

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

Teatro Eurasiano tra Oriente e Occidente: da Mei Lanfang e Odin Teatret all'incontro tra Commedia dell'Arte e Opera di Pechino

Relatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Correlatore

Ch. Prof. Federico Alberto Greselin

Laureanda

Linda Balasso Matricola 847695

Anno Accademico 2018 / 2019 "Il teatro mi permette di non appartenere a nessun luogo, di non essere ancorato a una sola prospettiva, di rimanere in transizione"

Eugenio Barba, La Canoa di Carta

INDICE

IND	ICE	II
ABS	STRACT	1
前言		2
INT	RODUZIONE	5
CAP	PITOLO I	7
IL CONCETTO DI "TEATRO EURASIANO"		7
1.	Tra Commedia dell'Arte e Opera di Pechino	7
2.	Il Teatro Eurasiano	9
3.	Eugenio Barba: riflessione sul "Teatro Eurasiano"	17
4.	Oriente ed Esotismo, Teatri Asiatici e Teatri Orientali	22
CAP	PITOLO II	24
	EATRO EURASIANO TRA ORIENTE ED OCCIDENTE: L'INCONTRO TRA MEYERHOLD, BRECHT, NISLAVSKIJ, EISENSTEIN E MEI LANFANG	24
1.	Verso il Teatro Eurasiano	24
2.	Una nuova forma di teatralità: Meyerhold, Eisenstein e Brecht	27
3.	L'attore occidentale e l'attore orientale secondo i grandi maestri teatrali del XX secolo	33
4.	Mei Lanfang in Unione Sovietica	44
5.	Il Realismo teatrale del XX secolo e la relazione con il teatro cinese di Mei Lanfang	48
6.	Mei Lanfang a New York	52
CAP	PITOLO III	58
	L'ODIN TEATRET DI EUGENIO BARBA ALLA VICINANZA TRA COMMEDIA DELL'ARTE E OPERA DI PECI FIGURA DEL BUFFONE	
1.	Eugenio Barba e l'Odin Teatret	58
2.	Nuove forme di teatro eurasiano contemporaneo: tra Commedia dell'Arte e Opera di Pechino	68
3.	Commedia dell'Arte e Opera di Pechino: la figura del buffone	78
4.	Commedia dell'Arte e Opera di Pechino: principi di movimento ricorrenti	85
CON	NCLUSIONE	93
віві	LIOGRAFIA	99
SITO	OGRAFIA	101

ABSTRACT

Il "Teatro Eurasiano" è un concetto legato all'antropologia teatrale che è stato usato a partire dal XX secolo per includere tutti quei generi teatrali aventi sia radici europee, sia asiatiche entro una grande categoria teatrale, senza distinzioni di tipo geografico, culturale o linguistico. Questa nuova categoria ha permesso a due mondi teatrali apparentemente molto diversi quali Oriente ed Occidente di avvicinarsi, di confrontarsi e di essere studiati entro un'ottica prettamente "interculturale". Si dice che il mito fondante del teatro eurasiano fosse stato il tour di Mei Lanfang (梅兰芳, Pechino, 22 ottobre 1894 – Pechino, 8 agosto 1961), uno tra i più celebri e talentuosi attori dell'Opera di Pechino, in Unione Sovietica. Per i praticanti e studiosi europei di teatro il teatro cinese classico, e quindi anche la stessa Opera di Pechino, più volte comparata alla Commedia dell'Arte italiana, è stato da sempre considerato una leggenda e anche per questa ragione i grandi maestri e rivoluzionari teatrali del Novecento come Stanislavskij, Meyerhold e Brecht, orientati verso una visione comune di cultura teatrale, furono profondamente colpiti dalla performance dell'attore cinese. Il tour di Mei Lanfang in Unione Sovietica diede vita a tutta una serie di riflessioni teatrali grazie alle quali Oriente e Occidente iniziarono a dialogare tra di loro e ad avvicinarsi entro un'ottica teatrale eurasiana. Eugenio Barba, antropologo e visionario teatrale italiano e fondatore dell'Odin Teatret, un teatro basato su questa "visione eurasiana", fu un'altra importante figura che permise a questi due mondi di confrontarsi sempre di più grazie alle sue teorie teatrali, una fra tutte quella della "pre-espressitivà", secondo la quale ogni attore indipendentemente dalla tradizione teatrale di appartenenza adotta degli stessi principi teatrali, modellando la sua presenza di fronte allo spettatore.

La presente tesi di ricerca intende esaminare le origini e gli sviluppi storico-culturali del teatro eurasiano del XX secolo, gli incontri e gli scambi di pensiero tra uomini di teatro occidentali e orientali, per poi andare a focalizzarsi sulle somiglianze e sulle differenze di due forme teatrali più volte ritenute estremamente simili tra di loro: la Commedia dell'Arte e l'Opera di Pechino. Nello specifico, il confronto tra Commedia dell'Arte e Opera di Pechino avviene attraverso il personaggio del buffone, presente in entrambi i generi teatrali e considerato come personaggio molto importante.

PAROLE CHIAVE: Teatro Eurasiano; Mei Lanfang; Odin Teatret; Commedia dell'Arte; Opera di Pechino; Arlecchino; Chou \pm .

前言

戏剧是人类文明中最重要的艺术形式之一。在人类文明历史的发展中,戏剧一直存在,因为人类需要充分表达自己的性格、感情和个性特点。因此,戏剧不仅是人类表达情感的方式,同时也是社会文化丰富多彩的重要标志。应该注意的是,戏剧艺术除了包括社会文化以外,还包括其他方面,比如历史方面。因此,戏剧艺术在表达人类情感的同时,同时也是某种社会的表达方式。

在戏剧发展的历史长河中,起初西方和东方传统戏剧之间并没有什么联系,直到 20 世纪初期,诞生了一个将这两种戏剧结合起来的概念,就是欧亚戏剧。欧亚戏剧将东、西方的这两种戏剧传统从艺术的角度进行融合。与此同时出现了欧亚剧院,欧亚戏剧的基础理论是戏剧人类学,欧亚剧院的诞生受到尤金尼奥•巴尔巴和尼古拉•萨瓦雷斯等学者和戏剧大师的追捧。成立欧亚剧院的主要目的是分析欧亚戏剧的概念,并研究其在二十世纪的发展,包括研究在 1935 年由莫斯科最伟大的西方戏剧革命者讲授的演员梅兰芳的生平,以及欧金尼奥•巴尔巴和奥丁•特亚雷特的实验及当代作品。具体而言,这项工作的核心将围绕两个国家的两种戏剧传统的发展进行研究。同时,在这种社会文化环境下产生了中国和意大利的传统戏剧,即中国京剧和意大利即兴戏剧。有很多戏剧专家多次把即兴戏剧和京剧定义为比较相近的戏剧类型,通过中国京剧演员李玉茹、欧洲戏剧大师尤金尼奥•巴尔巴等人的艺术表现形式,我们从中可以看出京剧和即兴戏剧之间有很多共同点。

2012 年米兰的小剧院创立了一个戏剧工作坊,将这两种戏剧传统进行结合,由戏剧演员和京剧演员互相合作,互相交流表演技巧。然后,研究人员将从戏剧和京剧所传达的喜剧效果中,对比两种艺术的共同点和差异性,特别是针对两种戏剧传统中出现的小丑形象进行深入对比研究。

第一章讨论欧亚戏剧的概念,并解释了东西方之间的第一次会议是如何在戏剧层面进行展开的。在 19 世纪的国际展览期间,西方和东方的戏剧在现实社会中已经正式融合,在此最工业化的欧洲国家可以向世界及其海外领域展示其技术先进的产物。在这些场合,公众可以参加来自世界各地的戏剧传统展馆中的娱乐节目。在此之前,即使在戏剧领域,东方戏剧也被视为遥远而深奥的艺术。然而,在这些会议期间,公众开始接触前所未有的戏剧现实的艺术。欧亚戏剧的正式诞生归功于尤金尼奥•巴尔巴,后者将其划分为"精神范畴",东方

和西方的戏剧可以在"传统大类"中进行研究。在这种"传统大类"中没有地域,文化或者语言的限制。

第二章进一步探讨欧亚戏剧这一术语,并研究其后来的发展。具体而言,分析了 20 世纪主要戏剧革命家如梅耶霍尔德、布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基、爱森斯坦与中国著名演员梅兰芳之间的关系。1935 年,梅兰芳首次在苏联进行演出,并深深影响了这些戏剧大师,之后他们将东方戏剧技巧融入到他们的作品中。这些戏剧大师被梅兰芳的艺术所震撼,因为它代表了东方古老的传统艺术表现形式。他们相信东方戏剧艺术可以成为当时西方戏剧艺术的主导线。梅兰芳在莫斯科的成功表演、以及巴尔巴和萨瓦雷斯的事件,均代表了欧亚剧院的成功创始,同时也标志着东西方可以以更亲密的方式交流戏剧文明。

在第三章也是最后一章中,我们撰写了现代和当时"欧亚"现实的具体例子,并且将从尤金尼奥•巴尔巴和奥丁•特亚雷特开始,在现实中体现"东西方不再分离"的宗旨,这是这章内容的核心。同时从戏剧的角度可以看出,东西方之间的关系更加紧密。在 2012 年米兰小剧院举办的研讨会中,出现一个真正的"欧亚剧院"的现代例子,即对京剧和即兴戏剧传统之间小丑角色进行的对比,同时出现在这两种戏剧类型中。比较法将采用尤金尼奥•巴尔巴在戏剧传统中发现的一些教学基础理论,后者其定义为"经常性原则"。

在这些考虑的基础上, 即兴戏剧和京剧, 乃至西方和东方, 将在一个纯粹的欧亚现实中进行比较, 这将证实这两个戏剧传统虽然显然彼此相距甚远, 但实际上有很多共同点。

选题的意义包括一些方面:

- 第一, 本人对各种戏剧形式都很感兴趣,因为戏剧是人类表达情感的方式。除了表达 方式以外,戏剧还是一种文化的教学方法,换言之,通过戏剧的分析可以了解 一些社会的文化现象。
- 第二, 欧亚戏剧是一个非常有意思的现代概念。本人觉得欧亚戏剧改变了我们看待戏剧的方法。"京剧"是中国最传统的戏剧形式,"即兴戏剧"也是意大利最传统的戏剧形式。可以这样说,许多人一听到"即兴戏剧"或者"京剧",就会联想到这两个国家。它们的历史传统源远流长,因为它们就是意大利和中国本土产生的具有极强的地域色彩的艺术形式。 所以,对比研究这两个戏剧传统很有意义。

- 第三, 起初东方和西方传统戏剧的关系很远。随着时间的推移,它们变得亲密。本人 觉得这种现象非常有意思。
- 第四, 目前关于此类问题的研究很少, 本课题选取的角度是新颖的。

INTRODUZIONE

Il teatro eurasiano è un concetto venutosi a sviluppare nel XX secolo che ha permesso alle due realtà teatrali di Oriente e di Occidente di avvicinarsi sempre di più dal punto di vista artistico. Il teatro eurasiano fonda le sue basi nell'antropologia teatrale ed è stato ricercato da studiosi e maestri teatrali come Eugenio Barba e Nicola Savarese.

Principale obiettivo di questo lavoro di tesi consiste nell'analisi del concetto di teatro eurasiano, nello studio dei suoi sviluppi nel XX secolo e nella ricerca di quegli eventi teatrali che hanno visto le realtà di Oriente e Occidente essere sempre più vicine tra loro e influenzarsi sempre più. Si farà riferimento alla figura di Mei Lanfang, osservato dai più grandi rivoluzionari teatrali occidentali nel 1935 a Mosca e allo sperimentale e contemporaneo lavoro dell'Odin Teatret di Eugenio Barba. Il nucleo del lavoro, nello specifico, si svilupperà attorno a due realtà teatrali e tradizionali caratteristiche dei rispettivi Paesi in cui sono nate, in questo caso Cina e Italia: si tratta dell'Opera di Pechino e della Commedia dell'Arte.

La Commedia dell'Arte e l'Opera di Pechino, a discapito di quanto si possa apparentemente pensare, sono state più volte definite essere due generi teatrali tra di loro aventi molti aspetti in comune da esperti teatrali quali Ruru Li, Eugenio Barba e Huizhu Sun. Nel 2012 presso il Piccolo Teatro di Milano si è tenuto un *workshop* teatrale che ha visto protagoniste proprio queste due tradizioni teatrali e che hanno visto gli attori dell'una e dell'altra tradizione collaborare tra di loro e scambiarsi reciprocamente tecniche di lavoro.

Commedia dell'Arte e Opera di Pechino verranno quindi confrontate nei loro punti in comune e nelle loro differenze in particolare tramite la figura del buffone, presente in entrambe le tradizioni teatrali.

Il primo capitolo offre una panoramica generale del concetto di "teatro eurasiano" e spiega come siano avvenuti i primi incontri tra Oriente e Occidente sul piano teatrale. Le realtà teatrali occidentali e orientali si sono avvicinate in maniera ufficiale durante le esposizioni internazionali del XIX secolo in cui i Paesi europei più industrializzati potevano mostrare al mondo e ai loro domini oltreoceano i prodotti del loro progresso tecnologico. In queste occasioni, il pubblico poteva partecipare a degli spettacoli di intrattenimento presenti all'interno dei padiglioni stessi provenienti da tradizioni teatrali da tutto il mondo. Prima di allora l'Oriente, anche in ambito teatrale, era percepito come qualcosa di lontano ed "esotico". Tuttavia, durante questi incontri il pubblico veniva a contatto con la visione di una realtà teatrale mai vista prima da così vicino. Successivamente, il

teatro eurasiano è nato ufficialmente grazie ad Eugenio Barba, che lo ha definito essere una "categoria mentale" all'interno della quale i teatri di Oriente e Occidente possono essere studiati all'interno di una grande categoria di flusso di "tradizione delle tradizioni" entro la quale non esistono limiti geografici, culturali o linguistici.

Il secondo capitolo approfondisce ulteriormente il concetto di teatro eurasiano e ricerca quelli che sono stati i suoi successivi sviluppi. Nello specifico, vengono analizzati i rapporti tra i principali rivoluzionari teatrali del XX secolo quali Meyerhold, Brecht, Stanislavskij ed Eisenstein e il celebre attore cinese Mei Lanfang, emblema dell'Opera di Pechino. Mei si era esibito per la prima volta nell'allora Unione Sovietica nel 1935 ed aveva colpito profondamente questi maestri teatrali, tanto che essi stessi incorporarono delle tecniche teatrali orientali nei propri lavori. Questi grandi uomini di teatro furono colpiti dall'arte di Mei Lanfang perché questa rappresentava delle forme antiche e tradizionali. Essi erano convinti che le tecniche teatrali orientali potessero essere l'ancora di salvezza per il mondo teatrale occidentale dominato a quel tempo dal troppo realismo, dal naturalismo, dalla scadente preparazione degli attori e dalla mancanza di una "tradizione" che richiamasse il passato.

Grazie alla *performance* di Mei Lanfang a Mosca, evento che secondo Barba e Savarese rappresenta il mito fondante del teatro eurasiano, Oriente e Occidente poterono scambiarsi in maniera sempre più intima delle visioni teatrali.

Il terzo e ultimo capitolo espone degli esempi concreti di realtà "eurasiane" moderne e contemporanee che hanno visto Oriente e Occidente essere sempre più vicini e collaborare tra loro dal punto di vista teatrale. Si partirà dall'Odin Teatret di Eugenio Barba, realtà in cui "Oriente ed Occidente non sono più da separare" (Barba 1993, 8-9), fino ad arrivare al nucleo centrale di questo lavoro. A partire dal *workshop* tenutosi presso il Piccolo Teatro di Milano nel 2012, vero e proprio esempio contemporaneo di "teatro eurasiano", le tradizioni teatrali di Commedia dell'Arte e Opera di Pechino verranno confrontate tra loro anche tramite la figura del buffone, personaggio presente in entrambi questi due generi teatrali. Il confronto si servirà di alcune basi pedagogiche che Eugenio Barba ritrova in quasi tutte le tradizioni teatrali e che definisce come "principi ricorrenti".

Sulla base di queste considerazioni, Commedia dell'Arte e Opera di Pechino, quindi Occidente e Oriente, verranno confrontate entro una realtà prettamente eurasiana che confermerà che queste due tradizioni teatrali, seppur apparentemente molto distanti tra di loro, hanno in realtà molti punti in comune.

CAPITOLO I

IL CONCETTO DI "TEATRO EURASIANO"

1. Tra Commedia dell'Arte e Opera di Pechino

Il 13 giugno 2012 presso il Piccolo Teatro di Milano, in Italia, si è tenuto un workshop teatrale che ha visto protagonisti l'Accademia Teatrale di Shanghai (上海戏剧学院, Shanghai Theatre Academy), con alcuni dei suoi attori, e gli attori del Piccolo Teatro, uno dei teatri contemporanei italiani più importanti e attivo nella scena teatrale italiana dal 1947. L'intento del workshop era quello di far lavorare assieme attori provenienti da diversi background culturali e performativi e confrontare i loro metodi di lavoro. Tutto questo, penserebbe Barba, è stato possibile grazie al concetto venutosi a creare nel XX secolo di "teatro eurasiano", grazie al quale due così diverse forme teatrali possono essere studiate e osservate entro un'unica visione culturale. Huizhu Sun, regista e direttore dell'Accademia Teatrale di Shanghai e presente durante tutto il workshop, ha affermato:

"I was always very interested in Commedia dell'Arte because as far as I know it is the only European theatre tradition that is similar to Chinese Opera. There are a lots of similarities between Commedia dell' Arte and Chinese Opera and also because my school Shanghai Theatre Academy and Piccolo Theatre have been working together on several projects for quite a few years, so I thought for few years that someday we should work on projects combining both Commedia dell' Arte and Chinese Opera [...]". ¹

Dalla testimonianza del regista Sun si può vedere chiaramente come due tradizioni teatrali così distanti tra loro dal punto di vista storico e culturale possano in realtà dialogare tra di loro e avere delle somiglianze. Esempi di *workshop* che mettono a confronto due generi teatrali diversi tra loro per farli dialogare rappresentano un chiaro esempio di come questi incontri culturali siano resi possibili grazie anche ai nuovi concetti del linguaggio teatrale che sono nati nel XX secolo. Uno tra tutti, quello di "Teatro Eurasiano", un concetto che nasce direttamente dall'antropologia teatrale di cui il regista italiano Eugenio Barba può definirsi uno dei padri fondatori.

¹GBTIMESITALIA, *Progetto Confucio al Piccolo Teatro di Milano*, "Youtube", 2012,https://www.youtube.com/watch?v=Dtl4WK-eqpA, 20 novembre 2018.

Alla base della parola "Eurasiano" è molto semplice indovinarne l'accostamento delle parole "Europa" ed "Asia" unite in un unico concetto volto a formare una unione tra i due continenti. Alla base del concetto di "Teatro Eurasiano", non a caso, vi è una categoria mentale che raggruppa assieme molti generi teatrali mondiali e che non tiene conto delle differenze linguistiche, culturali, geografiche o legate alla tradizione.

Al giorno d'oggi viviamo all'interno di un "supermercato di culture" (Barba, Fowler 1988, 126) all'interno del quale ognuna di esse è sempre esistita singolarmente. Grazie al teatro eurasiano, le culture e le tradizioni teatrali mondiali si sono avvicinate sempre più; in particolare, Occidente e Oriente, due grandi categorie geografiche che senza ombra di dubbio si differenziano in molti aspetti, hanno potuto dialogare tra di loro tramite la collaborazione tra compagnie teatrali e tramite workshops che hanno visto protagonisti attori e registi provenienti da tutte le parti del mondo.

Il workshop che si è tenuto presso il Piccolo Teatro di Milano è il chiaro esempio di come due tradizioni così longeve e caratteristiche quali l'Opera di Pechino e la Commedia dell'Arte hanno potuto collaborare. All'interno del workshop, gli attori dell'una e dell'altra compagnia e i rispettivi registi hanno potuto collaborare tra di loro e vedere come si lavora all'interno dell'uno e dell'altro ambiente artistico. Fondamentali sono stati gli attori, i quali tramite un lavoro del corpo hanno potuto immedesimarsi meglio all'interno degli uni e degli altri metodi e tecniche di lavoro teatrale.

Dietro i vari *workshop* teatrali che hanno visto tradizioni teatrali così diverse tra di loro avvicinarsi è necessario approfondire quello che è il "teatro eurasiano", concetto importante che ha permesso a culture e tradizioni così diverse tra loro di essere studiate ed approfondite assieme. Come dice Barba, nel "supermercato di culture" all'interno del quale viviamo oggi ogni tradizione, e quindi anche ogni tradizione teatrale, non è a sé stante, bensì partecipa a un flusso di "tradizione delle tradizioni" (Barba, Fowler 1988, 126-127).

2. Il Teatro Eurasiano

Il workshop che si è tenuto presso il Piccolo Teatro di Milano ha visto come protagonisti due tradizioni teatrali che sono caratteristiche di due Paesi quali Italia e Cina: la Commedia dell'Arte italiana, con le sue maschere, è una forma teatrale che contraddistingue l'Italia, così come l'Opera di Pechino, che è una forma di opera sviluppatasi in particolare nella capitale cinese, si fa portavoce dell'Opera cinese, anch'essa forma teatrale longeva e caratteristica di questo vasto Paese.

Teatro occidentale e teatro orientale sono spesso stati oggetto di discussione artistica. Il regista Huizhu Sun della compagnia Shanghai Theatre Academy (Shanghai xiju xueyuan 上海戏剧 学院) che in occasione del *workshop* teatrale tenutosi presso il Piccolo Teatro di Milano aveva affermato che la Commedia dell'Arte è la forma teatrale europea più vicina all'Opera di Pechino, non è il solo ad aver avanzato delle osservazioni nei confronti di queste due forme artistiche apparentemente molto distanti tra di loro. Ruru Li, professore ed esperto di studi sul teatro cinese, fa una riflessione interessante su questi due mondi teatrali che mai come a partire dal XX secolo sono stati così vicini, grazie anche alla diffusione di una visione "eurasiana" della cultura teatrale.

"Si può davvero dire che il teatro cinese classico sia così distante da quello occidentale? Ci sono delle differenze culturali—e in questo caso anche "teatrali"- che ci definiscono in modo veramente significativo? Quando parliamo delle stesse cose, parliamo veramente delle stesse cose? E quando parliamo di cose diverse, parliamo davvero di cose diverse? Per rispondere a queste domande, è sicuramente necessario adottare una visione "interculturale" che vada oltre alle etichette di "noi" e "loro" (2010, 1-2).

Dalla riflessione fatta da Ruru Li si può vedere chiaramente come è già stato fatto un tentativo di avvicinare ciò che è il mondo del teatro occidentale con ciò che è quello orientale. Due mondi geograficamente e culturalmente così distanti tra di loro, infatti, sembrano per ovvie ragioni non poter essere avvicinabili e nemmeno confrontabili. Per questa ragione, dal momento in cui si vogliono studiare due forme teatrali che si sono sviluppate in due continenti diversi è necessario, come riporta lo stesso Li, adottare una visione "interculturale" che non si curi di quelli che possono essere i limiti geografici, linguistici e culturali di due forme teatrali ma del loro possibile studio comparato e interculturale. Questa visione interculturale può essere meglio definita come "eurasiana"

Il teatro cinese classico, e nello specifico l'Opera cinese, è stato da sempre considerato una leggenda culturale per gli studiosi europei di teatro. Nel corso del tempo, esso è passato dall'essere un'apparizione intangibile per ragioni storico-geografiche per poi finalmente materializzarsi in un

incontro reale. Prima che nascesse il concetto di teatro eurasiano del XX secolo, il teatro orientale era considerato un argomento culturalmente marginale. Inoltre, è bene ribadire che le notizie e i materiali sui teatri asiatici in Occidente erano molto scarsi e non erano ancora stati condotti studi specifici sull'argomento. I primi incontri e scambi tra teatro occidentale e orientale avvennero nel Settecento, epoca in cui il teatro in Europa iniziava a conquistare un ruolo importante e stabile all'interno della cultura e della società urbana. Nel XVIII secolo iniziava a svilupparsi una particolare attenzione nei confronti delle culture extra-europee, in primis quelle asiatiche.

Come scrive Savarese, questo primo approccio teatrale tra Oriente e Occidente non avvenne a livello performativo o di spettacolo ma si concretizzò dapprima come interesse nei confronti di un testo drammatico, che per antonomasia è l'aspetto culturalmente dominante all'interno della cultura teatrale occidentale. Così facendo, accadeva che le civiltà teatrali asiatiche venivano conosciute non tramite la ricchezza delle loro tecniche ma attraverso la prospettiva occidentale del testo drammatico. Se da una parte il teatro occidentale era quindi caratterizzato dall'uso di un testo drammatico, dall'altra il teatro orientale trovava le sue basi su tecniche come la mimica, la danza, la voce, la musica, il trucco, le maschere, i costumi (2002, 35). È interessante vedere come dalle parole di Savarese si possono riscontrare le prime diversità tra Commedia dell'Arte e Opera di Pechino: l'una si avvale dell'improvvisazione e di un canovaccio per svilupparsi, mentre l'altra si forma dall'unione delle tecniche sopracitate, che a livello performativo sono considerate tutte di uguale importanza: canto, recitazione, arti marziali e danza.

Se nel Settecento si sono poste le basi per l'incontro tra forme teatrali occidentali e orientali poiché prima era difficile trovare materiale di studio a riguardo, agli inizi dell'Ottocento iniziavano a farsi strada, soprattutto in ambito accademico, espressioni come lingue, filosofie, religioni e arti orientali, assieme allo studio della letteratura comparata e dell'etnografia. Savarese riporta così alcuni esempi di uomini di teatro che si erano dapprima interessati a spettacoli di paesi asiatici per poi creare delle opere che successivamente risulteranno essere il punto di partenza delle indagini sul teatro in Oriente: "Théâtre Chinois" del francese Ainé Bazin, "Teatri e spettacoli dei popoli orientali" dell'italiano Antonio Pagliacci Brozzi, "Le Théâtre Indien" di Sylvain Lévi e "Cinq Nô" di Noël Péri.

