradizioni tematizzano questa alternanza, attraverso coppie terminologiche specifiche. In quella indiana i termini usati sono *lasya* (delicato) e *tandava* (vigoroso), che indicano i due grandi gruppi di ruoli, distinti in base alla qualità con cui vengono eseguiti i movimenti. Cfr. Eugenio Barba e Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 62.

<sup>17</sup> MLWJ, p. 368.

L'antica comunanza tra danze indiane e cinesi è dunque fondata su tecniche artigianali, su una contiguità più professionale che culturale. Il brano può essere giustapposto con profitto a un altro, proveniente da un articolo diverso:

Qualsiasi attore sa che l'esercizio fisico richiede l'elasticità dei muscoli, ma il senso di questa frase così semplice viene molto facilmente confuso con un rilassamento privo di tensione interna, simile a quello di un vestito diventato flaccido a forza di restare appeso in un armadio. L'esercizio fisico nel teatro cinese richiede che l'energia possa circolare senza ostacoli in ogni parte del corpo, che possa essere liberamente trattenuta o rilasciata. Gli attori esperti dicono spesso che non va usata «l'energia» tout court [*jin*], cioè «l'energia caotica» [*zhuo jin*], ma bisogna usare l'energia «intelligente» [*qiao jin*]. In altre parole bisogna allenare ogni muscolo e ogni articolazione del corpo fino a poterlo facilmente controllare, fino ad avere sia forza che libertà di movimento, prima di poter dar corso a un'energia composta secondo la propria volontà e ricca d'infinita variazioni<sup>18</sup>.

Le tensioni del corpo costituiscono dunque la materia prima della composizione teatrale, da un punto di vista ritmico ed espressivo. Con le loro variazioni, modellano la circolazione dell'energia all'interno del corpo dell'attore; le nozioni di ritmo interno ed energia trattenuta specificano meglio l'immagine usata in precedenza da Mei a proposito di qualcosa di implicito, e vanno messe in relazione con il livello delle intenzioni. I due brani mostrano un'altra notevole alternanza di termini: nel secondo estratto, ciò che circola nel corpo dell'attore è definito, da un punto di vista piuttosto fisico, come «energia»; nella recensione sulle danze indiane, riferendosi a qualcosa di molto simile, Mei parla invece dell'onda straripante costituita dagli «stati d'animo del danzatore», scegliendo il termine sul versante che banalmente possiamo chiamare «stanislavskiano». Questa sovrapposizione dei due campi semantici è del tutto normale negli articoli presi in considerazione, ed era quella politicamente corretta nel clima ideologico della Riforma. Negli scritti di Mei, tuttavia, l'uso intrecciato del gergo «fisico» e di quello «psicologico» è anche il segno

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 31-32. Questa seconda citazione proviene dall'articolo *L'arte di recitare il «jingju»* (*Zhongguo jingjude biaoyan yishu*), relazione scritta da Mei Lanfang «tra il 24 gennaio e il 28 febbraio 1958 per gli amici specialisti sovietici ospiti all'Ostello dell'Amicizia». Le istituzioni cinesi si avvalevano, nella teorizzazione della Riforma, della consulenza autorevole, sia dal punto di vista artistico che politico, di collaboratori sovietici. Anche se parla di teatro cinese, il testo è rivolto a lettori stranieri, e costituisce uno sforzo di astrazione rispetto alla cultura nazionale dell'autore.

di un approccio pragmatico e olistico al lavoro dell'attore, in cui le opposizioni tra «forma» e «contenuto», «corpo» e «cuore», mostrano la loro schematica rigidità.

A proposito dello spettacolo indiano, Mei accenna alla «danza più nobile», connotata dalla presenza del «ritmo interno», una dinamica fisica attiva nell'apparente staticità, interna ma nettamente percepibile da parte degli spettatori. Il seguito del testo non approfondisce questo tema e divaga su alcuni aspetti narrativi. Ma su un'attività fisica interna Mei si sofferma anche in un altro testo del 1955, di cui parleremo diffusamente più avanti, intitolato *Ancora sul Kabuki*: «non avere nulla da recitare non corrisponde a un rilassamento casuale, bensì si tratta di emozione trattenuta»<sup>19</sup>. Se prima era l'energia a essere trattenuta o rilasciata, ora è l'emozione. Poco dopo, nello stesso testo sul Kabuki, Mei elogia la «recitazione adeguata» di un attore in una scena costruita tutta su piccoli dettagli:

Se riesce dunque a dare agli spettatori un'esperienza autentica e commovente, invece di infastidirli con uno strepito caotico, è proprio perché questo spettacolo possiede anche ritmo interno; la vibrazione del suo corpo mentre si asciuga le lacrime, per quanto questo non appaia in superficie, è composta come una danza, che a ben guardare ha una struttura [*geju*] molto raffinata<sup>20</sup>.

Per il peculiare intreccio di piani semantici di cui sopra, l'emozione trattenuta può essere addirittura strutturata in una danza. Comunque lo si nomini, ci troviamo di fronte a un aspetto fondante della presenza scenica, curato sia nelle danze indiane che nel teatro Kabuki. Mei ne parla anche a proposito di uno spettacolo di *jingju*, nella relazione inviata ai colleghi sovietici:

Le azioni sono piuttosto poche e i personaggi mantengono posizioni fisse, composte e solenni. Ma non si può certo assomigliare a dei pezzi di pietra. Bisogna che tutti i muscoli del corpo siano rilassati ma reattivi, per non dare agli spettatori un'impressione di rigidità. Per questo bisogna basarsi sull'attività interiore [*neixin huodong*], e farla circolare in ogni muscolo di ogni parte del corpo<sup>21</sup>.

Ritmo interno, attività interiore, energia ed emozione trattenute o rilasciate: ci troviamo sull'inafferrabile spartiacque tra fisico e men-

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 386.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 388. Titolo originale dell'articolo: *Zai tan Riben Gewuji*.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 39.

tale, nell'interfaccia corpo-mente, dove l'attenzione dell'attore si manifesta in tensioni fisiche, dove pensiero e azione sono quasi la stessa cosa. L'energia dell'attore ha una doppia vita, quella nello spazio e quella nel tempo<sup>22</sup>. Quest'ultima può ridursi quasi alla semplice intenzione, senza dar corso a un'estensione dinamica. Ma non per questo è eterea né astratta, bensì soltanto molto ridotta nello spazio, quasi del tutto assorbita, azione contrapposta a una resistenza, ricondotta al proprio impulso. Se gli spettatori continuano a percepirla, d'altronde, questa dinamica interna non può che avere consistenza materiale. Il «ritmo interno» è proprio l'attenzione segmentata, l'organizzazione ritmica di queste tensioni contrapposte. Mei Lanfang sposta poi con disinvoltura il concetto di ritmo interno nella dimensione del canto e della musica: «Nel canto della *Danza dei campanelli* e negli assoli strumentali [...] c'è lo stesso tipo di ritmo interno naturale»<sup>23</sup>. Questo spostamento sottintende una concezione specifica dell'attività vocale e musicale. Il suono vocale e strumentale è cioè considerato come la conseguenza di un'attività fisica, come prolungamento di azioni che avvengono all'interno del corpo e che condizionano la dinamica sonora. Mei descriverà più esplicitamente il legame organico tra corpo e voce a proposito del Kabuki:

I cantanti effettuano cambi tonali sempre estremamente motivati. [...] Come il loro canto possa integrarsi così intimamente con le espressioni e le sequenze fisiche, è spiegato dal fatto che utilizzano tutto il corpo per cantare, e non attivano meccanicamente l'apparato fonatorio per emettere note disperate pur di mandare avanti lo spettacolo<sup>24</sup>.

