

La presenza dell'altrove. Primi sguardi sul teatro cinese

di Fabio Tolledi

Nel mondo delle arti performative il teatro cinese ricopre un ruolo fondamentale, con una tradizione antica, unica e variegata.

Il XX secolo ha individuato nel teatro orientale un modello fondativo: da Artaud a Brecht, da Stanislavskij a Grotowski, tutto il secolo ha guardato al teatro *orientale* per la rivoluzione e ridefinizione della propria arte. Proprio attraverso questo sguardo verso oriente, che alcuni studiosi hanno definito delle pedagogie teatrali, il XX secolo ha potuto staccarsi dall'angusto ambito naturalistico, elaborando nuovi modelli e miti.

Le *tournées* negli anni '20 e '30 del secolo scorso di Mei Lanfang attraverso le corti e i teatri europei, assieme agli spettacoli durante l'esposizione coloniale di Parigi del 1931, hanno creato un mito fondativo che abbiamo definito genericamente del *teatro orientale*.

La categoria *teatro orientale* tende a costituire quei processi di generalizzazione che fondano dei luoghi comuni tanto forti quanto generici.

Già in de Martino è chiaro come un processo negativo che muove dall'Occidente definisce l'alterità culturale come *ethos* che designa, accomunandole, sia «le civiltà cosiddette primitive, sia le civiltà dell'oriente prossimo, medio ed estremo (civiltà musulmana, indiana, cinese, giapponese) sia le formazioni culturali subalterne che sopravvivono nelle nazioni moderne dell'occidente (plebi rustiche)»¹.



L'attore del Teatro Nazionale di Pechino Du Shuaiqiang - fotografia di Marina Colucci

Il senso comune *orientalista*, come è noto, tende a costruire un modello interpretativo forte, utile alla definizione di sé attraverso la stigmatizzazione, generalizzata, dell'altro. Volendo seguire una linea più vicina a Edward Said, ci è più semplice capire la relazione con le forme della cultura giapponese, più legata a forme di colonialismo sviluppatesi attraverso gli Stati Uniti dalla seconda guerra mondiale ad oggi. La cultura giapponese è l'elemento *orientale* più noto e studiato dal cosiddetto Occidente. Soprattutto a partire dagli anni '50 negli Stati Uniti sappiamo quanto la cultura *zen* sia elemento di innovazione e di dinamicità per le esperienze della controcultura, da Cage a Timothy Leary. E come la cultura *zen*, sebbene di matrice cinese, abbia visto una conoscenza di derivazione prevalentemente nipponica. È chiaro che la guerra fredda e il bipolarismo del secondo Novecento non abbiano consentito un'attivazione degli scambi e delle dinamiche culturali da e per la Cina. L'immagine più nota del lontano oriente è, dunque, giapponese, entrando quest'ultima a definire una particolare variante del nostro consumo culturale: dai *manga* agli *anime*, ai format televisivi, dalle arti marziali alle improvvisate cerimonie del tè. Del resto, lo scenario

¹ E. de Martino, *La fine del mondo, contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977, p. 400.

apocalittico della bomba atomica di Hiroshima e Nagasaki, ha probabilmente costituito una dinamica di rimozione ed elaborazione del debito dell'Occidente nei confronti del Giappone. Quel Giappone, che è bene ricordare, ha condotto l'unico attacco militare aereo su Pearl Harbour contro il suolo americano. Sempre che si voglia definire suolo americano l'unico possedimento non in territorio americano bensì in Oceania.

De Martino opportunamente osserva e attraversa tutte le implicazioni che nascono in relazione alla guerra atomica: «la 'guerra nucleare' è la fine del mondo non come rischio o come simbolo mitico-rituale di reintegrazione, ma come gesto tecnico della mano, lucidamente preparato dalla mobilitazione di tutte le risorse della scienza nel quadro di una politica che coincide con l'istinto di morte»².



L'attore del Teatro Nazionale di Pechino Du Shuaiqiang - fotografia di Marina Colucci

È importante ricordare che in questo attraversamento dell'apocalisse della contemporaneità, de Martino accosti la bomba atomica di Hiroshima e Nagasaki allo sterminio degli ebrei. Non possiamo non rilevare come l'economia politica dei discorsi, oggi, veda la scomparsa della riflessione sul dispositivo della guerra nucleare e un'iperproduzione sulla *shoah*.

