

Chan Ying-chieh  
detto «Allodola Kai» (1888-1970)

**COME PER LA PRIMA VOLTA IMPARAI A RECITARE  
DALL'ATTORE DELL'OPERA DI PECHINO KAI CHIAO T' IEN**

Io e la mia famiglia vivevamo nel villaggio di Hsi-yen, nella contea Kaoyang, prefettura di Pao-ting. Poiché da bambino avevo la carnagione scura, mi venne dato il soprannome di *Vecchio Nero*. E poiché l'anno della mia nascita era l'Anno del Topo e ai topi piace fare buchi, la gente mi chiamava anche *Vecchio Buco*. Oltre al mio vero nome di Chan Ying-chieh avevo anche quello di Yennan.

Eravamo cinque ragazzi, io e i miei quattro fratelli. Il maggiore Ying-pu, il cui nome di scena era *Raffica di vento rivale*, era un perfetto interprete di ruoli guerrieri femminili; il secondo fratello, ma ce n'erano altri due dopo di lui, il cui nome di scena era *Sette Pezzi d'Oro*, era un abile interprete del ruolo dell'Anziano guerriero; e poi venivo io: tutti studiavamo l'opera e solo il secondo fratello più grande di me, Ying-t'ai, e il terzo, Ying-ts'ai, erano «profani» in fatto di teatro.

A quei tempi Li Hung-chang era il vicerè di Chihli e sotto il suo «buon governo» ogni anno c'erano inondazioni. Tutt'intorno la nostra casa, per dieci anni consecutivi, fu un acquitrino; e tutti i contadini erano costretti a mangiare la corteccia degli alberi, di tutte le piante, e l'erba fin sotto alle radici; e la gente del popolo da ogni parte del paese si lamentava duramente e tutti maledicevano Li Hung-chang come un «vecchio cornuto in umido»: e non si sbagliavano.

Non c'era alcun modo di guadagnarsi da vivere oltre quello lì in campagna, e se gli adulti riuscivano a trovare, in cambio di un bambino, la maniera di guadagnare una dozzina di focacce e un migliaio di monetine, lasciavano che chiunque portasse via loro un figlio affinché imparasse a fare l'attore: poiché questo era comunque preferibile al morire di fame in casa. E questo fu il modo in cui il maggiore dei miei fratelli lasciò casa per andare a studiare teatro.

Ricordo che nell'inverno dell'anno in cui avevo sei anni, mio fratello maggiore ritornò da non so dove per sposarsi. Aveva circa 18 o 19 anni a quell'epoca. La scuola di pratica teatrale dove aveva iniziato a studiare aveva smesso le attività ed egli era stato scelto come

primo allievo personale del Signor Ch'en, un cantante di Ruoli del Viso fiorito di quella scuola.

Aveva già completato il tirocinio e aveva preso egli stesso il diploma di maestro, ma il Signor Ch'en aveva insistito perché continuasse a lavorare con lui e lo aiutasse per altri tre o quattro anni prima che gli concedesse il permesso di lasciarlo. Questa era l'usanza.

Il Signor Ch'en era stato molto rigido con mio fratello, assicurandosi che egli esercitasse le proprie tecniche teatrali il più correttamente possibile. Come per esempio quando mio fratello stava facendo pratica per un'opera come *Supplicando sulla Cima d'Oro*, e doveva fare in corsa una verticale a testa in giù, gambe in aria, con una mano poggiata sulla mano del Signor Ch'en e l'altra allungata in aria. Se si fosse messo di traverso anche d'un capello, il Signor Ch'en avrebbe levato la propria mano e lui sarebbe caduto a terra col rischio di uccidersi.

Al tempo in cui tornò al villaggio natio, il mio fratello maggiore si era già fatto una fama per conto suo in altre parti del paese e quando rientrò ognuno era curioso di vedere di quali virtuosismi si fosse impadronito. Così sul momento dette uno spettacolo di fronte a tutti. Indossando le scarpette che imitano i piedi deformati delle donne, con un balzo saltò sul tetto di una casa ad un piano. Poi, con un salto mortale, tornò nuovamente giù. Al che tutti applaudirono.

Persino il giorno delle nozze, mentre si accingeva a portare la sua sposa nella nostra casa, il maestro non lo lasciò stare, ma fece in modo che continuasse ad esercitare le sue tecniche e lo costrinse a camminare dietro al carro nuziale calzando le stesse scarpette di scena. E non gli permise di toglierle fino a quando non furono arrivati sulla soglia della casa del suocero.

L'anno seguente i miei genitori portarono a Shanghai mia cognata per fare visita a mio fratello e andai anch'io con loro. Alloggiammo nel quartiere Jen-shou nelle vicinanze del Nuovo Ponte Occidentale — in quei tempi la zona della Via Yen-an Orientale era ancora occupata dal fiume!

L'attore Wang Kui-fen (1860-1906) viveva allora nel nostro stesso isolato e in quel periodo godeva di grande fama e successo. Gli bastava affiggere un manifesto che annunciava le opere che avrebbe rappresentato per assicurarsi immediatamente il teatro pieno. Facevano parte della sua compagnia nel *Lago del Loto* l'attore Lin Lao-hao,

nonno di Lin Shu-sen (1897-1947), che interpretava il ruolo di Sheng Ying; Huang Yueh-shan (1850-1905) nel ruolo di Han Hsiu; e Li Ch'un-lai (1855-1925) che interpretava il ruolo di Yang Hsiang-wu.

L'opera che mio fratello recitava in quel periodo era *Due Attori di Strada fanno un grande spettacolo delle loro abilità*: essa narrava la storia di come un uomo e sua moglie, caduti in ristrettezze economiche, cercassero di guadagnarsi da vivere come attori di strada.

Lo spettacolo richiedeva tre panche su un tavolo e una delle panche doveva mantenersi in cima alle altre due. L'attore doveva fare una verticale su questa panca in cima; poi, staccandosi dalla panca con un energico slancio del collo, con un salto mortale doveva arrivare a terra poggiando per prima cosa i piedi sul pavimento.

Una volta mio fratello maggiore non prestando la dovuta attenzione a ciò che faceva, colpì il terreno con il petto, cadendoci e facendosi male. Disse a se stesso che era accaduto perché non aveva esercitato alla perfezione la sua tecnica e, noncurante del fatto che sputava sangue, da quel momento in poi andò fuori sulla neve la mattina presto, prima ancora dell'alba, a praticare i suoi esercizi.