Una grande caratteristica che contraddistingue la tradizione teatrale asiatica da quella occidentale è la forma: nelle tradizioni asiatiche non esiste differenza tra forme danzate e forme pantomimiche, tra quelle parlate e quelle cantate. Secondo questa caratteristica, si dice che l'Opera di Pechino venne chiamata così proprio perché, oltre a ragioni di tipo storico-geografico, questo genere è molto simile al nostro melodramma. A differenza di esso, però, l'Opera di Pechino è una

forma teatrale ben più complessa che vede il connubio tra più arti, nello specifico il canto, la danza, la recitazione e le arti marziali. Per le caratteristiche citate, gli attori dell'Opera di Pechino sono anche cantanti, danzatori, acrobati e mimi: una caratteristica, questa, che li avvicina molto agli attori della Commedia dell'Arte i quali, però, non si dedicano all'arte del canto, né alla danza. Ciò che più accomuna questi due tipi di attori è senza dubbio la loro polifunzionalità, ossia il loro essere preparati su più campi: se gli attori dell'Opera di Pechino erano anche cantanti, danzatori ed esperti in arti marziali, gli attori della Commedia dell'Arte erano ben preparati sul proprio ruolo e sapevano come sviluppare una storia a partire dal canovaccio. Un'altra caratteristica che accomuna gli attori della Commedia dell'Arte e dell'Opera di Pechino è che in entrambi i casi un attore impersonava un determinato ruolo per tutta la sua vita. La preparazione al ruolo e il lavoro dell'attore - il training teatrale - avveniva fin dalla tenera età, quando l'attore veniva fin da subito indirizzato verso uno specifico ruolo che avrebbe poi portato avanti per tutta la vita.

Il teatro eurasiano ha visto incontrarsi il teatro occidentale e quello orientale. Questi incontri sono stati sempre più consapevoli e sempre più numerosi soprattutto nel XX e nel XXI secolo e il workshop tenutosi presso il Piccolo Teatro di Milano ne è solo un esempio. Tuttavia, è bene sapere che i primi momenti ufficiali in cui Occidente e Oriente si incontrarono teatralmente risalgono all'Ottocento, epoca caratterizzata dal colonialismo e soprattutto dalle prime esposizioni internazionali. All'interno di questo contesto, molti artisti e studiosi di teatro asiatici ed europei poterono interagire tra di loro in maniera diretta. Le esposizioni internazionali nacquero con l'intento di permettere alle nazioni europee più industrializzate di mostrare al mondo e ai loro domini oltreoceano i prodotti del loro progresso tecnologico. Questo evento nato all'inizio dell'Ottocento permetteva alle nazioni che vi partecipavano di estendere i propri traffici commerciali e di conquistare così nuovi mercati. Dietro a ogni evento che si ripeteva a scadenze regolari presso le più importanti città europee e aveva una durata di circa sei mesi vi era un'organizzazione ben precisa che consisteva nella presenza di padiglioni internazionali in cui venivano presentati anche veri e propri festival di spettacoli teatrali. Per questa ragione, le esposizioni internazionali furono estremamente importanti per l'incontro di più culture. Inoltre, esse contribuirono a fare in modo che la cultura e le forme teatrali orientali fossero un po' più conosciute in Occidente, tanto da aver generato un cambio di gusto teatrale nel pubblico stesso, che poteva assistere a vari spettacoli teatrali all'interno dei padiglioni stessi. Sono da ricordare la prima esposizione a Londra (1851), quelle tenutesi in Francia (1855, 1867, 1878 e 1889), quella di New York (1853) e Melbourne (1854). Le esposizioni internazionali non solo hanno permesso agli spettacoli qui rappresentati di essere oggetto di attenzioni da parte di professionisti, ma hanno anche creato l'impulso per quello che nel Novecento sarebbe poi diventato il "teatro eurasiano", senza il quale non sarebbe stato possibile organizzare nessun tipo di *workshop*. Si può infatti dire che quelli che vengono definiti *workshop* teatrali, così come quello organizzato presso il Piccolo Teatro di Milano, si sono potuti sviluppare grazie alla nascita del teatro eurasiano.

Oltre alle sopracitate Commedia dell'Arte e Opera di Pechino, Savarese riporta quelle che sono state le forme teatrali che si sono viste all'interno di queste esposizioni internazionali: le danze del re di Cambogia, quelle dei Siam (oggi Tailandia), il teatro-danza dell'Annam (antico nome del Vietnam) vicino all'opera cinese e a molte altre forme spettacolari provenienti dai paesi coloniali dell'Asia e dell'Africa. In questo modo e tramite queste forme di teatro, l'Europa incontrava il continente asiatico all'interno di un unico contesto teatrale. Tra le numerose tournée europee di artisti provenienti dall'Asia, una tra le più celebri rimane quella iniziata a Parigi dall'ex geisha Sada Yacco assieme al marito Kawakami Otojiro in occasione della grande Esposizione Universale del 1900. Sada Yacco venne subito identificata dai giornali come la "Duse giapponese" e diventò presto l'emblema del Giappone, nonostante il pubblico nipponico non la pensasse così. Si dice che la performance dell'attrice giapponese colpì talmente tanto il pubblico occidentale che la regina Vittoria d'Inghilterra chiese all'imperatore del Giappone di concedere all'artista il permesso di recitare in pubblico in deroga a un'antica legge che vietava alle donne giapponesi di salire in scena. Sada Yacco, che rappresentava le antiche tradizioni giapponesi del No e del Kabuki, fu anche ritratta da molti pittori fra i quali Picasso e arrivò successivamente fino a Mosca, dove venne ammirata da Stanislavskij e Meyerhold (2002, 44-45).

Le esposizioni internazionali hanno dato l'impulso a quello che poi sarebbe diventato il teatro eurasiano, ovvero quella grande categoria all'interno della quale i teatri d'Occidente e d'Oriente hanno potuto dialogare tra di loro. In merito a ciò, è bene ricordare che lo stupore per ciò che era "lontano" e in un certo senso "nuovo" non veniva solamente dal pubblico occidentale, estremamente affascinato dalle rappresentazioni di un'arte che fino a poco prima era quasi sconosciuta, ma proveniva anche dagli stessi artisti orientali, i quali si avventuravano in Europa per rappresentare i propri spettacoli, si facevano portatori di canoni gestuali tramandati secondo la tradizione di padre in figlio e si trovavano a dover confrontarsi con una cultura totalmente diversa dalla loro. Questi artisti erano anche gli stessi che viaggiavano in Occidente per apprendere i canoni della cultura occidentale, considerata superiore per via del progresso tecnologico.

Si può capire dunque che gli incontri tra le forme teatrali occidentali e orientali non avvennero solamente in contesti accademici, bensì in altre occasioni legate all'attività commerciali quali le esposizioni internazionali.

Il concetto di teatro eurasiano è nato dall'antropologia teatrale e ha visto la sua diffusione nel XX secolo. Tuttavia, da come si è detto, si può dire che un primo impulso di teatro eurasiano sia

nato proprio nel contesto delle esposizioni internazionali. Il teatro eurasiano ha però trovato la sua massima espansione e ufficializzazione nel XX secolo, epoca caratterizzata dalla presenza dei più grandi riformatori del teatro occidentale tra cui Stanislavskij, Brecht e Meyerhold. L'Opera di Pechino si era avvicinata molto alla realtà teatrale occidentale grazie alla figura di Mei Lanfang, che durante uno dei suoi primi tour in Unione Sovietica fu ammirato dai più grandi riformatori teatrali del XX secolo, in particolare dai già citati Meyerhold, Stanislavskij e Brecht. Mei Lanfang è considerato tutt'oggi il più celebre attore dell'Opera di Pechino, specialmente per la sua interpretazione nel ruolo di "dan" (dàn 旦), il personaggio femminile. Parlare di Mei Lanfang è importante per due ragioni fondamentali: in primo luogo, la sua interpretazione fece riflettere ed elaborare nuove teorie teatrali da parte dei grandi maestri e rivoluzionari teatrali del XX secolo, che vedevano nella figura di Mei Lanfang e nella stessa Opera di Pechino dei testimoni di una tradizione antica, quella cinese, nonché fonte di ispirazione per le avanguardie russe ed europee. Vedere la performance dell'attore cinese era stato per loro quasi un'illuminazione: in un'epoca in cui l'attore occidentale stava vivendo una crisi per via delle trasformazioni presenti in campo teatrale, l'Opera di Pechino incarnava la fermezza di una tradizione antica che non era mai cambiata, rappresentava quelle radici che, a detta dei grandi riformatori teatrali di questo periodo, il teatro e l'attore teatrale occidentali stavano via via perdendo. In secondo luogo, l'interpretazione di Mei Lanfang fu l'episodio considerato il "mito fondante" del teatro eurasiano. Per duplici motivi, quindi, è altrettanto importante parlare di Mei Lanfang se si vuole parlare di teatro eurasiano.

Da quello che è stato analizzato finora, parlare di teatro eurasiano significa parlare di diverse situazioni teatrali: a partire dal tour di Mei Lanfang in Unione Sovietica nel XX secolo, considerato il mito fondante dello stesso teatro eurasiano, fino ad arrivare al contemporaneo *workshop* che si è tenuto presso il Piccolo Teatro di Milano nel 2012 e che ha visto protagoniste due grandi e antiche tradizioni teatrali quali l'Opera di Pechino e la Commedia dell'Arte. Il teatro visto entro l'ottica eurasiana è quindi un teatro che non si limita a essere una forma di svago o una espressione artistica, ma una vera e propria azione performativa in grado di portare un cambiamento sociale, etico e culturale reale.

A parlare più specificatamente del concetto di "teatro eurasiano" è stato Nicola Savarese, che lo ha definito così:

"Il teatro eurasiano non è né uno stile, né un'estensione geografica. Esso è un modo di vedere, una categoria mentale, o meglio, un tentativo di superare la distinzione tra noi e loro. Il teatro eurasiano non è il teatro delle steppe dell'Asia centrale: si riferisce a una regione del sapere teatrale dove le iridescenti tradizioni dei teatri classici dell'Asia-il No, il kabuki, le danze

dell'India e di Bali, l'Opera di Pechino...-si intrecciano con le tradizioni del teatro europeo e occidentale. Un territorio dunque dove Euripide, Kalidasa, Shakespeare, Zeami, la Poetica di Aristotele e il Natyashastra idiano convergono nei confini di un unico patrimonio di conoscenze teatrali. Il teatro eurasiano è un'idea attiva nella cultura teatrale moderna, uno dei risultati del pensare il teatro non come letteratura ma come crogiuolo di esperienze innovative ed essenziali alla definizione della scienza teatrale e delle tecniche creative dell'attore" (2002, 1-2).

Dalle parole di Savarese risulta chiaro come il concetto di "teatro eurasiano" rappresenta una nuova categoria mentale entro la quale non esistono distinzioni linguistiche, culturali e geografiche tra quello che è il teatro occidentale e quello che è il teatro orientale. Questa nuova categoria, nonché nuova prospettiva e visione, ha permesso alle forme di teatro di Oriente e Occidente di incontrarsi, prima nel XX secolo e poi ai giorni nostri. Il *workshop* di Milano è un altro esempio contemporaneo di come questi scambi teatrali tra due realtà in apparenza diverse - quella orientale e quella occidentale - si siano potuti verificare. Scambi di questo tipo apportano ricchezza culturale e crescita a tutte le forme teatrali che vi prendono parte e la visione eurasiana pone delle basi che si fondano sul dialogo reciproco, sull'ascolto e sulla collaborazione, al di là di ogni tipo di limite linguistico, culturale o geografico.

Il concetto di teatro eurasiano, nato nel XX secolo, aveva dunque implicato un cambio nel modo di vedere le cose e le scene teatrali, soprattutto nei confronti degli uomini di teatro provenienti da tutto il mondo, che si trovavano ora a essere orientati verso una visione comune di cultura teatrale che includeva tutti quei generi performativi aventi sia radici europee, sia asiatiche. Oriente e Occidente, oltre a collaborare sul piano pratico - ne è un esempio la collaborazione di Milano tra Commedia dell'Arte e Opera di Pechino - collaboravano anche sul piano teorico. Il teatro orientale, infatti, è stato spesso oggetto di interesse da parte di tutti quei maestri che hanno fatto del teatro e dell'arte la propria ricerca di vita e che hanno trovato nelle pratiche di molte culture asiatiche alcuni degli stimoli più profondi per le loro pratiche e le loro teorie teatrali.

Una situazione di questo tipo ci porta non solo a interrogarci sulle relazioni e sulla eventuale distanza reale tra teatro occidentale e orientale, ma ci porta anche a chiederci perché i più creativi artisti europei del XX secolo, profondamente insoddisfatti dalla tradizione occidentale ma al tempo stesso ossessionati dal futuro, fossero stati così attratti dal teatro orientale, un teatro fatto di forme antiche che appartenevano a epoche lontane.

Una delle possibili risposte per cui il teatro orientale veniva così tanto apprezzato dai grandi maestri teatrali europei è perché nella maggior parte dei casi esso racchiudeva dei modelli di *performance* che rifiutavano il realismo; lo stesso realismo in Europa era molto presente nella scena teatrale del XX secolo e allo stesso tempo molto criticato. Nicola Savarese, docente, storico italiano, studioso di

storia del teatro e uno tra i fondatori della Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale (ISTA), ritiene che quella della critica al realismo artistico non fosse l'unica ragione per la quale i registi occidentali si erano avvicinati all'arte orientale. Egli ricorda di quando il poeta François Prévert ed il collega Claude Roy videro nel 1955 l'Opera di Pechino a Parigi: dissero che quello era "il teatro dell'attore che non aveva dimenticato nulla". In aggiunta a ciò, Prévert disse:

"Dopotutto, chi è l'acrobata di circo? È un attore che ha dimenticato in quale opera sta recitando. Cosa è un danzatore? Un cantante che ha dimenticato che sapeva come cantare. E che cosa è un attore? Un danzatore che ha dimenticato che sapeva come ballare. L'attore cinese, al contrario, è colui che non ha dimenticato nulla" (2002, 3).

Dalle parole di Prévert si può forse intuire perché il teatro asiatico avesse avuto una così grande influenza sui grandi maestri occidentali nel XX secolo. Come già detto, la performance del celebre Mei Lanfang in Unione Sovietica aveva fatto riflettere maestri occidentali come Brecht, Meyerhold, Stanislavskij ed Eisenstein e aveva portato gli stessi maestri ad adottare delle tecniche provenienti dal teatro orientale nel proprio modo di lavorare e di fare teatro. Probabilmente non fu tanto l'Opera di Pechino in sé a incuriosire e sbalordire i maestri di teatro occidentali, ma un contesto ben più complesso fatto delle forme antiche della stessa Opera e il lavoro e l'eleganza del celebre Mei Lanfang. L'Opera di Pechino era in tutto e per tutto un'espressione di una cultura antica e legata a un'immagine feudale le cui opere si basavano spesso sulla violenza, sulla vendetta, sulla guerra e sulla repressione femminile. A suscitare l'interesse dei maestri occidentali, quindi, furono le forme tradizionali di un teatro, quello dell'Opera, che sembrava non essere mai cambiato e veniva per di più esaltato dalla bravura e dall'eleganza di un attore quale Mei Lanfang.

Un altro spunto di riflessione teatrale tra Oriente e Occidente arriva dalla risposta di Savarese, a cui era stato chiesto se secondo lui nel XX secolo fosse presente o meno una complementarità tra il teatro di tradizione europea e il teatro di tradizione asiatica. A tale domanda, lo storico e studioso risponde che si era creata una sorta di "divisione di compiti" o uno "scambio tra pari" tra le due realtà, entrambe molto consapevoli dei propri lati deboli e senza alcun tipo di complesso di inferiorità: dalla parte europea, gli asiatici potevano imparare come affrontare sul palco le contraddizioni e i problemi dei tempi moderni; dalla parte asiatica, invece, gli europei potevano imparare come l'attore poteva riscoprire un linguaggio effettivo ed essere capace di catturare l'attenzione degli spettatori, facendoli sognare.

Savarese ritiene anche che l'unico tipo di teatro europeo in cui esiste una simile attitudine sia la Commedia dell'Arte, a lungo considerata una forma di teatro eccentrica, inferiore e appartenente alla tradizione popolare, dove l'unica cosa che conta non è tanto l'individualità dell'attore, quanto l'uso permanente della maschera. Questa informazione importante ci fa capire che il *workshop* che

si è tenuto presso il Piccolo Teatro di Milano ha visto protagoniste due realtà che sono più vicine di quanto si possa immaginare.

Ruru Li va nello specifico della tematica e affronta già le prime riflessioni sulla vicinanza tra la Commedia dell'Arte e l'Opera di Pechino, che era stata ammirata in Unione Sovietica attraverso il celebre Mei. In entrambi questi due generi, caratterizzati da una struttura dei personaggi quasi sempre fissa e da personaggi altamente stilizzati, sembra quasi che l'attore non esista come persona ma solamente come personaggio, tanto che spesso nei teatri asiatici l'attore compare senza un nome, a differenza di Mei Lanfang che divenne famoso in tutto il mondo e portò l'Opera di Pechino a essere conosciuta non solo in Unione Sovietica, ma anche in America. Inoltre, sia nella Commedia dell'Arte sia nell'Opera di Pechino gli attori fanno un importante uso del corpo e del viso che nell'Opera di Pechino è ricoperto dal trucco, mentre nella Commedia dell'Arte dalle maschere.

Per tali ragioni, l'unica forma di teatro europeo per cui esistono delle basi teatrali simili a quelle dell'Opera di Pechino è la Commedia dell'Arte.

Così come la Commedia dell'Arte, anche l'Opera di Pechino, il teatro Noh ed il Kabuki sono nomi di grandi tradizioni viventi che una volta viste da distante e con il passare del tempo sono spesso trattate come fossero dei fossili inamovibili. Tuttavia, esse sono l'esempio più chiaro delle continue lotte e tensioni tra tradizione e innovazione. Non sono solamente delle "forme", sono dei veri e propri linguaggi teatrali in continuo cambiamento non solo grazie alle proprie regole e alle proprie peculiarità, ma grazie anche all'inesauribile mutevolezza di ogni linguaggio vivente (2010, 1-5).

3. Eugenio Barba: riflessione sul "Teatro Eurasiano"

Il concetto di Teatro Eurasiano era già stato usato dallo studioso Savarese. Tuttavia, è importante ricordare che il teatro eurasiano fa parte di una branca dell'antropologia - l'antropologia teatrale - che ha visto come uno dei padri fondatori Eugenio Barba, antropologo, regista teatrale italiano e fondatore dell'Odin Teatret a Holstebro, in Danimarca. Barba durante la sua carriera come antropologo e regista teatrale aveva spesso parlato e analizzato le relazioni tra teatro occidentale e teatro orientale. In modo particolare, egli aveva ricercato l'importanza del teatro asiatico nelle pratiche del teatro occidentale prendendo come "laboratorio di sperimentazione" la sua stessa compagnia e i suoi stessi attori dell'Odin Teatret. Il progetto di Barba vede spesso artisti e compagnie occidentali collaborare e dialogare con artisti e compagnie orientali. Non a caso, secondo il regista italiano il teatro asiatico era patrimonio di longeve tradizioni teatrali e gli attori erano famosi per la loro dettagliata artificialità creativa.

Quando Barba aveva iniziato a "fare teatro", la scena teatrale del XX secolo vedeva come protagonisti nomi quali Stanislavskij, Eisenstein, Grotowski, Meyerhold, Mei Lanfang. Le tradizioni occidentali si incontravano con quelle orientali come l'Opera di Pechino, il Kathakali, il Noh. Il regista italiano era convinto che gli scambi bilaterali teatrali che venivano via via realizzandosi tra Oriente e Occidente erano possibili in quanto avvenivano all'interno di un "supermercato di culture".

Barba ha una visione molto chiara di ciò che è il "teatro": secondo lui è bene pensare a ogni forma teatrale in termini di tradizioni etniche, individuali, nazionali o di gruppo. Così facendo si comprende l'identità di ognuna ed è essenziale adottare un punto di vista diverso se si pensa a un preciso tipo di teatro entro una dimensione transculturale di "tradizione di tradizioni". Il flusso di "tradizione di tradizioni" comprende quindi più identità e ne rispetta la loro unicità. In questo modo, all'interno di questo "grande calderone" che comprende più tradizioni oggi è possibile comparare il teatro occidentale con quello orientale. "Comparare", tuttavia, sembra essere una parola inadeguata secondo Barba, poiché presuppone una separazione di due facce di una stessa medaglia. In merito a questo, il regista italiano si era così espresso:

"[...] Si può infatti dire di comparare le tradizioni teatrali indiane e balinesi, cinesi o giapponesi solo se si comparano le loro epidermidi, le loro diverse convenzioni, i loro numerosi e diversi stili performativi. Se, però, si considera ciò che sta al di sotto di quelle brillanti e seducenti epidermidi e se si discernono gli organi che le tengono vive, allora si noterà come i due poli messi a confronto si intrecciano in un unico profilo, quello del teatro eurasiano, che rappresenta

quindi quel grande calderone all'interno del quale sono presenti diversi generi teatrali che dialogano tra di loro al di là di barriere storiche, culturali, linguistiche, geografiche". (Barba, Fowler 1988, 125-126)

Dalle parole di Barba si può dunque capire che all'interno della cornice eurasiana si possono trovare diverse forme teatrali che possono dialogare tra di loro oltre ogni limite storico, culturale, linguistico o geografico.

Barba e Fowler riportano l'esempio di come il flusso della "tradizione di tradizioni" abbia designato la nascita di alcune forme "antitradizionali". Per fare l'esempio di alcuni fatti storici, alcuni studiosi europei nel XV e XVI secolo avevano abbandonato gli usi e i costumi dei propri villaggi e delle proprie città per salvare dall'oblio le antiche forme del teatro classico greco-romano. Tre secoli dopo i giovani Romantici avevano rotto i legami con la tradizione classica e si erano fortemente ispirati a forme teatrali lontane: dal "barbaro" teatro Elisabettiano al "secolo d'oro" spagnolo, dalla Commedia dell'arte ai rituali primitivi, ai misteri medievali, e poi ancora al teatro orientale (1988, 126-130). Questi esempi storici e culturali ci fanno capire che l'attrazione per ciò che è "diverso" dalla propria cultura o per qualcosa che è "distante" dalla propria terra è sempre esistita nel corso della storia. Se nel XV e XVI secolo queste immagini teatrali erano prettamente ideologiche, a partire dalle esposizioni interazionali e ancor più a partire dal XX secolo per poi arrivare ai workshop di teatro contemporanei, l'incontro tra forme di teatro "vicine" e "distanti" è stato sempre più concreto. Se in passato questo incontro avveniva soprattutto a livello di studi, ora viene sempre più sperimentato in maniera diretta e concreta, "reale".

La riflessione sulla tradizione teatrale occidentale e orientale viene portata avanti da Eugenio Barba, che aveva riflettuto sulla figura dell'attore in entrambe le tradizioni. In Occidente, nel corso del tempo l'attore era diventato sempre più specializzato: esistevano l'attore-cantante, l'attore-danzatore, l'attore-interprete e ognuno si differenziava dall'altro. In Oriente, al contrario, danza e teatro non avevano distinzione e l'attore, come già detto, era in grado di essere efficiente su più campi: recitazione, danza, canto, arti marziali.

"Nella tradizione occidentale, in opposizione a ciò che succede in Oriente, l'attore è diventato nel corso del tempo sempre più specializzato: l'attore-cantante si differenzia dall'attore-danzatore ed, in seguito, l'attore-danzatore si differenzia dall'attore-interprete. Perché in Occidente l'attore tende a confinarsi nella pelle di un personaggio in ogni produzione? Perché non esplora la possibilità di creare il contesto di una storia intera con molti personaggi? E ancora, perché in Occidente questa possibilità rimane relegata ai grandi personaggi delle scene teatrali, quando in Oriente questa è la caratteristica base di ogni teatro e di ogni tipo di attore?

Sembra che così tante forme teatrali orientali vadano in accordo con ciò che in Occidente sembra essere accettato solo nell'opera, ovvero l'uso di parole il cui significato non è compreso dalla maggior parte degli spettatori". (Barba, Fowler 1988, 127)

Secondo Eugenio Barba esistono delle risposte a tutte queste domande che si possono trovare nella storia. Tuttavia, il regista italiano ritiene che le risposte possono diventare professionalmente utili solamente quando ci stimolano a immaginare come possiamo sviluppare la nostra identità teatrale estendendo quei limiti che la definiscono contro la nostra natura. Per fare questo è sufficiente osservare da lontano, nello specifico da usi e nazioni diverse, o semplicemente diversi da noi per cultura, storia, geografia, tradizione, in modo tale da scoprire tutte le possibilità del teatro eurasiano. Risulta molto importante, quindi, il cambiare prospettiva e il guardare ciò che è diverso per conoscere meglio sé stessi.

Nel corso della storia, tuttavia, non è stato solamente l'Occidente a essere stato attratto da ciò che era "distante", bensì è avvenuto anche il processo contrario. Al giorno d'oggi, infatti, in alcuni stati asiatici il valore delle tradizioni autoctone è stato enfatizzato a tu per tu con la diffusione di modelli stranieri o da una cosiddetta "erosione" dell'identità culturale. In Asia questa rottura con la tradizione iniziò a partire dalla fine del XIX secolo, quando "Casa di bambola" di Ibsen, alcuni adattamenti teatrali dei romanzi di Dickens e altri come "La capanna dello zio Tom" vennero presentati non solo come "modelli occidentali", bensì come la scoperta di un teatro in grado di parlare al presente.

All'interno di questi reciproci scambi che sono avvenuti nel corso della storia, Oriente e Occidente si sono influenzati vicendevolmente. Se l'Occidente ha sempre invidiato agli orientali la loro capacità di trasmettere un'arte viva dell'attore di generazione in generazione, gli orientali hanno sempre invidiato agli occidentali la capacità di affrontare nuovi temi ma anche la capacità di creare nuove interpretazioni di testi tradizionali.

Barba continua la sua riflessione antropologica e afferma che le direzioni divergenti verso cui il teatro orientale e occidentale si sono sviluppati provocano e hanno provocato in passato una percezione distorta della realtà. In Occidente, secondo il regista italiano, a causa una reazione etnocentrica l'ignoranza nei confronti del teatro orientale veniva giustificata dal fatto che l'esperienza con quest'ultimo era definita troppo "esotica" per essere pienamente compresa e non direttamente rilevante. Non è difficile capire che una tale reazione avrebbe escluso a priori qualunque tipo di visione eurasiana. Per adottare una prospettiva teatrale eurasiana e trovarsi così

all'interno del flusso di "tradizione di tradizioni", infatti, vi è la necessità di oltrepassare l'etnocentrismo. Barba lega al concetto di etnocentrismo la parola "radici":

"Il termine 'radici' può quindi diventare paradossale: esso non implica un legame che ci lega ad un posto, bensì un *ethos* che ci permette di cambiare posto, o meglio esso rappresenta quella forza che ci permette di cambiare i nostri orizzonti proprio perché ci lega ad un centro. Questa forza si manifesta se sono presenti almeno due condizioni: il bisogno di definire le proprie tradizioni e la capacità di collocare questa tradizione collettiva o individuale all'interno di un contesto che la connetta con altre e differenti tradizioni". (Barba, Fowler 1988, 127-128)

Secondo le parole di Barba, quindi, dal momento in cui si vuole avere a che fare con il teatro eurasiano si devono abbandonare tutti i limiti dell'etnocentrismo ma al contempo si deve essere ben consapevoli della propria tradizione per poi poterla inserire all'interno di un contesto più grande in cui sono presenti altre tradizioni.