La dinamica culturale tra Cina e Giappone rappresenta un aspetto di grande interesse. Uno sguardo su elementi che abbiamo dato per acquisiti alle nostre dinamiche culturali, ma che sempre riemergono in una nuova declinazione.

In questo senso possiamo pensare che, osservando le forme teatrali in Cina, ci troviamo di fronte ad una nuova pratica di orientalismo in un ambito per nulla marginale che riguarda la produzione culturale e la trasmissione di un'arte tradizionale.

Qui è importante stabilire quelle connessioni che tendono a definire incessantemente quei processi che, a loro volta, elaborano categorie, a volte estremamente complesse, che confluiscono in una generalizzazione che tende infine a costituire processi identitari forti.

Innanzitutto, per quello che riguarda il teatro cinese assistiamo ad una generalizzazione che porta ad identificare un complesso e molteplice universo con una specifica forma connessa alle tecniche, agli spettacoli e alle forme di recitazione: quella dell'Opera di Pechino.

² Ivi, p. 476.

Già in questo primo aspetto di generalizzazione incontriamo un grande problema perché il termine *opera* traduce una parola e trasforma un concetto inevitabilmente in qualcos'altro.

Il termine in questione, nella sua translitterazione con caratteri latini, è *Xiqu*. La traduzione più letterale che troviamo di *xiqu* è però quella di dramma, non propriamente quella di teatro. Sarebbe già importante riuscire a interrogare trasversalmente le teorie sul dramma moderno di Peter Szondi in relazione a queste forme drammatiche del teatro cinese. Per Szondi³ il 'dramma', figlio in sostanza della mentalità umanistico/rinascimentale, è la forma espressiva dell'uomo che arriva a porre se stesso come misura del mondo. Il mondo, per Szondi, si esprime come insieme di rapporti interumani, ove la modalità essenziale di espressione di questo mondo di rapporti intersoggettivi era costituita dal *dialogo*. Tra l'altro, per lo studioso tedesco, è questo elemento che determina l'eliminazione del prologo, del coro e dell'epilogo, in quanto il dramma non conosce nulla al di fuori di sé, è una realtà assoluta, dove il drammaturgo è assente dal dramma.

Dello *xiqu* generalmente si individuano tracce già nelle società primitive attraverso la realizzazione di performance caratterizzate dalla presenza del canto e della danza, conoscendo un forte sviluppo ed una prima sistematizzazione nel XII secolo. È una forma composita popolare, costituita dall'unione di diverse modalità espressive preesistenti in forma separata in età assai remota. Queste forme hanno avuto un arco pluricentenario di evoluzione e di combinazione armonica, raggiungendo una forma matura e già saldamente codificata nel XIII secolo, sotto la Dinastia Song. Già nelle prime forme più arcaiche e semplificate, troviamo presenti elementi di musica, canto, danza, arti marziali, acrobatica, che costituiscono i tratti caratterizzanti delle forme che poi nei secoli andranno a fare la fortuna e la notorietà nel mondo dell'Opera di Pechino.

Tra le prime forme di *xiqu* che è possibile individuare vi è l'Opera Canjun (參軍戲) che risale alla prima Dinastia Zhao. È importante rilevare che in questa parola l'ideogramma centrale è 軍, che significa (anche) esercito e la terza parola è xi che indica il termine spettacolo. In questa forma originaria vediamo la presenza di soli due attori, dove un ufficiale corrotto, Canjun – noto anche come l'aiutante – è ridicolizzato da un buffone. Questi due personaggi costituiscono i precursori delle figure ancora presenti nel *xiqu*, in particolare di quei personaggi comici che costituiscono alcuni dei ruoli maschili più importanti, noti come *chou* (丑), e che alcuni studiosi paragonano alla figura e alle funzioni del clown nella tradizione occidentale.

Le prime compagnie di teatro cinese si organizzano maggiormente durante la Dinastia Tang, sotto l'imperatore Xuanzong che fonda la prima accademia musicale atta a formare musicisti, danzatori e attori. Questa può essere considerata la prima compagnia teatrale, che si è formata in Cina, a noi nota e che si esibiva prevalentemente per il piacere personale dell'imperatore.