Dopo aver accompagnato mia cognata a Shanghai, ce ne tornammo indietro. Avevo sette anni e mezzo quell'anno e in casa non ce la facevamo più a tirare avanti. Decisi così di andare a Shanghai col mio terzo fratello, passando da Tientsin, e di rifugiarmi presso mio fratello attore.

Dalla contea di Kaoyang fino a Tientsin ci sono circa centosei miglia e non potendo permetterci di andare col carro, ci caricammo in spalla un fagotto appeso a un manico di scopa, lo riempiamo con trenta focaccine di sorgo cotte al vapore, venti pasticcini rotondi e schiacciati detti *kaoling* e 1200 centesimi, tutti in monetine. In questo modo ci mettemmo in viaggio.

Quella sera ci fermammo in una locanda peggiore di quella taverna descritta in *Le tre forche per la strada*. Aveva un'unica grande piattaforma in mattoni riscaldati su cui ci dormivano affiancate tante persone quante ce ne potevano stare stipate in fila: il tutto per cinque centesimi a notte, comprese delle tagliatelle di sorgo bollenti dette *he-le*, mescolate con altre di farina di grano saraceno. Il loro profumo mi sembrava delizioso e dopo aver camminato per tutto il giorno ero sfinito e affamato. Ma gli adulti non mi permettevano di dare neanche un morso ad un *wo-wo-t'ou*, una focaccina di sorgo cotta al va-

pore, e mi dicevano: «Via, a letto! Sarebbe un vero peccato sprecare anche solo mezza focaccina!»

Era loro reale opinione che si potesse mangiare qualcosa solo se si era realmente impegnati in un lavoro. Altrimenti sarebbe stato solo uno spreco di cibo.

Nel Tientsin ci imbattemmo nel mio quarto fratello il quale era stato picchiato dal suo maestro a Shangai e se ne stava scappando via di corsa verso casa. Così noi due ci unimmo alla «Compagnia di Insegnamento per la Celebrazione della Grande Pace» che si trovava nel Tientsin. In quel periodo nella compagnia si suonava musica di stile *k'un ch'iang, erh-huang* e di nacchere; fra questi generi diversi un'enfasi maggiore veniva data allo stile di musica di nacchere dell'Hopeh.

Non ero che un bambino quando entrai a far parte di questa scuola di tirocinio, per questo trascorrevi la maggior parte del tempo a giocare. Nella compagnia esisteva una rigida regola che non permetteva di toccare le spade e le lance di scena a meno che non si dovesse rappresentare una di quelle straordinarie scene di battaglia. Io però mi assicuravo che attorno non ci fosse nessuno e poi correvo a toccare per un po' le spade e le lance; andavo anche a dare uno o due colpi ai tamburi che stavano sul palco; e di nascosto mi dipingevo il viso con qualche «faccia tipo» e indossavo un costume di scena.

Quando gli allievi più grandi e gli apprendisti attori più anziani facevano i loro esercizi, io stavo ad osservarli da dietro le quinte e nell'arco di sei mesi, senza che nulla mi fosse stato insegnato, anch'io avevo imparato a fare la verticale e a destreggiarmi con i bastoni. Per di più ero in grado di farlo altrettanto bene quanto loro, con grande sorpresa di tutti che quando mi videro esclamarono «Quel ragazzino è proprio bravo!».

Fu così che un certo Signor Ch'i, un anziano della compagnia, volle prendersi cura della mia istruzione iniziandomi a qualche opera. La prima opera che mi venne insegnata fu *Passo del Cielo* e in seguito imparai *Rubando due volte un sigillo* e *Otto grandi martelli*.

Il vecchio Signor Ch'i era in età molto avanzata e soffriva di «gambe fredde». Se le gambe ti si raffreddano dopo che hai praticato i tuoi esercizi, non avrai la forza di camminare a grandi passi sulla scena e questo si chiama «avere le gambe fredde». Le persone affette da questo male vengono definite «zoppi di scena» o «inabili alla scena». Così egli non poteva recitare in pubblico.

In quel tempo la compagnia si spostava di continuo da un villaggio di contadini all'altro.

Una volta, per la fredda temperatura del dodicesimo mese dell'anno lunare, che va da dicembre a gennaio, avevamo camminato in fretta tutta la notte. Al sorgere del giorno scoprimmo, nei pressi di un villaggio, un tempio in rovina della Cima Sacra d'Oriente che per noi andava bene come alloggio. E mentre tutti gli altri si recarono nella piazza del locale villaggio per dare spettacolo, io e il vecchio Signor Ch'i rimanemmo nel tempio.

Un vecchio e un ragazzo. E non toccavamo cibo dalla sera precedente tanto che il nostro stomaco non finiva mai di lamentarsi per la fame. Ma il capo della compagnia aveva appena detto a noi tutti: «Mangeremo solo *dopo* che avremo portato a termine il nostro lavoro quotidiano e non prima!».

Persino i nostri compagni che prendevano parte agli spettacoli dovevano stare a stomaco vuoto: per questo noi che restavamo lì senza far nulla non potevamo neanche sognarci di proporre di mangiare prima di loro. Dovevamo aspettare che avessero finito il loro «lavoro quotidiano» prima che giungesse anche per noi il momento di cenare. E non è tutto! Sempre se, come speravamo, ci avessero lasciato una o almeno mezza scodella di farinata di avena; altrimenti se avessero mangiato tutto, ci saremmo dovuti accontentare di mangiare il riso rimasto incrostato alla padella e di bere un po' d'acqua fredda non bollita.

In quel tempio cadente non c'erano porte né finestre, e non c'era nulla che potesse trattenere la tempesta di neve che si stava scatenando fuori. E quando un'enorme folata di vento entrando ci sbatteva sul viso le gelide gocce di ghiaccio di cui era carica, esse potevano lacerarci e spaccare la pelle delle guance.

Il pavimento era dovunque ricoperto di pagliuzze di frumento che avevamo elemosinato dalla gente del villaggio perché ci facessero da giaciglio. Il vecchio Signor Ch'i mi chiese di spazzarne un po' nel mezzo così da creare uno spazio libero dove mi avrebbe dato lezioni di teatro.

Mi tolsi allora la logora mezza giacchetta imbottita, la usai come ramazza e, a capo chino, accantonai la paglia da un lato. Mentre spazzavo, una folata di vento entrò fischiando e avvertii un improvviso freddo dietro al collo. Girando il capo per guardarmi intorno scorsi un Demone della Temporalità (uno dei demoni Anitya, due dei quali

«arrestano» gli esseri umani al termine della loro vita) che se ne stava lì con la lingua rossa a penzoloni: anzi ce n'erano due, uno nero e l'altro bianco ai due lati della sala principale.