Tutte le riflessioni legate all'antropologia teatrale portate avanti da Barba che hanno visto protagonisti la tradizione Occidentale e la tradizione Orientale prese nella loro unicità all'interno del flusso della "tradizione di tradizioni" sono accompagnate anche da un lavoro di ricerca "tecnico" e più concreto che il regista ha portato avanti nel corso degli anni con la sua compagnia teatrale, l'Odin Teatret, e con i suoi attori. Barba, oltre a essere a capo della compagnia, è anche uno dei fondatori dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). L'ISTA nel corso degli anni ha visto protagonisti maestri del teatro orientale e di quello occidentale che hanno potuto lavorare assieme e comparare i metodi di lavoro teatrale più disparati. Questa collaborazione tra compagnie e attori occidentali e orientali ha portato Barba a trarre delle conclusioni che lo hanno portato a parlare di un altro punto fondamentale della sua antropologia teatrale: la "pre-espressività", ovvero quel livello in cui l'attore impiega le proprie energie sulla base di un comportamento "extraordinario", modellando la sua presenza di fronte allo spettatore. Il regista italiano, osservando più realtà diverse lavorare assieme ma unite da una visione eurasiana, è dell'opinione che il sostrato tecnico comune a tutti a cui si era arrivati era reso possibile da alcuni principi teatrali ricorrenti, sia che si stia lavorando a teatro in occidente o in oriente, sia che si consideri il lavoro inerente a un tipo di teatro "tradizionale", al mimo, al balletto o alla danza moderna. Questi principi teatrali ricorrenti sono analoghi in quanto nati da simili condizioni fisiche (si pensi agli attori), ma non omologhi, in quanto non condividono una storia comune ma permettono alle persone che operano all'interno del mondo del teatro e provenienti dalle tradizioni più divergenti di comunicare tra di loro.

La teoria dei principi teatrali ricorrenti proposta da Barba all'interno del suo discorso antropologico può far riflettere sul perché Nicola Savarese, Ruru Li e Huizhu Sun sono tutti d'accordo sul fatto che la Commedia dell'Arte è il genere teatrale europeo più vicino all'Opera di Pechino. Una prima riflessione può portare a pensare ai seguenti spunti: sia nella Commedia dell'Arte, sia nell'Opera di Pechino gli attori lavorano sin dall'infanzia su un personaggio e ne sviluppano tecniche, modi di parlare, modi di muoversi. In secondo luogo, sulla base dei principi ricorrenti il lavoro dell'attore occidentale e quello dell'attore orientale sembrano essere simili: il loro è un lavoro molto fisico. La fisicità e l'abilità, d'altro canto, sono elementi essenziali nelle due forme artistiche sopracitate.

Nel lavoro ormai ventennale e sperimentale con l'Odin Teatret, caratterizzato anche e soprattutto dall'incontro tra teatro occidentale e orientale, Barba racconta di come all'interno del suo lavoro con gli attori e nel suo lavoro di regista egli sia giunto a tutta una serie di soluzioni pratiche, come ad esempio di non prendere troppo in considerazione ciò che viene chiamato "danza" e ciò che viene chiamato "teatro", di non accettare il personaggio come un'unità di misura della *performance*, di non far coincidere automaticamente il sesso dell'attore con il sesso del personaggio, di trarre vantaggio dalle ricche sonorità delle lingue, che sono dotate di una grande forza emotiva in grado di trasmettere informazioni oltre la semantica. Queste caratteristiche drammaturgiche dell'Odin Teatret e dei suoi attori sono equivalenti ad alcune caratteristiche dei teatri orientali, con la differenza che l'Odin Teatret era nato in un contesto prettamente autodidatta ed era formato da persone provenienti da tutto il mondo.

Per tutte le ragioni discusse finora, il regista italiano ha sviluppato una propria idea di cosa è per lui il teatro eurasiano. Oltre a ciò, egli si riconosce, così come riconosce il suo teatro, nella cultura di questo e afferma quanto al giorno d'oggi vi sia più che mai necessità dello stesso teatro eurasiano, soprattutto nel passaggio dal XX al XXI secolo. Dicendo questo, Barba non intende parlare né di storie o trame teatrali orientali interpretate con una sensibilità occidentale né di tecniche da riprodurre o di invenzioni di nuovi codici, bensì dello spettatore. Con queste parole il regista italiano fa una riflessione sull'importanza dello spettatore a teatro, ritenendo che il pubblico occidentale non è abituato a entrare in relazione con qualcuno il cui linguaggio non è semplice da decifrare. Infine, per altri tipi di pubblico sia occidentale sia orientale, il teatro può diventare una necessità: il teatro è una relazione che non stabilisce né un'unione né crea una comunione, ma ritualizza le reciproche stranezze e lacerazioni del corpo sociale nascoste sotto la pelle uniformata dei vecchi miti e dei vecchi valori.

4. Oriente ed Esotismo, Teatri Asiatici e Teatri Orientali

Eugenio Barba e Nicola Savarese sono stati due importanti studiosi che hanno definito il concetto di Teatro Eurasiano. Come già detto, all'interno della parola "Eurasiano" possiamo vedere come sia presente l'unione di due concetti, Europa e Asia, diversi tra loro in molti aspetti, culturale, linguistico, geografico, storico, ma chiamati a far parte di un'unica unità, quella "eurasiana".

È bene sapere che il primo a utilizzare la parola "Eurasia" non fu Savarese, tantomeno Barba. Nel 1958 fu Carl Gustav Reuschle, geografo tedesco, a introdurre il termine "Eurasia" all'interno del suo *Handbuch der Geographie*. Nella sua opera Reuschle spiegava come nel termine "Eurasia" Europa e Asia non fossero due zone del mondo tra loro separate da oceani, come le Americhe o l'Africa, ma un unico continente che aveva in comune formazione geologica, specie botaniche e faunistiche. In altre parole, l' "Eurasia" era vista come un grande serbatoio di confluenze, migrazioni e contaminazioni che aveva in comune lineamenti culturali e geografici. Due esempi chiari sono il complesso dei contatti e degli scambi secolari, dalle invasioni barbariche al colonialismo europeo e le tre grandi religioni monoteiste quali ebraismo, cristianesimo e islamismo. Si può dire che in seguito, grazie soprattutto ai discorsi sull'antropologia teatrale iniziati da Barba, l'Eurasia è diventata una realtà riconoscibile anche sul piano etno-antropologico.

Dal punto di vista letterario, si è visto come il concetto di "Eurasia" sia iniziato a essere sempre più conosciuto a partire dalla seconda metà del XX secolo. Tuttavia, i rapporti che legano Europa e Asia hanno radici ancora più profonde.

All'interno del suo libro, Nicola Savarese afferma che l'Oriente - usato all'interno di questa ricerca per definire l'Asia, ed in particolar modo la Cina - è un mito presente nella cultura europea fin dall'antichità. Si può dire che i primi occidentali a essere entrati in contatto con l'Asia furono i Greci che ebbero più volte a che fare con l'impero di Serse. Da allora, il mito dell'Oriente e dell'incontro con l'Occidente ha subito numerose metamorfosi.

Da un punto di vista linguistico e del significato, "Oriente" deriva dal latino e significa "nascente". In astronomia indica la parte del cielo dove sorge il sole, quindi rimanda a un'idea di nascita e di luce. Dalla parola "Oriente" deriva anche la parola "orientamento", attraverso cui si cerca il Nord tramite il cammino del sole che avanza a est. In molte civiltà, riporta Savarese, l'orientamento era qualcosa che spesso entrava a far parte di un sistema di riti e riguardava la fondazione di città, templi o abitazioni (2002, 12).

Se si procede all'analisi del termine "Oriente", si può notare come esso in astronomia e geografia rappresenti anche tutte le terre situate a est. Se si adotta una visione prettamente eurocentrica, quindi, "Oriente" definisce tutto ciò che si trova a est dell'Europa anglo-latina.

L'accezione "Oriente" trova il suo contrario nel concetto di "Occidente". Questi due concetti si sono sempre più differenziati nel corso del tempo in termini di geografia, cultura, modi di vivere e di pensare delle genti che ne facevano parte.

All'interno di questa ricerca, la parola "Oriente" è stata utilizzata più volte per definire quella cultura teatrale diversa e lontana da quella dell'"Occidente". Se si prosegue con l'analisi del termine stesso, infatti, si può vedere come "Oriente" rappresenti anche un'idea di un qualcosa di esotico, estraneo (dal greco antico *exotikòs*), lontano e al tempo stesso pittorico e affascinante.

"Oriente" e "Occidente", quindi, diventano due categorie portatrici di valori linguistici, geografici, culturali e teatrali. Molte volte l'una e l'altra vengono usate per catalizzare contraddizioni e difetti di una cultura, poiché fare confronti con ciò che è "diverso" e "distante" è forse il miglior metodo per valorizzare - oppure, a seconda dei casi, svalorizzare - ciò che è proprio e ciò a cui si appartiene. In merito a questo, Savarese riporta così le parole di Hentsch per ribadire che spesso l'Occidente si è servito dell'Oriente per promuovere difetti e contraddizioni della cultura occidentale:

"Per un istante l'Oriente è luce, anima universale, attrattiva magica del nostro spazio interiore, distanza presa nei confronti della nostra sinistra modernità. Ma, al minimo incidente, alla prima macchia di sangue, la luce vacilla, si spegne: l'Oriente affonda nel fango della nostra paura, indietreggia nell'oblio prima di ritornare nel sogno. Riflesso di paccottiglia all'angolo della strada. Ornamento. Miraggio" (2002, 13).

Al giorno d'oggi viviamo in una epoca di multiculturalismo, di globalizzazione e inevitabilmente anche di interessi economici multinazionali. Asia e Europa, inglobate per molto tempo all'interno delle categorie di "Oriente" e "Occidente" e ritenute assai diverse e distanti, oggi come non mai sono al contrario molto vicine.

Il mondo delle arti, in particolare quelle teatrali, ha abbracciato nel XX secolo una vera e propria rivoluzione: il teatro eurasiano non ha solamente unito Europa e Asia in un solo nome, ma anche in un concetto esteso, una nuova categoria nata da un'estensione transculturale.

CAPITOLO II

IL TEATRO EURASIANO TRA ORIENTE ED OCCIDENTE: L'INCONTRO TRA MEYERHOLD, BRECHT, STANISLAVSKIJ, EISENSTEIN E MEI LANFANG

1. Verso il Teatro Eurasiano

Come già visto, le forme teatrali di Europa ed Asia si erano incontrate in maniera più concreta nelle esposizioni internazionali, anche se si può dire che dei primissimi incontri tra queste due realtà risalgono anche all'epoca dell'Antica Grecia, che aveva spesso rapporti con il Regno di Serse.

Il XX secolo rappresenta una tappa fondamentale per il mondo del teatro, non solo per la nascita del concetto di "teatro eurasiano". Nel Novecento, infatti, contemporaneamente o forse successivamente alla nascita di questa nuova categoria mentale i rapporti tra teatri d'Oriente e teatri d'Occidente si sono fatti sempre più numerosi. Il Novecento rappresenta per la scena teatrale-soprattutto quella Europea- un vero e proprio periodo di transizione e di continui cambiamenti. In questa epoca molti maestri occidentali teatrali avevano iniziato una sperimentazione in campo teatrale volta al recupero dell'arte dell'attore. L'arte dell'attore in Occidente in questa epoca secondo molti studiosi e uomini di teatro era entrata in un periodo di crisi. Questa crisi si vedeva risolta nell'arte orientale, considerata un qualcosa di diverso, lontano, esotico: un'arte affascinante che aveva conservato delle forme antiche che al tempo stesso avrebbe potuto ridare un'identità all'arte teatrale occidentale e al lavoro dell'attore.

Per queste ragioni, molti uomini di teatro e studiosi introdussero in Europa e in America suggestioni di storie esotiche, costumi di scena e tecniche estratte dalle tradizioni teatrali classiche dell'Asia. Un esempio contemporaneo è il *workshop* tenutosi presso il Piccolo Teatro di Milano che ha visto gli attori della Commedia dell'Arte e quelli dell'Opera di Pechino lavorare assieme, gli uni con le tecniche di lavoro degli altri.

Gli incontri con l'Oriente non avvenivano solamente sul palcoscenico. Numerosi attori e registi occidentali decidevano infatti di recarsi in Oriente nelle scuole teatrali asiatiche per apprendere nuove tecniche da integrare al proprio lavoro e a cui ispirarsi. Questo scambio interculturale teatrale non era univoco: non erano solo gli attori e i registi occidentali a recarsi in Oriente per acquisire nuove tecniche, ma poteva capitare anche che alcuni attori asiatici

abbandonassero le proprie tradizioni classiche per avvicinarsi a quelle occidentali, come ad esempio il balletto classico o il canto lirico. In entrambi i casi, si lavorava come se i teatri di tradizione europea e quelli di tradizione asiatica appartenessero ad uno stesso orizzonte culturale.

In breve tempo, quindi, le culture occidentali e quelle orientali si erano avvicinate come mai prima, dando spazio alla dimensione Eurasiana, che aveva messo in secondo piano la ormai limitante dialettica Oriente/Occidente.

Si è parlato molto finora di "arti orientali" e di relazione con l'Occidente. Tuttavia è necessario specificare che le arti orientali più influenti sul panorama teatrale occidentale in questo periodo sono state il teatro giapponese No, il Kabuki, le forme classiche del teatro cinese, le danze indiane e l'Opera di Pechino. Nello specifico, all'interno di questa ricerca si darà spazio ad un'analisi più approfondita dell'Opera di Pechino.

Tutti gli incontri e gli scambi culturali che avvenivano da questo periodo in poi andavano quindi a costituire le fondamenta di quello che era il teatro eurasiano, la nuova categoria che raccoglieva esperienze teatrali bilaterali tra Europa ed Asia.

La definizione di "teatro eurasiano" è stata proposta per la prima volta nel 1988 su "*The Drama Review*", n.119. Barba aveva identificato questo nuovo concetto come "un nucleo comune del sapere professionale all'interno del quale vi è una comparazione di principi tecnici di differenti civiltà teatrali presenti nell'Eurasia" (Savarese 2002,20). Nel suo libro, Savarese riporta la continuazione della riflessione del regista italiano:

"Teatro eurasiano non indica i teatri compresi in uno spazio geografico, nel continente di cui l'Europa è una penisola. Suggerisce una dimensione mentale, un'idea attiva della cultura teatrale moderna. Racchiude quell'insieme di teatri che per coloro che sono concentrati sulla problematica dell'attore sono divenuti punti di riferimento "classici" per la ricerca [...]. Questa "enciclopedia" si è formata attingendo dal repertorio delle tradizioni sceniche europee ed asiatiche. Ci piaccia o no, sia giusto o ingiusto, questo è quanto accaduto. Parlando di teatro eurasiano constatiamo un'unità sancita dalla nostra storia culturale. Possiamo infrangerne i confini, non ignorarli. Per tutti coloro che nel Novecento hanno riflettuto in maniera competente sull'attore, i confini tra "teatro europeo" e "teatro asiatico" non esistono". (2002, 21)

Dalle parole del regista italiano si può capire come secondo lui, al fine di adottare una visione unitaria teatrale volta a recuperare il senso delle tecniche originarie e una identità professionale comune, fosse necessario abbandonare l'immagine di un Oriente teatrale "esotico" e

l'etnocentrismo che metteva l'Europa al centro del confronto con l'Asia. Le sue parole vengono così riportate:

"L'approfondimento della propria identità professionale comporta il superamento dell'etnocentrismo fino a scoprire il proprio centro nella "tradizione delle tradizioni". Qui il termine "radici" diventa paradossale: non indica un legame che ci abbarbica in un luogo, ma un ethos che permette di spostarsi. O meglio: rappresenta la forza che ci fa mutare orizzonti proprio perché ci radica a un centro. Questa forza si manifesta se sono presenti almeno due condizioni: il bisogno di definire a sé stessi la propria tradizione e la capacità di inserire questa tradizione individuale o collettiva in un contesto che la accomuni alle tradizioni diverse". (Savarese 2002, 22)

Il voler definire sé stessi e la propria tradizione è un bisogno che non riguarda solamente l'Oriente, ma anche l'Occidente. Oriente ed Occidente, infatti, sono stati protagonisti di uno stesso processo: molti uomini di teatro, spinti dal desiderio di uscire dalla propria stretta identità e dalla propria cultura teatrale, hanno spesso guardato oltre i confini della propria tradizione per valicarne degli altri. Nonostante sia estremamente importante allontanarsi dall'etnocentrismo per adottare una visione "eurasiana", come riporta Barba, è altrettanto inevitabile ricordare che questa condizione è bilaterale: un Oriente esiste solo in quanto esiste un Occidente, e viceversa.

2. Una nuova forma di teatralità: Meyerhold, Eisenstein e Brecht

Il Novecento rappresentò un'epoca di cambiamento e rivoluzione nel mondo dell'arte. In questo periodo veniva via, via creandosi un linguaggio diverso da quello del cosiddetto naturalismo che aveva fortemente caratterizzato il XIX secolo. Di tutte le forme di arte, il teatro fu una di quelle maggiormente colpite da questo periodo di grandi rivoluzioni.

A minare le basi del teatro occidentale non fu solamente la crisi che aveva messo in discussione il lavoro dell'attore, considerato ormai troppo "naturalista" e troppo distante dalla tradizione, ma anche la nascita del cinema nel 1895. Nel primo caso, come si è visto, si cercarono risposte e ispirazione nelle tecniche del teatro orientali in una dimensione eurasiana; nel secondo caso, il cinema aveva messo in crisi l'identità dell'espressione teatrale perché grazie a esso nacque una nuova visione del teatro che vedeva quest'ultimo come "teatro di regia" in cui lo spettacolo teatrale veniva considerato un'opera autonoma in cui la figura chiave era il regista. Questa figura importante pensava l'opera, dirigeva gli attori e comunicava la sua idea tramite il testo teatrale. Il teatro non era più la semplice somma di una serie di arti e di tecniche dello spettacolo come drammaturgia, scenografia, musica e mimica ma era un'opera autonoma.

Stanchi dal naturalismo ridondante e presente in quasi ogni aspetto artistico, all'interno di questo periodo di sperimentazioni e cambiamenti i registi occidentali si avvicinarono alle forme d'arte orientali in quanto queste si discostavano dai canoni del teatro ottocentesco; in alcuni casi, esse condividevano anche dei principi simili alle nuove sperimentazioni di questa epoca. Sembrava che i teatri orientali rispecchiassero quei valori e quelle teorie in un momento di transizione e di ricerca di nuovi linguaggi. Come riporta Savarese, i teatri orientali:

"Rifiutavano il naturalismo e lo psicologismo a favore del simbolismo, sopprimevano la barriera tra attore e spettatore a favore di nuove possibilità tra scena e pubblico, permettevano agli attori di esibirsi non in maniera estemporanea ma eseguendo una precisa partitura di gesti così come il musicista segue uno spartito e rifiutavano le unità drammatiche aristoteliche a favore di un'azione dotata di spazi e tempi simbolici [...]" (2002, 46-47).

Tutte le forme di teatro orientale si basavano su un rapporto convenzionale con la realtà e presentavano all'attore e al suo lavoro una precisa "partitura", così come avveniva per i musicisti.

Tra i grandi maestri e uomini di teatro che rimasero profondamente colpiti dall'Oriente tanto da venirne influenzati nella loro arte troviamo Meyerhold, Brecht, Stranislavskij e Eisenstein.

Il teatro orientale, per alcuni di loro, non era altro che la realizzazione della propria utopia di teatro poiché si faceva portavoce di una tradizione longeva ed era caratterizzato da una serie di codici - ad esempio nel movimento e nei costumi ma non solo - che combaciavano perfettamente con i nuovi principi riguardanti il teatro formatosi in questa epoca.

I primi nomi di grandi uomini di teatro che erano entrati in stretto contatto con il teatro orientale sono Meyerhold, Eisenstein e Brecht. Questi maestri iniziarono ad includere nei propri lavori nuove tecniche provenienti da queste tradizioni.

Il regista russo Meyerhold può essere considerato il padre della "biomeccanica". Questo metodo di lavoro prevedeva un duro allenamento fisico da parte dell'attore, il quale era in grado di controllare in modo preciso le proprie energie ed il proprio corpo in una sequenza di movimenti. All'interno della biomeccanica si possono trovare molti elementi provenienti dalle tecniche dei teatri asiatici, come ad esempio il preciso controllo dell'energia e la sequenzialità delle azioni, che richiama i codici di movimento presenti all'interno di molti teatri asiatici, uno tra tutti la già citata Opera di Pechino.

All'interno del suo libro, Savarese riporta una riflessione di Lee Strasberg in merito al lavoro sulla biomeccanica e alla relazione con i teatri asiatici:

"11 maggio 1934. Conversazione sulla biomeccanica col maestro Kustov. Kustov ci spiegò anche che nella biomeccanica erano presenti elementi del Kabuki, della Commedia dell'Arte e del teatro shakespeariano. E la differenza fondamentale tra il movimento classico e quello della biomeccanica consiste nel fatto che quest'ultima usa le ginocchia come base, come nel teatro giapponese" (2002, 87).

Dalle parole del maestro Strasberg si può vedere come il regista Meyerhold avesse preso il teatro giapponese come modello per il suo lavoro. La sua biomeccanica prevedeva che l'attore si muovesse secondo dei precisi canoni, soprattutto durante l'allenamento fisico: le ginocchia erano divaricate e leggermente piegate su se stesse in modo tale che l'asse della spina dorsale potesse poggiare saldamente sull'arco delle gambe. Questo tipo di movimento è il movimento base per quasi ogni teatro asiatico. E' da ricordare che i teatri asiatici erano caratterizzati da un duro allenamento corporeo e fisico, da una rigida disciplina e da veri e propri "codici", tra cui quelli di movimento e di azione.

Non è un caso che le ginocchia fossero così importanti per questo tipo di movimento presente sia nei teatri asiatici, sia nella biomeccanica di Meyerhold: le ginocchia nelle arti marziali sono considerate il centro dell'energia. Nelle arti marziali, inoltre, il corpo è in costante tensione e questo

principio e nuovo modo di lavorare caratterizzava molto il lavoro di Meyerhold. Il regista russo aveva l'esigenza di creare un nuovo attore che si allontanasse da quello occidentale, che nel XX secolo era caratterizzato dal troppo realismo e da un eccessivo psicologismo. L'attore orientale era quindi un modello a cui ispirarsi e rappresentava un ritorno al "teatro fisico" e alla tradizione.

Come già detto, la Commedia dell'Arte italiana è stata da sempre considerata la forma più vicina ai principi dei teatri orientali, tanto che lo stesso Meyerhold si avvicinò anche alle tecniche di questa nel lavoro con i propri attori.

Meyerhold non fu l'unico personaggio teatrale ad essere profondamente attratto dall'arte orientale. Un altro grande nome della scena teatrale e cinematografica a essersi avvicinato all'arte orientale è quello di Eisenstein. Il regista russo, così come Meyerhold, si era appassionato al teatro giapponese, in particolar modo al Kabuki, ed era convinto che questo tipo di teatro potesse toccare la sensibilità degli spettatori europei. Savarese riporta così le parole del regista russo:

"I giapponesi ci hanno mostrato un'altra forma d'insieme estremamene interessante: l'insieme monistico. Suono, movimento, spazio, voce, non s'accompagnano qui (neanche in modo parallelo), ma funzionano come elementi ugualmente significativi. La prima cosa a cui pensiamo per associazione assistendo ad uno spettacolo di Kabuki è il calcio, lo sport più collettivo e d'insieme. La voce, il batter di mani, il movimento mimico, le grida del narratore, i paraventi che si spiegano, sono come altrettanti terzini, mediani, portieri e attaccanti che si passano il pallone drammatico spingendosi verso il goal dello spettatore stordito" (2002, 94).

Dalle parole di Eisenstein si può vedere come secondo lui il Kabuki avesse raggruppato il teatro entro un'unica unità autonoma. Entrambi i registi Meyerhold ed Eisenstein si avvicinarono all'Oriente attraverso l'esperienza giapponese. Bertolt Brecht, invece, si era avvicinato al teatro orientale grazie alla Cina.

L'incontro tra Brecht e il teatro cinese avvenne attraverso la figura di Mei Lanfang, considerato uno tra i più talentuosi e famosi attori dell'Opera di Pechino. Mei Lanfang era nato a Pechino il 22 ottobre 1894. Egli proveniva da una famiglia di teatranti: il padre ed il nonno erano stati dei *performers* famosi. Nell'epoca in cui visse, alle donne non era consentito fare teatro e apparire sui palcoscenici cinesi, quindi gli uomini dovevano interpretare il ruolo femminile che all'interno dell'Opera di Pechino prende il nome di *dan*. Sulla base dei principi dell'antropologia teatrale, una situazione in cui un attore interpreta un personaggio femminile o quando un'attrice interpreta un personaggio maschile viene considerata la più alta espressione dell'arte dell'attore, poiché in questo caso l'attore o l'attrice in questione interpreta qualcosa che non gli/le appartiene,

indipendentemente dagli schemi culturali a cui un uomo o una donna deve conformarsi. L'esempio lampante di tale situazione è l'attore dell'Opera di Pechino Mei Lanfang, che ha costruito una carriera interpretando per tutta la sua vita il ruolo femminile di *dan*.

Così come il nonno, che era anche il leader della compagnia di Pechino *Four Happiness*, Mei Lanfang ha impersonato per tutta la vita un ruolo femminile. L'attore rimase orfano di padre e di madre in giovane età, rispettivamente a quattro e poi quindici anni. Rimasto solo, fu cresciuto dallo zio Mei Yutian, che era un musicista, e fin dalla giovane età si dedicò ad esercitarsi per diventare un attore dell'Opera. La sua disciplina gli permise di arrivare ben presto a raggiungere degli obiettivi importanti: nel 1905 già debuttava su un palco professionale alla sola età di dodici anni. Successivamente, alla sola età di nove anni era a capo della sua compagnia e la sua fama era ormai stata annunciata in tutta la Cina (Cosdon 1995, 177).