L'attore del Teatro Nazionale di Pechino Du Shuaiqiang
fotografia di Marina Colucci

³ P. Szondi,



L'attore del Teatro Nazionale di Pechino Du Shuaiqiang - fotografia di Marina Colucci

Sotto la dinastia Song (960-1279) l'opera di Canjun comincia a diventare una forma di spettacolo che include maggiormente l'aspetto cantato e danzato e che condurrà allo sviluppo dello *Zaju* (雜劇) parola che potremmo tradurre letteralmente col termine spettacolo di varietà. Nel periodo successivo, nella Dinastia Yuan (1279- 1368) il teatro cinese conosce una maggiore stilizzazione ritmica con testi in rima molto musicali a cui si affianca l'istituzione di nuovi personaggi che permangono sino ad oggi, come la figura femminile *Dan* (旦), la figura maschile *Sheng* (生), la figura dal

volto mascherato *Hua* e con un ulteriore sviluppo e articolazione del già visto *Chou*.

Nel dramma di epoca Yuan solo un attore cantava lungo tutti e quattro gli atti che costituivano lo spettacolo. A partire dalla dinastia Ming (1368-1644) tutti gli attori hanno cominciato a cantare e recitare. Come racconta Zhang Dai, famoso scrittore di epoca Ming, gli attori devono essere molto abili in diverse discipline. Devono saper suonare diversi strumenti musicali, devono saper cantare e danzare, prima di poter iniziare a recitare.

La forma prevalente durante la dinastia Ming e agli inizi di quella Qing è il *Kunqu*, forma prevalente nell'area sud-orientale della Cina. Il *Kunqu* può essere considerato tra le più importanti forme di teatro cinese, tra gli spettacoli più noti troviamo il *Padiglione delle Peonie* (che qualche anno fa è stato messo in scena anche da Peter Sellars con enorme successo negli Stati Uniti), *Il ventaglio dai fiori di Pesco* e il *Serpente Bianco* (che ha visto in questi ultimi anni delle importanti riduzioni cinematografiche hollywoodiane).

Attualmente sono un centinaio le differenti forme di *Xiqu* ancora praticate da artisti. La differenziazione tra una forma e l'altra è molto forte ed è innanzitutto di carattere geografico.

È sempre opportuno ricordare che nella cultura cinese la scrittura ideogrammatica è una, mentre ciò che varia, da un'area geografica all'altra, è la pronuncia. Il segno è uno, il suono è molteplice. In numerosi casi il repertorio teatrale fa riferimento alle medesime storie, ma il suono e le parole che li vengono espressi risultano incomprensibili da un'area all'altra.

Un aspetto fondamentale nella formazione e nella forma del teatro classico cinese è costituito dalle arti marziali. La formazione dell'attore, che dura almeno dieci anni e inizia a dodici anni di età, prevede per i primi tre anni un addestramento quasi esclusivo sulle tecniche marziali. L'arte marziale in cinese è chiamata *wushu* (武术), il primo ideogramma indica la parola *militare* ed è caratterizzato dal segno che indica l'alabarda. Questo elemento ha particolare rilevanza in quanto la figura attoriale deve esprimere grande abilità nel maneggiare il bastone, la spada o la lancia. Aspetto che si sostanzia, inoltre, nella rappresentazione sempre presente del combattimento.

È opportuno evidenziare come la figura di Bruce Lee abbia un'enorme notorietà in Occidente e come questa fama sia percepita con stupore e perplessità in Cina. Nei film di Bruce Lee troviamo solitamente una comunità di cinesi collocata in un contesto estraneo alla loro patria di origine (Bangkok, Shanghai occupata dalle potenze straniere, Roma). In questi film la comunità cinese è oppressa o comunque sottoposta a soprusi e violenze da parte di gruppi di stranieri (i capi della fabbrica a Bangkok, i giapponesi a Shanghai, gli sgherri dei trafficanti di droga a Roma); il personaggio interpretato da Bruce Lee inizialmente è una persona tranquilla, ma appare ogni volta come il paladino difensore dei cinesi umili e oppressi dagli stranieri. L'arte marziale esercitata da Bruce Lee si impone come dominante, riuscendo a prevalere su tutte le tecniche di combattimento