Dietro al Demone la parete era spaccata e la neve che entrava attraverso le fenditure gli si era accumulata sulle spalle. Una folata di vento soffiando all'interno aveva sparso la neve sulla mia nuca. Le braccia del demone non venivano riparate da molto tempo ed erano quasi staccate, solo qualche filo metallico le teneva unite al corpo; aveva in mano una catena di ferro con cui arrestare i mortali in fin di vita, per condurli a giudizio nell'Inferno. E come il vento soffiava, così le sue braccia si muovevano e con esse tremava anche la catena di ferro.

Ero tanto spaventato che chiusi gli occhi.

Al mio fianco potei udire il vecchio Signor Ch'i che dolcemente sussurrava al Demone guardiano dell'Aldilà: «Buon amico, ti supplico, lasciami stare ancora un po'...».

Dopo aver detto ciò il vecchio signor Ch'i si mise a sedere a gambe incrociate rivolto a sud e anch'io sedetti al suo fianco ma di traverso. Nell'insegnamento delle opere c'era una regola che non consentiva all'allievo di sedere direttamente di fronte al maestro.

Te ne stavi seduto lì con le gambe incrociate e le piante dei piedi rivolte in su. Stando seduto così potevi far pressione sulle caviglie e quando le caviglie si fossero abituate a questo sforzo, allora saresti stato in grado di muoverle agilmente e con prontezza sulla scena per la camminata a grandi passi e per quella con le scarpe ad alte suole — il passo usato dai generali per esprimere potere, dignità o arroganza: non ti sarebbe costato nessuno sforzo e avrebbe persino fatto un buon effetto.

Un basso tavolino venne collocato fra noi due. Ci posai sopra la mano sinistra con le dita distese mentre il vecchio Signor Ch'i con una canna batteva delicatamente il ritmo sul palmo della mia mano. Si poteva dire che la mia mano era in suo possesso. Anch'io battevo il ritmo con la mano destra. Fu questo il modo in cui mi esercitai nel canto.

E se le mie labbra commettevano un errore nel cantare o se la mia mano batteva il ritmo sbagliato — non importava quale — il Signor Ch'i mi dava un colpo con la canna. E in una giornata fredda come quella, con le mani irrigidite dal gelo, quando arrivava un colpo di

canna era una vera agonia dal palmo della mano fino all'ultima vertebra.

E cantare così non era abbastanza: dovevi anche seguire il senso delle parole; e dare le giuste espressioni al volto e prendere le posizioni per conformarle alle parole del canto. Posizioni? Seduto lì immobile quali «posizioni» poteva assumere il volto? Senza che ne fossi consapevole erano nella tua mente e si riflettevano nell'espressione che avevi negli occhi e sul viso.

Ad esempio in *Sollevando il maglio*, quando il generale Kao Lung guarda le forze nemiche, c'è un pezzo del suo canto, sul tono di «fiore di melograno», che fa:

All'improvviso vedo il miserabile campo degli stranieri,  
grilli e formiche come un flusso di marea...  
E vedo i loro soldati che si muovono in massa,  
pennoni e bandiere aggirarsi confusi,  
uomini in ondate sobbalzanti e cavalli che nitriscono,  
truppe che schiamazzano rumorosamente,  
E sento i tamburi che incitano alla battaglia...

Questo brano descrive Kao Lung che osserva cosa succede nel campo nemico prima dell'attacco. Le sue espressioni del volto e i suoi movimenti di danza riflettono il terribile rumore e l'atmosfera del campo di battaglia, mentre i tamburi che incitano alla guerra squarciano il cielo con il loro suono; ma esse riflettono anche lo stato d'animo bellicoso che monta vertiginosamente e i sentimenti che agitano Kao prima che si risolva a cavalcare da solo, armato di lancia, per combattere contro i soldati Kin.

Quando canti in questo tono, devi salire e scendere perfettamente in tempo col ritmo delle nacchere e non puoi permetterti di fare il benché minimo errore.

Mentre battevo il ritmo con una mano e cantavo le parole «All'improvviso vedo il...», dovevo mostrare in volto l'espressione di chi osserva il campo nemico da molto lontano; quella di colui che vede innumerevoli soldati Kin e pensa fra sé: «Che gran quantità di truppe!» E mentre cantavo le parole «... il miserabile campo degli stranieri, grilli e formiche come un flusso di marea», dovevo avere in mente il movimento di danza «mano di nuvola».

Anche se tutto ciò non veniva eseguito fisicamente, il maestro era in grado di capire dai tuoi occhi se avevi o meno quel movimento nella mente, perché se l'avessi avuto, i tuoi occhi avrebbero rappresentato automaticamente il movimento della «mano di nuvola», ruotando un po' in un piccolo cerchio che avrebbe potuto essere visto dal pubblico.

Se avessi cantato col giusto ritmo ma i tuoi occhi non avessero riprodotto quell'espressione, la tua mano posata sul tavolo avrebbe ricevuto un altro colpo di canna.

Dopo aver cantato per un'ora e mezzo a gambe incrociate, abbandonavi quella posizione e assumevi quella «del cavaliere» e cantavi per un'altra ora e mezzo, battendo il ritmo con una mano. Se le gambe ti diventavano come gelatina e tremavi, ti sarebbe toccato prendere un'altra bastonata.

Mentre cantavi dovevi prestare attenzione anche alla posizione delle labbra e alla forma della bocca. Ad esempio, quando cantavi le gesta dell'eroe Huang T'ien-pa che cammina nella notte «a grandi passi e avanza all'attacco», se avessi spalancato la bocca tanto da mostrare l'ugola, ciò non sarebbe stato piacevole a vedersi, e dal punto di vista della caratterizzazione, questo atteggiamento non avrebbe riflettuto la natura dell'eroe.

Così anche quando cantavi la parola «attacco», *chuang*, dovevi aprire la bocca in modo decoroso; sarebbe bastato cioè pronunciare la parola *chuang* con un suono gutturale. Se non avessimo tenuto conto di tali aspetti nell'approfondimento delle opere, il maestro avrebbe preso un bastoncino per il riso e ce lo avrebbe rotto direttamente sulla bocca.

Dopo aver viaggiato per tutta la notte, senza aver mandato giù una briciola di cibo o un goccio d'acqua, lì in quel tempio cadente, senza un riparo dal vento, senza alcun modo di tenere lontana la neve, accovacciato sul pavimento alla mercé di quel vento carico di neve che ti sferzava il viso e il corpo, ero veramente stanco, infreddolito e affamato. Ma nonostante ciò non potevo permettere a me stesso di essere anche minimamente superficiale mentre apprendevo le mie opere.