### *Il realismo extraquotidiano del Kabuki*

Nel 1955, Mei Lanfang recensì per ben tre volte, a distanza di poche settimane, lo stesso spettacolo di Kabuki, visto a Pechino la sera del 5 ottobre. Quegli attori giapponesi in tournée dovettero costituire per lui un'occasione davvero importante<sup>25</sup>. Nell'articolo *Ve-*

<sup>22</sup> Cfr. Eugenio Barba e Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 64.

<sup>23</sup> MLWJ, p. 368.

<sup>24</sup> *Ancora sul Kabuki (Zai tan Riben Gewuji, 1955)*, in *Ivi*, p. 389.

<sup>25</sup> Nell'ottobre del 1955 una compagnia di Kabuki, recandosi nella Cina Popolare, usciva dal Giappone per la prima volta nel dopoguerra. La tournée passò per Pechino, Shanghai e Guangzhou. Il programma dello spettacolo in questione era costituito da due parti drammatiche (*Kanjinchō* [La lista di sottoscrizione] e *Keisei Hangonkō* [La cortigiana dell'incenso di Hangon]) e da un numero di danza pura

*dendo il Kabuki*, Mei riferisce puntualmente la trama dei brani interpretati dagli attori giapponesi, lasciandosi però andare a improvvise considerazioni di ordine tecnico:

In questo tipo di repertorio tradizionale, quando la rappresentazione lascia a desiderare, questo dipende dal fatto che gli attori mostrano soltanto l'aspetto esteriore della tecnica tradizionale, e trascurano l'attività interiore. La rappresentazione di Ichikawa Ennosuke II, al contrario, oltre a dimostrare una straordinaria accuratezza nella forma esterna, incarna intensamente anche la vita interiore dei personaggi<sup>26</sup>.

Il «doppio versante» del lavoro dell'attore è qui esplicitamente tematizzato. Non c'è peraltro da pensare che prima di istituzionalizzare Stanislavskij la tradizione cinese non si riferisse anche al cosiddetto «versante interiore». Nell'apprendistato tradizionale, pur basato sull'apprendimento diretto di partiture fisiche, uno stadio più avanzato è costituito infatti dalla giustificazione interna (*neixin*) di ciascun'azione.

Le azioni più piccole di Benkei [...] sono composte in un'unica linea con le azioni più grandi, con la gestualità e il parlato. Queste piccole azioni sono tutte estratte dalla vita quotidiana [*tilian*], ma ovviamente passano attraverso un'elaborazione e un raffinamento artistico, per armonizzarsi con il ritmo interno di tutto il dramma<sup>27</sup>.

A parte lo spostamento della nozione di ritmo interno su un livello drammaturgico più ampio, Mei Lanfang utilizza dichiaratamente il Kabuki per enunciare la propria concezione del realismo. A quel tempo, in Cina, il Giappone è l'esempio aureo di una modernizzazione culturale sostenibile. I dettagli formalizzati del Kabuki sono certamente estratti da azioni quotidiane, ma questa quotidianità può non essere immediatamente riconoscibile quando è passata attraverso un processo di elaborazione artistica. Il verbo cinese *tilian* comprende due verbi italiani: «estrarre» e «raffinare». Per Mei non c'è, infatti, estrazione possibile senza raffinamento, e soltanto un'adeguata

(*Meoto Dōjōji*). La compagnia era quella guidata da Ichikawa Ennosuke II. I rapporti intensi e prolungati di Mei con il mondo del Kabuki (e la connessa bibliografia) potrebbero costituire un racconto a sé stante.

<sup>26</sup> MLWJ, p. 380. Titolo originale dell'articolo: *Kan Riben Gewuji jutuan de yanbu*.

<sup>27</sup> In *Ivi*, p. 381. Benkei è uno dei personaggi principali di *Kanjinchō*, insieme a Togashi Saemon e Yoshitsune.

ta elaborazione formale trasforma le azioni quotidiane in un materiale davvero teatrale, che può essere organizzato ritmicamente. Più avanti Mei Lanfang mostra tutta la precisione della sua memoria comparativa, evidenziando la raffinatezza compositiva delle partiture Kabuki. Mei può applicare senza alcun filtro la terminologia tecnica cinese al lavoro degli attori giapponesi, a conferma di un'affinità strutturale:

Quando Togashi Saemon offre la cena di arrivarci, beve da un coperchio come se fosse una tazza, e siccome il vino che il soldato gli ha versato è troppo poco, afferra i due fiaschi e si serve da solo; poi li appoggia per terra e li fa rotolare verso il soldato. Il vino si versa per terra disegnando due semicerchi, finché i fiaschi finiscono tra le mani del soldato. Si tratta di azioni molto piccole, ma tutte estremamente teatrali, che esprimono il carattere espansivo del personaggio. Dopo aver bevuto, Togashi si alza e si mette a danzare: mentre con la mano destra apre il ventaglio, le dita della sinistra giocano con il rosario e, quando si passa il ventaglio nella mano sinistra, le cinque dita della destra si aprono come un'ala. Intanto il rosario con cui giocava la mano sinistra si è già avvolto con naturalezza intorno al polso; Togashi attraversa poi lo spazio scenico usando lo *yuanchang*<sup>28</sup>, e sui due lati del palco esegue il *gaoxiang* e l'*aixiang*<sup>29</sup>, usando le stesse figure di Lu Zhishen, nel nostro dramma Kunqu *Shanmen* [La porta della montagna] [...]. Quella dell'attore giapponese è davvero la «danza che allunga la vita»;

<sup>28</sup> *Pao yuanchang*, o *yuanchang*, significa, letteralmente: «correre il cerchio». L'attore compie il giro dello spazio scenico per indicare uno spostamento nel tempo o nello spazio.

<sup>29</sup> «*Liangxiang* alto e basso». *Liangxiang* è un termine chiave. Tutte le partiture sceniche di un attore di *jingju* sono costituite da un certo numero di pose formalizzate, collegate tra loro da movimenti più fluidi. Esistono due termini per designare le pose: *zaoxing* e *liangxiang*. Entrambe sono forme predeterminate, che l'attore apprende singolarmente. *Zaoxing* indica le pose di transizione, quelle su cui l'attore non si sofferma e che lo spettatore percepisce principalmente come dettagli del flusso interpretativo, un po' come i fotogrammi dell'immagine cinematografica. Si tratta comunque di brevi istanti di immobilità dotati di valore figurativo convenzionale, attraverso cui l'attore compone il proprio ritmo scenico. *Liangxiang* indica invece una posa marcata e molto drammatica, mantenuta per qualche secondo, sottolineata dagli strumenti a percussione e dall'energia intensa ma trattenuta da parte dell'attore. Il *liangxiang* sospende per qualche attimo il flusso dell'azione, e l'attore trattiene il respiro, tematizzando e intensificando la propria presenza e lo stato psichico del personaggio. Se le pose *zaoxing* sono il tessuto connettivo della rappresentazione, le pose *liangxiang* possono essere paragonate a delle articolazioni. Esse infatti segnano in genere un momento di passaggio nello sviluppo della vicenda e dei personaggi, vengono assunte in punti speciali dello spazio scenico e articolano il ritmo della rappresentazione a un livello più generale. Una pratica analoga nel teatro giapponese è chiamata *mie*.

i passi da fare sono pochi, ma non ce n'è uno sprecato; le azioni non sono molte, ma sono precise e accurate [...]. Benkei si mette poi a cercare il suo padrone Yoshitsune: l'attore esegue ora passi più alti del normale, assumendo le pose della corsa e creando un equivalente più lento della dinamica reale [*xiangdang man*]. Se l'attore tecnicamente rallenta, l'effetto che ne risulta agli occhi degli spettatori è invece il suo stato di impazienza. Questa tecnica di dilatazione del realismo è largamente utilizzata anche nel teatro classico cinese<sup>30</sup>.