straniere. Senza ombra di dubbio, egli è divenuto un simbolo per gli abitanti di Hong Kong (all'epoca in cui era ancora colonia britannica), per i milioni di oriundi cinesi nel Sud-est asiatico e nelle Chinatown sparse per l'Occidente. Ma è anche evidente che l'*addomesticamento* della figura di Bruce Lee rappresenta un modello fortemente occidentalizzato. La cultura cinese si percepisce in maniera assolutamente diversa. Bruce Lee non ha avuto una formazione da attore cinese classico, semmai ha avuto una formazione di stile occidentale, culminata nel suo trasferimento negli Stati Uniti all'età di diciotto anni. Unico tratto ravvisabile, eventualmente, nella recitazione di Bruce Lee è nella presenza di una certa ironia e comicità proprie delle forme teatrali della Cina meridionale, ovverosia di quella parte del *continente* cinese che permane in costante contatto con il resto del mondo e con il mondo occidentale. I porti di Canton, Hong Kong e Taiwan sono la plurisecolare porta tra la Cina e il mondo. Luoghi emblematici del colonialismo e delle dinamiche di chiusura e apertura.

Dunhuang, con le sue mele croccanti, la sua uva selvatica, le sue prugne profumate e i suoi meloni di oasi – scrive Chambers – è una polverosa città nel deserto, situata lungo l'antica via della seta, nella Cina Occidentale. In apparenza, è un centro urbano periferico nel luogo in cui la Cina sfuma nell'Asia centrale e le campagne della pianura alluvionale cedono il passo alle dune di sabbia, dove la Grande Muraglia lascia il posto a fortezze solitarie abbandonate al vento. Dunhuang è uno dei crocevia storici del pianeta. Qui si incontrano il buddismo e l'islamismo, il *kebab* e *dim sum*, [...] una "cultura del viaggio" che rivela quel che c'è di comune nelle diversità: qui tutto è plasmato e vissuto, in maniera pragmatica, nel substrato cangiante dell'appropriazione storica. [...] a partire dal terzo secolo d.C., e per più di mille anni di sviluppo ininterrotto, le grotte di Magao, a sud di Dunhuang, sono state certamente una delle gallerie d'arte di pittura parietale e scultura buddista più grandi del mondo. Qui, nelle diversificate tonalità di colore, di figurazione e di fisionomia del Buddha, dei suoi discepoli, dei racconti della sua vita e dei suoi insegnamenti, è possibile ricostruire in che modo le forme originariamente "occidentali" del subcontinente indiano si siano modificate e 'cinesizzate'.

Questo passato bastardo e questa incubazione ibrida tradiscono una versione assai più selvaggia e incerta della 'Cina', della sua gente, della sua lingua e della sua cultura, rispetto a quella divulgata ufficialmente. Qui c'è dell'altro, c'è di più, e questo di più mette in discussione il senso del passato, e pertanto anche il presente e il futuro. Questa insolita 'lezione' di storia, ovviamente, non è una peculiarità della Cina: essa mette in discussione tutte le forme ufficiali di identità nazionale e la modernità culturale che incoraggiano. Ciononostante, il 'balzo della tigre' nel passato che propone Walter Benjamin contiene altresì la rivelazione di un altro futuro: un futuro che sfugge sia al controllo del presente, sia alla istituzionalizzazione del passato [...]; rendere la modernità altrui problematica, plurale e porosa significa anche rendere meno tranquilla la propria modernità. Se è possibile caratterizzare l'epoca della modernità come l'epoca dell'umanesimo occidentale, di un mondo basato sulla continua conferma del soggetto che osserva, allora è anche legittimo considerare ciò che avviene alla autorità delle lingue critiche, della storiografia e dell'inclinazione occidentale alla conoscenza e al potere, alla luce della messa in discussione e della dispersione di quella particolare disposizione storica⁴.

A proposito del 'balzo della tigre' di Benjamin, è utile ricordare che la XIV tesi di *Sul concetto di storia* richiama la considerazione secondo cui «la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto ma da quello riempito dell'*adesso*. Così, per Robespierre, l'antica Roma era un passato carico di *adesso*, che egli estraeva a forza dal *continuum* della storia. La Rivoluzione francese pretendeva di essere una Roma ritornata. Essa citava l'antica Roma esattamente come la moda cita un abito d'altri tempi»⁵.