Sin da quando ci accostavamo per la prima volta ad impararle, dovevamo recitare e cantare con la bocca, portare il ritmo con le mani, atteggiare il viso e il corpo nelle espressioni appropriate, fare gli

esercizi con i piedi e dovevamo esercitarci a fare tutto ciò immedesimandoci contemporaneamente nei pensieri e nei sentimenti dei personaggi che rappresentavamo, poiché questo sarebbe stato l'unico modo in cui avremmo dato soddisfazioni quando infine ci saremmo trovati sulla scena.

Solo così avremmo rappresentato tutto quello che c'era da rappresentare e avremmo evitato di cadere nell'errore di trascurare un aspetto a favore dell'altro. Per questo motivo il mio maestro soleva dire: «Quando sei seduto lì è come se ti trovassi sul palcoscenico».

Diceva inoltre: «Alcuni pensano che si possa prendere alla leggera, affrontare superficialmente le cose non più di un paio di volte, lasciando al momento in cui si trovano realmente in scena la possibilità di dare allo spettacolo il meglio di se stessi. Non si rendono conto che se le cose non vengono stabilite bene in privato, non c'è possibilità che vadano bene sul palcoscenico».

Proprio così: se consideri un'opera come qualcosa che non ha importanza, qualcosa di «leggero come una piuma d'oca» e pensi «non importa se faccio un errore», allora in essa non esiste più arte. Ma se vedi un'opera come qualcosa di pesante quanto il Monte T'ai, qualcosa di estremamente importante, e consideri il Kao Lung dell'opera anche più importante di quanto non lo sia stato il vero Kao Lung, allora sarai in grado di rappresentare bene l'opera.

L'apprendimento di un'arte deve essere come la caccia che il gatto fa al topo. Esso scruta con pazienza l'apertura del buco e nel momento in cui il topo viene fuori gli piomba addosso e lo cattura. Ed è come nella cottura del riso: se la fiamma è troppo forte il riso si bruciacchia e se il calore è troppo basso il riso rimane crudo nel mezzo.

Ma se la fiamma è moderata lo cuocerai perfettamente, al punto giusto e al momento opportuno. Sì, devi imparare in questo modo, con ogni cura e coscienziosità, prima di poter scoprire l'anima dell'arte.

## APPRENDISTATO DI UN ATTORE CINESE ALLA FINE DEL XIX SECOLO

*Nota di Nicola Savarese*

*Il reperto.* Il raro documento che presentiamo — alcune pagine di ricordi dell'attore cinese Chan Ying-chieh sul suo primo giorno d'apprendistato teatrale — è stato per noi tradotto dal cinese da William Dolby, professore all'Università di Edimburgo, che qui ringraziamo caramente.

Il documento è raro per più di un aspetto: perché è difficile rintracciare in lingue occidentali testimonianze sulla vita degli attori della Cina imperiale, prima dell'avvento della Repubblica (1911); perché le testimonianze dirette degli attori delle epoche passate sono rare anche in Cina in quanto gli attori erano per lo più analfabeti; perché essendo stato il teatro in Cina un'arte bassa e gli attori socialmente poco stimati, nessuno studioso cinese ha mai studiato, prima degli inizi del nostro secolo, questo tipo di documentazione lasciandone traccia; e infine perché gli studi sul teatro cinese, in Cina e fuori, hanno preferito l'ambito drammaturgico a quello dello spettacolo.

In che ambito dello «spettacolo» si può dunque collocare questo documento?

Esso infatti presenta molti aspetti: la vita privata e sociale degli attori, le ragioni del loro avvicinarsi all'arte, il metodo e la tecnica dell'apprendimento, il modo di affrontare l'interpretazione di un personaggio e di un testo letterario, il rapporto con il maestro e quello con la propria esperienza. Senza dubbio si tratta di aspetti interessanti che appaiono però ovviamente come estranei alla nostra cultura occidentale: certamente non nella nostra formulazione dei temi, ma sicuramente sì nelle loro soluzioni, che possono apparire un po' romanzesche e letterarie.

Dunque documento interessante: ma interessante perché letterariamente esotico o per un reale contributo dato all'approfondimento di problemi teatrali, sia pure di una diversa cultura?

Per dare un'idea concreta dell'ambito in cui ci muoviamo ho preferito, anziché annotare al margine, aggiungere una breve nota complessiva sull'attore in Cina, specialmente durante l'ultima dinastia Qing (1644-1911). Questa rapida escursione non vuole aggiungere niente di nuovo a quanto già si sa intorno agli attori cinesi: permette soltanto di non giudicare romanzesco lo scritto e di comprendere alcuni dei problemi che solleva, soprattutto il profilo sociale dell'attore e quello del suo apprendistato iniziale.

L'accostamento di una nota tanto "generale" con uno scritto così "particolare" dovrebbe mettere in grado chiunque di farsi un'opinione sul documento. Vorrei però aggiungere ancora alcune brevissime indicazioni per la sua lettura.

Senz'altro ci sono motivi di abbellimento poetico nello scritto: ma meno di quanto possiamo pensare ad un primo momento. Una seconda lettura è in grado di far precipitare il lato esotico. Per esempio, il vecchio tempio pieno di statue

demoniache in cui si ritrovano soli maestro e allievo non deve alienarci dalla situazione reale: l'isolamento, l'allievo che pulisce il luogo di lavoro, il rispetto per il maestro non sedendogli proprio di fronte.

La nota credenza, anche e soprattutto attraverso le interpretazioni brechtiane, che gli attori cinesi avessero una recitazione «straniata», puro sfoggio di una partitura di gesti ripetuti tecnicamente, senza approfondimento del personaggio, subisce un buon colpo.

L'attore è fin dall'inizio molto attento alle azioni fisiche che dovrà fare (e che ora accenna con gli occhi perché il maestro capisce da questi cenni) *mentre* impara il testo: ma né il testo cantato né le azioni fisiche gli impediscono di pensare alla pienezza del personaggio da «interpretare».

Quanto veramente strano appare il rapporto "nuovo" con Stanislavskij instaurato da alcuni intellettuali cinesi e per anni sbandierato ora come rivoluzionario ora come borghese!