Mei Lanfang si era esibito nel 1935 in Unione Sovietica poiché il governo aveva promosso dei programmi culturali ufficiali con i paesi stranieri per promuovere cinema, teatro e musica. Era la prima volta che un attore dell'Opera cinese si esibiva in un contesto ufficiale all'estero. In questa circostanza, Mei era stato osservato da tutti i più grandi maestri di teatro, compresi i già citati Meyerhold, Eisenstein e lo stesso Brecht.

Fino ad ora si è parlato di teatro giapponese, il quale aveva profondamente influenzato la visione di registi teatrali quali Meyerhold ed Eisenstein. Ora si parla di teatro cinese, in particolare di Opera di Pechino, che in quanto forma teatrale orientale condivideva con le altre forme un linguaggio convenzionale e fatto di codici.

All'epoca di Mei Lanfang il teatro cinese era al massimo del suo splendore, anche grazie al fatto che aveva iniziato a godere del sostegno della nascente borghesia cinese poiché era visto come il simbolo della tradizione che poteva contrastare l'influenza occidentale. In occasione della visita di Mei Lanfang in Unione Sovietica, Eisenstein disse:

"La popolarità di Mei Lanfang si estende molto al di là dei confini della Cina. Potete trovare la sua fotografia o il suo ritratto nella casa di ogni famiglia di intellettuali cinesi a San Francisco, nei negozietti di Chinatown a New York, nei raffinati ristoranti cinesi di Berlino, nelle taverne dello Yucatan- ovunque batte un cuore cinese che ricorda il suo paese. Mei Lanfang è conosciuto ovunque. Ovunque potete trovare copie delle sue pose statuarie in cui, seguendo la tradizione teatrale cinese, recita episodi dei suoi notevoli drammi danzati. Ma Mei Lanfang non è noto soltanto tra i suoi connazionali. La grandezza della sua arte cattura il pubblico delle altre nazioni e di differenti tradizioni culturali. Charlie Chaplin fu il primo a raccontarmi il notevole lavoro di questo grande artista cinese" (Savarese 2002, 99).

Questo commento fa intendere come Eisenstein avesse riconosciuto a Mei Lanfang il merito di aver restaurato una tradizione longeva, quella cinese, con nuovi contenuti.

Dal canto suo Brecht, anch'egli presente all'esibizione di Mei Lanfang in Unione Sovietica nel 1935, disse:

"Quale attore occidentale della vecchia scuola (eccettuato, tutt'al più, questo o quel comico) potrebbe, come l'attore cinese Mei Lanfang, dare una dimostrazione degli elementi della sua arte scenica in una stanza priva di illuminazione speciale, vestito in smoking e circondato da un pubblico d'intenditori? Eseguire, per esempio, la divisione dell'eredità di Re Lear o il ritrovamento del fazzoletto da parte di Otello? Farebbe la figura del ciarlatano da baraccone che spiega i suoi trucchi...[...]. Il confronto con l'arte teatrale cinese ci dimostra quanto di stregonesco, di falsamente religioso appesantisca ancora la nostra arte" (Savarese 2002, 100).

Il maestro Brecht, un po'come Meyerhold ed Eisenstein, rimase positivamente affascinato dall'arte orientale, in particolare da quella cinese, non tanto per via dei costumi sfarzosi o degli accessori, quanto dal movimento del corpo dell'attore. Il lavoro dell'attore nel teatro orientale era infatti un lavoro minuzioso e preciso: l'attore orientale era abituato a ripetere, con spontaneità e precisione, le azioni fisiche del suo repertorio. Il linguaggio del corpo, per tale motivo, seguiva dei precisi "codici di movimento". Probabilmente fu anche questa la ragione per cui i grandi maestri del teatro si appassionarono al teatro cinese: in un teatro in cui si stava dando meno valore all'importanza del lavoro fisico sul corpo e che si stava allontanando sempre più dalla tradizione - quello occidentale l'attore cinese per creare un personaggio rinunciava alla metamorfosi totale con esso e si limitava a citarlo e a ricostruirne le azioni, e questo modo di lavorare si distanziava molto dal teatro occidentale. In altre parole, se l'attore occidentale cercava dentro di sé le emozioni da rappresentare in scena e le trovava soprattutto attraverso un percorso psicologico che metteva in moto il suo subconscio, l'attore orientale si limitava a rappresentare queste emozioni senza alcun coinvolgimento "interno". Per fare un esempio, per rappresentare il sentimento d'ira l'attore orientale fa impallidire meccanicamente - ed anche letteralmente - il suo volto dopo averlo nascosto tra le mani. Per tutte queste ragioni, Brecht venne colpito dall'attore cinese Mei Lanfang in Unione Sovietica. Così come era accaduto per Meyerhold ed Eisenstein il regista tedesco, sebbene non avesse studiato in modo dettagliato il teatro cinese, riuscì comunque a trarne i principi generali che usò poi nella sua arte.

Come si è potuto vedere, i grandi maestri di teatro del XX secolo si erano avvicinati molto al teatro orientale in questa epoca. Sulla scena teatrale, il teatro occidentale stava vivendo una sorta di crisi di identità che secondo alcuni maestri poteva essere risolta con lo studio e la pratica di tecniche

"esotiche" da integrare a quelle già presenti nel teatro occidentale. Sebbene ogni maestro abbia avuto in diversa maniera una influenza da parte dei teatri asiatici - chi dal Giappone e chi dalla Cina - vi è un evento che è stato molto importante per l'incontro tra la tradizione Orientale e quella Occidentale, ossia l'esibizione di Mei Lanfang in Unione Sovietica nel 1935. L'esibizione dell'attore cinese, infatti, è stata rivelatrice per molti registi presenti nel panorama teatrale del XX secolo poiché oltre ad aver creato relazioni sempre più vicine tra teatro occidentale ed orientale è stato il mito fondante della nascita del cosiddetto "teatro eurasiano".

3. L'attore occidentale e l'attore orientale secondo i grandi maestri teatrali del XX secolo

La *performance* di Mei Lanfang in Unione Sovietica nel 1935 oltre ad essere stato il mito fondante del concetto di teatro eurasiano sollevò anche numerose questioni e riflessioni sul lavoro dell'attore di teatro in Oriente e Occidente. Per la maggior parte dei maestri teatrali del XX secolo sembrava che il teatro occidentale stesse attraversando un momento di crisi. In questa occasione, vedere l'esibizione di Mei Lanfang a Mosca fece accendere una speranza nei cuori dei grandi registi teatrali che un teatro tradizionale e legato ad antiche forme fosse ancora esistente e rappresentasse altresì un nuovo modello da cui trarre ispirazione per una rinascita teatrale.

Il teatro orientale, ed in questo caso quello cinese, nonostante fosse stato visto in maniera ufficiale a Mosca solo nel 1935, aveva radici ben più antiche. La stessa Opera di Pechino, che vedeva nell'attore Mei Lanfang la sua più celebre figura, affondava le sue profonde radici nella lunga tradizione teatrale cinese.

Il teatro cinese si era sviluppato tra il 1300 e il 1700 secondo delle precise regole e convenzioni, le stesse che fecero in modo che teatro orientale e teatro occidentale si differenziassero così tanto tra loro. Il teatro cinese si sviluppò soprattutto dal 1279 al 1386, poiché la dinastia Yuan la dinastia mongola - aveva molto potere ed era molto ricca; in questo periodo, infatti, la letteratura e le arti crebbero notevolmente perché gli intellettuali non potevano partecipare alle attività governative e dedicavano quindi il loro tempo all'arte o alla scrittura. La produzione teatrale di questo periodo era fortemente caratterizzata da temi abbastanza standardizzati: a teatro venivano raccontati semplici avvenimenti della vita quotidiana che vedevano come personaggi principali persone provenienti da tutte le classi e le condizioni sociali. E' da ricordare, tuttavia, che i personaggi più importanti e quasi sempre presenti o ricorrenti erano l'imperatore, lo studioso o lo studente, il ribelle, il funzionario del governo, la concubina, il generale. Ogni dramma oltre ad essere caratterizzato da personaggi ricorrenti aveva delle virtù che volevano essere trasmesse: la fedeltà alla famiglia o agli amici, il dovere, la dedizione al lavoro.

Mentre sotto la dinastia Yuan il dramma si faceva sempre più spazio sulla scena teatrale, a nord si sviluppò il cosiddetto "stile del Nord", successivamente chiamato Opera di Pechino. E' importante ricordare il dramma Yuan perché nell'Opera di Pechino molte caratteristiche arrivavano direttamente da questa forma artistica. Delle principali caratteristiche del dramma Yuan presenti all'interno dell'Opera di Pechino si ricordano i costumi colorati degli attori, che portavano spesso maniche lunghe e molto ampie, il trucco, la barba finta, la presenza di oggetti di scena come cinture,

spade e ventagli. Ogni atto era inoltre diviso in quattro parti e di solito veniva aggiunto un prologo che veniva cantato dal protagonista o da altri personaggi.

L'Opera di Pechino di Mei Lanfang ebbe profonde radici ma anche profonde influenze. A contribuire allo sviluppo dell'Opera della capitale cinese non fu solamente il dramma Yuan, ma anche il cosiddetto "teatro del sud", una forma di teatro che andava via, via definendosi e che vide la sua massima espansione nel XVII secolo. La novità presente in questo teatro era che tutti i personaggi, quindi non solo i protagonisti ma anche tutti gli altri, potevano eseguire assoli e cantare per mezzo di cori o duetti. Durante il canto, inoltre, i personaggi erano spesso accompagnati da strumenti musicali come le percussioni o il flauto di bambù. La musica, non a caso, è uno degli elementi più importanti dell'Opera di Pechino.

Nel corso del tempo, ed in particolare a partire dalla metà del XIX secolo, il teatro cinese vide svilupparsi poco a poco una nuova forma, l'Opera di Pechino, una tra le forme più tradizionali ed importanti nella storia del teatro in Cina. L'Opera di Pechino vantava più di cento forme regionali teatrali fuse assieme, ognuna caratterizzata da diversi stili musicali e tradizioni differenti ma con degli elementi ricorrenti e comuni a tutte. Nel XVIII secolo le forme regionali più sviluppate si trovavano nelle province centrali dello Hubei e dell'Anhui, nel Gansu e nello Shanxi. La data convenzionale a cui viene fatta risalire la nascita dell'Opera di Pechino è il 1790: in questa data, in occasione dell'ottantesimo anniversario dell'imperatore Qianlong, a Pechino si riunirono tutti i migliori attori e le migliori compagnie provenienti dalle più disparate regioni della Cina. Successivamente, molti attori e molte compagnie rimasero a Pechino per sviluppare la propria arte e così nel corso del tempo si è andato via, via definendo un vero e proprio stile presente nella capitale cinese. L'Opera di Pechino, essendo un risultato di più culture teatrali ed avendo ricevuto in particolar modo l'influenza del dramma Yuan e del cosiddetto "teatro del sud", era un genere prettamente teatrale e non letterario. Questo tipo di opera era diverso dal teatro occidentale in quanto non si fondava su un testo ma si basava su un linguaggio convenzionale e su codici di danza, canto, recitazione, musica e arti marziali. Su questo aspetto è interessante vedere come all'interno di essa non vi fosse nemmeno un accenno allo psicologismo dell'attore che stava caratterizzando la scena teatrale occidentale del XX secolo: l'attore orientale sul palcoscenico esercitava minuziosamente il suo corpo e non cercava di riprodurre emozioni psicologiche, come faceva quello occidentale.

Come già noto, l'Opera di Pechino era caratterizzata da convenzioni provenienti dal "teatro del sud". L'opera era solitamente composta da una serie di atti o scene tratti da drammi diversi che di solito erano di natura civile o militare; nei primi venivano raccontate storie sociali o di famiglie,

mentre nei secondi venivano presentate le avventure di guerrieri o di briganti. Quasi sempre le trame derivavano da antiche opere letterarie, dalla storia, da racconti, da miti o da leggende e dal folklore. Il palcoscenico del teatro tradizionale cinese era una piattaforma aperta e coperta da un tetto sorretto da colonne laccate ed il palco disponeva di un tappeto e di due porte sulla parete di fondo tra le quali era presente un arazzo o una tenda. Sulla parete di fondo, la porta di sinistra serviva agli attori per uscire, mentre quella di destra serviva per entrare. Tutto il palcoscenico era caratterizzato da un estremo simbolismo e dall'essenzialità e polivalenza degli elementi di scena: un tavolo di legno poteva rappresentare un tribunale così come una sala banchetti, una nuvola o una collina; una sedia poteva rappresentare un albero oppure una porta di una prigione. E ancora, uno scudiscio stava ad indicare un attore che andava a cavallo; quattro pezzi di stoffa portati da un attore che correva sul palcoscenico stava a rappresentare il vento e due bandiere gialle con un cerchio dipinto sopra potevano alludere ad un carro o un vagone. A rappresentare la scenografia di questo teatro non erano solamente gli oggetti di scena ma anche gli attori stessi, i quali potevano descrivere verbalmente il luogo in cui si trovavano o potevano mimare un'azione come l'atto del bussare ad una porta, il salire le scale, l'entrare in una stanza.

Se si parla di scenografia e di oggetti di scena è obbligatorio introdurre un altro elemento fondante dell'Opera di Pechino, nonché caratteristica derivata direttamente dal "teatro del sud": la musica. All'interno di qualsiasi spettacolo dell'Opera era presente l'elemento musicale che accompagnava il movimento di ogni attore, il quale, vestito di costumi sfarzosi e colorati e solitamente truccato, era tenuto a seguire il ritmo e a muoversi secondo precisi codici di movimento.

Per quanto riguarda i personaggi, l'Opera di Pechino, così come avveniva all'interno del "teatro del sud" e ancor prima nella letteratura del dramma Yuan, aveva dei personaggi non solo ricorrenti, ma fissi e divisi in quattro tipi fondamentali: *sheng* 生 (personaggi maschili), *dan* 旦 (personaggi femminili), *jing* 净 (personaggi dalla faccia dipinta), *chou* 丑 (personaggi comici). Ogni ruolo aveva delle precise caratteristiche: il *jing*, ad esempio, portava sempre dei segni brillanti sulle facce degli attori. In questa categoria rientravano ufficiali, divinità, creature, guerrieri e banditi, tutti accomunati dall'avere una forza esagerata. Dei personaggi elencati, un ruolo molto importante e praticamente ricorrente in ogni spettacolo era il *chou*. Questo era il personaggio comico, parlava, non cantava ed era libero di improvvisare; all'interno dello spettacolo era considerato il personaggio più realistico ed era spesso nelle vesti di guardiano, carceriere, soldato, servo, commerciante o bisbetica. Per quanto riguarda il ruolo di *dan*, è da ricordare che in origine questo era interpretato da donne, ma dalla fine del XVIII secolo fino all'inizio del XX secolo alle attrici fu proibito recitare.

Successivamente, fu proprio il celebre attore Mei Lanfang (1894-1961) a ridare importanza a questo ruolo, considerato per molto tempo un ruolo secondario.

I quattro ruoli principali sopracitati potevano a loro volta dividersi in sottogeneri; i ruoli maschili, ad esempio, si dividevano in vecchi (*laosheng* 老生), giovani (*xiaosheng* 小生) e guerrieri (*wusheng* 武生). La caratteristica principale di questi sottogeneri era di avere un trucco molto semplice e, solitamente, di portare la barba. I ruoli femminili si suddividevano a loro volta in donna virtuosa (*qingyi* 青衣), donna leggera o vivace (*huadan* 花旦), donna guerriera (*wudan* 武旦) e donna vecchia (*laodan* 老旦).

Oltre ad essere suddiviso in specifici sottogeneri, ogni personaggio dell'Opera di Pechino aveva delle specifiche caratteristiche, quasi stereotipate; una volta entrato in scena, ogni personaggio poteva descrivere la sua indole ed il suo aspetto attraverso dei pezzi metà cantati e metà recitati, ma soprattutto attraverso dei movimenti codificati. Nell'Opera, tutto seguiva delle convenzioni ben precise e le parti recitate o cantate e le battute degli attori non facevano eccezione: ogni attore aveva il proprio timbro vocalico prestabilito ed ogni brano era regolato da ritmi ben precisi e scanditi dalla musica, componente essenziale.

Il movimento è un'altra parte fondamentale dell'Opera. Tutti i movimenti degli attori in scena potevano essere simbolici, mimetici e ritmici ed erano strettamente legati alla gestualità della danza, tanto che più volte l'Opera di Pechino è stata confrontata alla danza. I gesti presenti nei movimenti, i quali accompagnavano ogni parola al fine di spiegarne meglio il significato, erano totalmente "codificati" e seguivano delle regole di esecuzione ben precisi. Per fare un esempio, esistevano sette movimenti base della mano, più di dodici movimenti della gamba e numerosi movimenti del braccio, della manica e perfino della barba. A seconda del ruolo, poi, variava il modo di correre o di camminare. Ogni personaggio, come visto, era caratterizzato da un preciso codice di movimenti.

Un'altra componente fondamentale, nonché caratteristica dell'Opera di Pechino erano i costumi ed il trucco. La funzione dei costumi era quella di identificare con esattezza l'età e la condizione sociale di un dato personaggio attraverso decorazioni, disegni o colori. Di rimando, il colore era sempre usato in maniera simbolica: il rosso, ad esempio, era il colore della fedeltà e dell'alto rango mentre il giallo era quello della regalità.

Assieme a tutte queste caratteristiche che rendevano l'Opera di Pechino unica - i personaggi ricorrenti e fissi, i movimenti codificati degli attori, i costumi, il trucco, la danza, le arti marziali, le parti cantate e recitate, la musica - vi era da ricordare il duro lavoro a cui erano sottoposti gli attori

dell'Opera. Come visto, l'Opera di Pechino si fondava su un sistema teatrale fortemente complesso che richiedeva agli artisti una lunga preparazione. Ogni futuro attore dai sette ai dodici anni doveva entrare in una scuola specializzata nella quale veniva sottoposto ad una dura disciplina e a un addestramento prima generico e poi specifico che durava dai sei ai dodici anni che li preparava al ruolo (Brockett 2001, 275-284).

Questo tipo di arte teatrale considerata un "teatro di forme antiche" e prettamente tradizionale per i contenuti e le modalità aveva colpito molto profondamente i registi occidentali del XX secolo, i quali apprezzavano molto la disciplina ed il rigore nella vita e nell'esecuzione degli attori dell'Opera di Pechino. In un momento in cui il teatro occidentale stava vivendo un momento di cambiamento e il ruolo dell'attore era stato messo in discussione, numerosi uomini di teatro avevano tratto ispirazione da un teatro che, per la sua formalità, compostezza ma allo stesso tempo diversità, poteva rappresentare un "ritorno alle origini", un ritorno alle tradizioni.

Wichmann riporta come sia interessante vedere che l'Opera di Pechino, nonostante avesse ricevuto delle influenze da parte del "teatro del sud" e del dramma mongolo e rimandasse a un teatro di tradizioni, non fosse un genere teatrale così antico. La sua genesi, infatti, risale circa alla fine del XVIII secolo e fino al XIX secolo essa non era emersa come teatro totalmente indipendente. In quel periodo, il Realismo in Europa stava iniziando a prendere il posto del Romanticismo e del Neoclassicismo. Per molto tempo, inoltre, gli interpreti dell'Opera di Pechino erano stati il centro estetico, creativo e performativo dell'Opera. Lo studioso riporta inoltre una riflessione riguardo i personaggi dell'Opera di Pechino. Come già detto, all'interno dell'Opera ogni personaggio rappresenta una determinata categoria (hangdang 行当) e di conseguenza un "tipo di ruolo" in termini di sesso, età, livello sociale, tipo di trucco. Tuttavia, ogni personaggio non risulta essere "stereotipato" per via di valori, tratti personali o reazioni che ha in una determinata circostanza in cui si trova; al contrario, uno stesso personaggio in una stessa circostanza data può essere interpretato in modo diverso da attori diversi. Secondo la tradizione, infatti, le creazioni all'interno dell'Opera di Pechino si focalizzavano principalmente sulla forma e sullo stile, ma anche sul performer, ovvero sull'attore. Se si dice ciò, tuttavia, non si deve dimenticare il grande sforzo compiuto anche dai musicisti e dagli studiosi della stessa Opera. All'interno di questo discorso, il grande attore Mei Lanfang era particolarmente conosciuto per cercare e tenere in considerazione le opinioni di altre persone coinvolte nella performance: spesso egli sceglieva le composizioni musicali consultando il suo qinshi (ovvero il ruolo guida all'interno dell'Opera), oppure parlava riguardo la composizione del copione assieme allo studioso e critico Qi Rushan (1990, 147-148).

La riflessione di Wichmann riguardo l'Opera di Pechino fa pensare che nonostante essa fosse la rappresentazione di un teatro tradizionale di antiche forme, tuttavia presentava degli elementi che richiamavano la modernità e un po' anche il modo di fare teatro "all'occidentale". Secondo lui, come visto, uno stesso personaggio in una stessa circostanza data poteva essere interpretato in modo diverso da diversi attori. In questo caso, la recitazione dell'attore dell'Opera di Pechino non era così meccanica e codificata, ma vantava anche di una parte interpretativa. Allo stesso tempo, in un contesto così rigido come poteva essere quello dell'Opera di Pechino, vi erano attori che non si limitavano a ripetere in modo rigido, schematico e meccanico le richieste del regista e del proprio personaggio, bensì erano pronti a tenere in considerazione le opinioni di tutte le altre persone coinvolte nella performance. Questo modo di agire richiamava molto il modo di fare teatro in Occidente. Di tutti gli attori pronti a tenere in considerazione l'opinione altrui durante le performance e che non si limitavano alla mera esecuzione di ordini o a cose meccaniche vi era Mei Lanfang, il primo attore dell'Opera di Pechino riconosciuto per il suo talento e per il suo modo di lavorare e collaborare con i colleghi. Mei Lanfang fu il primo attore di un genere così tradizionale ad adottare una visione "all'occidentale" nel modo di lavorare sul palco. Sul suo lavoro di attore, infatti, egli proprio come un regista occidentale collaborava con la propria squadra e con i propri attori per creare le migliori condizioni affinché tutti potessero realizzare la migliore interpretazione per la performance.

Mei Lanfang non fu considerato uno tra gli attori più importanti della storia dell'Opera di Pechino solamente per la "rivoluzione" che apportò a questo genere teatrale tradizionale, ma anche per il suo talento. Come già visto, il nome dell'attore cinese si trova al centro di una rivoluzione ben più grande: il mito fondante del cosiddetto "teatro eurasiano" iniziò proprio da lui, nello specifico dall'incontro nel 1935 a Mosca tra il grande attore cinese, che si faceva rappresentante di una tradizione teatrale, e i registi occidentali del XX secolo. La nuova categoria di "teatro eurasiano" aveva fatto sì che i grandi maestri e riformatori teatrali del XX secolo - tra cui in particolare si ricordano Eisenstein, Stanislavskij, Meyerhold e Brecht - si fossero orientati verso una comune visione teatrale e avessero riflettuto sulla posizione dell'attore occidentale e su quella dell'attore orientale.

Secondo Brecht, l'attore occidentale aveva oramai trascurato le risorse del movimento corporeo e si era limitato al mimo dell'espressione facciale. Al contrario, l'attore orientale mostrava un'arte in grado di coinvolgere tutto il corpo, un corpo che veniva allenato sin dall'infanzia.

La posizione di Meyerhold in merito al dibattito sulle carenze dell'attore occidentale era simile a quella di Brecht. Il regista russo spiegò con queste parole la carente espressività corporea dell'attore occidentale del XX secolo:

"The contemporary actor who dies on stage uses a convulsion, a short, boring, scarcely expressive act of extremely primitive naturalism. But here is how an actor of the traditional Chinese theatre died in a scene: struck to the heart, the actor hurled his body into the air like an acrobat and only after this theatrical pleasantry did he allow himself to collapse in a heap on the stage" (Banu 1986, 159).

Il caso contro le risorse limitate dell'attore occidentale era in realtà un giudizio generale contro l'estetica dominante in quell'epoca. Banu nel suo articolo commenta che se l'attore occidentale non sviluppava le sue qualità era principalmente perché l'arte teatrale in Occidente non era riconosciuta abbastanza, perciò l'attore sul palcoscenico risultava superfluo. Come si può vedere dal commento, infatti, la recitazione dell'attore occidentale sembrava essere scaduta in un "naturalismo primitivo". Al contrario, l'attore cinese era in grado di continuare a sviluppare le sue abilità perché la sua arte veniva accettata fin dall'inizio come "artificiale, non naturale" (Banu 1986, 159). Secondo le parole di Meyerhold: "Theatricality implies form unavoidably" (Banu 1986, 159). Riprendendo il commento di Meyerhold viene spiegato come un attore dovesse diventare un acrobata o un danzatore per poter così reimparare la natura del teatro: l'attore era considerato alla stregua di un atleta, in quanto il costante allenamento veniva visto come l'unico modo per rinnovare un corpo che nell'attore occidentale era visto come privo di espressione teatrale, spento.

All'interno di questo contesto di critica da parte dei registi occidentali nei confronti dell'attore occidentale riappare il nome di Mei Lanfang. L'esempio del celebre attore cinese, ormai divenuto quasi un ponte tra due culture - quella occidentale e quella orientale - era stato citato anche in questo contesto poiché durante il suo tour in Unione Sovietica lo stesso attore cinese aveva descritto come il suo regime di allenamento di dieci ore al giorno fosse iniziato alla sola età di otto anni. La disciplina nell'allenamento fisico degli attori rappresentava un caposaldo per l'Opera di Pechino, quindi Mei Lanfang, così come un atleta, iniziava il suo allenamento con la voce, successivamente con degli esercizi acrobatici ed infine con dei particolari esercizi per braccia, piedi e torso. Per tali ragioni, l'Opera di Pechino veniva presa come modello di allenamento. Molti registi, uno tra tutti Meyerhold, si trovavano quindi ad appoggiare il sistema di allenamento dell'attore asiatico in quanto ritenevano che per preservare e rinforzare le tradizioni del teatro - in questo caso quello occidentale - era necessario guardare e seguire le virtù di un allenamento organizzato. Per Meyerhold, inoltre, "[...]L'attore cinese era comparabile ad un burattino non di un essere umano,

ma della storia; un burattino mosso dai comandi della tradizione[...]" (cfr Banu 1986, 160). Sulla base di questa teoria è anche noto come lo stesso Meyerhold tacciasse il metodo di lavoro con gli attori di Stanislavskij come caotico e non organizzato (Banu 1986, 160). Il metodo di lavoro degli attori del maestro Stanislavskij era molto più incentrato sull'interno che sull'esterno, ossia era molto più "psicologico" e dava più importanza alle emozioni e meno al lavoro fisico del corpo.