Oltre allo sguardo chirurgico del recensore, in questo brano colpiscono soprattutto i termini che ho appositamente scelto di tradurre con «equivalenza» e «dilatazione». Ci torneremo, ma prima leggiamo l'ultimo passaggio tecnico del testo:

Benkei usa gli occhi in modo essenziale, ma costruisce con lo sguardo delle peripezie davvero affascinanti; quando non ha un oggetto da fissare, guarda verso il basso, fino al momento in cui risolve gli occhi, che allora cominciano a seguire la musica, guidando la postura di tutto il corpo e tracciando con esattezza una linea che va a posarsi sull'oggetto da mettere a fuoco. Questo utilizzo motivato degli occhi è quello ideale anche per gli attori di *jingju*<sup>31</sup>.

Anche lo sguardo è dunque un'azione fisica, e coinvolge tutto il corpo dell'attore. È un elemento centrale della danza, che interagisce con la musica e alterna momenti d'introversione ad altri di precisa messa a fuoco su un elemento esterno. Questo lavoro dello sguardo è quello ideale anche nel *jingju*, come mostra un brano di diversa provenienza:

*Occhi*: sono i «comandanti in capo» nella comunicazione delle emozioni e dei pensieri. Quando un attore entra in scena, la prima cosa che gli spettatori vedono è la faccia, e sulla faccia la prima cosa che incontrano è lo sguardo; un bravo attore [*you benling*] è spesso in grado di attirare le migliaia di occhi degli spettatori presenti in sala e condurli lungo la rotazione dei propri<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> MLWJ, p. 381. Per il concetto di equivalenza nell'antropologia teatrale cfr. Eugenio Barba e Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 93.

<sup>31</sup> MLWJ, p. 382.

<sup>32</sup> In *Ivi*, p. 31. Il brano fa parte di una serie di paragrafi intitolati rispettivamente: *Bocca, Occhi, Mani, Passo, Corpo*. Un attore «bravo» (*you benling*), in cinese, è un attore che, letteralmente, ha «radici e collo». L'esempio mostra come nel gergo teatrale cinese siano depositati quel pensiero e quella sapienza performativa che la tradizione cinese non ha quasi mai espresso esplicitamente in forma teorica.

In coda al suo articolo sul Kabuki, nel passaggio formalmente più evidente, Mei conferma il carattere programmatico della propria recensione:

Il Kabuki è un teatro tradizionale della nazione giapponese, dotato di uno stile squisito e di un «sapore» particolarissimo. Ha una base realistica, ma allo stesso tempo, nel momento della rappresentazione, presenta certi elementi di dilatazione. In questo è molto simile al nostro teatro classico. Per questo motivo possiamo trarne facilmente molti elementi degni d'essere studiati<sup>33</sup>.

Base realistica ed elaborazione formale. Se la tradizione Kabuki e quella cinese travalicano la propria appartenenza nazionale, è proprio perché si avvalgono entrambe di tecniche di dilatazione del comportamento quotidiano. Nel testo successivo, *Ancora sul Kabuki*, Mei approfondisce gli stessi temi, recensendo una seconda volta lo stesso spettacolo. Si domanda come sia possibile che gli spettatori cinesi si entusiasmino tanto di fronte ai drammi Kabuki, e non soltanto durante i brani danzati più dinamici, ma proprio durante i passaggi drammatici in cui le complesse convenzioni giapponesi dovrebbero costituire una distanza culturale difficile da colmare<sup>34</sup>. L'autore si risponde a vari livelli:

La ragione fondamentale è lo scambio culturale più che millenario tra le due nazioni, che nell'arte e nella letteratura, fino agli usi e ai costumi sociali, hanno legami di sangue; l'arte teatrale non è isolata, ma si è sviluppata in un territorio culturale condiviso da Cina e Giappone. È per questo che il popolo cinese ama lo stesso repertorio del popolo giapponese. Vedendo il Kabuki, ho avuto l'impressione che, sotto l'aspetto della forma performativa,

<sup>33</sup> In *Ivi*, p. 383.

<sup>34</sup> «Il capodelegazione Kunimitsu Matsuo mi ha detto: «Tra i tre pezzi di repertorio che il Kabuki rappresenta in Cina [...], quello che probabilmente sarà accolto meglio dagli spettatori cinesi è *Meoto Dōjōji*, poiché questo pezzo contiene vari tipi di danza e la scena è più vivace e gradevole». Il signor Kunimitsu Matsuo temeva che il pubblico cinese non avrebbe facilmente compreso un tipo di teatro che non aveva mai visto prima; i pezzi amati dai giapponesi non necessariamente avrebbero incontrato il gusto dei cinesi; [...] ma al momento dello spettacolo si è visto subito che il pezzo più apprezzato dagli spettatori cinesi era proprio quello che da sempre preferiscono i giapponesi, cioè *Kanjinchō*. Quando il personaggio di Benkei, interpretato dal signor Ichikawa Ennosuke II, è uscito di scena dall'*hanamichi*, il pubblico in platea gli ha tributato una lunga ovazione. Si era già creata una profonda sintonia tra il palco e la sala, e questo ha dimostrato come la passione per il teatro e i gusti artistici dei cinesi e dei giapponesi siano identici. Come mai?» (*Ivi*, p. 384).

abbia delle somiglianze con il teatro classico cinese; che una parte della tecnica esterna mostri molti aspetti in comune con il *jingju*, e che sia forse questo il motivo per cui il pubblico cinese l'ha accolto bene<sup>35</sup>.

I legami di sangue tra teatro cinese e giapponese si manifestano «sotto l'aspetto della forma performativa», e in particolare nella «tecnica esterna». Alcuni aspetti formali dell'arte dell'attore sono in grado di andare oltre la differenza della lingua e delle convenzioni sceniche. Mei sviluppa la propria risposta con delle osservazioni che fanno un po' d'approfondimento e un po' d'autocensura. Creando una fertile confusione, invece che di «tecnica esterna» parlerà ora di «spirito realistico», proponendo una spiegazione dalla chiara impostazione ideologica, che riporto come esempio delle oscillazioni che caratterizzano questi testi:

Riflettendo in seguito più a fondo, ho pensato che questa è solo una delle ragioni e non l'unica, poiché questi aspetti tecnici vengono percepiti dalle persone esperte, mentre non è detto che sia così per la maggior parte degli spettatori [...]. A parte le ragioni di cui ho parlato prima, credo che il loro entusiasmo dipenda essenzialmente dal carattere estremamente popolare dei contenuti e dallo spirito realistico della scrittura e della recitazione; se possiede questo elemento fondamentale, qualsiasi tipo di spettacolo può ricevere senza dubbio una calorosa accoglienza da parte del popolo [...] La storia di *Kanjinchō* somiglia ad alcune tra le storie del periodo feudale più amate dal popolo cinese, che riguardano in genere l'aiuto dato a una persona oppressa nella rivolta contro i suoi oppressori<sup>36</sup>.