Un accenno infine all'importante dichiarazione non a caso voluta già titolo: «come la prima volta imparai». Fin dal primo giorno l'allievo è alle prese con tutto ciò contro cui dovrà battersi in seguito: una fisicità non quotidiana, la ripetizione incessante di ogni acquisizione, la connessione di tutto (il testo e l'azione con il problema interiore del personaggio).

*Attori e compagnie.* In una bella pagina del romanzo *Il sogno della camera rossa*, considerato forse il più grande romanzo cinese, ispiratore fra l'altro di innumerevoli opere teatrali, l'autore Cao Zhan, morto nel 1763, spiega chi e perché desiderava, ai suoi tempi, fare l'attore.

Secondo Cao Zhan esitavano degli individui i quali «siano essi uomini o donne, non possono diventare sapienti in virtù e saggezza e neppure del tutto malvagi e perversi. La loro intelligenza non comune e la loro vitalità li pongono al di sopra di diecimila uomini ma il loro eccentrico ed eretico anticonformismo li pone al di sotto di questi diecimila. Se sono di rango e di ceto elevato, diventano dei romantici ossessionati dall'amore, se nascono in famiglie colte ma di mezzi modesti, diventano eremiti e studiosi. Se appartengono alle classi più umili, preferiscono distinguersi come attori o cortigiane, piuttosto che accettare le condizioni degli umili e dei servi e ricevere ordini dal volgo».

L'analisi delle motivazioni che conducono a un essere umano a diventare attore non rivela soltanto la finezza di un'antica e attuale interpretazione, ma documenta con chiarezza storica la condizione sociale degli attori in Cina a metà della dinastia Qing (1644-1911): un ceto povero, infimo, in alternativa alla classe servile, spesso mescolato alla prostituzione. Condizione questa forse non nuova al teatro: che in Cina però si è perpetuata per secoli.

Negli alti e bassi dell'arte teatrale, sottoposta alle cicliche ondate puritane di uno stato dalla rigida morale confuciana, la condizione sociale degli attori durante le dinastie Yuan, Ming e Qing (in pratica dal XIII secolo agli inizi del '900) fu la più bassa dell'intera società cinese.

Poche le eccezioni che riuscirono a sottrarsi a questa condizione, nonostante la qualità artistica degli attori fosse sempre in crescita e sempre di più il teatro,

a causa di ciò, fosse accettato dalle classi nobili e persino da membri della famiglia imperiale.

Una delle prime cause della non buona reputazione di cui godevano gli attori sta nella loro vita girovaga che ne faceva della «gente di strada».

Il fatto che la maggior parte degli spettacoli fosse concentrata in alcuni periodi dell'anno nei templi dei villaggi di campagna, rendeva itineranti le compagnie degli attori. Queste migrazioni sono state fondamentali per la formazione dell'opera cinese perché diffondevano su tutto il territorio le arie locali, rinnovando così periodicamente il repertorio.

Nei periodi di intervallo le compagnie potevano sciogliersi o formare alleanze con altri attori in altre parti dell'impero, ma in genere gli attori concentravano i propri interessi nelle grandi città, dove la popolazione non aveva i ritmi del raccolto agricolo e il tempo libero urbano dipendeva unicamente dalla clemenza del tempo meteorologico.

Per esempio in estate gli abitanti delle città godevano di più tempo libero dei contadini e perciò durante la stagione estiva le compagnie si spostavano di città in città, a cavallo o a dorso di mulo. Nelle province del Sud, provviste di via d'acqua, le compagnie viaggiavano in grandi barconi, molto comodi per il trasporto dei bagagli.

Non c'era naturalmente nessuna pianificazione: gli attori arrivavano, facevano lo spettacolo per alcuni giorni e poi ripartivano.

*Reclutamento e stato sociale.* Durante gli spostamenti delle compagnie, da un luogo di rappresentazione all'altro, avveniva anche il reclutamento degli attori, compito in genere del capo della compagnia.

Qualche volta si trattava di bambini o di ragazzi venduti dalle famiglie poverissime. Altre volte il contratto era stilato nell'interesse del ragazzo: se ben trattato (il che però avveniva raramente durante l'apprendistato) l'allievo aveva almeno il cibo assicurato. In alcuni casi il capocomico adottava come figlio l'apprendista.

Si conoscono però casi sfortunati di ragazzi uccisi dalle percosse: la giustizia cinese, in genere molto precisa, non sempre condannava questi maestri-patroni di allievi-schiavi. Gli attori erano infatti considerati socialmente e legalmente come schiavi e soffrivano tutte le discriminazioni legate allo stato servile. Una condizione oggetto di disprezzo, che rimase anche quando i grandi attori della fine dello scorso secolo sollevarono le sorti della categoria.

Lo stato legale degli attori è dimostrato dalle leggi che proibivano a loro e alle loro famiglie di presentarsi agli esami di funzionario imperiale, la via per un cinese istruito di entrare nella burocrazia e quindi nella tranquillità economica: una meta fondamentale nella società cinese.

Editto che vietavano agli attori la partecipazione agli esami furono ripetuti nel 1313, nel 1369 e nel 1652. Un successivo decreto del 1770 precisò che poiché gli attori erano una professione servile, anche i loro figli e i loro nipoti erano esclusi dagli esami: un modo cioè di proibire eventuali adozioni che scavalcassero il divieto.

Queste leggi contrarie agli attori rimasero fino al 1905 quando ad essere abolita non fu la legge ma il sistema stesso degli esami. Uguali discriminazioni valeva-

no non soltanto per gli attori «vagabondi» ma anche per gli attori delle compagnie private che risiedevano presso le dimore dei ricchi e che forse ancora di più erano trattati in stato di servitù.

Nonostante la condizione quasi servile, c'era un certo grado di mobilità: attori itineranti potevano diventare stabili in una città e fare spettacoli in occasione dei banchetti e delle feste delle famiglie ricche e istruite. In questo caso sebbene fossero virtualmente ancora in stato servile, almeno il loro padrone godeva di una certa stima sociale e l'ambiente non era disprezzato.

Naturalmente si conoscono meglio delle altre le vite degli attori che per la loro arte raggiunsero una certa fama, ma poco sappiamo della vita della maggior parte di loro, sicuramente piena di privazioni, in un ambiente che pochi avevano scelto e nel quale quasi tutti si erano trovati per necessità.

Fra le ragioni dell'infima considerazione sociale goduta dagli attori c'era il basso livello morale e di comportamento sessuale secondo il rigido moralismo confuciano. Per esempio era molto diffusa l'omosessualità nelle compagnie che erano in prevalenza tutte maschili. C'era inoltre l'uso di rapporti sessuali fra gli attori e i loro protettori, specialmente nel tardo periodo Ming (inizi del XVII sec.).