Di tutti i registi teatrali che parteciparono al discorso sulla posizione dell'attore occidentale e su quella dell'attore orientale, con riferimento particolare al lavoro sul corpo dell'attore, intervenne anche Bertolt Brecht. Banu riporta come il maestro tedesco avesse ammesso di essere profondamente attratto dal controllo che si poteva riscontrare nel teatro cinese; per questa ragione, infatti, egli non appoggiava la teoria di Stanislavskij del "subconscio", ritenuto la fonte materiale del lavoro dell'attore, e affermava che il subconscio non era controllabile. Secondo Brecht, dunque, Mei Lanfang incarnava l'attore che si era liberato dal sistema di metamorfosi previsto da Stanislavskij - secondo il quale attraverso la psicotecnica si poteva scivolare nel ruolo di un altro - e non faceva del suo corpo un rifugio per una identità aliena; al contrario, egli rappresentava il personaggio riportandolo alla luce tramite antiche convenzioni trasmesse nel tempo e di cui era il maestro indiscusso. Al tempo stesso, nonostante queste convenzioni venissero trasmesse con il tempo, tuttavia esse potevano essere modificate dalla singolarità del corpo di ogni attore, poiché ciò di cui l'attore cinese era dotato non era tanto della rappresentazione di alcune *performance*, quanto di una serie di strumenti e movimenti utilizzabili attraverso il corpo, nel corso del tempo (1986, 159-160).

Di tutti i commenti provenienti dai grandi maestri teatrali riportati finora, due cose appaiono molto chiare: in primo luogo, tutti convenivano sul fatto che la figura dell'attore in Occidente stesse affrontando un momento critico e fosse molto carente sul piano tecnico e teatrale; in secondo luogo, si pensava che l'attore orientale incarnasse un tipo di attore che conservava una tradizione teatrale antica. Riprendere alcune tecniche dell'attore orientale poteva ridare speranza ad un teatro che si stava poco a poco indebolendo. Tra tutti, Mei Lanfang era quell'attore che nel suo lavoro era in grado di lavorare "alla maniera occidentale", tenendo molto in considerazione l'opinione di tutte le persone che partecipavano alla performance come i colleghi attori, i musicisti. Al tempo stesso, Mei Lanfang era apprezzato per la sua diligenza nel lavoro e per essere in grado di rappresentare il personaggio riportandolo alla luce tramite antiche convenzioni trasmesse nel tempo.

Dalle parole dei sopracitati maestri di teatro ricorre un altro elemento comune: tutti loro parlano, in qualche modo, di una necessità di "ritorno alle tradizioni" per contrastare le mancanze del teatro occidentale di quell'epoca. Le stesse tradizioni si potevano ritrovare, come si può

intendere dalle parole di molti di loro, nel teatro e nelle tecniche orientali. Per questo motivo, è interessante sapere cosa si intende per "tradizione" in questi teatri, in particolare in quello cinese di Mei Lanfang, che è stato nominato più volte e che è stato per più registi teatrali un punto di riferimento e di ispirazione per il proprio teatro e la propria arte.

Nel teatro cinese l'attore era inteso nella totalità del suo corpo. Grazie alle sue abilità fisiche, si pensava che questo potesse riportare alla luce la tradizione del passato. Non è un caso che agli attori cinesi venisse chiesto di recitare sempre "secondo la tradizione": in Cina vi era la tendenza ad avere sfiducia nei confronti degli spettacoli che non rispettassero le antiche convenzioni e ad ogni attore veniva richiesto di "recitare a seconda della trama di uno spettacolo ma anche di esprimersi attraverso dei bellissimi movimenti di danza" (cfr Banu 1986, 161). Tuttavia, nonostante venisse quasi sempre richiesto agli attori cinesi di farlo, recitare "secondo la tradizione" non era così semplice. Al contempo, gli attori non potevano modificare troppo la propria parte o arricchirla poiché il pubblico, che si sentiva portatore e guardiano dello spirito della tradizione, non era molto incline ai cambiamenti. In merito a questa situazione in Cina, Brecht si espresse così:

"Modifications are much more aggressive than here at home. For if it is true that we accept and even expect that each actor should transform a well-known character into an entirely new personality, the manner of doing so is wholly fortuitous. With aplomb, the Chinese actor drops his most studied gestures before his public's eyes. He has fomented rebellion in the aesthetic order, by accomplishing a revolutionary feat, and while staking his entire reputation on this one card" (1936, 54-55).

Dalle parole di Banu e Brecht si può vedere che risulta chiaro come in Cina il pubblico fosse molto tradizionalista e subito pronto ad esprimere giudizi nel caso in cui qualche attore apportasse innovazioni al personaggio, discostandosi così dalle convenzioni o "tradizioni". E' bene ricordare che l'Oriente non aveva bandito la trasformazione del personaggio, ma aveva rifiutato il fascino del cambiamento che aveva invece influenzato l'Occidente. In merito a ciò, Banu riporta le parole di Brecht: "In China, an actor is considered good if he's like the others; in Germany, if he is different" (1986, 162). Il grande maestro Stanislavskij condivise il pensiero di Brecht.

Oltre a chiarire il concetto di "tradizione" e "convenzione" che caratterizzavano il teatro orientale e ispirarono i grandi maestri occidentali, Banu riporta un'altra analisi per spiegare perché i maestri teatrali occidentali erano rimasti così affascinati dall'arte di Mei Lanfang. A teatro, tutto ciò che è radicale tocca due poli: l'attore e lo spettatore. Nessun tipo di rivalutazione è possibile senza questa doppia prospettiva. Le *performance* di Mei Lanfang non fecero altro che rivelare questa congruenza che era anche condivisa dagli stessi Meyerhold e Brecht: la sua arte presupponeva una

diversa percezione ed una diversa relazione al palcoscenico. Prima dell'arrivo in Unione Sovietica dell'attore cinese, i due registi si erano interessati al teatro della Cina e del Giappone poiché lì il pubblico si mostrava costantemente attento non tanto ad una storia, quanto all'arte di narrarla. Secondo Meyerhold in questi tipi di teatri vi era una pratica, successivamente chiamata "prerecitazione", una sorta di pantomima che permetteva al pubblico di prepararsi a comprendere in anticipo una situazione scenica in modo tale che non si compisse alcuno sforzo per afferrare il significato di una scena. Meyerhold, nelle sue produzioni, si avvaleva della stessa tecnica. In aggiunta a ciò, il regista riteneva che se la "pre-recitazione" neutralizzava in qualche modo l'effetto sorpresa, era la musica che manteneva sveglia gli spettatori: il ritmo regolava il corpo degli attori in azione mentre il suono agiva direttamente sul pubblico. Non è un caso che la musica all'interno dell'Opera cinese, come ad esempio la stessa Opera di Pechino, era considerata un elemento fondamentale per la *performance* (1986, 164).

Dopo aver osservato Mei Lanfang, anche Brecht esaminò le reciproche determinazioni tra palcoscenico e pubblico, tra spettacolo e percezione. L'arte cinese gli sembrava simile ad un circuito elettrico dove la corrente veniva pulsata tra due estremi: attraverso una successione di pulsazioni originate e dall'attore, e dal personaggio, la corrente acquistava forza:

"Let us take a girl making tea. First the actor shows the action of the tea being prepared [1]. How is it usually prepared? There are precise gestures born of immutable and flawless repetition. Next he shows the girl [2]- how vivacious she is, for example, or patient or loving. And he shows at the same time how the actor is expressing vivacity, patience, or love with repeated gestures [3]" (Brecht 1963, 57).

Brecht esaminò questa scena e riteneva che all'interno di essa la relazione con le cose di tutti i giorni fosse mantenuta grazie a delle convenzioni durature che davano una dimensione storica all'azione. In secondo luogo, nella scena sopracitata vi era la coesistenza tra due convenzioni, quella del personaggio e quella dell'attore. Questo tipo di relazione permetteva di riconoscere cosa era reale (convenzione del personaggio) da cosa era teatro (convenzione dell'attore) e poteva verificarsi solamente tramite una collaborazione tra distanza e il "minimo della illusione". Per "minimo della illusione" Brecht intendeva "il minimo contatto con la sicurezza del realismo", ovvero quel qualcosa che permetteva al pubblico di riconoscere la realtà e di non sentirsi perso (1986, 166). Una qualsiasi performance, tuttavia, richiede controllo e da parte degli attori, e da parte del pubblico; all'arte recitativa e a quella della tradizione deve corrispondere un'arte dello spettatore. Bertolt Brecht scrisse riguardo il pubblico cinese e Mei Lanfang:

"When Mei Lanfang was playing a death scene, a spectator sitting next to me exclaimed with astonishment at one of his gestures. One or two people sitting in front of us turned around indignantly and sshhh'd. They behaved as if they were present at the real death of a real girl. Possibly their attitude would have been all right for a European production, but for a Chinese it was unspeakably ridiculous" (1964, 95).

4. Mei Lanfang in Unione Sovietica

Il 1935 rappresentò un anno cruciale per l'Europa. In Germania il Nazismo aveva ormai già preso piede mentre in Unione Sovietica le politiche culturali di Stalin e Zhdanov venivano designate come "realismo socialista". Nel 1935, inoltre, i capisaldi che stavano alla base dell'antico teatro russo venivano minati: Meyerhold, Eisenstein ed altri nomi quali Tairov e Tretiakov continuavano a dirigere ma sempre più raramente. Tuttavia, per grandi uomini di teatro tedeschi, uno tra tutti Brecht, nell'Unione Sovietica del 1935 la scena teatrale era nata da un misto tra l'arte nata dalla rivoluzione e quella straniera. Coloro che percepivano i pericoli del realismo socialista come Meyerhold, Eisenstein e lo stesso Brecht vedevano nella figura di Mei Lanfang un alleato, poiché egli simboleggiava la purezza dell'Opera di Pechino, l'arte che lo vedeva maestro indiscusso. Prima del suo tour in Unione Sovietica, Mei Lanfang si esibì due volte in Giappone, rispettivamente nel 1919 e nel 1924, una volta ad Hong Kong nel 1924 e negli Stati Uniti nel 1930. Nel 1935 Mei Lanfang si esibì in Unione Sovietica a capo del suo "Teatro di Forme Antiche". L'esibizione dell'attore cinese in Unione Sovietica fu considerato un evento importante e determinò un momento di cambio nella storia del teatro. Questo evento, oltre ad essere stato il mito fondante del teatro eurasiano, ha fatto sì che venisse a crearsi un ponte culturale tra Oriente ed Occidente, in primis tra Opera di Pechino, di cui Mei è il grande maestro, e i teatri dei più grandi riformatori teatrali occidentali del XX secolo.

Il comitato di accoglienza presente a Mosca nel 1935 era formato dai già citati Stanislavskij, Meyerhold ed Eisenstein a cui si aggiunsero Maxim Gorki ed Alexis Tolstoy. Per Eisenstein, Meyerhold e Brecht l'incontro con Mei ebbe una influenza sul loro pensiero teatrale e si rivelò una esperienza molto importante dal punto di vista artistico e culturale. Secondo Banu, "partecipare" ad una *performance* non è necessariamente sinonimo di "vedere" una *performance*" (1986, 154). Tuttavia, la maggior parte degli artisti presenti alla *performance* di Mei Lanfang a Mosca furono in grado di "vedere" la *performance*, non solo di "parteciparvi", poiché si erano creati delle aspettative dettate da una crisi artistica. L'incontro tra Occidente ed Oriente reso esplicito dall'esibizione di Mei Lanfang avvenne infatti in un momento in cui la figura dell'attore occidentale veniva messa in discussione dai più grandi maestri di teatro del Novecento: l'attore occidentale doveva in qualche modo "rigenerarsi" per evitare la sua estinzione. Per citare le parole di Meyerhold, egli disse: "Let him be annihilated if he is condemned, but let him be revived if he is viable" (Banu 1986, 154).

In un periodo in cui la scena teatrale occidentale stava attraversando un periodo di crisi, il teatro cinese venne visto come modello da seguire, una luce di speranza nel buio in cui il teatro occidentale si stava trovando. In questa occasione, Mei Lanfang era la prova vivente che l'attore

tanto ricercato anche dai maestri occidentali era realmente esistente: "Alla fine, che cosa è l'attore se non l'incarnazione dell'invisibile in un corpo fisico? L'attore cinese altro non era che la cristallizzazione del loro spirito visionario" (cfr. Banu 1986, 154). Vedere Mei Lanfang era esattamente vedere la Cina e il suo "teatro dell'antichità", in quanto l'attore incarnava il passato. I registi occidentali fino ad allora potevano solo leggere scritti riguardanti il passato - scritti di narrativa o racconti - ma non potevano di certo vedere una rappresentazione del passato. In merito a questo, Meyerhold disse:

"If only the heritage which related the series of theatre generations had come down to us over a footbridge (as in ancient China), thrown from one shore to the other like the curve of a rainbow without any central pilings supporting it [...]. Your most recent predecessors have destroyed this bridge of beauty, broken the rainbow's curve. They have added a middle piling; they have debased its foundations into the labyrinth of the Theatre of Manners" (Banu 1986, 155).

Le parole pronunciate da Meyerhold non potevano essere più chiare. Si dice, infatti, che nel XIX e XX secolo si stavano formando dei nuovi equilibri nella scena teatrale occidentale, soprattutto grazie alle figure di grandi maestri visionari e rivoluzionari. Questa fu la prima e quasi violenta reazione con la quale i registi europei si dimostrarono così affascinati dalla presenza di forme antiche incarnatesi nell'attore cinese Mei Lanfang. Stanislavskij e Meyerhold, così come Brecht ed Eisenstein, avevano visto nella figura dell'attore cinese un riferimento ad un passato e ad una tradizione teatrale antica che nella scena teatrale occidentale del XX secolo si stava perdendo.

Sia Meyerhold, sia Stanislavskij si cimentarono nella questione del "passato", ma in modi diversi. In qualità di maestro del Teatro d'Arte di Mosca e nel suo lavoro con gli attori, Stanislavskij portò avanti una visione focalizzata su un concetto di "solitudine pubblica" sul passato dell' "io" al fine di preservare la memoria individuale e recuperare i dettagli da essa dimenticati. In termini di *training* e lavoro teatrale, Stanislavskij chiedeva ai propri attori di prestare massima attenzione al loro passato, che secondo lui costituiva il territorio da cui accingere le risorse spirituali della propria arte. Il sistema di Stanislavskij era quindi un'organizzazione di principi mnemotecnici studiati per assicurare il risveglio della memoria in ogni performance e coinvolgeva il risveglio emotivo e della sfera dei ricordi, anche inconsci. Anche Meyerhold aveva basato alcune delle sue teorie teatrali sulla memoria. E' da ricordare che il regista russo fu il padre della biomeccanica, quella stessa tecnica teatrale che aveva strette relazioni con alcuni "principi" del teatro orientale in quanto era caratterizzata da movimenti sequenziali e puramente codificati. Tuttavia, se la memoria di cui parlava Stanislavskij faceva riferimento ad una memoria soggettiva collegata all' "io" dell'attore, la memoria intesa da Meyerhold era qualcosa di più vasto, una sorta di "memoria

teatrale": gli attori di Meyerhold, infatti, non dovevano creare a partire dal proprio passato e dal proprio vissuto, come riteneva Stanislavskij, ma dalla memoria del "palcoscenico". In altre parole, Stanislavskij parlò del lavoro dell'attore focalizzando la sua attenzione sulla memoria dell'attore/uomo, mentre Meyerhold riteneva che l'attenzione dovesse essere posta sulla tradizione che, altrimenti, si sarebbe persa. In merito a questo, Meyerhold disse: "If you think that traditions survive without attention, you are wrong-they need watering just like a bulb under cultivation" (Banu 1986, 155).

E' interessante vedere come un pensiero teatrale di questo tipo da parte dei grandi maestri ed innovatori teatrali del XX secolo trovò in Oriente un terreno fertile in cui si potessero ritrovare le origini autentiche del teatro. In particolar modo, si devono ricordare le parole di Meyerhold poiché egli, avendo parlato di memoria intesa come "tradizione", aveva anticipato la necessità di restaurare un teatro di "tradizione" in Occidente che si stava perdendo.

Stanislavskij e Meyerhold non furono gli unici a vedere nell'Oriente un posto in cui la memoria del teatro, dell'arte e addirittura dell'umanità fosse ancora intatta. Eisenstein, un altro grande nome del teatro, aveva una chiara visione dell'Oriente. Egli aveva incontrato Mei Lanfang il 12 marzo e in quella occasione gli aveva proposto di lavorare assieme ad un film, anche se alla fine il progetto non venne mai completato. Lo stesso Eisenstein durante la permanenza dell'attore cinese in Russia scrisse una prima bozza del suo famoso saggio "The Enchanter from the Pear Garden" (1935) e presentò allo stesso Mei il suo articolo che trattava anche del realismo socialista "The Principle of Film Form" ed in cui allo stesso attore veniva fatta una dedica: "To Mr. Mei Lanfang, the greatest master of form, my essential article on the problem" (Mei Shaowu 1981, 63). Banu riporta così le sue parole: "There, history presupposes the progressive incorporation of the present into a rigorously preserved past, because forms reflected in consciousness forms but are canonized by tradition" (1986, 155). Di conseguenza, la perfezione che si poteva riscontrare nell'antichità e nelle antiche forme veniva stabilita come criterio per verificare e, allo stesso tempo conservare, tutto quello che secondo Eisenstein rappresentava la base di tutti i metodi artistici: la conoscenza attraverso i sensi. Secondo le parole di Eisenstein, infatti:

"The system of imagery in the Chinese traditional culture is inseparable from us historically. In her great tradition there is imprinted a stage of complex conceptions through which sensibility always operates. The traditional Chinese culture has brought us vestiges of a system of thinking through which every culture must pass at a certain stage" (Banu 1986, 156).

In questo periodo di rivoluzione e forti cambiamenti in ambito teatrale e di ispirazione nei confronti delle forme teatrali orientali, Mei Lanfang aiutò in un certo senso a trasformare il teatro europeo o a dargli per lo meno un'altra visione. Citando le parole di Meyerhold:

"Efforts are being made to reform the theatre, but the conflict has yet to be resolved. The question is whether to "experience" a role or to demonstrate the experience to the spectator...In the theatre of my dreams artists will perform without acting, delighting in the display of their technical virtuosity (that is, they will perform without living the part inwardly)...[An artist's] whole performance is on the formal plane" (Banu 1986, 156).

Come si può leggere dal commento, Meyerhold aveva fin dall'inizio esposto un metodo totalmente diverso da quello avanzato da Stanislavskij. La sua critica era mossa nel nome delle tradizioni del teatro antico. Proprio per questo motivo, nella performance di Mei Lanfang in Unione Sovietica egli vide una connessione tra Oriente e passato, dove per "passato" si intende "tradizione", e dove per "tradizione" si intendeva quel legame col passato che in Occidente stava andando via, via spegnendosi.

5. Il Realismo teatrale del XX secolo e la relazione con il teatro cinese di Mei Lanfang

Il XX secolo oltre ad essere stato il periodo storico che aveva visto nascere la categoria del teatro eurasiano segnò anche un'epoca in cui il dibattito sul realismo letterario era molto acceso. In ambito teatrale, in Germania, questo dibattito veniva portato avanti da Brecht mentre in Unione Sovietica veniva portata avanti da più studiosi la teoria sul "realismo socialista", secondo la quale le funzioni e gli usi di tutte le arti, e quindi anche il teatro stesso, dovevano dipendere dalla domanda delle autorità. In questo momento storico, la *performance* di Mei Lanfang divenne una vera e propria occasione che artisti come Meyerhold ed Eisenstein sfruttarono al massimo per esprimere il loro più profondo disappunto nei confronti del nuovo programma culturale sovietico.

Come si è potuto vedere, la performance di Mei Lanfang non servì solamente d'ispirazione alle arti occidentali in quanto rimandava ad una tradizione che in Occidente si stava perdendo. Allo stesso tempo, infatti, gli stessi registi e uomini teatrali che portavano avanti l'idea di una necessità per il teatro occidentale di un "ritorno alla tradizione" erano gli stessi che stavano portando avanti una battaglia contro il realismo in ambito teatrale. Il dibattito sul realismo venne nuovamente ritrovato nell'arte promossa da Mei Lanfang. Per tale ragione, i registi che avevano visto la sua esibizione in Unione Sovietica iniziarono a riflettere sulla presenza o meno di elementi di realismo all'interno dell'Opera di Pechino e, più in generale, nel teatro cinese. Banu riporta come Brecht all'interno del dibattito sul realismo aveva affermato sin dall'inizio che la realtà non era mai scomparsa dal palcoscenico cinese. Nel teatro cinese, infatti, la realtà non veniva mai oscurata ma semplicemente non veniva considerata la "ragion d'essere" dello spettacolo e del palcoscenico. Il suo linguaggio teatrale, inoltre, poteva essere considerato come una elaborazione della realtà. Secondo Brecht, la stilizzazione dell'attore cinese era sempre collegata a qualcosa di concreto, come un geroglifico, e la rappresentazione della realtà era presente nello splendore del suo antico stile ed in forme simboliche. Mei Lanfang e l'Opera di Pechino avevano fatto del teatro una manifestazione di bellezza. Tuttavia, nonostante questa bellezza, si poteva dire che le regole base della realtà venissero violate da un eccesso? Si poteva comunque parlare di connessione con la realtà anche quando tutti i corpi degli attori-anche quelli che impersonavano mendicanti, alcolizzati e pazzi-venivano ricoperti da seta? In merito a questo, Brecht spese delle parole per riflettere sulla funzione della bellezza intesa come distanza per i cinesi:

"In brief, an ideal world. One could be tempted for a moment to think about the aesthetics of the Chinese theatre, of the impoverished daughter of a fisherman dressed in robes made of silk. But obviously there is no attempt to make us believe that this is naturalistic. In Hollywood, it is nothing more than embellishment of the worst sort" (1986, 169).

Bisogna ricordare che in Cina la bellezza intesa come valore estetico non cessava mai di riconoscersi in quanto appartenente all'arte teatrale. Dopo aver visto Mei Lanfang, Banu riporta come Meyerhold disse di voler delineare il giusto modo di analizzare il teatro cinese. Egli, infatti, si ribellò alla tendenza comune di usare l'etichetta di "formalista, tradizionalista" con riferimento a tutte quelle pratiche culturali che si definivano portatrici di un linguaggio convenzionale, come quella cinese. Il regista russo, inoltre, riteneva che non vi era alcun tipo di incompatibilità e che interpretare la realtà in questo teatro era assolutamente possibile; la specificità delle espressioni convenzionali, infatti, non implicavano necessariamente l'implicazione esoterica dell'arte:

"It is all a question of custom, of tradition-for what we perceive as nothing more than "stylization", the Chinese perceive as a "necessary convention", as a language through which they understand the expression of the contents" (1986, 169).

Così dicendo, Meyerhold riconobbe prima di tutto l'esistenza di un linguaggio convenzionale che era reso accessibile in quanto aveva una storia e poiché veniva dato sufficiente tempo per essere decodificato: un linguaggio che non era enigmatico ed aveva l'opportunità di stabilirsi nella tradizione. In merito a ciò, il regista russo aggiunse:

"The Chinese understand what is performed on the Chinese stage; they can interpret the scenic hieroglyphics and have no trouble in comprehending the acting of Mei Lanfang, because he speaks in a language which is customary in the art of his country and his people" (1986, 160).

Il linguaggio convenzionale all'interno del teatro cinese aveva bisogno di tempo per essere decifrato e convalidato; in un certo senso esso era anche lo strumento indispensabile che permetteva ad un certo messaggio di "essere trasmesso in una particolare forma". Banu riporta così le parole di Meyerhold, aggiungendo che il regista russo rifiutava il ritorno al naturalismo tanto evocato dalle autorità e riteneva che il passato tradizionale era stato trasmesso grazie ai più elevati modelli dell'arte cinese (1986, 170). Anche Eisenstein aveva una opinione simile a quella di Meyerhold. Egli riteneva che poteva esserci compatibilità tra linguaggio convenzionale e realismo, poiché i simboli teatrali cinesi portavano ancora delle tracce di realismo; ad esempio, per voler indicare un carro venivano usate due bandiere, ognuna delle quali riportava una ruota dipinta; per indicare il passaggio attraverso una porta, l'attore alzava la gamba come se dovesse scavalcare qualcosa:

"Realistic in its own specific sense, capable of touching upon familiar episodes of history and legend, as well as upon social and everyday problems of life, the Chinese theatre, nevertheless, is conventionalized in its forms, from its treatment of character to the minutest detail of stage effect...Pure realism had been banished from the Chinese stage" (Banu 1986, 171).

Eisenstein su Mei Lanfang aggiunse:

"Mei knows how, in restoring the perfect forms of the old traditions, to endow them with a new content. He tries always to broaden the thematic content of his plays and he tends to emphasize social problems. These dramas, although played in the old conventionalized style, because of the contemporary themes and problems they present are of a poignant sharpness and splendor" (1986, 171).

Nella performance di Mei Lanfang, Eisenstein aveva riconosciuto non solamente l'uso di antiche convenzioni teatrali, ma anche l'uso di segni che avevano diversi significati. Nella maggior parte dei casi, infatti, un oggetto o un gesto potevano avere più significati in base all'interpretazione e al lavoro dell'attore. L'esempio più comune era il frustino da cavallo che delle volte rappresentava un oggetto divino, delle altre aveva un uso più familiare e quotidiano. A detta dello stesso Eisenstein, questo fenomeno della mutabilità di significati non rappresentava un tratto generale del teatro, ma era una caratteristica del teatro cinese che "faceva parte del sistema di pensiero cinese" (cfr Banu 1986, 172). La recitazione di Mei Lanfang, era organizzata attorno all'immagine del personaggio. A quell'epoca, l'immagine era uno dei problemi principali della nuova estetica in Unione Sovietica: quando il realismo socialista era imposto, infatti, "l'immagine" nell'arte veniva resa sospetta e non era libera, quindi non trovava più posto nei programmi culturali delle autorità. In merito alla lotta della preservazione dell'immagine, Eisenstein aveva duramente criticato l'assenza delle immagini e quindi anche di un linguaggio figurato - nell'arte sovietica ed aveva acclamato lo stesso attore cinese per la sua capacità di creare immagini. Il teatro cinese, secondo il regista russo, aveva posto l'immagine al centro della sua arte; un lavoro artistico senza immagine risultava inoltre essere incompleto e nel teatro "la forma artistica delle forme dipendeva dalla natura dell'immagine della forma totale" (cfr. Banu 1986,172). Quando Eisenstein comparò l'arte Sovietica e quella Cinese, vide una sorta di concordanza negli estremi delle loro nature. Egli disse:

"Imagery in Chinese art is emphasized at the expense of the concrete and the thematic. This emphasis is the antithesis of the hypertrophy of imagery upon which our art is still based" (1986, 172).