Da una risposta eminentemente tecnica, l'autore passa dunque a una spiegazione che attiene al livello narrativo dello spettacolo, e anzi a un'interpretazione decisamente ideologica di un dramma classico giapponese. Da un punto di vista puramente testuale e stilistico, la modalità con cui Mei salta da una spiegazione all'altra esemplifica quella figura tipica e oscura della coscienza cinese dei decenni successivi, la cosiddetta autocritica. La nozione di realismo non è solo la più controversa, ma anche la più tragica del mondo teatrale cinese del dopoguerra. L'autore (o chi per lui) sembra giocare una strana partita a scacchi, e dopo aver celebrato le grandi qualità morali del

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> «I conflitti interni alle classi dominanti ucciderebbero quell'uomo, se non fosse per la forza e gli ideali del popolo, che, odiando i potenti, vi si oppone a tutti i costi. Questo genere di storie mostra le grandi risorse del popolo, il suo coraggio e il suo senso di giustizia» (*Ivi*, p. 385).

popolo, torna senza alcun preambolo su questioni tecniche di drammaturgia, recitazione e composizione scenica:

In questo spettacolo l'azione di tutti gli attori, i cantanti, i musicisti e i servi di scena è armonizzata. Componendo una linea continua, tale azione concorre all'obiettivo principale del dramma. Il personaggio di Benkei [...] e quello di Togashi Saemon [...] sono la componente essenziale di questo flusso, e la loro recitazione così vitale assorbe completamente [*xishe*]<sup>37</sup> il pubblico verso la scena [...] Alla fine dello spettacolo l'attore Ichikawa Ennosuke II è tornato in scena struccato e senza il costume. Sebbene indossasse abiti quotidiani, il suo sguardo deciso era proprio l'immagine di Benkei. Mi sono reso conto di come fosse entrato nella profondità del ruolo, come possedesse di per sé qualità simili a quelle del personaggio, e così in scena potesse permeare di vita quelle tecniche esterne tradizionali eseguite così precisamente [... Gli attori secondari] hanno ognuno un portamento diverso. La loro importanza all'interno del dramma è apparentemente molto piccola, ma le azioni sono tutte appropriate [...]. Nei momenti in cui non hanno nulla da recitare, non mostrano alcun'emozione, né compiono alcun'azione che distraiga l'attenzione. Ma non avere nulla da recitare non corrisponde a un rilassamento casuale, bensì si tratta di emozione trattenuta<sup>38</sup>.

Ancora il «doppio versante», cioè la tecnica «permeata di vita». Le azioni degli attori sono descritte come stimoli consapevolmente rivolti all'attenzione dello spettatore. Lo spettacolo è la composizione di tutti questi stimoli, e l'attore deve essere anche un po' regista:

Lo scrittore e il regista fanno un uso cosciente della composizione scenica, ma è molto importante che anche gli attori padroneggino quest'aspetto. Nello spettacolo *Kanjinchō*, sia dal punto di vista drammaturgico che della recitazione, non c'è un solo momento in cui un'energia dispersiva crei disordine agli occhi dello spettatore. Tutti gli attori sanno realizzare la «recitazione adeguata»<sup>39</sup>, e fluire continuamente dentro lo stesso ritmo interno. Non è facile per l'attore far provare agli spettatori questo «senso di adeguatezza»<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Il verbo *xishe* è un composto molto pregnante. La prima parte, *xi*, significa «assorbire, succhiare, inalare». Si usa anche per indicare l'azione di aspirare il fumo da una sigaretta. La seconda, *she*, indica anche il modo in cui un'immagine si imprime su una pellicola fotografica. In modo evocativo ma al contempo letterale, come induce a fare la lingua cinese, potremmo dire che lo spettacolo efficace aspira l'attenzione dello spettatore e si «stampa» nei suoi occhi.

<sup>38</sup> MLWJ, p. 386.

<sup>39</sup> Tra virgolette nel testo, come più avanti *shidugan*.

<sup>40</sup> MLWJ, p. 387.

Mei passa poi al secondo dramma del programma giapponese. Anche di questo elogia i contenuti autenticamente popolari, segnalando poi alcuni «equivalenti morali» nel repertorio drammatico cinese. Torna però presto su argomenti tecnici, con l'oscillazione di registro tipica della sua scrittura, e, sempre a proposito di *Keisei Hangan-kō*, dice:

Si tratta di uno spettacolo molto difficile da recitare. In *Kanjinchō*, se gli attori non sono bravi, si può sviluppare una tendenza al formalismo [*xingshibuyi*], mentre in questo caso può nascere molto facilmente una recitazione naturalistica [*ziranzbuyi*]. Vediamo un esempio: l'azione di piangere di Benkei consiste nel sollevare il braccio davanti al viso; l'allontanamento del braccio dagli occhi è proporzionato all'azione di strofinarli, e questa è una tecnica di dilatazione. Questa sequenza, se non ha recitazione interiore [*neixin biaoyan*], può scivolare nel formalismo; ma l'azione di Ichikawa Ennosuke II è invece molto intensa, e non ha la minima tendenza formalistica. In questa scena il pianto dev'essere molto esplicito [...]; ma mostrare completamente il viso agli spettatori è una cosa tutt'altro che facile. Queste scene sono spesso fraintese da qualcuno che pensa che basti prendere grida e strilli dalla vita naturale e trasferirli direttamente sulla scena. Questo modo di vedere è sbagliato. Le azioni degli attori giapponesi, al contrario, pur venendo certamente dalla vita di tutti i giorni, non sono prese e trasposte direttamente, bensì passano attraverso una selezione, che utilizza dilatazione [*kuazhang*], assorbimento [*jianruo*] e altri metodi complementari: in altre parole, sono raffinate e perfezionate con la tecnica<sup>41</sup>.

Per la prima volta, Mei mostra un atteggiamento polemico, e l'occasione è la recensione di uno spettacolo giapponese. Lo spirito realistico, che rende lo spettacolo giapponese fruibile da spettatori cinesi, è rappresentato da azioni dotate di ben precisi requisiti formali, che ancora una volta ho tradotto con le parole dell'antropologia teatrale<sup>42</sup>. Mei ribadisce poi su quale livello si collochi la sua comparazione:

Il personaggio interpretato da Ichikawa Ennosuke II ricorda molto un nostro grande attore, Cheng Jixian; è evidente che la storia di *Deyi yuan* e il carattere di Lu Kunjie [dramma e personaggio cinesi] non sono uguali a

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Il termine dilatazione (*kuazhang*) è tra i più ricorrenti negli articoli di Mei, e la traduzione è abbastanza letterale. Altrove, Mei parla di un'arte «concentrata e dilatata». Qui, invece, complementare a *kuazhang* è *jianruo*, che significa letteralmente «sottrarre», «indebolire», ma che possiamo avvicinare senza azzardo all'assorbimento e alla riduzione dell'antropologia teatrale.

quelli di *Keisei Hangonkō*, ma io non mi riferisco alla trama, bensì alla tecnica degli attori, che in particolare si rivela nell'interpretazione autentica del pianto, che non comporta il minimo grado di naturalismo<sup>43</sup>.

Attori di tradizioni diverse s'incontrano dunque sul terreno della tecnica recitativa. Questa tecnica non è formalistica e neanche naturalistica. Nella Cina degli anni '50 non può che essere definita realista, ma il linguaggio tecnico di Mei Lanfang trascende ciascuna di queste etichette. Più oltre, Mei tesse le lodi di un altro attore giapponese, per nulla attraente nel viso e nella figura, ma che attraverso «lo studio, il duro allenamento e l'approfondimento continuo» è diventato un attore eccellente. Un teatro realista moderno quale il Kabuki richiede, dunque, proprio quel tipo di apprendistato che in Cina cominciava a essere messo in discussione. L'appunto di Mei non è scontato ma militante, e ha un seguito, riferito a un altro attore Kabuki, il quale

ha ereditato tecniche tradizionali da molti grandi attori di ruoli femminili. Le ha padroneggiate con maestria, ma in modo profondamente personale. Può dunque rappresentare in modo autentico il carattere tipo dell'onesta donna giapponese<sup>44</sup>.