Tornando per un attimo al termine *wu shu* (武术), è importante notare che il termine *shu* indica la parola legno, ad evidenziare quel costante rapporto con la conoscenza attraverso l'osservazione

⁴ I. Chambers, *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente*, Meltemi, Roma 2003, pp. 7-8.

⁵ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 45-46.

della natura e del mondo animale. Mentre il carattere *wu* contiene il segno alabarda che connota le parole che indicano combattimento.

Uno dei capolavori della letteratura cinese, che vede importanti versioni teatrali, è costituito da *Il viaggio in Occidente*. Vi si racconta in versione mitizzata il viaggio di un monaco buddhista e costituisce una riflessione fondamentale su quanto il buddhismo cinese avesse unito, fondendoli, aspetti del Taoismo e del Confucianesimo.

Come ha evidenziato Alessandro Dal Lago, il pensiero militare della Cina antica è comprensibile solo attraverso l'osservazione della fusione di questi due aspetti. «Comune a entrambe le 'religioni' – egli scrive – è il *pacifismo*, da intendersi come profonda critica e rifiuto del disordine politico e delle devastazioni dell'epoca in cui vissero i semi-legendari Confucio e Lao Tzu»⁶. Secondo Dal Lago l'avversione per la guerra dei due sistemi di pensiero ha caratteristiche ben distinte. In quanto «nel confucianesimo il pacifismo è un orientamento *etico* conservatore che, al pari del ritualismo, dell'esaltazione della famiglia, degli ideali di equilibrio del principe e della tranquillità sociale, è al servizio integrale del governo»⁷. Confucio riconosce la guerra come necessaria in circostanze estreme, disprezzandola come attività indegna per un saggio. Nel taoismo, invece, il pacifismo viene indicato da Dal Lago come un atteggiamento soprattutto *pratico*, in quanto interessato prima di tutto a obiettivi raggiungibili. Il taoismo ha, per Dal Lago, «risvolti paradossali se non ambigui, giungendo perfino a ispirare teorie strategiche e una vera e propria filosofia dell'azione, oltre che della guerra in senso stretto»⁸.

Va ricordato che entrambi i sistemi di pensiero, sebbene orientati verso il pacifismo, non escludano a priori l'uso delle armi. Questa considerazione consente a Dal Lago di affermare che «in determinate circostanze, il saggio si trova ad agire, e perfino a usare violenza al suo prossimo, ma lo fa contro la sua inclinazione, contro se stesso, anche se è capace di andare sino in fondo»⁹. Questo uso della violenza è, in Sun Tzu, ascrivibile ad una concezione economica, in quanto può essere accettato solo quando si è ragionevolmente sicuri di prevalere.

Altro aspetto sempre presente nel repertorio teatrale classico cinese è la concezione dell'onore, ben diversa da quella occidentale, rappresentata abbondantemente nel nostro ambito letterario e connessa alla cultura cavalleresca. Nel pensiero antico cinese, ancora più importante della difesa della reputazione è la difesa del bene della propria comunità «che rimane senza 'colpa' (cioè senza danno) perché non è coinvolta in un conflitto distruttivo»¹⁰. Questa concezione della riduzione del danno nei conflitti, traducibile nella riluttanza del guerriero (che arriva sino al rifiuto di combattere inizialmente anche nei film di Bruce Lee), è riscontrabile anche in altre grandi narrazioni orientali. Si pensi alla *Bhagavadgita* del Mahabaratha, per quello che riguarda il guerriero esemplare Arjuna, o al rifiuto reiterato di Yudishtira durante tutta la prima parte dell'epopea indiana.

Nell'opera più rilevante nella tradizione strategica cinese di Sun Tzu, *L'arte della guerra*, «la saggezza dell'agire non agendo» è al servizio di una concezione specifica, quella del successo nella «conquista degli stati»¹¹.