Lo stesso accadde fra gli attori e i letterati agli inizi del periodo Qing (seconda metà del XVII sec.) al punto che divenne addirittura una moda ed era considerato di cattivo gusto non prendersi in casa servi eleganti e ragazzi-attori quando si invitavano a cena ospiti di riguardo. Il prevalere delle pratiche omosessuali era accentuato dal fatto che era raro trovare compagnie miste e che i ruoli femminili erano recitati da ragazzi o da adulti spesso effeminati. L'uso di separare le compagnie teatrali in maschili e femminili è antichissimo e risale al VI sec. d.C. quando l'imperatore Kaotsung (650-684) emanò un editto che proibiva alle donne di recitare.

Secondo alcuni ciò significa che già esisteva una separazione e che l'editto riguardasse per l'appunto le compagnie di sole donne. Ad ogni modo le compagnie miste sono state rarissime nella storia del teatro cinese e, quando se ne ha notizia di qualcuna, si contano al massimo una o due presenze femminili, per lo più le stesse mogli degli attori.

L'allontanamento delle donne dalla scena ha avuto, come è noto, anche conseguenze sul piano estetico: furono infatti inventati i ruoli femminili (*dan*) per attori, un vero banco di prova per l'abilità da dimostrare nel canto e nella danza.

D'altra parte le compagnie di donne si specializzarono in stili d'opera differenti da quelli maschili, quasi mai però per rappresentazioni da dare in pubblico. Per le attrici era infatti normale prostituirsi: e sarebbe meglio dire piuttosto che una buona qualifica per una cortigiana risiedeva nell'essere abile nel canto e nella danza. Perciò molte cortigiane diventavano attrici eccellenti, nonostante i piedi fasciati.

Questa deformazione fisica imposta fin da tenera età alle bambine per assicurare loro un attributo di sicura bellezza, ma che obbligava ad una camminata difficile e stancante, era il principale impedimento alle attrici a far parte di compagnie ambulanti.

L'associazione delle prostitute con le attrici risale già alla dinastia Yuan

(1279-1368), e sebbene ci sia stato un periodo lunghissimo di regolamentazione governativa in proposito, la prostituzione pubblica fu proibita soltanto nel XV sec. col conseguente divieto ai letterati e ai funzionari di visitare cortigiane e attrici. Anche la dinastia Manciù (1644-1911) emise molti editti contro le prostitute-attrici. Nessuna di queste misure, come si può immaginare, fu realmente effettiva, mentre alcune città erano famose per le loro bellezze: nel XVII sec. Nanchino, nell'800 Pechino, nel '900 Shanghai.

La crescita degli stili d'opera regionali nel periodo Ming influenzò profondamente anche la vita sociale della popolazione, con la conseguenza che il teatro si diffuse anche nei villaggi più lontani dai centri urbani. Fu questa situazione a produrre, nel tardo XVIII secolo, quell'età d'oro delle opere regionali che fu alla base dell'Opera di Pechino.

Si deve invece ai letterati e ad alcune illustri cortigiane la popolarità dello stile classico *kunqu* in regioni emergenti nell'economia e nella cultura, dove cioè si erano create le condizioni più favorevoli perché il teatro divenisse una forma di intrattenimento popolare o di accompagnamento di particolari occasioni sociali. E ciò anche in regioni lontane dai centri urbani ed economici più importanti.

Se la ricchezza economica favorì la varietà degli stili locali sorti nel periodo Ming (1368-1644), si deve a lentissimi cambiamenti sociali il moltiplicarsi delle compagnie e degli attori.

*Dall'Impero ai tempi moderni (XVIII-XX sec.).* Il governo Manciù ebbe un atteggiamento ambiguo nei riguardi degli attori: mentre continuò la politica delle restrizioni nei confronti dei teatri urbani, accettò contemporaneamente che membri dell'aristocrazia e della stessa famiglia imperiale frequentassero il teatro e gli attori, la cui arte era ormai apprezzata da ogni classe sociale.

Nonostante questa crescita artistica lo stato sociale degli attori rimase basso e non cambiò nel periodo Qing (1644-1911): nessuno avrebbe voluto un figlio attore e l'evento era considerato non solo una disgrazia ma anche come la perdita della rispettabilità sociale.

Secondo gli studiosi (Mackerras 1972, p. 219) l'emarginazione degli attori deve essere imputata a quattro ragioni fondamentali che vanificarono ogni considerazione artistica.

In primo luogo l'atteggiamento di fondo, specie negli ambienti di corte, rimase conservatore.

In secondo luogo ancora molte situazioni della vita degli attori erano apertamente scandalose: il gioco d'azzardo, il fumo dell'oppio usato come un accrescitivo della voce, l'omosessualità praticata apertamente. Se queste «deviazioni morali» esistevano anche in altri strati sociali senza seri effetti sulla loro rispettabilità, nell'ambiente teatrale erano ritenute socialmente pericolose.

In terzo luogo, ed era il fatto più grave, fu riconfermato il divieto agli attori e alle loro famiglie di presentarsi agli esami per diventare funzionari della burocrazia, traguardo visto ancora come un grande avanzamento sociale. Così mentre agli attori non era preclusa una certa ricchezza, era vietata non solo la rispettabilità

ma perfino la possibilità di un rispetto. Le rare eccezioni confermano questo stato di marginalità sociale degli attori.

In quarto e ultimo luogo, gli attori provenivano in genere da famiglie di bassa condizione (figli di contadini o di povera gente) venduti o contrattati dai genitori per denaro. L'estrazione sociale non aiutava certo la cultura di base ma anzi, al contrario, vincolava gli attori al proprio stato.

La crescita del professionismo degli attori alla fine del XVIII secolo, e quindi anche la crescita d'importanza del teatro come fenomeno sociale nel corso dell'800, si spiega con il successo dell'Opera di Pechino che, a sua volta, era il risultato di una maggiore coesione professionale degli attori.

Può sembrare paradossale, ma lo stato d'inferiorità degli attori fu un fattore del successo dell'Opera di Pechino: mentre le arti tradizionali (letteratura e pittura soprattutto) declinavano in forme stereotipe e conformiste, gli attori, con la loro virtù di fuoricasta, non risentivano di questo declino e anzi la posizione servile permetteva al loro lavoro una grande libertà creativa.

Il governo si accorse della nuova arte (che presentava comunque le caratteristiche di un distillato di secoli d'esperienza) e con molte cautele la dichiarò, nei fatti e mai nelle leggi, un fenomeno che non andava contro l'autorità o la moralità approvata.