Questo passaggio è lo snodo finale, cui tendeva tutto l'elogio del Kabuki: ecco un attore che con tecniche tradizionali è riuscito a rappresentare una persona comune. È un attore che ha studiato a fondo quelle tecniche rigorosamente formalizzate, ma non si è limitato alla loro forma esterna, e ne ha conservato così tutta la vitalità. Nel lavoro dei buoni attori le convenzioni non sono un anacronistico linguaggio dei segni, ma contengono intenzioni radicate e possono essere usate per rappresentare qualsiasi aspetto della quotidianità.

In nessuna delle tre recensioni sul Kabuki Mei accenna al fatto eclatante che in quella tradizione, come nel *jingju* ancora a quell'epoca, fossero gli attori maschi a interpretare anche i ruoli femminili. Da una parte si tratta di un dato del tutto scontato nella cultura teatrale classica della Cina e del Giappone, che non distingue i ruoli in base al sesso effettivo dell'interprete, ma in base allo stile e alla qualità energetica necessari a interpretarli. Dall'altra, il tema della condizione femminile e della sua rappresentazione teatrale nella Cina post-

<sup>43</sup> MLWJ, p. 387.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

imperiale era diventato molto scottante, ed era uno degli aspetti più contestati del teatro tradizionale<sup>45</sup>.

### *Il balletto classico e il principio di tutta la danza*

Di qualche anno più tarda rispetto agli articoli sul Kabuki è la recensione dello spettacolo del corpo di ballo del Bol'šoj al Teatro della Capitale di Pechino<sup>46</sup>. Nella prima parte di questo testo, Mei mostra tutto il suo entusiasmo di spettatore emozionato, che cerca di condividere con il lettore la propria esperienza attraverso la ricerca di immagini evocative<sup>47</sup>. Ma subito dopo prova a definire il fondamento tecnico che ha reso possibile quell'emozione:

La tecnica esecutiva è piena di senso ed emozione. Non c'è un solo det-

<sup>45</sup> C'è un solo passaggio che forse intrattiene una relazione indiretta con questo problema, e si trova nell'ultima delle tre recensioni (*La perla artistica del popolo giapponese – il Kabuki*). Qui Mei, rievocando la sua tournée giapponese del 1919, sottolinea l'apprezzamento da parte delle spettatrici per il dramma cinese *Yu beating*: «Quel brano suscitò l'entusiasmo unanime del pubblico femminile, poiché le donne giapponesi erano come quelle cinesi di un tempo: tutte avevano subito a lungo le persecuzioni del sistema feudale [...]. Provocò nelle donne comuni giapponesi una profonda identificazione» (In *Ivi*, p. 392).

<sup>46</sup> *Il fiore dell'amicizia. La tournée in Cina del Bol'šoj (Nongyu fenfangde youyizhi hua, 1959)*. Mei Lanfang descrive qui una ripresa del balletto *Chopiniana*, altrimenti detto *Les sylphides*, coreografia classica di Michel Fokine (1880-1942) per i Balletti Russi, che debuttò a Parigi nel 1909. La musica era una suite orchestrale di pezzi di Chopin orchestrati da Glazunov. Più avanti, Mei passerà invece a descrivere una celebre scena de *Il lago dei cigni*. Non ho trovato notizie specifiche riguardanti questa rappresentazione di balletto a Pechino, ma l'organico e il repertorio citati nel testo sembrano corrispondere a quelli della tournée che il corpo di ballo sovietico intraprese negli Stati Uniti, sempre nel 1959. I più grandi danzatori sovietici, in quegli anni, erano assiduamente presenti a Pechino, non solo per dare spettacolo. Come le commissioni preposte alla Riforma Teatrale si avvalevano della consulenza tecnico-politica di colleghi sovietici, anche le prime accademie e i primi corpi di balletto cinesi nacquero sotto la direzione di artisti inviati da Mosca.

<sup>47</sup> «Il gruppo delle *sylphides* è composto dall'Artista del Popolo G. Ulanova e dall'Artista Emerito dell'U.R.S.S. N. Fadeychev, insieme a N.R. Makarova, E. Maximova, T. Vecheslova. Elegante e delicato, racconta di esseri soprannaturali, simili a nuvole fluttuanti cariche di neve, o a uno stormo di oche selvatiche in cerca di un isolotto su cui posarsi [...] Sulla scena non c'è alcuna scenografia, ma c'è il corpo della Ulanova, con due occhi limpidi come germogli di giunco che, mentre si specchiano tristi sulla superficie di uno stagno in una notte di luna, le fanno ricordare certe passate primavere, quando giocava a inseguirsi con i suoi compagni, o certi giorni caldi di fine estate, quando si riposavano all'ombra dei salici; ripensa così an-

taglio vuoto. Una volta la compagna Ulanova ha detto: «Le singole lettere dell'alfabeto non possiedono di per sé alcun significato, ma se cominciamo ad assemblarle possiamo avere parole che hanno fin troppo da dire. Anche con le singole figure del balletto, se le montiamo insieme, possiamo rappresentare un'infinità di contenuti». In questo modo ha davvero definito il principio da cui nessuna danza al mondo può sfuggire; ciò che cambia è il modo in cui gli attori e i danzatori utilizzano e organizzano queste lettere. [...] In altre parole, un attore che abbia un vero gusto artistico utilizza la tecnica scenica come un poeta sceglie le proprie parole e costruisce i propri versi<sup>48</sup>.

La metafora alfabetica della Ulanova si fonda sui principi fondamentali della segmentazione e del montaggio, e distilla un procedimento basilare di tutti i generi spettacolari formalizzati: la possibilità da parte degli attori-danzatori di variare la successione e la combinazione di una serie di elementi precostituiti. Com'è noto, questo è un fattore essenziale di crescita e sviluppo di questo tipo di tradizioni teatrali. Mei Lanfang, che lo praticava in modo celeberrimo, lo considerava insostituibile anche nella riforma del teatro classico cinese. Dalla metafora linguistica, l'articolo passa poi a un paragone letterario altrettanto esemplare. Citando un celebre giudizio sul poeta Du Fu, Mei scrive:

«Egli utilizza le parole in modo talmente meditato, che in tutta la sua poesia non c'è traccia di nessuno sforzo». Anche la danza della Ulanova non lascia trasparire alcuno sforzo agli occhi dello spettatore, bensì il suo corpo mostra solo le tensioni necessarie. Si apre e si chiude in un flusso continuo di variazioni, che realizzano una vera e propria «artificialità naturale». Il raffinato lavoro di «taglio e incisione» è totalmente mimetizzato. Tutti sanno che nel balletto lo sforzo delle anche e delle gambe è fondamentale; ma Ulanova va ben al di là di questo sforzo muscolare, e porta l'immagine del cigno ad altezze davvero poetiche<sup>49</sup>.

cora di più all'amore del principe, un amore di cui non può godere; ed è così addolorata che preferirebbe essere morta. La danzatrice esegue così dolci e languide figure di danza, per materializzare l'immagine meravigliosa dell'unione totale tra il cigno e quell'uomo bellissimo» (*Ivi*, p. 346).

<sup>48</sup> *Ibidem*. Inversamente, alcuni grandi maestri del teatro europeo del Novecento (si pensi a Ejzenštejn, Grotowski e Barba) utilizzano la metafora dell'ideogramma cinese con riferimento alla tecnica compositiva dell'attore, all'aspetto ideoplastico delle azioni, alla creazione di immagini complesse che sintetizzano l'elemento visivo e quello sonoro.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 347.