Tornando a *Il viaggio in Occidente* è bene ricordare che la storia prende avvio dalla missione che deve compiere il monaco Sanzang, inviato dal Bodhisattva Guanyin per ottenere le copie di alcuni preziosi testi buddhisti. Questa *riconquista* della scrittura, del testo perduto, della narrazione fondativa che risiede altrove, non è – chiaramente – fatto di poco conto. Già in questo elemento troviamo una dinamica perturbante che muove una cultura che si sviluppa in un orizzonte ermeneutico non della lettera ma dell'ideogramma, del pittogramma, del suono declinato per

⁶ A. Dal Lago, *Pacifismo pratico, Sun Tzu e il terrorismo*, Il Melangolo, Genova 2016, p. 31.

⁷ Ivi, pp. 31-32.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, p. 37.

¹⁰ Ivi, p. 38.

¹¹ Ivi, p. 40.

estensione e intenzione. Ovverosia di elementi che si fondono e fondano nella performatività della parola.

Nella missione del *Viaggio in Occidente*, il protagonista Sanzang è accompagnato da tre discepoli: il re scimmia Sun Wukong, il maiale Zhu Bajìe e il demone fluviale Sha Wujing, che lo proteggeranno e lo aiuteranno nell'impresa per ottenere il perdono dei peccati commessi. Il cavallo del



L'attore del Teatro Nazionale di Pechino Du Shuaiqiang - fotografia di Marina Colucci

protagonista è, in realtà, un principe drago, figlio del Re Drago del Mare del Sud. Insieme, combattono i mostri ed i demoni che incontrano lungo il cammino, compreso il Bai Gu Jing, che uccide intere famiglie succhiando l'anima e la vita, ed il demone del ratto, che seduce e uccide i monaci con i suoi artigli.

Le avventure del Re Scimmia, che vengono sviluppate nella prima parte del libro, sono talmente famose e importanti da essere spesso confuse con l'intera opera.

Da una roccia, frutto della terra ingravidata dal vento, nasce lo scimmietto di pietra Sun Wukong, che si distingue per il suo coraggio portando il popolo delle scimmie nella Caverna del Sipario d'Acqua della Montagna dei Fiori e dei Frutti, e diventandone così il re. Preoccupato dalla eventualità che la sua conquistata felicità un giorno finisca, viaggia a lungo fino ad arrivare presso l'abitazione di un Saggio, che gli insegna il Tao, ovvero la Via. In particolare egli apprende come diventare un Immortale e come difendersi dalle Tre Calamità. In questo modo il Re Scimmia diviene un guerriero potentissimo, capace di 72 trasformazioni e di volare su una nuvola. Allorquando il suo maestro si renderà conto che il giovane Re Scimmia non ha appreso l'essenza del Tao ma solo i suoi poteri, lo caccierà e gli proibirà di dichiararsi suo discepolo. Sun Wukong, tornato nella sua Montagna dei Fiori e dei Frutti, si impegnerà a portare il suo regno alla supremazia, conquistando e sottomettendo tutte le altre specie.

Nella voce *Cina* all'interno della *Enciclopedia del teatro del '900*, Franca Angelini evidenzia come dalla grande muraglia al muro di cinta della casa cinese troviamo sempre al di fuori il barbaro, l'invasore, all'interno il centro del mondo, il noto e riconoscibile «fatto di infinite ripetizioni e variazioni dell'identico»¹². Il paesaggio cinese viene descritto da Franca Angelini all'inizio degli anni '80 del secolo scorso come uno spazio privo di prospettiva, spaventato dall'esterno e in continuo ripiegamento in se stesso. Il panorama che ne viene descritto parla di un teatro del primo Novecento in Cina caratterizzato da due aspetti. Il primo consiste nel tentativo di occidentalizzare la scena secondo alcuni 'modelli' che vanno da Ibsen agli autori russi e che rappresentavano alcuni temi presenti nella lotta politica della borghesia intellettuale cinese del tempo. L'altro aspetto è costituito dalla forte spinta di aggiornamento del teatro tradizionale con particolare riferimento all'Opera di Pechino, portato avanti da una scuola e da una generazione di grandi attori. Il primo è un teatro di letterati, che opera prevalentemente nell'ambito di azioni riformatrici linguistiche, promuovendo – contestualmente – una trasformazione della società in direzione democratica e progressista. Il secondo è un teatro vivo, estremamente popolare, che modernizza le tecniche spettacolari e attoriali. Potremmo definire questa fase come un tentativo di *occidentalizzare* il teatro