Questa posizione di non ostilità permise, soprattutto nelle città, il grande balzo sociale del teatro in Cina. Senza che però gli attori, ancora una volta, ne potessero beneficiare come categoria. In un'analisi sulla posizione sociale degli attori condotta nel 1934 e pubblicata nel 1941, risulta ancora che nonostante alcune presenze diverse, ben il 99% degli attori proveniva da famiglie disperatamente povere.

Con l'abolizione del sistema degli esami (1905), con la proclamazione della repubblica (1911) e con l'affacciarsi della cultura occidentale, le restrizioni imposte agli attori e all'ambiente teatrale decadde. Da quando alcune compagnie erano state ammesse alla corte (l'ultima imperatrice era un'appassionata dell'Opera di Pechino) gli attori acquistarono stima e prestigio agli occhi di tutti.

La pratica che ricchi ed eminenti cittadini potevano invitare privatamente le migliori compagnie, un'abitudine ora considerata non più scandalosa, permise il contatto del mondo del teatro con quello della grande economia e quindi dell'occidente. Agli inizi del '900 gli attori divennero più colti, curando la loro istruzione e non più soltanto la loro formazione tecnica.

Ma prima di occuparsi della formazione degli attori è necessario dire in che modo fossero situati nella società come categoria professionale.

*Le gilde degli attori fra XVIII e XIX secolo.* Nonostante la bassa posizione sociale degli attori, la loro comunità era accompagnata da una certa solidarietà e dalla sensazione di costituire un gruppo professionale.

Un'espressione di questa cultura era la vita religiosa degli attori che avevano un vero pantheon di divinità protettrici: ad esse erano devotissimi e sacrificavano regolarmente in casa, nei templi e negli stessi teatri.

Fra queste divinità Laolangshen il «fondatore», dalle origini sconosciute, e Xishen, dio della felicità, onorato da tutto il popolo anche come protettore dei



matrimoni felici. La bambola usata sulla scena per rappresentare un infante si dice che sia l'immagine di Xishen: per questo è ben trattata, riceve onori e terminata la scena, ritorna subito nell'altare dietro le quinte.

Lo spirito professionale degli attori si riscontra però principalmente nell'organizzazione collettiva di gilde (*huigan*).

Nel periodo Qing (1644-1911) c'erano in Cina vari tipi di associazioni professionali: le gilde dei funzionari, dei mercanti, dei candidati agli esami, degli artigiani, dei provenienti da una stessa regione o città.

Ogni gilda in realtà sottolineava più che altro l'appartenenza geografica: cioè in una città potevano esserci due gilde di mercanti di spezie, differenziate dal fatto che ciascuna di loro radunava mercanti di una data regione. Ogni gilda per evidenziare l'origine geografica organizzava manifestazioni religiose, sacrifici comuni e banchetti, e difendeva i propri interessi nelle sedi opportune.

Gli attori appartenevano a questo tipo di gilde la cui notizia è arrivata fino a noi attraverso le liste votive e quelle dei contributi versati dalle compagnie.

La più antica gilda degli attori è datata 1732, a Pechino: circa quarant'anni prima dell'inizio nella capitale della grande stagione del teatro determinata dall'arrivo delle compagnie che fondarono l'Opera di Pechino.

La gilda degli attori della capitale era chiamata *Liyuan Huigan*, la «Casa di incontri del Giardino dei Peri» e cioè, come è noto, del teatro, in quanto gli attori ancora oggi si chiamano con l'appellativo di «allievi del Giardino dei Peri», luogo d'origine per l'apprendistato della loro professione voluto da Minghuang, imperatore dei Tang dal 712 al 756.

La gilda degli attori aveva stanza nel Tempio della Lealtà ed era finanziata dagli attori stessi. Nel 1914 fu chiamata «Società di Cultura musicale» ed era finanziata da una piccola tassa sui biglietti. Nel 1928 fu sostituita dalla «Società di Mutuo Soccorso nel Giardino dei Peri», finanziata ora dalla sottoscrizione di speciali spettacoli e da uno speciale biglietto.

Lo scopo delle gilde degli attori era quello di aiutare ad ottenere licenze per la formazione di nuove compagnie; di sovrintendere lo scioglimento di quelle vecchie; organizzare manifestazioni religiose e sociali per la collettività degli attori e anche con gilde di altre professioni.

La composizione tipo di una buona compagnia stabile di attori variava da 60 a 80 elementi, compresi i musicisti e gli inservienti di scena: essa poteva avere in programma fino a 100 e più opere diverse. Per queste cifre in gioco, l'economia che ruotava attorno al mondo dell'opera era di un certo rilievo (Tao-Ching 1985, pp. 78-83).

Se si tiene conto che una buona parte del denaro ricavato dagli spettacoli finiva nelle mani dei primi attori o, da un certo periodo in poi, degli impresari, veri padroni della compagnia, si deve immaginare che si presentasse senz'altro la necessità di difendere economicamente gli interessi di singoli attori o di intere compagnie.

Nonostante ci fosse sicuramente questo bisogno non abbiamo però notizia di questo genere di attività all'interno della gilda. Si conoscono invece le opere di carità promosse dalla corporazione: spettacoli fatti per raccogliere fondi per at-

tori ammalati o per i funerali di qualcuno defunto in povertà. C'erano infine strette relazioni con quelle gilde per le quali si davano regolarmente rappresentazioni nelle relative sedi.

Le poche notizie tratte dai documenti ufficiali delle gilde e dagli ex-voto che gli attori vi lasciavano, sono assai preziose per conoscere il loro mondo. Infatti trattandosi di un ambiente dalla cultura fundamentalmente orale, spesso nella maggioranza analfabeta, ha lasciato pochissimi documenti (praticamente nessuno è stato tradotto in lingue occidentali) per lo studio della professione dell'attore e del suo ruolo sociale.

Soltanto sugli attori dell'800 sono state raccolte, agli inizi del 1900 da studiosi cinesi e giapponesi, biografie, memorie e frammenti di scritti (Mackerras 1975, pp. 220-23).

*La formazione degli attori.* Presi da bambini, spesso costretti ad allontanarsi dalla famiglia, la maggior parte degli attori riceveva la propria educazione alla vita e all'arte all'interno della compagnia: in cambio dell'alloggio e di servizi domestici: non diversamente dalle altre tradizioni pedagogiche dell'Asia.