L'invisibilità dello sforzo fisico compiuto dall'attore, connesso al superamento della tecnica in una seconda natura scenica completamente incorporata, è anche uno dei cardini estetici della tradizione cinese a cui gli spettatori esperti sono molto sensibili<sup>50</sup>. Poco oltre, Mei torna di nuovo sul rapporto di empatia cinestetica che lega attori e spettatori, e, a proposito delle piroette di Olga Lepeshinskaya, scrive: «e gli spettatori che la guardavano non hanno potuto fare a meno, dentro di sé [*xinling*], di volare insieme a lei»<sup>51</sup>. In quest'ultima frase il complemento di luogo non è affatto una metafora: *xinling* è un termine molto denso, che indica la totalità psicofisica della persona. «Dentro di sé», in Mei Lanfang, va dunque preso assolutamente alla lettera: nell'esperienza concreta dello spettatore si rispecchiano a livello microscopico certe dinamiche vissute dal corpo-mente dell'attore, qualora queste dinamiche siano credibili, cioè precise e dotate di intenzione. E il lessico di Mei non cambia poco dopo, quando, commentando un'esecuzione musicale, aggiunge che «il ritmo di questo dramma storico-patriottico è forte e solenne: chi lo ascolta lo sperimenta sul proprio corpo»<sup>52</sup>, evidenziando implicitamente il paradosso di un dramma patriottico talmente sovietico da poter essere rivissuto sul proprio corpo da uno spettatore decisamente non sovietico.

### *Tra codificazione e formalizzazione: un livello quasi pre-espressivo*

Il parallelo istituito da Mei Lanfang tra diverse forme teatrali è dunque inequivocabilmente centrato sul lavoro formalizzato degli attori. La base descrittiva contingente, fornita da spettacoli non cinesi, diventa occasione e mezzo di una riflessione quasi teorica su principi transnazionali. Ma tale astrazione è innanzitutto uno strumento argomentativo da utilizzare sul «fronte interno» del dibattito sul realismo. C'eravamo fermati sulla constatazione che la spinta a creare «a partire dalla vita» e l'ideologia delle «azioni quotidiane» connessa al nome di Stanislavskij costituivano una minaccia per il corpus di tecniche tradizionali depositate nelle *chengshi*<sup>53</sup>. L'unica alternativa per il teatro tra-

<sup>50</sup> Si ricordi, per esempio, l'aneddoto grotowskiano dell'attore cinese che era meno bravo del padre perché mostrava di sudare sotto le ascelle.

<sup>51</sup> MLWJ, p. 348.

<sup>52</sup> *Ibidem*. La composizione in questione è *Gli stalingradesi*, del musicista sovietico Potapov.

<sup>53</sup> «Sotto il dominio di questo modo di pensare [...] i registi e gli attori trovano

dizionale era elaborare al proprio interno delle soluzioni diverse, che rispondevano a un senso di inadeguatezza autentico e a uno più indotto. Molti sentivano la necessità di un approccio non tecnicistico, che emendasse gli elementi troppo convenzionali e non trascurasse i livelli più interni dell'interpretazione. A Jia, per esempio, parla di un approccio energetico e vitale, che resti però all'interno delle «leggi intrinseche» del teatro. Su quali siano queste leggi, però, neanche A Jia dice moltissimo<sup>54</sup>. Le recensioni di Mei Lanfang forniscono un contributo comparativo proprio all'individuazione di queste leggi. In sede d'autocritica, Mei aveva dovuto accettare che le «forme» fossero modificate dal contenuto, e poteva sembrare un'abdicazione completa rispetto alle proprie convinzioni. Possiamo però intendere con «forma» le convenzioni specifiche delle *chengshi*, ed escludere invece quelle «leggi intrinseche» cui accennava A Jia. La tradizione cinese, peraltro, definisce di per sé un principio concettualmente sovraordinato rispetto a quello di *chengshi*, che in genere viene tradotto con «stilizzazione» (*xiangzheng shoufa*). Le *chengshi* sono soltanto un aspetto eventuale della stilizzazione. Questo principio, infatti,

si riferisce più in generale alla divergenza tra i comportamenti quotidiani e la loro presentazione sulla scena, cioè alla rappresentazione di quei comportamenti all'interno di uno stile particolare. Nel *jingju*, la stilizzazione è conside-

inutile studiare le caratteristiche uniche della recitazione tradizionale, e così tutta la gamma di regole relative; di conseguenza appare inutile che gli attori pratichino il loro allenamento quotidiano e la loro routine fisica. [...] Quando incontrano qualcosa che non possono spiegare, invece di ammettere la loro ignoranza, affermano che queste cose non hanno connessione con la vita reale e per questo vanno eliminate» (A Jia, *op. cit.*, p. 146).

<sup>54</sup> «Anche se si sperimenta la vita con i metodi realisti, bisogna capire le leggi intrinseche che governano la particolare forma d'arte che si sta praticando [...] Tra le *chengshi* e la vita ci saranno sempre contraddizioni; le *chengshi* vengono dalla vita, e tuttavia non sono la vita [...], la vita vuole mantenere la verità nel suo stato naturale e resiste alle regole e ai limiti delle convenzioni sceniche. Dal punto di vista delle *chengshi*, o dell'arte, la vita sulla scena deve essere strettamente regolata e controllata in ogni aspetto [...] Da parte loro, le *chengshi* dovrebbero basarsi sulla vita, fondarsi sulla sua energia positiva, accondiscendere alle sue pretese ragionevoli [...], superando la propria rigidità. La vita dovrebbe invece sollevarsi dal suo naturale stato disorganizzato, privo di interesse, imparando l'arte dell'eleganza e del controllo senza sottomettersi alla tirannia delle *chengshi* o rinunciare alla sua naturale spontaneità» (*Ivi*, p. 148). E più avanti: «La recitazione nel teatro tradizionale ha la qualità di “mostrare la testa e non la coda del dragone”. Quello che dev'essere mostrato viene mostrato, ciò che deve essere omesso viene omesso» (*Ivi*, p. 153). È la traduttrice inglese del brano a usare il termine «omitted», perfettamente consonante con una voce dell'antropologia teatrale. Cfr. Eugenio Barba e Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 156.

rata l'atto di estrarre e raffinare i comportamenti della vita quotidiana, allo scopo di renderli «belli» e di fare di loro una parte del mondo del *jingju*<sup>55</sup>.

La stilizzazione riguarda dunque, innanzitutto, tutti quei «metodi complementari» usati per la teatralizzazione di un'azione quotidiana di cui parlava Mei Lanfang a proposito del Kabuki, e che non concernono di per sé il significato convenzionale delle azioni. Anche la definizione istituzionale di *chengshi*, citata nel primo paragrafo, distingue in linea teorica la presenza di un significato convenzionale dal fatto che una *chengshi* sia un'azione che diverge strutturalmente dalla quotidianità. Ognuno dei diversi generi tradizionali cinesi è a suo modo «stilizzato». E tuttavia, anche se tutti condividono certe convenzioni con lo stesso significato, nonché alcuni aspetti stilistici che attraversano tutta la cultura cinese, il diverso tipo di stilizzazione rende possibile distinguere un genere dall'altro<sup>56</sup>. In altre parole, esistono modi diversi di raffinare un'azione rispetto alla sua forma quotidiana, e una stessa *chengshi* può essere condivisa da più generi per quanto riguarda l'aspetto semantico, ma divergere dal punto di vista della composizione fisica o della modalità esecutiva.