¹² F. Angelini, *Cina*, in *Enciclopedia del Teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Feltrinelli, Milano 1980, p. 32.

e di *attualizzare* la “tradizione”. Questo duplice movimento non ha mai abbandonato, sino ad oggi, le forme del teatro in Cina. A queste due tensioni va affiancata una forte intenzionalità politica che ha accompagnato, di volta in volta, le differenti stagioni politico-culturali in Cina. Dal riformismo dell’intellettualità progressista borghese del primo novecento al teatro della Lunga Marcia, a quello dei Cento Fiori, a quello della Rivoluzione Culturale, alla caduta della Banda dei Quattro, sino agli stravolgimenti sociali derivanti dall’affermazione delle politiche di mercato degli ultimi decenni.

È fuori ogni ombra di dubbio che la società cinese oggi stia vivendo un profondo turbamento. La dialettica tra vecchio e nuovo, tra tradizione e ricerca incontra un cortocircuito che porterà ad esiti imprevedibili. Laboratorio esemplare, dove lo spazio teatrale rappresenta differenti e straordinarie forze in campo.

Il teatro è il luogo del *come* l’uomo sta nel mondo. L’osservazione che Clara Gallini formula nell’introduzione di *La fine del mondo* sembra trovare nella dinamica teatrale in Cina un punto di osservazione privilegiato. La domanda che de Martino si pone «non è più quella del ‘perché’ l’uomo stia al mondo: al contrario, egli si chiede ‘come’ l’uomo ci possa e ci debba stare. La sua istanza ontologica è di fatto vivificata e resa plausibile da un’altra più reale e attuale: quella etica, alla ricerca di nuove motivazioni storiche e laiche, dell’essere uomo nella storia»¹³.

A questo aspetto va aggiunto un altro elemento che caratterizza la forma teatrale: la presenza. Il teatro, il corpo dell’attore che incontra lo sguardo del corpo di chi guarda ricomincia, *in presenza*, ogni sera. «Certo il mondo ‘può’ finire: ma che finisca è affar suo, all’uomo spetta soltanto rimetterlo sempre di nuovo in causa e iniziarlo sempre di nuovo [...] il pensiero della fine del mondo, per essere fecondo, deve includere un progetto di vita, deve mediare una lotta contro la morte, anzi, in ultima istanza, deve essere questo stesso progetto e questa stessa lotta, e – per de Martino – l’uomo non può che recitare questa parte»¹⁴.

Come è noto, Bertolt Brecht durante gli anni dell’esilio in Danimarca (1934-37) scrisse *Il libro delle svolte*, firmandolo con il nome di Me-Ti. Nell’introduzione possiamo leggere che il *Libro delle svolte* «è stato tradotto in tedesco utilizzando la traduzione dal cinese in inglese di Charles Stephen. Esso non rientra nei libri classici dell’antichità cinese, anche se il suo nucleo essenziale risale a *Mo Di*. La dottrina di Mo Di, dopo essere stata quasi completamente messa in ombra dai confuciani, è riemersa in primo piano nel secolo scorso, poiché alcuni suoi elementi ricordavano certe correnti filosofiche occidentali e sembrano quasi moderni. [...] Da un punto di vista rigorosamente scientifico opere come il *Libro delle svolte* sono piuttosto sospette»¹⁵. In essa troviamo una poesia che allude ad un importante aspetto che qui non posso approfondire e che riguarda la questione naturale e naturalistica che accomuna il grande regista tedesco alla tradizione teatrale cinese.

Se la pietra dice che cadrà al suolo
Se la getterai in aria,
credile.
Se l’acqua dice che ti bagnerai
Se scenderai in acqua,
credile.
Se la tua amica scrive che verrà
Non crederle. Qui
non opera una forza naturale¹⁶

¹³ C. Gallini, *Introduzione*, in E. de Martino, *Op. cit.*, p. XCII.

¹⁴ Ivi, p. 629.

¹⁵ B. Brecht, *Me-ti. Libro delle svolte*, Einaudi, Torino 1978, p. 3.

¹⁶ Ivi, p. 186.