L'allievo compiva il proprio apprendistato guardando lavorare i maestri negli spettacoli. Più tardi imparava ruoli minori o di comparsa, quando gli attori adulti, nei ritagli del loro tempo libero, insegnavano i testi e il canto.

Con la tendenza endogama delle compagnie, si creavano talvolta discendenze realmente familiari: ma questo non vuol dire che le compagnie avessero esclusivamente un carattere familiare, vuol dire che era più facile per un padre rivelare al figlio i segreti del mestiere, quelli capaci di elevare le qualità tecniche di un attore.

Non così poteva avvenire fra estranei: il maestro aveva timore di essere sostituito dall'allievo e per questo tendeva a salvaguardare il segreto della propria tecnica. Spesso moriva portando con sé il «segreto» della propria arte.

Un altro modo di insegnare l'arte era quello attuato da vecchi attori o da vecchi musicisti disoccupati: essi riunivano compagnie di bambini che preparavano accuratamente e che poi rivendevano quando i singoli avevano raggiunto un certo livello.

Le compagnie professioniste, quelle cittadine delle case da tè e quelle private di un certo tenore, erano finanziate da un impresario che pagava tutte le spese (dalle paghe di tutto il personale, ai ricchi costumi e ai viaggi) ma che regolarmente introitava anche la maggior parte di tutti i benefici.

Dopo il mitico *Liyuan* (Giardino dei Peri) dell'VIII secolo, che deve essere considerata come una scuola di corte versata soprattutto nel canto e nella danza (così come si configuravano le rappresentazioni dell'epoca), la prima vera scuola per attori è quella fondata a Pechino agli inizi del '900, detta *Fuliangcheng* (Scuola di allenamento), dalla quale uscirono, o passarono per perfezionarsi, i più grandi attori dell'Opera di Pechino fra le due guerre mondiali, compreso il celebre Mei Lanfang.

La scuola fu diretta all'inizio dall'attore Ye Chunshan, abile in tutti i ruoli che conosceva altrettanto bene, estimatore dello stile classico *kunqu* e per questi motivi insegnante insuperabile di stile. Fu maestro ininterrotto fino al 1935, anno della sua morte.

All'inizio la scuola ebbe pochi allievi, le cui esibizioni erano rivolte in primo luogo ai teatri dei villaggi; ma dal 1908 si ebbe una presenza costante di 50 allievi e di 7 insegnanti e gli spettacoli venivano dati in un teatro di Pechino.

Dopo un momento di incertezza durante la rivoluzione del 1911, in cui però la scuola non soffrì molto per la buona reputazione che aveva, si ebbe un lunghissimo periodo di celebrità che superò anche i difficili anni della lotta e del potere nazionalista (1924-26), per arrivare fino all'invasione giapponese (1937) momento della sua prima provvisoria chiusura.

Quando nel 1943, dopo quarantadue anni di attività, la scuola fu completamente dispersa, aveva raggiunto sette classi: attori, musicisti, personale tecnico di scena, più gli insegnanti per ciascuna categoria, assommavano a 700 persone.

La scuola *Fuliangcheng* era privata: si finanziava dai proventi delle sue rappresentazioni, da uno scarso contributo della corporazione, e con i soldi che ciascun allievo rimetteva ad essa se aveva ricevuto gratis la propria istruzione. Il che avveniva solo in casi eccezionali quando un allievo povero, ma considerato una sicura promessa, non pagava la propria retta come tutti gli altri.

Si poteva accedere alla scuola soltanto se provenienti da famiglie di attori o se si era conosciuti da un responsabile o da un insegnante. Il corso durava sette anni (ma anche di meno se l'allievo possedeva già un training di base) e quando l'allievo terminava doveva «ringraziare il maestro», versare cioè una buona parte dello stipendio del primo anno alla scuola che l'aveva istruito e mantenuto.

Gli studi erano faticosi e gli allievi avevano comunque una vita difficile. Se ora nella scuola i ragazzi non erano più venduti e non soffrivano più privazioni o angherie, il severo sistema pedagogico non era affatto cambiato rispetto al passato. Gli attori ricordavano i buoni maestri, come fa per esempio Mei Lanfang con il suo, per la loro severità, ma anche per il fatto di non essere mai stati picchiati da loro, com'era invece la norma.

La giornata di lavoro iniziava alle sei del mattino e terminava alle sei di sera, quando non seguivano rappresentazioni serali. Alla formazione iniziale in arti marziali e in acrobazie, seguiva il corso sul ruolo deciso dal maestro: lo studente apprendeva interi brani di opere e poi più opere fino a quando possedeva numerose partiture per intero.

Questa era la parte più difficile e impegnativa dell'allenamento poiché occorreva imparare i differenti stili musicali, il tempo, i toni, il controllo della respirazione. Inutile dire che chi non era versato nella musica non aveva alcuna speranza di diventare attore. Gli esercizi vocali erano regolati da ore di pratica all'aria aperta di fronte ad un muro (in genere le grandi mura di Pechino).

Una volta imparato un ruolo lo studente veniva spinto a recitarlo subito in pubblico, tutti i giorni, per familiarizzare con la scena. Gli studenti che recitavano avevano diritto ad un nutrimento più ricco degli altri.

Ancora oggi un attore cinese è chiamato professionista non solo perché vive di teatro ma anche perché ha completato un lungo e rigoroso corso di allenamento ed è giunto alla scena dopo anni di apprendistato.

L'apprendistato di un attore contemporaneo dell'Opera di Pechino avviene praticamente nelle stesse condizioni pedagogiche di base consegnate da una tradi-

zione secolare: cieca obbedienza al maestro, lunghe ore di ripetizioni, spartanità dell'ambiente.

Con la differenza che oggi le scuole sono di stato (in genere adiacenti a teatri anch'essi statali) e che i corsi si aprono solo per coloro che hanno terminato la scuola dell'obbligo: cioè verso i quindici o sedici anni.

#### *Nota bibliografica*

W. Dolby, *A History of Chinese Drama*, London, Paul Elek, 1976; C. Mackerras, *The Rise of the Peking Opera. 1770-1870. Social aspects of the theatre in Manchu China*, Oxford, Clarendon Press, 1972; C. Mackerras, *The Chinese Theatre in Modern Times. From 1840 to the Present Day*, London, Thames and Hudson, 1975; J. Pimpaneau, *Promenade au Jardin des Poiriers. L'opéra chinois classique*, Paris, Musée Kwok On, 1983; Tao-Ching Hsu, *The Chinese Conception of the Theatre*, Seattle and London, University of Washington Press, 1985.