La distinzione tra stilizzazione e *chengshi*, specifica della tradizione cinese, si collega a quella più generale tra codificazione e formalizzazione, cioè tra un livello semantico dell'azione e un altro livello teoricamente indipendente. Riuscire a distinguere logicamente e soprattutto pragmaticamente questi due livelli era una delle chiavi del teatro cinese negli anni '50. Anche chi riusciva a tematizzare quella distinzione, non disponeva di molti strumenti per approfondirla. È il caso di Jiao Juyin, in un articolo che si pone un problema opposto ma complementare a quello di Mei Lanfang, cioè come lo *huaaju* possa imparare dal teatro tradizionale senza assumerne le convenzioni:

Le convenzioni sono fondamentali per il teatro tradizionale, ma non lo esauriscono. La sua parte più importante sono infatti i principi e i procedimenti artistici. Attraverso i procedimenti possiamo avvicinarci ai principi. Se

<sup>55</sup> Elizabeth Wichmann, *Listening to theatre. The aural dimension of Beijing Opera*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1991, p. 4.

<sup>56</sup> La stilizzazione tipica del *jingju*, per esempio, ruota intorno alla «rotondità» del movimento, mentre altre forme si basano su linee dinamiche più spezzate. I tre aspetti stilistici diffusi in tutti i generi tradizionali sono invece, secondo Wichmann, l'uso «in isolamento» delle varie parti del corpo, l'invisibilità dello sforzo (*li meiyou*) e la «bellezza» (*mei*).

i procedimenti e i principi sono in qualche modo intangibili, le convenzioni, al contrario, possono essere facilmente percepite [...]. I principi del teatro tradizionale incarnano il gusto e gli ideali estetici del popolo cinese, da cui possiamo trarre modalità e strumenti per adeguare il teatro parlato e renderlo più attrattivo per le masse<sup>57</sup>.

La distinzione tra le convenzioni specifiche di un determinato genere scenico e certi principi più generali dell'arte teatrale può essere agevolata oggi dalla descrizione del livello pre-espressivo, effettuata nel frattempo dall'antropologia teatrale<sup>58</sup>. Jiao Juyin si limita invece a vagheggiare alcune regole trasversali ai vari generi cinesi, principi intangibili ed etnicamente determinati. Nella descrizione delle forme teatrali straniere, Mei Lanfang estende l'impostazione di Jiao su un piano transculturale, e si riferisce direttamente ad alcune costanti tecniche che oggi potremmo collocare al livello pre-espressivo<sup>59</sup>. Di fronte a una distanza culturale, l'attore cinese interroga lo spettacolo teatrale sul piano della sua materialità, scindendola dalle altre componenti dell'evento scenico. Riesce ad adoperare lo stesso sguardo anche nei confronti della tradizione di appartenenza:

Ogni postura del *jingju*, essendo estratta e raffinata dalla vita reale, ha ovviamente un significato definito. Questo non significa che a tutte le singole azioni contenute nelle varie sequenze possa essere attribuito un senso in modo meccanico, isolandole dal contesto. Alcune sequenze hanno un proprio significato molto chiaro, come per esempio le sequenze «salire sul ponte», «scendere le scale» o «aprire la porta». Sequenze di questo tipo possono esse-

<sup>57</sup> Jiao Juyin (1905-1975) era un importante regista di *huaju*, che aveva studiato anche a Parigi, tradotto Čechov e le memorie di Nemirovič-Dančenko. Si adoperò negli anni '50 per la creazione di un teatro parlato con caratteristiche cinesi. La citazione è del 1963, ed è tratta da *Spoken drama: learning from the traditional theatre*, in Faye Chunfang Fei, *op. cit.*, pp. 160-165.

<sup>58</sup> «L'analisi transculturale mostra che in queste tecniche [dell'attore] sono individuabili alcuni principi-che-ritornano. Applicati al peso, all'equilibrio, all'uso della colonna vertebrale e degli occhi, questi principi producono tensioni fisiche pre-espressive. Si tratta di una qualità extra-quotidiana dell'energia che rende il corpo scenicamente "deciso", "vivo", "credibile"; così la presenza dell'attore, il suo bios scenico, è in grado di tenere l'attenzione dello spettatore prima di trasmettere un qualsiasi messaggio. Si tratta di un prima logico, non cronologico» (Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 23).

<sup>59</sup> Per questo motivo ho utilizzato, nella traduzione, il lessico dell'antropologia teatrale, che si riferisce sistematicamente a quelle costanti tecniche. Quel lessico, peraltro, sintetizza fonti terminologiche diverse, tra cui notoriamente le tradizioni classiche asiatiche, ed era tanto più interessante instaurare qualche possibile corrispondenza con le parole cinesi.

re lette senza difficoltà in maniera sequenziale, una dopo l'altra. Ma altre sequenze devono essere messe in relazione tra loro prima di poterne comprendere la vera funzione. A volte una stessa sequenza, posta in certe circostanze, mostra il proprio senso autonomo; ma in un altro contesto bisogna invece metterla in relazione con le azioni contigue, per poterne estrarre il senso e il valore espressivo. Prendiamo ad esempio una sequenza molto diffusa come il *zhuanshen*<sup>60</sup>: nel dramma *Zuijiu* [L'ebbrezza], dopo aver raggiunto il centro della scena camminando all'indietro, Yang Guifei fa un *zhuanshen* verso sinistra. La motivazione di questo *zhuanshen* sembra chiara: solo dopo essersi voltata, la protagonista può vedere i fiori disposti sul proscenio. Ma mentre si dirige verso il vaso [...], improvvisamente l'attore fa altri due *zhuanshen*, e solo allora raggiunge i fiori. Poi, utilizzando la sequenza *woyu*<sup>61</sup>, si abbassa per annusarli. Qual è l'intenzione di questi due ulteriori *zhuanshen*? Perché, avendo già visto i fiori, fa ancora due *zhuanshen*? Queste due giravolte non possono essere comprese in modo isolato, cioè non hanno nessun significato letterale autonomo [...]. Servono in parte a esprimere le emozioni più intime del personaggio, ma costituiscono anche un'introduzione all'azione di annusare i fiori: lo sguardo dello spettatore, nel vedere queste due azioni dilatate, è trascinato verso un punto preciso dello spazio scenico, affinché la sua attenzione sia completamente concentrata sull'azione finale di annusare i fiori. In questo caso non si può dunque attribuire un significato alle azioni isolandole dal contesto<sup>62</sup>.

I due *zhuanshen*, inspiegabili secondo una logica descrittiva quotidiana, sono proprio quel tipo d'azione che un criterio esclusivamente semantico rischiava di espungere dalle partiture tradizionali. Le due azioni, spiega Mei, non aggiungono informazioni funzionali rispetto a quelle già note agli spettatori: anche in loro assenza la logica del comportamento quotidiano sarebbe rispettata. Mei spiega questo passaggio apparentemente solo decorativo come l'equivalente fisico dell'emozione provata dal personaggio, ma soprattutto come un segmento d'azione finalizzato a convogliare l'attenzione degli spettatori verso un punto desiderato: una sospensione momentanea della successione quotidiana degli eventi, una peripezia dinamica non descrittiva, ma decisiva a un livello puramente sensoriale. A questo livello le azioni dell'attore non creano segni, o perlomeno non

<sup>60</sup> *Zhuanshen* è un modo di girare su se stessi a 180 gradi.

<sup>61</sup> *Woyu* è la sequenza del «pesce sdraiato», un modo particolarmente elaborato per transitare dalla posizione eretta a una adagiata sul pavimento. «La sequenza *woyu* non era utilizzata, nella tradizione, che come gesto artificiale e gratuito senza alcuna finalità particolare. Mei Lanfang modifica questa forma, trasformandola in *xiubua* [annusare i fiori]» (Fu Qiumin, *op. cit.*, p. 213).