Secondo il regista russo, ogni volta che vi era un uso di elementi realistici ed immaginari si creava un disequilibrio. Banu aveva scritto di come il commento di Eisenstein non fosse totalmente errato; egli aveva sviluppato questo confronto con "l'eccesso asiatico" per svelare il fallimento di quello che stava diventando arte socialista, un'arte che doveva seguire il cammino del realismo anche del XIX secolo. Eisenstein non solo espresse un commento sul teatro orientale per fare un confronto con la scena teatrale sovietica a lui contemporanea, ma vide una soluzione nella unione tra le forme

sovietiche e quelle orientali dalle quali sarebbe nato il realismo perfetto. Con l'unione di queste forme così tra loro estreme, i tratti e le caratteristiche di queste arti si sarebbero vicendevolmente smussati. Al commento di Eisenstein su Mei Lanfang intervenne anche Meyerhold. I due registi vedevano nell'arte cinese una speranza, una bellezza impregnata di valori pedagogici velenosi per una società rivoluzionaria. Vicino alla morte, anche il grande maestro Stanislavskij continuò a ricordare ai suoi attori durante le prove la sua ultima produzione ispirata alla nobile recitazione di Mei Lanfang. Nel 1944, inoltre, Brecht scrisse una poesia in cui chiaramente risuona il nome di Mei Lanfang e che recita:

"...The Arizona cactus...Blooms for a single night, this year, to the thunder of guns from warships exercising, with white flowers as big as your first and as delicate as a chinese actor" (1986, 174).

6. Mei Lanfang a New York

All'interno del discorso incentrato sul "teatro eurasiano" si è visto come la figura dell'attore Mei Lanfang, specialmente attraverso il suo *tour* in Unione Sovietica, abbia rappresentato il mito fondante della nascita del concetto stesso. Per i praticanti e studiosi europei di teatro, il teatro cinese classico, e quindi anche la stessa Opera di Pechino, è stato da sempre considerato una leggenda, una antica tradizione da cui prendere spunto. Per questa ragione, come già visto, i grandi maestri e rivoluzionari teatrali del Novecento come Eisenstein, Stanislavskij, Meyerhold, Brecht, orientati verso una visione comune di cultura teatrale, furono profondamente colpiti dalla *performance* dell'attore cinese in Unione Sovietica nel 1935. Il *tour* di Mei Lanfang in Unione Sovietica diede vita a tutta una serie di riflessioni teatrali grazie alle quali Oriente ed Occidente iniziarono a dialogare tra di loro entro un'ottica teatrale eurasiana. Nonostante il *tour* in Unione Sovietica fosse stato senza ombra di dubbio una tappa fondamentale per la storia del teatro, per le rivoluzioni in questo ambito e quindi per la nascita dello stesso teatro eurasiano, l'arte di Mei Lanfang venne precedentemente apprezzata e fatta conoscere anche in un'altra città in cui, più avanti, si svilupperanno moltissime scuole di recitazione ispirate alle stesse tecniche teatrali provenienti dai grandi maestri russi: New York.

Cosdon scrive come il virtuosismo e la raffinatezza dell'arte di Mei Lanfang erano stati visti ed apprezzati dagli americani prima del 1935. Anche se la sua fama era ormai annunciata in tutta la Cina da anni, il talento dell'attore cinese è stato documentato dai giornalisti occidentali solamente in rare occasioni. Prima del *tour* americano, è risaputo che l'attore cinese avesse recitato fuori dalla Cina solamente due volte, entrambe in Giappone. Durante gli anni venti del XX secolo, la città di New York aveva ospitato attori e compagnie provenienti da tutto il mondo tra cui Francia, Inghilterra, Francia e perfino l'allora Unione Sovietica. Prima di allora negli Stati Uniti raramente si era visto recitare un attore professionista, oramai famoso in quasi tutto il mondo e proveniente dall'Asia.

Mei Lanfang aveva aperto le danze nell'esperienza americana il 17 febbraio 1930 presso il 49th Street Theatre. L'attore e la sua *performance* teatrale venivano presentati per la "squisita bellezza nella pantomima e nei costumi". Inizialmente Mei Lanfang avrebbe dovuto recitare a New York per due settimane ma, a causa di una grande e forse inaspettata richiesta, il suo contratto fu rinnovato per altre tre settimane. Inoltre, l'attore cinese si esibì anche presso il National Theatre. Sponsorizzato dall'Istituto cinese in America (Huáměi Xiéjìnshè 華美協進社) e a sorpresa di tutti, Mei Lanfang divenne una celebrità in una città e in un Paese la cui arte e cultura erano lontanissime

dalla sua. Prima di lasciare New York per spostarsi e lavorare con piccoli contratti a Chicago, San Francisco, Los Angeles e Honolulu, egli ricevette numerosi premi, omaggi e regali dal pubblico americano che lo adorava (1995, 175-176).

Il tour di Mei Lanfang negli Stati Uniti ebbe molto successo e fu quasi comparabile a quello che ebbe in Giappone nel 1919. Nella storia del teatro cinese, e soprattutto in quell'epoca, non era mai successo prima che un attore asiatico fosse stato invitato in America per recitare. Mei Lanfang inaugurò quindi la stagione di scambi teatrali tra Oriente ed Occidente che continuerà per tutto il XX e poi XXI secolo. Oltre alla tappa americana, l'arte dell'attore cinese venne ammirata anche in Giappone dal pubblico di Tokyo, Osaka e Nagasaki. Successivamente, a causa delle ostilità tra Cina e Giappone, il pubblico giapponese dovette aspettare il 1956 per vedere ancora in opera l'attore cinese. Negli Stati Uniti, i giornali e le riviste parlavano così tanto della fama di Mei Lanfang in Cina e in Giappone che da un documento di un turista americano in Cina si legge: "Ci sono tre cose che un turista straniero deve assolutamente fare in Cina: visitare la famosa Muraglia, il Tempio del Cielo e recarsi a teatro per vedere Mei Lanfang" (Cosdon 1995, 177). Durante il boom economico americano del 1920, un altro autore fece ricorso ad alcune figure finanziarie per spiegare la popolarità dell'attore cinese:

"Mei Lanfang is the stage-idol of China. The masses adore him so much that a manager who induces him to sign a contract is always sure of a crowded house. Officials and wealthy business men bid against one another for the privilege of paying him huge sums for private performances. This famous young actor, whose name is pronounced "May Lonfong", is an impersonator of female roles. Every traveler in China hears of him...A few years ago a group of American bankers paid him \$4,000 for a half-hour of acting and singing. It is true that this especially large price was paid for that imponderable Oriental asset known as "face", because a group of Japanese bankers had tried shortly before to impress their Chinese guests by paying Mei Lan-Fang \$1,000 for an evening's entertainment." (Zucker 1924, 600).

Al contrario di ciò che è riportato sopra, altre voci che parlavano del debutto di Mei Lanfang in America dicevano che sarebbe stato una perdita economica, poiché egli parlava solo in cinese e recitava solo in cinese, perciò il pubblico americano non sarebbe stato in grado di capire nulla.

La popolarità di Mei Lanfang in Cina era spesso comparata a quella dell'attrice Mary Pickford in America. Come è già stato detto precedentemente, nella maggioranza dei teatri asiatici le donne non potevano apparire sul palco. In merito a ciò, è interessante vedere come la tradizione occidentale comparava spesso l'arte di Mei Lanfang all'Inghilterra Elisabettiana, quando alle donne era proibito salire sul palcoscenico e recitare. Il confronto tra il teatro elisabettiano non finisce qui:

come nel teatro cinese, anche in esso esistevano delle scene fisse, con determinate proprietà e convenzioni. Sulla scena, ad esempio, si potevano trovare delle convenzioni negli oggetti: un cespuglio poteva rappresentare una foresta nel Globe, così come quattro uomini potevano rappresentare un esercito nell'Opera di Pechino.

A portare Mei Lanfang negli Stati Uniti fu l'allora recente Istituto Cinese in America (The Chinese Institute in America - Huáměi Xiéjìnshè 華美協進社, ossia "Sino-American Cooperation Advancement Society"). Attraverso questo tipo di scambio, l'Istituto si proponeva di diffondere informazioni relative all'educazione cinese ed americana, avvicinare gli istituti educativi americani e cinesi attraverso lo scambio di professori e studenti, assistere gli studenti cinesi in America nella loro ricerca educativa e stimolare l'interesse per lo studio della cultura cinese. A distanza di una settimana dalla sua esibizione, in molti giornali apparvero numerosi articoli riguardo l'arte dell'attore cinese. Il seguente articolo è un esempio del materiale che appariva sui giornali di quell'epoca:

"It is an exceedingly intricate art which Mei Lanfang will demonstrate to his American audiences- an art with two millenniums of tradition, far more exacting than ours and far more dependent upon conventions. But at least in him New Yorkers may be certain of seeing the actor who is considered the greatest exponent of that art in the Orient." (Matthews 1930).

Il programma che Mei Lanfang presentò in America era il programma che tipicamente veniva presentato nei teatri di Pechino. Durante l'organizzazione del *tour*, venne prestata molta attenzione per assicurare che gli spettatori che non conoscevano le convenzioni del teatro cinese potessero capire o per lo meno godere di questa nuova arte sconosciuta al pubblico americano. La notte prima dell'esibizione, gli spettatori poterono leggere alcuni articoli su Mei, sulla storia del teatro cinese, sulle convenzioni dell'Opera di Pechino e su numerosi spettacoli cinesi grazie a dei volantini che vennero consegnati. Durante le due settimane di ingaggio, Mei e i membri della sua truppa decisero un programma e una selezione di opere varie, tra cui: *The Heavenlly Maiden, Scattering Flowers, Borrowing a Wife, The King's Parting with His Favorite, The Suspected Slipper*. Il giorno dopo la prima esibizione, numerose pagine di quotidiani riportavano il successo dell'attore cinese: Mei veniva considerato uno dei più straordinari attori mai visti prima, dotato di grandi doti, ritmo e agilità incomparabili. Brook Atkinson (1930), noto e famoso critico della città, scrisse nelle pagine del New York Times:

"You can begin to appreciate something of exquisite loveliness in pantomime and costume, and you may feel yourself vaguely in contact, not with the sensation of the moment, but with the strange ripeness of centuries. Perhaps you may even have a few bitter moments of reflecting that

although our own theatrical form is enormously vivid, it is rigid, and never lives so freely in term of the imagination as this one does". (Cosdon 1995, 182)

In questo punto, Atkinson solleva un'importante tematica che era stata molto discussa durante la permanenza dell'attore cinese a New York e che, come visto, sarà successivamente ripresa dai grandi maestri teatrali del XX secolo in occasione della sua esibizione a Mosca nel 1935: il realismo. Mei Lanfang proveniva da una tradizione teatrale molto lontana e diversa da quella degli Stati Uniti. Si deve ricordare che sui palchi americani del 1930 il realismo era presente in quasi tutte le produzioni, cosa rimasta inalterata per molto tempo. Al tempo del tour di Mei Lanfang, le convenzioni teatrali erano ampiamente influenzate dalle idee provenienti dall'Europa. Brockett affermò che Stanislavskij ed il Teatro d'Arte di Mosca avevano inoltre rafforzato il realismo americano con il loro tour nel 1923-1924 (Brockett 2001, 558-560). Stark Young iniziò a fare dei confronti tra l'importanza del Teatro d'Arte di Mosca e il tour di Mei Lanfang: "Nella performance di Mei Lanfang, io ho visto abbastanza per dire che per me rappresentava l'apogeo nella stagione del teatro ed in qualunque altra stagione, a partire dalla produzione delle opere di Chekhov nel Teatro d'Arte di Mosca" (cfr. Young 1930, 152). Il critico Brown, inoltre, in questa occasione rivelò di essere stanco della dominanza del realismo nel teatro: "Mei Lanfang porta a New York ciò che su tutti i fronti è considerato il miglior teatro cinese. E questo porta un respiro di sollievo dal brusio del realismo sui nostri palchi" (cfr. Brown 1930).

In modo molto chiaro, a quell'epoca si stavano iniziando a sollevare delle critiche nei confronti del realismo, specialmente dopo il *tour* della stella cinese in America. Anche se si può dire che Mei iniziò, a suo modo, una piccola riforma teatrale negli Stati Uniti, tuttavia egli non influenzò le pratiche teatrali occidentali fino al 1935, anno in cui fece un *tour* nell'allora Unione Sovietica. A Mosca, infatti, Mei Lanfang venne visto da grandi luminari del teatro come Stanislavskij, Meyerhold, Piscator, Brecht, Craig Tairov, Tretyakov ed Eisenstein. Tutti loro hanno avuto una influenza sul teatro americano e tutti hanno riconosciuto l'influenza di Mei Lanfang sul loro pensiero.

A New York il pubblico americano anche se non fu in grado di capire il linguaggio parlato dell'attore cinese fu colpito dal linguaggio del corpo e dalla gestualità dell'attore: l'uso delle mani, degli occhi, il sorriso ed ogni suo movimento venivano descritti come qualcosa di meraviglioso ed essenziale nella sua arte; qualcosa che mostrava grazia e forza in ogni posa (Stone 1930). Probabilmente, il grande tributo a Mei avvenne perché egli, nonostante la significativa barriera linguistica che lo allontanava dal pubblico americano, fu lo stesso in grado di trasmettere e comunicare gli spettacoli agli spettatori contando sulla meccanica del corpo, sugli occhi e sulla

gestualità. In questo modo, le sue storie non vennero perse, bensì trasmesse. Stark Young ha fornito forse la più vivida descrizione dell'attore cinese in azione:

"I notice in Mei Lanfang's acting that the rhythms of the body are completely throughout. If a gesture is made with the right hand, it not only proceeds from the right shoulder...but affects the left shoulder as well; so that the entire torso falls into the justly related rhythms. The head is a constantly moving, subtly alive on the neck, a motion that may often be unnoticed, as we may overlook the vibration of line and plane in fine sculpture. The use of the sleeves, from which hang the long white cuffs far down below the hands, is, in Mei Lanfang, regarded by his Chinese public as the height of all his accomplishments. The variety of these usages and conventions a foreigner could only observe after a long familiarity with his art, but the beauty and drama of the dance that he creates from them is evident...You see the sleeves go up, wildly fluttered, like a white dove, you even hear the flutter of wings in quick flight; a thing so subtly done and perfect that you can hardly believe it happened, and yet it was done with great certainty and design, even to its exact position on the stage" (Young 1930, 299).

Gli scrittori non diedero grande importanza al fatto che Mei Lanfang fosse un uomo che recitava la parte di una donna probabilmente perché notarono che nella loro stessa tradizione il ruolo delle donne era stato interpretato dagli uomini fino al 1660, con la restaurazione della monarchia inglese. In America, inoltre, nel XIX secolo vi era la tendenza da parte degli uomini di mascherarsi da donna. Nonostante ciò, il tema della preferenza sessuale dell'attore cinese durante il suo *tour* in America non venne mai sollevato pubblicamente. L'ingaggio di Mei Lanfang a New York fu esteso per tre settimane ed egli si spostò ad esibirsi nel National Theatre. Nel teatro, Mei cambiò il suo programma e vennero aggiunte delle opere come *Yang Kuei Fei-The Jealous Favorite, The Bite of Ridicule, The Fisherman's Gem*.

E' necessario ricordare che all'epoca per un attore straniero appartenente a una cultura non occidentale recitare nella grande America era qualcosa di incredibile. Durante la sua performance a New York, Mei Lanfang ricevette numerosi riconoscimenti ed il *Metropolitan Museum* dedicò una delle sue stanze ad una esposizione di dipinti rappresentanti i colorati e sontuosi costumi indossati dall'attore durante gli spettacoli. Dopo l'esperienza a New York, Mei Lanfang continuò il suo *tour* in California, dove venne introdotto ad altri attori americani famosi come Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks e Mary Pickford. Nonostante il grande attore cinese dopo il 1930 avesse fatto un *tour* in Giappone ed in Unione Sovietica, egli non tornò più negli Stati Uniti. Tuttavia, il trionfo ed il successo che Mei Lanfang ebbe in America non fu mai dimenticato dal pubblico americano e dopo il 1930 la sua carriera e la sua vita furono sempre seguite dai media americani (Cosdon 1995, 185).

Come si è visto, la performance dell'attore cinese Mei Lanfang a New York rappresentò un punto di svolta per la storia del teatro occidentale: per la prima volta, infatti, il pubblico americano entrava in contatto con un'arte distante sia geograficamente, sia culturalmente, e ne rimaneva estasiato. In merito all'incontro tra teatro occidentale e teatro orientale, Banu scrisse:

"Un artista europeo di teatro deve vedere l'Asia". Secondo egli, infatti, un artista diviene eloquente riguardo un attore Cinese, Giapponese o Balinese solamente tramite un'attenta osservazione, e quindi tramite l'esperienza, non tramite una conoscenza intellettuale astratta. Un avvenimento simile, quindi, era accaduto proprio a New York, quando il pubblico americano dopo aver visto con i propri occhi l'esibizione di Mei Lanfang ne rimase totalmente colpito e ammaliato (1986, 153).

L'incontro tra Occidente ed Oriente non avvenne solamente tra attori e spettatori, bensì anche tra registi. I registi teatrali occidentali, specialmente a partire dal 1900, incontrarono non solo la tradizione cinese dell'Opera di Pechino di Mei Lanfang, ma anche il teatro Balinese nel 1931, il teatro giapponese dell'attrice e ballerina Sada Yakko nel 1900, il teatro kabuki di Ichikawa Sadanji nel 1928 (Banu 1986, 153). La *performance* di Mei Lanfang a New York ed in Unione Sovietica destò l'attenzione del pubblico occidentale e non solo: i grandi registi teatrali ed innovatori teatrali del XX secolo quali Stanislavskij, Meyerhold, Brecht, Eisenstein ed altri furono a loro volta colpiti da ciò che videro. Prima di allora, il teatro cinese non si era mai aperto all'occidente e in questa occasione Mei Lanfang emerse come figura simbolica e chiave di questo primo incontro.

CAPITOLO III

DALL'ODIN TEATRET DI EUGENIO BARBA ALLA VICINANZA TRA COMMEDIA DELL'ARTE E OPERA DI PECHINO: LA FIGURA DEL BUFFONE

1. Eugenio Barba e l'Odin Teatret

Fino ad ora si è potuto vedere come le realtà teatrali di Oriente ed Occidente si sono sempre più avvicinate nel corso della storia. Scambi teatrali tra le due parti erano iniziati in maniera molto timida nelle esposizioni internazionali, quando il pubblico di una nazione poteva vedere in un unico luogo- in questo caso una città- le più disparate e diverse forme di arte provenienti da Paesi lontani senza il bisogno di dover viaggiare il mondo. Nel corso del tempo, poi, questa idea di scambio culturale è andata via, via rafforzandosi fino a toccare l'apice nel XX secolo.

Il XX secolo segna una epoca di grandi cambiamenti culturali, e ciò ebbe conseguenze dirette anche nel mondo dell'arte. Questo periodo vide la nascita del "teatro eurasiano", una nuova categoria mentale che permetteva ad Oriente ed Occidente di avvicinarsi come non era mai successo prima. Questa nuova "categoria mentale" (Barba, Fowler 1988, 126) permetteva a queste due realtà di essere inglobate all'interno di un flusso di "tradizione di tradizioni" entro il quale non esisteva nessun tipo di diversità linguistica, geografica, culturale o storica. Le visioni teatrali presenti all'interno del teatro eurasiano venivano quindi messe tutte sullo stesso piano come se tutte assieme concorressero al "sapere teatrale" del mondo. Grazie al teatro eurasiano gli scambi culturali di compagnie teatrali erano sempre più frequenti: registi, artisti e gli stessi attori allargavano il proprio campo di ricerca per incorporare nel proprio lavoro delle nuove tecniche sconosciute e "distanti".

In un epoca di grandi rivoluzioni teatrali, la nascita della categoria del teatro eurasiano era avvenuta assieme ad un periodo di forte crisi nel mondo teatrale occidentale. I più grandi registi e rivoluzionari teatrali che segnarono la storia del teatro del XX secolo- Meyerhold, Brecht, Stanislavskij, Eisenstein- erano convinti che la realtà teatrale occidentale e la figura dell'attore si stessero via, via indebolendo in quanto stava venendo a mancare quella struttura su cui il teatro si era sempre poggiato: la tradizione. In Unione Sovietica, inoltre, molti maestri criticavano il realismo, secondo loro troppo presente sulle scene teatrali di quel periodo.

All'interno di questo contesto, vi fu un particolare momento che fece in un certo senso "risvegliare" gli animi dei grandi maestri teatrali e fece riaver loro una speranza nei confronti della realtà teatrale dell'epoca. Nel 1935 un attore che proveniva da molto lontano ma che era già conosciuto quasi in tutto il mondo portò nell'allora Unione Sovietica con il suo *tour* un tipo di teatro che l'Occidente aveva ormai dimenticato. Mei Lanfang, che rappresentava una tradizione di un teatro antico come quello cinese, aveva impressionato profondamente i maestri presenti a Mosca. Tutti loro avevano visto nella figura dell'attore cinese un ponte con il passato, una tradizione forte che non era mai cambiata: Mei Lanfang era il barlume di speranza che poteva far tornare a illuminare la scena teatrale occidentale, la quale stava perdendo il contatto con le sue radici ed il suo passato, la tradizione.

A partire da quel fatale incontro con Mei Lanfang i grandi uomini di teatro del XX secolo iniziarono ad inserire nei propri modi di lavorare delle tecniche provenienti dalle arti orientali: c'era chi era stato profondamente colpito dal No, chi dal Kabuki, chi dall'Opera di Pechino, chi da altro ancora. Allo stesso tempo, la *performance* di Mei Lanfang rappresenta anche il mito fondante dello stesso teatro eurasiano.

Oriente ed Occidente sono stati sempre più al centro di veri e propri scambi, influenze e collaborazioni reciproche. Se nel XX secolo le collaborazioni vedevano coinvolti i nomi di grandi registi quali Meyerhold, Eisenstein, Brecht e Stanislavskij, i quali incorporarono nei loro lavori teatrali delle tecniche provenienti dai teatri asiatici, a questi è necessario aggiungere il nome di un altro grande uomo di teatro contemporaneo: Eugenio Barba. Il regista italiano fu uno tra i padri dell'antropologia teatrale e partecipò alla nascita del concetto di "teatro eurasiano". Egli oltre ad aver collaborato con artisti di tutto il mondo e ad aver raccolto durante la sua vita numerose esperienze in campo teatrale, è anche regista dell'Odin Teatret. L'Odin Teatret è una realtà teatrale che rispecchia una visione puramente eurasiana all'interno della quale i teatri della tradizione orientale si incontrano con quelli della tradizione occidentale in un'ottica di condivisione, crescita reciproca, influenza, sperimentazione. Non esiste alcun tipo di barriera linguistica, geografica o culturale, proprio come recita il concetto stesso di "teatro eurasiano".

Barba fu famoso per essere stato allievo del maestro Jerzy Grotowski e per aver potuto viaggiare molto con lui, potendo così conoscere le più diverse realtà e culture teatrali nel mondo. Il regista italiano ebbe la possibilità di studiare con il maestro per quattro anni in Polonia, dopodichè ebbe con lui numerose esperienze che gli consentirono di venire a contatto con numerose culture teatrali di tutto il mondo. Nel 1962, ad esempio, Grotowski e Barba viaggiarono per un mese in Cina, mentre l'anno successivo si recarono in India e soggiornarono a Cherutthuruthy in Kerala,

presso il Kalamandalam, una delle più importanti scuole di Kathakhali. Barba si spostava con il maestro Grotowski in qualità di suo collaboratore. Eugenio Barba ed il suo Odin Teatret rappresentano un chiaro esempio di teatro eurasiano, in questo caso un luogo fisico in cui diverse culture si incontrano per essere prima studiate e poi condivise all'interno di un unico linguaggio teatrale. Nicola Savarese introduce così la realtà di questo teatro eurasiano:

"L'Odin Teatret è forse l'esempio più lampante ed accurato di un laboratorio all'interno del quale più culture dialogano al fine di creare un qualcosa di unico. Per tale ragione, la storia dell'Odin è costellata da numerosi incontri con le tradizioni dei teatri asiatici; le attività e le iniziative pedagogiche organizzate attraverso l'incontro tra attori occidentali ed orientali indicano come vi sia una predilezione nei confronti di questi ultimi, considerati dallo stesso Barba "un punto di riferimento del suo lavoro e della sua cultura teatrale" (2002, 116).

L'Odin Teatret venne fondato nel 1964 ad Oslo, in Norvegia, per poi essere definitivamente trasferito nella città di Hostelboro nel 1966. La scuola accoglieva giovani attori scelti tra i rifiutati della scuola teatrale della stessa capitale norvegese. La compagnia vanta più di 50 anni di storia e rappresenta uno dei più importanti movimenti teatrali moderni. Al giorno d'oggi, Barba è considerato uno dei più grandi registi, teorici e pedagoghi teatrali. Oltre ad avere dato vita alla compagnia teatrale dell'Odin Teatret, Barba fondò anche l'ISTA (International School of Theatre Anthropology); assieme all'Odin Teatret, l'ISTA rappresenta un luogo di ricerca che studia le connessioni tra *performance* teatrali occidentali ed orientali. In poche parole, si può dire che essa stessa incarna una visione ed un modo di fare teatro prettamente eurasiano. Il regista stesso la definisce così:

"Dietro la sigla ISTA, scostante come ogni sigla (International School of Theatre Anthropology) si nasconde il tentativo di dare forma e continuità a qualcosa che era nato quasi da sé, soprattutto il Italia: uno strano ambiente che raccoglieva attori, registi e storici di teatro. L'Odin Teatret si trovò al centro di questo ambiente. Nel dargli un nome e una forma mobile, si aggiunsero alcuni uomini di scienza e artisti d'altri continenti. Divenne sempre più internazionale: una babele di lingue in un villaggio comune, dove non sempre è facile distinguere artisti, tecnici o "intellettuali" e dove Oriente e Occidente non sono più da separare [...]" (Barba 1993, 8-9).