<sup>62</sup> MLWJ, p. 38.

solo, ma mirano direttamente a manipolare l'attenzione degli spettatori. Questo livello è implicitamente presente nelle varie recensioni prese in considerazione. Alcuni principi del teatro cinese tradizionale non sono semplici particolarità stilistiche, ma sono rinvenibili in altre prestigiose tradizioni formalizzate. I giapponesi teatralizzano le azioni quotidiane secondo uno stile peculiarmente giapponese, che di certo è molto diverso da quello utilizzato dal *jingju*. Ma in entrambi i casi è fondamentale lo scarto rispetto alla norma quotidiana, che è realizzato secondo principi analoghi. Tale consonanza è testimoniata anche dall'utilizzo, da parte di Mei, di uno stesso linguaggio per riferirsi a un comune sostrato tecnico presente in prassi espressive molto distanti.

Conviene ripetere ancora una volta che, se oggi è possibile riferirsi agevolmente a due livelli di organizzazione nel lavoro dell'attore, e anche a un apprendistato pre-espressivo che non dipenda da convenzioni specifiche, negli orizzonti di Mei non c'era evidentemente alcuna concreta pratica attoriale che prescindesse dai codici del *jingju*. Anzi, Mei si avvale del fondamento transculturale di quelle convenzioni proprio per rafforzarle, cercando una sorta d'alleanza professionale tra teatri culturalmente diversi<sup>63</sup>. Sotto la rigidità di quelle convenzioni c'era dunque qualcosa di più duttile, anche se meno afferrabile. Mei intendeva dimostrare che il *jingju* poteva rappresentare la contemporaneità senza fare a meno dei propri fondamenti estetici. Era possibile ri-stilizzare le *chengshi* senza appiattirle sul comportamento quotidiano, e anche crearne di completamente nuove a partire dalla vita contemporanea<sup>64</sup>. Ma un'evoluzione organica non poteva avvenire che in maniera molto graduale, e solo sulla base di una solida conoscenza delle tecniche tradizionali. Sullo spettacolo di balletto che tanto lo ha commosso, Mei dice:

Utilizzare le forme classiche della danza per rappresentare storie e temi moderni non è privo di ostacoli. Il teatro cinese ha gli stessi problemi. Attraverso un paziente lavoro creativo, si può non solo superare questa difficoltà, ma si possono fare spettacoli sia originali che adeguati al nuovo contesto. È così che il Bol'shoj ha raggiunto risultati tanto importanti<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Sarebbe interessante verificare l'effettiva consistenza di alcune esperienze di collaborazione pratica con attori stranieri cui Mei Lanfang fa riferimento, per esempio negli articoli relativi a spettacoli coreani.

<sup>64</sup> Mei aveva praticato per decenni entrambi i procedimenti (la sua rielaborazione del «pesce sdraiato» era diventata paradigmatica).

<sup>65</sup> MLWJ, p. 348.

Nella relazione ai sovietici sul *jingju* è ancora più esplicito:

L'utilizzo delle forme tradizionali del *jingju* per la rappresentazione della vita contemporanea può raggiungere risultati importanti. Il *jingju* è già in grado di rappresentare la vita nella storia; oggi può anche cercare di rappresentare la vita contemporanea. Ma per fare questo bisogna lavorare molto nella trasmissione, l'utilizzo e lo sviluppo delle forme e delle tecniche del mestiere tradizionale<sup>66</sup>.

Nel realismo di Mei Lanfang, dunque, lo studio approfondito delle forme è propedeutico al lavoro sul «versante interno», ma questo lavoro è necessario perché le forme mantengano e rinnovino la propria vitalità. Questa dinamica bidirezionale è rispecchiata dal linguaggio tecnico di Mei, che è il frutto di un'ibridazione incompleta della tradizione cinese con il gergo stanislavskiano. Il «versante interiore» non appare affatto come un complemento accessorio dei principi formali, ma come ingrediente essenziale di una complessa alchimia. Mei si opponeva tuttavia al principio «dal cuore alla forma», poiché questo dava spesso origine a un'azione scenica priva della formalizzazione necessaria, e sosteneva anzi quello dichiaratamente inverso. Nella relazione per i sovietici, l'attore appare in perfetta sintonia con lo Stanislavskij delle azioni fisiche:

Quando recito faccio il massimo per evitare la ripetizione e il cliché. Prendiamo ad esempio l'azione di annusare i fiori di cui ho parlato prima: la posizione fisica è più o meno sempre la stessa, ma l'azione è sempre diversa; si trasforma nel passaggio «dall'azione fisica alla sua motivazione»<sup>67</sup>.

A proposito di Stanislavskij e del «doppio versante», Mei Lanfang citava spesso la frase semplice con cui il grande russo aveva contribuito a proteggerlo. Lo fece per esempio una volta, incontrando un gruppo di giovani allievi:

Ho visto i vostri tre spettacoli [...] Sono recitati abbastanza bene: avete avuto buoni maestri e la vostra tecnica ha basi solide. Questa è la strada giusta. Se continuate così, passo dopo passo, non potete fallire. Mi chiedete qual è il segreto per non mostrare i piedi durante il *pao yuanchang* [...]. In realtà non c'è nessun segreto, a parte il duro allenamento per le gambe e le anche che ho praticato durante l'infanzia. Più il *pao yuanchang* diventava rapido, più il passo diveniva dettagliato e proporzionato. Se il passo fosse

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 40.

stato ora più lungo, ora più corto, si sarebbero visti i piedi e non sarebbe stato così bello. Mi chiedete anche da dove viene la mia precisione nel lavoro con le maniche d'acqua. Non lo so: forse dipende semplicemente dal fatto che sono andato molto in scena e ci ho fatto confidenza. Probabilmente è un'abilità che viene solo dalla pratica. È nella pratica che ho trovato una misura precisa e adeguata. Il teatro tradizionale ha delle regole specifiche e richiede un processo di lavoro particolare. Noi dobbiamo prima di tutto padroneggiare questo processo e queste regole, e dopo possiamo usarle in maniera elastica, armonizzandole con le emozioni dei personaggi; le maniche d'acqua si possono usare una volta in un modo e una volta in un altro. Anche il *liangxiang* può cambiare di volta in volta. In poche parole: dentro confini ben precisi potete agire liberamente. La cosa essenziale è relazionarsi in modo preciso alla situazione. Nel 1935 andai in tournée in Unione Sovietica. Stanislavskij vide il mio spettacolo e disse che l'arte dell'attore nel teatro tradizionale cinese è «un agire libero dotato di regole». È una frase molto efficace. Ma non è per niente facile trovare l'azione più giusta. Il modo in cui voi usate le maniche d'acqua in *Muguiying guashuai* è più bello del mio; in realtà, io sono continuamente alla ricerca del modo migliore; oggi faccio in un modo, domani ne provo un altro; di alcuni dettagli ancora non sono soddisfatto, così continuo a «cercare». La riuscita di un attore dipende totalmente da quanto forte è stata la sua volontà di lavorare durante l'infanzia nell'addestramento di base, e prima di tutto dallo studio del repertorio, poiché i buoni drammi tradizionali sono tutti passati attraverso il meticoloso lavoro di molte generazioni precedenti, che hanno fondato per voi giovani una base tecnica insostituibile<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 135. La citazione è tratta dall'articolo del 1959 *Parlando dell'apprendistato con gli allievi della Compagnia del Grande Balzo dello Hebei (He Hebei Tuijin jutuan xuesheng tan xuexi)*.