Odin Teatret ed ISTA, quindi, sono accomunati dalla stessa visione eurasiana entro la quale si sono sviluppate. In merito a questo discorso, è bene ricordare che Eugenio Barba portò avanti le sue ricerche sul teatro dando vita ad un ramo di studi ben specifico: l'antropologia teatrale. All'interno della sua opera "La canoa di carta" il regista italiano parla della nascita della antropologia teatrale,

di cui può essere definito uno tra i fondatori, e di tutta una serie di riflessioni teatrali che coinvolgono il teatro d'Oriente e quello d'Occidente. L'antropologia teatrale può definirsi come una "scienza delle tradizioni" che si impegna a rispondere a delle domande riguardo il lavoro dell'attore. Delle domande ricorrenti possono essere, ad esempio: Come può muoversi un attore occidentale per cercare come costruire il materiale della sua arte? In che cosa consiste il "linguaggio dell'attore"? Come fa un attore a diventare un "buon attore"?

E' da specificare che l'antropologia teatrale non cerca dei principi teatrali che siano universalmente veri, ma delle direzioni che siano utili. Essa non ha l'umiltà di una scienza vera e propria ma si propone di scoprire tutta quella conoscenza utile al lavoro dell'attore; non cerca di scoprirne le leggi, bensì le regole di comportamento. Analizzandone l'origine, il termine "antropologia" definisce lo studio del comportamento dell'uomo a livello socio-culturale e psicologico. Di conseguenza, l'antropologia teatrale è lo studio del comportamento socio-culturale e psicologico dell'uomo in una situazione di *performance*. (Barba, Fowler 1982, 5)

E' interessante vedere come all'interno del suo discorso antropologico sull'attore Eugenio Barba abbia sempre parlato e ricercato in chiave eurasiana, senza fare distinzioni culturali, linguistici o geografici ma semplicemente essendo consapevole del fatto che ogni tradizione teatrale poteva essere aperta ad ogni tipo di scambio e a collaborare con altre forme teatrali. Come visto, il tipo di teatro promosso da Eugenio Barba è molto fisico e legato al lavoro dell'attore. Il fulcro della ricerca teatrale dell'Odin Teatret, infatti, è l'attore stesso, il *performer*. Per arrivare ad affermare questo, è necessario sapere in cosa consistono il *training* e la preparazione degli attori dell'Odin. Così come avviene per gli attori dell'Opera di Pechino o della Commedia dell'Arte, i quali seguono rigidi allenamenti, anche gli attori dell'Odin si allenano regolarmente per sei giorni a settimana e per circa otto o dieci ore al giorno. L'allenamento fisico è accompagnato da quello vocale durante i quali gli attori improvvisano spesso durante le prove. La caratteristica che rende particolare l'Odin Teatret e che lo inserisce così all'interno di una dimensione prettamente eurasiana è che il *training* dell'attore è stato profondamente influenzato da tecniche provenienti da culture diverse, sia orientali, sia occidentali. Viene riportata in questo modo un'osservazione fatta da Watson in merito al lavoro degli attori dell'Odin nel 1985:

"Barba is not present. There are five actors in the room, three women and two men, all working separately. Following a brief warm-up, consisting of simple stretch exercises, the actors begin to work on their individual activities. Actress 1 is sitting in a deck chair. She moves her right arm across her body, then left arm. She moves her head from right to left, then up and down. All actions are slow, precise, and punctuated with a brief pause. She sits up in the deck chair, she

sits back, she sits up again, then repeats this up and down action several more times. During these actions her trunk appears to move as one unit, with no curve in the spine or separation between chest and waits. Meanwhile, Actor 1 moves to the back of the room and begins to do a tap dance-type shuffle. He raises his arms in the classical ballet position and spins around several times. He lowers his arms and begins what appears to be a simple dance. The top half of his body does not seem to be engaged in the dance. He stops suddenly and does several shoulder stands, returning to the upright position each time. He lunges into the shoulder stands, but has great control and executes them precisely. He returns once more to a simple dance and moves around the room, occasionally breaking into the tap dance shuffle he began with." (1988, 51-52).

Dalla descrizione riportata sopra è possibile notare che spesso durante il *training* degli attori dell'Odin non c'è nessuno ad accompagnarli; gli attori, infatti, si allenano in una stanza da soli, focalizzandosi sul proprio lavoro e ripetendo spesso delle sequenze di esercizio in ogni sessione, come se ogni attore seguisse il proprio ritmo di lavoro. Altre caratteristiche del lavoro fisico degli attori dell'Odin sono la precisione fisica e la maestria nelle acrobazie, nella danza, nel lavoro vocale e nell'uso dei trampoli.

Tutto questo discorso sugli attori dell'Odin Teatret non può non farci pensare alle tradizioni asiatiche, soprattutto all'Opera di Pechino, citata più volte, o alla biomeccanica di Meyerhold. Il teatro tradizionale cinese, infatti, è dato dall'unione di danza, canto, recitazione e musica: le quattro arti sono tutte indispensabili per la *performance*. Gli attori dell'Opera di Pechino, per questo motivo, sono ben preparati in tutte queste discipline ed è richiesta loro una grande preparazione fisica. Risulta chiara, a questo punto, la connessione tra Odin Teatret e teatro orientale, ampiamente studiato da Barba stesso.

Il duro e fisico allenamento del corpo rimanda anche ad un'altra forma di teatro che è stata più volte ritenuta essere simile all'Opera di Pechino: la Commedia dell'Arte. In occasione del *workshop* teatrale tenutosi presso il Piccolo Teatro di Milano nel 2012, il regista e direttore teatrale dell'Accademia Teatrale di Shanghai Huizhu Sun aveva affermato che la Commedia dell'Arte è la forma teatrale europea più vicina all'Opera di Pechino. Egli non fu il solo ad aver avanzato delle simili osservazioni nei confronti di queste due forme artistiche apparentemente molto distanti tra di loro. Anche Ruru Li, professore ed esperto di studi sul teatro cinese, condivideva la prospettiva che vedeva Commedia dell'Arte ed Opera di Pechino essere due genere teatrali in realtà molto simili tra loro, più di quanto si possa pensare.

Si è parlato molto del fatto che l'Odin Teatret rispecchi una visione eurasiana che si focalizza nello specifico sul lavoro dell'attore, sulla sua corporalità e fisicità. Dal momento in cui si parla del corpo, è bene specificare che un aspetto molto affascinante e caratteristico degli attori dell'Odin è la composizione del movimento. Gli attori, di solito, dopo essersi riscaldati con precise tecniche di movimento creano dei movimenti che non devono necessariamente seguire delle serie precise. Come riporta Watson, questi movimenti si focalizzano su degli "ideogrammi fisici" (1988, 53) creati dal corpo dell'attore. Questi "ideogrammi", un po' come avviene nella scrittura cinese e giapponese, sono delle immagini e delle forme create dal corpo dell'attore tramite il movimento che possono esprimere delle tensioni interne o delle associazioni mentali. Ad esempio, un attore può costruire una composizione di movimento attraverso l'immagine di un fiore che cresce: la sua germinazione, il suo diventare grande e la sua morte. Attraverso queste immagini mentali, l'attore, servendosi del suo corpo, si muove nello spazio creando delle vere e proprie figure, degli "ideogrammi", cioè delle immagini che hanno un significato.

E' molto interessante vedere come il teatro degli attori dell'Odin Teatret abbia punti in comune, e non, rispetto ai teatri asiatici. Proprio per il fatto di essere calato in una realtà totalmente "eurasiana", l'Odin Teatret conserva tradizioni occidentali ed orientali. Innanzitutto, è bene ricordare che quasi tutti i teatri asiatici sono caratterizzati da un vero e proprio linguaggio fatto di codici di varia natura: movimento, gesti, modo di parlare sono tra i più importanti. La prima differenza tra gli attori dei teatri orientali e quelli dell'Odin Teatret è che se nel teatro asiatico è presente questo tipo di movimento codificato, sequenziale e rigido, al contrario gli attori dell'Odin sono piuttosto liberi di creare un movimento che vada a rappresentare un concetto, una forma. In aggiunta a ciò, è interessante vedere che il movimento a cui si ispirano gli stessi attori è spesso associato ad un "ideogramma". Nella scrittura cinese l'ideogramma altro non è che un' insieme di tratti- in questo caso "forme"- che messi tutti assieme stanno a rappresentare un concetto: un po' come succede al corpo degli attori dell'Odin, in quanto il loro corpo è vivo ed è un insieme di tensioni e movimenti che comunicano un concetto. Questo modo di pensare al teatro rispetto ai movimenti codificati e sequenziali dei teatri orientali, come ad esempio quelli dell'Opera di Pechino, è molto più astratto e meno concreto, meno schematico. In ogni caso, il modo di lavorare degli attori dell'Odin vede sempre coinvolte tecniche occidentali e tecniche orientali.

Eugenio Barba disse di essere affascinato dalle *performance* orientali perché secondo lui all'interno di queste l'attore era dotato di una forte presenza scenica. Questo aspetto fu per lui talmente affascinante che decise di iniziare un sistematico studio del teatro orientale, che per lui rappresentava la fonte della "presenza" dell'attore ed un esempio da cui trarre ispirazione per gli attori occidentali. Come si può vedere il regista italiano, così come i grandi registi del Novecento come Meyerhold, Brecht, Stanislavskij ed Eisenstein, venne profondamente colpito dalla presenza

scenica dell'attore, la stessa caratteristica di cui avevano parlato questi ultimi durante il tour di Mei Lanfang in Unione Sovietica. Fin dal principio Barba non approvava l'idea che l'attore occidentale avrebbe solamente "copiato" le tecniche e le forme degli attori orientali. Le tradizioni orientali richiedono un lavoro che per gli attori inizia fin dalla tenera età; riprodurre un lavoro che richiede una preparazione di una vita agli attori occidentali avrebbe sicuramente portato a risultati spiacevoli. Tuttavia, attraverso uno studio ed un approccio cross-culturale, Eugenio Barba riuscì infine ad elaborare delle teorie che potessero giustificare la potente ed affascinante presenza scenica degli attori asiatici, specialmente per quelli del teatro tradizionale.

Secondo Barba, la presenza in scena dell'attore era data dall'uso di precise tecniche designate per rompere le abitudini che l'attore ha nella vita quotidiana-tecniche che egli stesso definirà come "extra-quotidiane"- e la codificazione di principi che dettavano l'uso dell'energia durante la performance. Per capire di cosa trattano queste tecniche di cui Barba parla, è bene fare una considerazione. Nella vita quotidiana, le nostre azioni sono automatiche perché vengono ripetute costantemente dal nostro corpo. Il nostro corpo ha una memoria fisica e quindi "sa" come portare a termine delle azioni e dei semplici compiti come camminare, salire e scendere le scale. Nelle performance tradizionali orientali come nel Kathakali, nel No o nell'Opera di Pechino il corpo dell'attore è intenzionalmente "stravolto, deformato" attraverso la posizione dei piedi e delle gambe. Nel Kathakali, ad esempio, l'attore sta in piedi poggiando sulla parte più esterna del piede e mantenendo le gambe in posizione aperta; nel No, l'attore tiene bloccate le anche alterando così la distribuzione del peso nel corpo. Secondo Barba, queste tensioni costituiscono tutte quelle tecniche extra-quotidiane e che garantiscono all'attore una presenza in scena. Queste tecniche extra-ordinarie, inoltre, stabiliscono un livello pre-espressivo in cui le energie dell'attore precedono l'espressione. Per tale ragione, si parla di "pre-espressività", ovvero di uno stadio di movimento che precede ciò che è espressione.

Nelle tradizioni orientali, come visto più volte, le espressioni di ogni personaggio sono codificate -nel senso che "seguono dei precisi codici" - e ciò che rende affascinante e presente il corpo dell'attore sul palco sono tutta una serie di principi che, secondo Barba, sono ricorrenti in più tradizioni teatrali. Un importante principio è l'utilizzo di diverse tensioni corporee muscolari per creare dinamismo sul palco assieme al cambiamento dell'equilibrio del corpo. Tutti questi principi fanno parte delle azioni extra-quotidiane e richiedono all'attore un grande sforzo ed una grande energia.

Durante la sua ricerca teatrale, Barba si era reso conto di come fossero presenti dei principi teatrali simili e ricorrenti sia nelle forme teatrali occidentali, sia in quelle orientali. Il principio delle

tensioni del corpo, ad esempio, era presente nel mimo occidentale, così come il principio dell'alterazione dell'equilibrio costituiva un elemento fondamentale del balletto. Barba rimase poi estremamente colpito quando, osservando i suoi attori dell'Odin durante l'allenamento individuale, disse che loro non stavano facendo altro che utilizzare principi simili a quelli del teatro orientale, ma senza esserne pienamente consapevoli. Watson riporta così un esempio sul lavoro degli attori dell'Odin:

"To stand on one's head involves mastering particular technical skills such as placement of the hands, legs, and head, and the adjustment of body weight and balance. It also involves the principle of shifting the body's weight quickly so that one is off-balance, finding a point of equilibrium which is held for a period, and returning to the normal body position. Standing on one's head is a skill that has to be learned; the principle underlying it, meanwhile, can be applied to many situations, including walking, sitting and working with a requisite" (1988, 57).

Il senso dell'allenamento fisico degli attori dell'Odin non è tanto di padroneggiare delle determinate tecniche, quanto di esplorare quei principi teatrali comuni a tutte le tradizioni, indipendentemente da lingua, geografia, cultura. Gli attori dell'Odin lavorano quindi su più principi anche contemporaneamente ed una volta che sentono di essere arrivati a conoscere un determinato principio- come ad esempio correre, camminare, ballare, giocare con gli equilibri e le opposizionine esplorano un altro per evitare di cadere in un'azione meccanica o nella convenzione delle azioni abituali. Senza il supporto di una struttura codificata, le azioni basate sull'applicazione di principi può portare da una presenza senza vita sul palco.

Il sistema di allenamento dell'Odin Teatret è l'esempio più chiaro di forma di teatro eurasiano poiché quello degli attori è un *training* fisico che si basa sulla sintesi dell'approccio performativo orientale ed occidentale. Oggi, questa caratteristica continua a caratterizzare l'Odin Teatret ed a renderlo unico. Non è un caso se, fin dal principio, l'Odin Teatret è stato definito come una "babele di lingue in un villaggio comune in cui non sempre risulta facile distinguere artisti, tecnici o intellettuali" e dove soprattutto "Oriente ed Occidente non sono più da separare" (Barba 1993, 8-9).

L'approccio che unisce la visione occidentale e quella orientale all'interno dell'Odin Teatret è sicuramente stato il risultato dei numerosi viaggi compiuti dallo stesso regista italiano in giro per il mondo: dopo aver viaggiato in Cina, in Giappone, a Bali, a Taiwan, nello Sri Lanka e in molti altri posti, l'Odin Teatret è stato quel punto di partenza che ha visto mettersi insieme e collaborare più culture all'interno di una dimensione prettamente "interculturale" ma anche "transculturale". Barba, non a caso, definisce che la stessa "transizione" è una cultura e che vi sono almeno tre aspetti che ogni cultura deve possedere; il primo è la produzione materiale attraverso delle tecniche, il secondo

è la riproduzione biologica che permette di trasmettere l'esperienza da generazione a generazione e il terzo è la produzione di significati (Barba 1993, 16).

Sulla base di queste riflessioni, l'Odin Teatret risulta quindi essere un miscuglio di significati e di esperienze interculturali e transculturali che hanno permesso di produrre molto materiale di ricerca per una scienza quale l'antropologia teatrale ma ha permesso soprattutto a diverse esperienze teatrali di avvicinarsi e di poter essere studiate assieme. All'interno del proprio lavoro che si basa principalmente sul training dell'attore e sulla sua espressività sul palcoscenico, Eugenio Barba aveva affermato di avere ritrovato in alcune forme di teatro asiatico un'unità sensoriale, nonché un "momento della verità". Ciò che avviene all'interno dell'Odin Teatret è reso possibile, come già detto, dall'incontro tra l'esperienza occidentale ed orientale di fare teatro. In merito a Occidente ed Oriente, è bene fare una considerazione: identificare il "Teatro Orientale" e il "Teatro Occidentale" è già errato di partenza. Per tale motivo, Barba non parla di Oriente e Occidente, bensì di "Polo Nord" e "Polo Sud": egli usa queste due categorie immaginarie per evitare false associazioni con concrete aree geografiche e culturali. L'attore del Polo Nord è quell'attore che modella il suo comportamento scenico secondo tutta una serie di regole che definiscono un genere codificato, spesso stabilito da una tradizione. Il codice che l'attore del Polo Nord è tenuto a seguire riguarda l'azione fisica o quella vocale; la sua caratteristica principale, inoltre, è quella di essere spesso artificiale e non naturale. L'attore del Polo Sud, al contrario, appartiene ad un genere di spettacolo che non è caratterizzato da nessun tipo di codice stilistico; non avendo precise regole da seguire - regole che possono riguardare il movimento e l'uso della voce - l'attore del Polo Sud usa come punto di partenza le suggestioni che derivano dai testi recitati e dai libri. L'Odin Teatret è stato e continua ad essere soggetto ad un processo di sintesi teatrale occidentale ed orientale. Essendo stato per molti anni il punto di incontro tra artisti, tecniche ed arti provenienti da molti Paesi del mondo, esso può essere definito come quel grande laboratorio teatrale eurasiano che ha caratterizzato l'epoca contemporanea.

Il teatro eurasiano, come si è potuto vedere, ha subito degli sviluppi nel corso della storia e si è passati dal vedere le prime forme e i primi incontri tra forme teatrali occidentali ed orientali nelle grandi esposizioni internazionali, all'incontro in Unione Sovietica tra i grandi maestri teatrali del XX secolo con Mei Lanfang, fino ad arrivare all'epoca contemporanea con l'esempio dell'Odin Teatret. Nonostante il passare del tempo e lo sviluppo del teatro eurasiano, una cosa è sempre stata mantenuta salda: il teatro eurasiano ha sempre promosso scambi interculturali tra Oriente ed Occidente. Se l'Odin Teatret rappresenta una realtà teatrale eurasiana sviluppatasi a partire dalla seconda metà del XX secolo, è bene ricordare che oggi esistono altre forme di teatro eurasiano che

si sono sviluppate sempre più in molti Paesi del mondo. Un esempio è il laboratorio teatrale (o workshop teatrale) che si è tenuto presso il Piccolo Teatro di Milano nel 2012 e che a visto protagoniste due forme di teatro più volte ritenute simili tra loro e dal regista della *Shanghai Theatre Academy* Huizhu Sun, e dallo studioso Li Ruru: la Commedia dell'Arte e l'Opera di Pechino.

2. Nuove forme di teatro eurasiano contemporaneo: tra Commedia dell'Arte e Opera di Pechino

A partire dalla sua nascita fino ad arrivare ai giorni nostri, il teatro eurasiano ha subito numerosi cambiamenti e sviluppi. Le prime forme che vedevano coinvolti Oriente ed Occidente risalgono addirittura a prima del XX secolo, quando venne riconosciuto ufficialmente e descritto da maestri teatrali e uomini di teatro importanti per la scena teatrale di quel tempo. Le prime manifestazioni di teatro eurasiano, infatti, erano avvenute nelle cosiddette esposizioni internazionali, quando molti Paesi del mondo esponevano- come suggerisce la parola stessa- i propri prodotti commerciali per sviluppare ed aprire i mercati con altre nazioni. All'interno di questo contesto l'intrattenimento per le persone che arrivavano da svariate parti del mondo non mancava: musica, teatro ed altre forme d'arte venivano messe anch'esse in vetrina con il fine di intrattenere il pubblico. Fu proprio qui che le prime forme di teatro orientale e teatro occidentale si trovarono ufficialmente per la prima volta a dialogare. Per la prima volta il pubblico poteva vedere ed avere a portata di mano spettacoli provenienti da diversi continenti, tutti presenti in uno stesso luogo. Per l'epoca, questa rappresentò una vera e propria rivoluzione artistica.

Nel XX secolo il teatro eurasiano ha assunto delle forme sempre più ufficiali fino ad essere definito una vera e propria "categoria mentale" del linguaggio teatrale. Dalle esposizioni internazionali del XIX secolo la storia di questo nuovo concetto ha subito via, via delle trasformazioni. Un chiaro esempio, nonché episodio che fu il mito fondante dello stesso teatro eurasiano, fu il *tour* di Mei Lanfang in Unione Sovietica nel 1935. Per la prima volta a quel tempo tutti i più grandi uomini di teatro del XX secolo erano riuniti a vedere un attore cinese mostrare la sua arte. Un episodio simile non era mai successo prima in via ufficiale.

Dall'esperienza in Unione Sovietica si è poi parlato di altre esperienze eurasiane più contemporanee, come l'Odin Teatret di Eugenio Barba. Il lavoro che si svolge all'Odin Teatret fa in modo che la cultura occidentale e quelle orientali comunichino tra di loro, creando così una sorta di scambio culturale che giova ad entrambe le parti all'interno di una cornice prettamente eurasiana. Tuttavia, all'interno di questo lavoro interculturale Barba è contrario all'utilizzo della parola "confronto" tra Occidente ed Oriente:

"Oggi il termine stesso di "confronto" mi pare inadeguato, perché separa le due facce d'una stessa realtà. Posso dire che "mi confronto" con le tradizioni indiane o balinesi, cinesi o giapponesi se paragono le epidermidi dei teatri, le diverse convenzioni, le molte maniere degli spettacoli. Ma se considero ciò che sta dietro quelle luminose e seducenti epidermidi e scorgo

gli organi che le tengono in vita, allora i poli del confronto si fondono in un unico profilo: un teatro eurasiano" (Savarese 2002, 116-117).

Il punto di vista di Eugenio Barba nei confronti del teatro orientale rispetto ai grandi registi del XX secolo che avevano visto Mei Lanfang esibirsi a Mosca nel 1935 risulta essere molto diverso. I teatri asiatici, secondo Barba, non sono più solamente una ricerca esotica volta a stravolgere e rinnovare le consuetudini di un teatro occidentale ormai scaduto; al contrario, esse diventano un punto di partenza che serve ad analizzare lo stesso Occidente e le sue dinamiche teatrali quali la formazione dell'attore e le tecniche della rappresentazione. In questo modo, i teatri asiatici all'interno della pedagogia teatrale di Barba superano quell'idea di "esotismo" e quell'immagine "mitica" che sempre li aveva caratterizzati e si insediano nel decalogo della cultura e della scienza teatrale. E' proprio da questo "superamento" che nasce la visione del teatro eurasiano e con essa i principi dell'antropologia teatrale.

Con riferimento ad un discorso più ampio sull'antropologia teatrale, Eugenio Barba aveva fatto una riflessione sul lavoro dell'attore. A detta del regista italiano, l'attore occidentale non sa dove orientarsi per costruire le basi materiali della sua arte poiché, a differenza dell'attore orientale, non ha un repertorio di regole su cui appoggiarsi; i suoi unici punti di riferimento sono le indicazioni del regista ed il testo. La posizione dell'attore orientale è diversa, poiché egli può fare affidamento su tutta una serie di regole di azione e obblighi in scena che lo aiutano paradossalmente a creare. I grandi attori dei teatri asiatici tradizionali e convenzionali, dal Kabuki all'Opera di Pechino, così come la Commedia dell'Arte per l'Occidente, si basano su repertori di azioni e di regole codificate che viene trasmesso loro durante un apprendistato. Non è un caso se i grandi maestri teatrali asiatici sono spesso risultati intolleranti e chiusi nei confronti di tradizioni teatrali diversi dalla propria per evitare che i principi ed i codici tramandati di generazione in generazione venissero inquinati o persi. Questo stesso atteggiamento di chiusura, tuttavia, ha fatto in modo che nel 1935 i grandi maestri del teatro occidentale potessero riscoprire nell'esibizione di Mei Lanfang un qualcosa di "antico" e "tradizionale", un'autenticità e purezza che sembrava essere stata ferma nel tempo. Rispetto all'attore orientale, quindi, l'attore occidentale è prigioniero di una mancanza di regole codificate e la sua libertà limitata gli offre minori possibilità di uscire dalla tecnica che conosce.

Sulla base di queste riflessioni sul lavoro teatrale, Eugenio Barba concepisce una idea di "laboratorio transculturale" in cui studiare i principi comuni delle tradizioni teatrali codificate d'Oriente e d'Occidente. Questo stesso laboratorio transculturale poteva essere quindi chiamato con il nome di "antropologia teatrale", ovvero "lo studio dell'uomo in situazione di rappresentazione".

Eugenio Barba riuscì a mettere in piedi un vero e proprio laboratorio di ricerca interdisciplinare che vedeva protagonisti attori provenienti da tutto il mondo, tra cui Giappone, Cina, India. Nel suo teatro le più grandi tradizioni occidentali e quelle orientali andavano finalmente a collaborare reciprocamente, ad ascoltarsi, ad influenzarsi, ad essere un tutt'uno. Eugenio Barba aveva focalizzato i suoi studi teatrali sul lavoro dell'attore e nel corso del tempo aveva anche teorizzato la presenza di alcuni principi ricorrenti in ogni tradizione, orientale o occidentale che fosse. In principio, il regista italiano si mosse verso questa direzione soprattutto perché voleva riflettere sul perché l'attore orientale esercitasse una grande fascinazione anche su quegli spettatori che non conoscevano il personaggio e la storia che si stesse rappresentando, così come era avvenuto nel 1935 in Unione Sovietica con l'attore cinese Mei Lanfang.

Per spiegare perché grandi uomini di teatro ed il pubblico erano stati così affascinati dalle performance asiatiche, ed in particolare quella di Mei Lanfang a Mosca e anche a New York, dove venne idolatrato dal pubblico americano, Barba fa al principio una distinzione. In primo luogo, in Asia non vi è distinzione tra attore e danzatore; ne consegue che la recitazione è intesa come una vera e propria danza. Entro questo contesto, l'attore delle più famose ed antiche tradizioni teatrali orientali fa uso di tecniche che Barba definisce essere "extraquotidiane", quelle stesse tecniche che, come dice la parola stessa, vanno oltre la realtà e differiscono da quelle quotidiane, ovvero il modo che abbiamo di usare il corpo nella nostra quotidianità. E' da ricordare che il teatro di Barba, oltre che ad essere molto fisico, era anche molto astratto: sono famosi i movimenti dei suoi attori che richiamano degli "ideogrammi" cinesi poiché una forma del corpo richiama un concetto. Il regista italiano identifica tre tecniche "extraquotidiane" o "principi ricorrenti" caratterizzanti il lavoro dell'attore orientale: l'alterazione dell'equilibrio, la danza delle opposizioni nel corpo e nei movimenti e l'omissione.

E' interessante vedere come Eugenio Barba avesse identificato quali fossero, secondo lui, i principi ricorrenti in più tradizioni orientali che facevano in modo che l'attore, sul palcoscenico, fosse vivo, pieno di energia e in grado di catturare l'attenzione del pubblico. Nonostante Eugenio Barba avesse elaborato questi principi pensando al teatro orientale, tuttavia è da ricordare che nel teatro occidentale vi è una forma di teatro che è stata più volte comparata ad una forma di teatro orientale, l'Opera di Pechino: si tratta della Commedia dell'Arte. Ad accennare la vicinanza tra Commedia dell'Arte e dell'Opera di Pechino non furono solamente studiosi come Nicola Savarese e Ruru Li, ma anche personaggi teatrali direttamente connessi al mondo orientale. Huizhu Sun, regista della *Shanghai Theatre Academy*, aveva espresso la sua opinione a riguardo con le seguenti parole:

"I was always very interested in Commedia dell'Arte because as far as I know that is the only European theatre tradition that is similar to Chinese Opera. There are a lots of similarities between Commedia dell' Arte and Chinese Opera and also because my school Shanghai Theatre Academy and Piccolo Theatre have been working together on several projects for quite a few years, so I thought for few years that someday we should work on projects combining both Commedia dell' Arte and Chinese Opera". (Huizhu Sun, 2012)

Il regista cinese si era espresso in occasione di un evento particolare. Il 13 giugno 2012 presso il Piccolo Teatro di Milano - uno dei teatri storicamente più antichi d'Italia e uno dei punti di riferimento per la scena teatrale italiana del XX e XXI secolo - si è tenuta una collaborazione che ha visto protagonisti gli attori del Piccolo Teatro e degli attori cinesi dell'Opera di Pechino, selezionati dal regista Huizhu Sun. Lo scopo dell'incontro era duplice: in primo luogo, vi era l'interesse di far conoscere un po' di cultura e teatro tradizionale cinese in un'istituzione importante come il Piccolo; in secondo luogo, il fine forse più importante era quello di far collaborare e lavorare assieme gli attori del Piccolo, che si stavano esercitando su alcune tecniche della Commedia dell'Arte, e gli attori dell'Opera di Pechino, impegnati in un tipo di teatro antico e tradizionale. In questo modo, tra gli attori vi poteva essere uno scambio di tecniche: gli uni potevano vedere e provare il modo di lavorare degli altri e viceversa. Questo concetto rimanda subito ad un modo di "fare teatro" di cui si è già parlato: il concetto di "teatro" di Eugenio Barba- l'Odin Teatret- vedeva più attori provenienti da culture, tradizioni e luoghi diversi lavorare assieme alla creazione di un unico "momento teatrale".

Il workshop che si è tenuto a Milano è durato solo qualche giorno, tuttavia, ha potuto sicuramente dare agli attori che vi hanno partecipato una idea di cosa possa voler dire partecipare ad un momento teatrale comune e condividere esperienze, tradizioni culturali e tecniche di lavoro teatrali. Per ogni attore questo tipo di esperienze interculturali è un vero e proprio arricchimento personale e lavorativo. Il workshop —o in gergo teatrale "laboratorio"- che si è tenuto presso il Piccolo Teatro di Milano ha dato inizio a tutta una serie di riflessioni sul concetto di teatro eurasiano. Il teatro eurasiano, come visto più volte, si è sviluppato nel corso del tempo ma ha sempre avuto una caratteristica: esso ha sempre visto Oriente ed Occidente essere allo stesso tempo partecipi di un momento teatrale entro una visione eurasiana, collaborativa, di scambio e arricchimento personale. In questa dimensione, ogni tipo di barriera linguistica, culturale e geografica era stata abbattuta.

Si è visto come nel corso della storia, ed in particolare degli ultimi secoli, le forme attraverso cui il teatro eurasiano è stato tramandato sono state molte: dalle esposizioni internazionali del XIX

secolo, primi esempi di teatro eurasiano, si è arrivati al XX secolo con la performance di Mei Lanfang a Mosca nel 1935 e poi ancora al XX secolo con l'esempio dell'Odin Teatret. In merito a questo, si può dire che in epoca contemporanea gli esempi di "teatro eurasiano" sono caratterizzati da workshop (o laboratori teatrali) che vedono spesso impegnate più compagnie a collaborare tra di loro tramite moderni e veri e propri "scambi culturali". L'evento eurasiano contemporaneo del workshop presso il Piccolo Teatro di Milano avvenuto nel 2012- dopo che non era mai successo prima in Italia- ha dato il via a tutta una serie di riflessioni e spunti di nuovi lavori in ambito teatrale. Una cosa è certa: il workshop del Piccolo, oltre ad aver stabilito dei rapporti tra Oriente ed Occidente sempre più stressi e rivisitati in chiave moderna, ha anche confermato le teorie di grandi studiosi di teatro come Nicola Savarese, Ruru Li e lo stesso regista Huizhu Sun: Commedia dell'Arte e Opera di Pechino sono molto simili tra loro, più di quanto si possa pensare.

Il workshop tenutosi presso il Piccolo Teatro di Milano nel 2012 può dunque essere definito come una forma contemporanea di "teatro eurasiano". Durante questo evento due tradizioni teatrali molto importanti si sono potute avvicinare: da una parte l'Opera di Pechino, che è il genere teatrale per antonomasia in Cina; dall'altra la Commedia dell'Arte italiana, che è stata protagonista delle scene teatrali italiane- e non- per molti secoli. Opera di Pechino e Commedia dell'Arte, prima di incontrarsi "dal vivo", erano state più volte associate per la loro somiglianza da parte di autori del calibro di Savarese e Ruru Li.

Per spiegare perché il regista asiatico Huizhu Sun ha detto che la Commedia dell'Arte è la tradizione teatrale europea più vicina all'opera di Pechino, è bene analizzare le due tradizioni teatrali da diversi punti di vista. Il primo aspetto da analizzare è la storia, che spiega le origini di queste due tradizioni teatrali. Dal punto di vista storico, l'Opera di Pechino e la Commedia dell'Arte si sono sviluppate in tempi e modi diversi. La Commedia dell'Arte italiana si era sviluppata, in particolare in Italia, tra il XVI e il XVIII secolo. Essa veniva anche chiamata "commedia all'improvviso" per via della sua caratteristica principale, l'improvvisazione: gli attori della Commedia, infatti, si muovevano attraverso dei movimenti totalmente improvvisati, al di fuori di ogni codice di movimento. L'improvvisazione non riguardava solamente il movimento del corpo dell'attore, ma anche la creazione di dialoghi dei personaggi. Per tale motivo, la Commedia dell'Arte non seguiva né regole, né codici teatrali specifici.

L'origine della Commedia dell'Arte è stata a lungo discussa e studiata. In totale, nel corso degli anni si sono sviluppate varie teorie circa la sua nascita. Una teoria afferma che la Commedia dell'Arte è nata nell'VIII secolo in antica Grecia grazie alla figura di Susarion, un poeta comico molto famoso a quel tempo. Secondo un'altra teoria, la nascita della Commedia dell'Arte viene

attribuita alle figure dei musicisti di strada delle società di Atene e Sparta del V secolo i quali, per attirare l'attenzione dei passanti, improvvisavano delle scenette nei mercati o nelle strade, facendo in un certo senso pubblicità del loro mestiere e del loro servizio. Una terza teoria afferma che la Commedia è in stretta relazione con l'Atellana (Fabulae Atellanae), una forma teatrale che risale al III-IV secolo, chiamata così per via del nome della città di Atella. La caratteristica dell'Atellana più vicina alla Commedia dell'Arte è l'uso della maschera e la presenza in scena di personaggi fissi, stereotipati e farseschi. Una quarta teoria associa la nascita Commedia dell'Arte alla figura del trovatore medievale, una figura versatile che si improvvisava spesso compositore musicale o attore comico ed intrattenitore. Secondo altre ricerche, invece, la prima forma di Commedia dell'Arte si è sviluppata con i misteri e le moralità, forme di drammatizzazione a carattere didattico e religioso. Nel XVIII secolo, la Commedia dell'Arte si sviluppò in maniera sistematica in Italia ed in Francia. Durante il Rinascimento, l'economia in Italia era molto florida e ciò permetteva alle compagnie teatrali di portare in giro i propri spettacoli, soprattutto nei palazzi dei ricchi signori. Durante questa epoca di splendore e di ricchezza, si era sviluppata in questo modo una forma teatrale che rifletteva la vita del popolo e delle persone comuni: la Commedia dell'Arte, nonostante venisse rappresentata sia nelle piazze, sia nei palazzi dei ricchi signori, rappresentava scene di vita quotidiana di gente comune (Huang Zuolin 黄佐临 2015, 2-6).

A differenza della Commedia dell'Arte, l'Opera di Pechino si sviluppò a Pechino a partire dal tardo XVIII secolo. Al suo interno, essa mescola arte drammatica, pantomima, musica, canto, danza e arti marziali. Essa è una tra le forme di teatro orientale più conosciute al mondo per la ricchezza dei costumi e della difficile esecuzione dei *performers*, che richiede agli attori un duro e lungo percorso di preparazione. Nell'anno 1790, in occasione dell'ottantesimo compleanno dell'imperatore Qianlong della dinastia Qing (乾隆帝), a Pechino si era tenuta una grande cerimonia. A quel tempo, una compagnia teatrale proveniente dall'Anhui (安徽) aveva partecipato con uno spettacolo alla cerimonia di compleanno dell'imperatore: si dice che l'Opera di Pechino nacque proprio in questa occasione (Mo Liyun 莫丽芸 2015, 2-6).

Huang Zuolin e Mo Liyun hanno spiegato le origini della Commedia dell'Arte e dell'Opera di Pechino e come si può vedere dalle loro ricerche si possono notare delle differenze storico-culturali. Da una parte, nonostante vi siano molte teorie dietro la sua nascita, la Commedia dell'Arte era nata come una forma di teatro che rappresentava la vita delle persone comuni. La vita reale, quindi, era fonte di materiale per gli spettacoli della Commedia. Nonostante essa fosse rappresentata non solo nelle piazze dove si riuniva il popolo, ma anche nei palazzi dei ricchi signori che volevano intrattenersi, non bisogna dimenticare che la Commedia dell'Arte era dapprima nata come un

genere teatrale per le persone comuni che voleva riprodurre la realtà quotidiana in maniera il più delle volte comica, gioiosa. Dall'altra parte, l'Opera di Pechino era nata per intrattenere un pubblico di alto livello sociale, a differenza della Commedia dell'Arte che si poteva spesso vedere nelle piazze ed era una sorta di "teatro di strada" per l'epoca, nonostante come già detto vi fossero occasioni in cui anche le compagnie della Commedia venivano chiamate nei palazzi per intrattenere un ricco pubblico. Una volta che la compagnia teatrale proveniente dall'Anhui si era recata nella capitale cinese in occasione della cerimonia di compleanno dell'imperatore Qianlong, non fece più ritorno nell'Anhui e poco a poco si andò formando un nuovo genere teatrale che, poiché sviluppatosi proprio in questa città, prende il nome di "Opera di Pechino".

Dal punto di vista storico, si può dire che la Commedia dell'Arte sia più antica dell'Opera di Pechino, la quale nascita viene spesso associata all'anno 1790. Nonostante le divergenze storiche, Commedia dell'Arte e Opera di Pechino condividono lo stesso fine del fare teatro: intrattenere e far ridere le persone. Opera di Pechino e Commedia dell'Arte, come visto, sono due generi teatrali solitamente non drammatici che hanno in comune il fine di intrattenere il pubblico. Se si parla di questi due generi, tuttavia, non basta parlare della loro storia per descriverli e compararli. L'Opera di Pechino e la Commedia dell'Arte, infatti, non sono solamente vicine in quanto sono due generi il più delle volte comici, ma anche per un'altra caratteristica che condividono: i personaggi fissi e stereotipati.

La principale caratteristica dell'Opera di Pechino è la stilizzazione dei personaggi, stereotipi attraverso cui il pubblico è in grado di riconoscere i ruoli sul palcoscenico. I personaggi fissi dell'Opera di Pechino, che a loro volta si dividono in sottocategorie, sono formati da quattro grandi categorie: sheng 生(personaggi maschili), dan 且 (personaggi femminili), jing 净 (personaggi dalla faccia dipinta), chou 丑 (personaggi comici). Dei personaggi elencati sopra, un ruolo molto importante e praticamente ricorrente in ogni spettacolo era il chou (丑). Questo era il personaggio comico, parlava, non cantava ed era libero di improvvisare; all'interno dello spettacolo era considerato il personaggio più realistico ed era spesso nelle vesti di guardiano, carceriere, soldato, servo, commerciante o bisbetica. Ogni personaggio all'interno dell'Opera ha un proprio codice di movimento, nome, tipo di parlata o di canto. Altre caratteristiche fondamentali dell'Opera sono l'uso del trucco e di movimenti simili a danze a seconda del ruolo: ogni personaggio ha il proprio tipo di trucco e si muove al ritmo di una specifica musica. Per tale ragione, si dice che l'Opera di Pechino si avvicini più alla danza che al teatro. Ogni personaggio dell'Opera di Pechino ha inoltre delle specifiche caratteristiche che possiamo dire essere "stereotipate" anch'esse. Una volta entrato in scena, infatti, ogni personaggio può descrivere la propria indole ed il proprio aspetto attraverso

dei pezzi metà cantati e metà recitati, ma soprattutto attraverso dei movimenti codificati. Nell'Opera, tutto segue delle convenzioni ben precise e le parti recitate o cantate e le battute degli attori non fanno eccezione: ogni attore ha il proprio timbro vocalico prestabilito ed ogni brano è regolato da ritmi ben precisi e scanditi dalla musica, componente essenziale dell'Opera di Pechino.

Il movimento è un'altra parte fondamentale dell'Opera. Tutti i movimenti degli attori in scena possono essere simbolici, mimetici e ritmici e sono strettamente legati alla gestualità della danza, tanto che più volte l'Opera di Pechino è stata comparata alla danza. I gesti presenti nei movimenti, che accompagnano ogni parola al fine di spiegarne meglio il significato, sono totalmente "codificati" e seguono delle regole di esecuzione ben precisi. Per fare un esempio, esistono sette movimenti base della mano, più di dodici movimenti della gamba e numerosi movimenti del braccio, della manica e perfino della barba. A seconda del ruolo, poi, varia il modo di correre o di camminare.

Ogni personaggio dell'Opera di Pechino, come visto, è caratterizzato da un preciso codice di movimenti. Questa caratteristica dell'Opera di Pechino, ed in generale dei teatri asiatici, era già stata precedentemente osservata anche dai maestri teatrali che videro per la prima volta l'esecuzione di Mei Lanfang a Mosca nel 1935: il teatro a cui stavano assistendo era un teatro prettamente specifico, preciso, fatto di codici di movimento, linguaggio, musica, costumi, danza. I personaggi fissi dell'Opera di Pechino oltre ad essere caratterizzati da determinati movimenti adottavano anche dei veri e propri codici per il costumi e per il trucco: a seconda del ruolo, infatti, ogni attore aveva uno specifico trucco ed uno specifico costume.

La stilizzazione e schematizzazione dei personaggi- chiamati più volte "codici"- è anche una caratteristica della Commedia dell'Arte, non solo dell'Opera di Pechino. E' bene ricordare che, oltre a condividere dei personaggi fissi all'interno della struttura dell'Opera, gli attori e della Commedia dell'Arte, e dell'Opera di Pechino sono famosi per il loro *training*. E' risaputo che in entrambi questi due generi teatrali ogni attore dedica tutta la sua vita ad un ruolo, divenendone maestro e padrone indiscusso. Inoltre, l'allenamento e la preparazione al ruolo solitamente inizia molto presto, in alcuni casi addirittura dai cinque o sei anni.

I personaggi dell'Opera di Pechino e della Commedia dell'Arte rispondono a dei precisi codici di movimento, modo di vestire, modo di parlare ed indossano una maschera o portano il trucco. Grazie a tutti questi "codici", il pubblico che assisteva agli spettacoli dell'Opera di Pechino o della Commedia dell'Arte era in grado di distinguere i vari personaggi sul palcoscenico. Ragione principale dell'esistenza di tutti questi schemi in queste arti teatrali, infatti, era fare in modo che le

persone potessero capire nel minor tempo possibile di cosa trattasse una storia e riconoscerne subito i personaggi coinvolti. Per quanto riguarda il movimento degli attori della Commedia dell'Arte, tuttavia, è necessario fare un'importante osservazione. E' assolutamente vero che tutti i personaggi della Commedia rispondono a dei codici di movimento che corrispondono alle caratteristiche del personaggio stesso; per fare un esempio, i movimenti di Arlecchino, che nel più comune dei casi rappresenta un servo ghiotto che ha sempre fame, saranno sicuramente diversi dai movimenti di Pantalone, che è un mercante. Al contempo, i loro vestiti e le loro maschere saranno anch'esse diverse tra di loro. La Commedia dell'Arte rappresenta un teatro "reale, vicino alle persone e quotidiano", in cui sono presenti anche le stesse classi sociali, anch'esse frutto di veri e propri codici sociali. Tuttavia, gli attori della Commedia dell'Arte godono anche di una libertà che gli attori dell'Opera di Pechino non hanno: l'improvvisazione. L'improvvisazione fa sì che la Commedia dell'Arte sia un genere fatto di codici, ma non totalmente. I personaggi della Commedia, a differenza di quelli dell'Opera di Pechino, non sono sempre tenuti a muoversi in modo rigido e a rispettare ritmi e tempi precisi; allo stesso tempo, il più delle volte le battute da loro dette sono inventate oppure prese da un repertorio già esistente. I personaggi dell'Opera di Pechino sono forse sottoposti a dei codici ben più rigidi: un attore dell'Opera di Pechino non potrebbe mai inventare una battuta, poiché sul palcoscenico deve essere sempre attento alla musica, deve fare attenzione a cantare e a suonare sul giusto ritmo, stare a tempo. L'improvvisazione nell'Opera di Pechino non è contemplata: movimenti, canto, battute sono tutte già studiate a tavolino e schematizzate, pronte per essere eseguite.

Commedia dell'Arte e Opera di Pechino nonostante sembrino due generi teatrali molto distanti tra di loro, tuttavia presentano delle somiglianze importanti. Senza ombra di dubbio il workshop che si è tenuto presso il Piccolo Teatro di Milano e che le ha viste protagoniste ha fatto sì che gli attori, oltre a lavorare sulle differenze delle tecniche teatrali, potessero lavorare anche sulle somiglianze. Come visto, i punti importanti che Commedia dell'Arte e Opera di Pechino hanno in comune sono l'intrattenimento, i personaggi fissi, la presenza di veri e propri codici di movimento, azione, recitazione, danza ed il fatto che in entrambi i casi gli attori dedicano tutta la loro vita alla preparazione di un ruolo, ad eccezione di alcuni casi. Commedia dell'Arte e Opera di Pechino, tuttavia, hanno anche molte differenze, a partire dalle origini storiche e geografiche. Oltre a questo, gli attori della Commedia, sebbene anch'essi debbano seguire dei codici, sono più liberi rispetto agli attori dell'Opera, poiché possono godere dell'improvvisazione, che è di per sé una specie di tecnica caratteristica della Commedia dell'Arte, chiamata anche per questo "Commedia all'Improvviso". Nell'Opera di Pechino, gli attori sono inoltre tenuti a seguire minuziosamente la musica, che nella Commedia non c'è, e ciò implica una stretta relazione con movimenti, recitazione e canto.

Se si dimenticano per un attimo somiglianze e differenze tra Opera di Pechino e Commedia dell'Arte, si può ricordare che all'interno della categoria del "teatro eurasiano" ogni elemento di confronto culturale, storico, geografico o linguistico viene annullato. Tuttavia, per analizzare e capire bene perché studiosi come Savarese, Ruru Li e poi Huizhu Sun abbiano parlato della relazione tra queste due tradizioni teatrali è bene vedere quali siano i punti di incontro e di scontro dei due generi. In questo processo di analisi, il workshop di Milano che ha visto protagonisti questi due generi teatrali, Commedia dell'Arte e Opera di Pechino, è l'ennesimo esempio di evento teatrale eurasiano che ha fatto avvicinare ancora di più due tradizioni apparentemente molto distanti, ma in realtà molto vicine tra di loro.

3. Commedia dell'Arte e Opera di Pechino: la figura del buffone

Il workshop del 2012 tenutosi presso il Piccolo Teatro di Milano è stato l'ennesimo esempio di come due tradizioni teatrali possano tra loro cooperare e creare uno scambio culturale che arricchisce e la cultura di partenza, e la cultura di arrivo. Commedia dell'Arte e Opera di Pechino, protagoniste assolute del workshop, sono state più volte dette essere simili. Huizhu Sun, regista della compagnia Shanghai Theatre Academy presente allo stesso workshop, aveva infatti ribadito chiaramente che "[...] Commedia dell'Arte as far as I know is the only European theatre tradition that is similar to Chinese Opera [...]".

Per compiere un ulteriore passo in avanti per capire come due tradizioni teatrali così distanti possano invece essere più vicine di quanto si pensi, è opportuno partire da un confronto specifico. Commedia dell'Arte e Opera di Pechino, come visto, hanno delle caratteristiche in comune tra le quali appare quella dei personaggi fissi e della presenza di "codici" o schemi. In entrambe le due tradizioni teatrali è presente un personaggio ben preciso: il buffone.

In molti generi ed opere teatrali, la figura del buffone è sempre la più emblematica ed è spesso la figura chiave della storia. Per tale ragione, mettere a confronto l'Arlecchino della Commedia dell'arte ed il buffone nell'Opera di Pechino (il *chou* \pm) può essere un ottimo punto di partenza per andare ad argomentare nello specifico le parole di Huizhu Sun, secondo le quali la Commedia dell'Arte è il genere europeo che si avvicina di più all'Opera di Pechino.

Il buffone per antonomasia nella Commedia dell'Arte italiana è Arlecchino, chiamato anche "Harlequin, Harlequino o Arlechino". Arlecchino, spesso descritto come avente le sembianze ed i movimenti di un gatto, appare per la prima volta nella letteratura del XVI e del XVII secolo. Le origini di questo personaggio sembrano essere legate alla sua natura tanto farsesca quanto oscura e misteriosa: si dice che Arlecchino facesse parte della Masnada Hellequin, letteralmente "truppa, esercito furioso" o "caccia selvaggia". La prima testimonianza scritta di cui si dispone è contenuta nell'Historia Ecclesiastica, scritta dallo storiografo Normanno Orderico Vitale tra il 1114 e il 1142, che riporta il racconto del prete normanno Gualchelmo (Gauchelin) che la notte di capodanno è testimone del passaggio della "Masnada di Hellequin"- da cui il nome "Arlecchino". In questo caso, si narra che la Masnada fosse composta da "un corteo (chiamato exercitus mortuorum) di esseri infernali e mostruosi, simili a diavoli, che conducevano uomini e donne peccatori a cui erano inflitte pene atroci verso la dannazione" (Le Goff, 2016). Si dice che di questo corteo facesse parte anche Alichino, figura mascherata presente anche nell'Inferno dantesco nei canti XI e XII all'interno della stessa truppa demoniaca. Quest'immagine di truppa demoniaca aveva una funzione ben specifica

per l'epoca: attraverso la letteratura, essa serviva a criticare ed ammonire la società medievale affinché le persone ne fossero spaventate e non commettessero peccati. Con la Commedia dell'Arte, questo personaggio che faceva parte della "truppa furiosa" dalle origini oscure e legate ad un'immagine infernale è diventato l'immagine di un servo analfabeta e buffo, un personaggio che ha sempre fame e che, per tale ragione, rimane anche molto fedele al proprio padrone ricco: Arlecchino. Come si può notare, il nome "Arlecchino" è molto simile a quello che viene chiamato "Alichino" all'interno della letteratura che descrive la Masnada Hellequin e che deriva proprio da qui.

All'interno dell'Opera di Pechino, il personaggio del buffone viene chiamato "chou" 丑,che secondo il dizionario significa letteralmente "brutto, ripugnante, schifoso". Il chou rappresenta la categoria del personaggio comico, il quale si divide solitamente in tre sottocategorie: il wenchou (文 丑), il wuchou (武丑) ed il laochou (老丑). Ogni personaggio, e quindi anche ogni "sottopersonaggio", è dotato di caratteristiche specifiche poiché l'Opera di Pechino si contraddistingue per l'uso di molti codici. Il wenchou (文丑) rappresenta un ministro di stato, un medico di corte acculturato e dal carattere eccentrico, spesso ricco. Il wuchou (武丑) è un personaggio comico esperto in arti marziali, molto intelligente e scaltro. Il laochou (老丑) è un vecchio buono ed onesto.

Sebbene sia l'Arlecchino, sia il *chou* rappresentino dei personaggi comici e farseschi, è interessante analizzare le loro differenze su alcuni piani al fine di capire quali siano i loro punti in comune e le loro differenze: l'uso della maschera, il trucco, il costume, l'uso della lingua ed il movimento in scena.

La Commedia dell'Arte e l'Opera di Pechino, come detto, hanno una struttura di personaggi ben precisa, codificata: ogni personaggio risponde a dei "codici" specifici che possono riguardare maschere, trucco, costume, uso della lingua e movimento.

La Commedia dell'arte, chiamata anche "commedia delle maschere", vede nell'uso della maschera uno dei punti fondamentali della sua arte: ogni personaggio della Commedia, infatti, porta una maschera che ha delle precise caratteristiche. La maschera dei personaggi della Commedia rappresenta spesso un ostacolo fisico e per questa ragione l'attore, non potendo comunicare attraverso l'espressione facciale, comunica principalmente attraverso il corpo. Per questo motivo, all'attore sono richieste delle abilità performative e di movimento molto alte. La maschera di Arlecchino, servo leale, vorace ma anche astuto, originariamente era fatta di legno ed aveva dei colori molto scuri. Il naso era rotondo e molto accentuato. Si dice, inoltre, che la maschera

richiamasse le sembianze di un gatto e ciò non è un caso, dato che Arlecchino è stato spesso associato alla figura felina grazie ai movimenti lesti che compie (Wang Qihang 王启航 2010, 18).

Nell'Opera di Pechino gli attori non indossano la maschera ma portano qualcosa che sta allo stesso piano della maschera sia per significato, sia per uso: il trucco. Il trucco nell'Opera di Pechino è considerato come un'arte molto importante: esso rispecchia le caratteristiche di ogni personaggio come età, posizione sociale e carattere. Esso non solo è considerato un'arte estetica indipendente e a sé stante, ma si dice che sia stato anche influenzato dalla pittura tradizionale cinese nei colori e nelle forme. Tendenzialmente, il trucco del personaggio del chou è a mezza faccia. Il personaggio del buffone, come già detto, si divide in wenchou, wuchou e waochou. Il wenchou ha le sopracciglia leggermente ridotte che richiamano la forma del carattere del numero "otto" in cinese, ossia "bā 人". Il trucco non è multicolore, bensì si limita alla figura di un rombo bianco che ricopre la parte centrale della faccia e che delimita naso ed occhi. Il trucco del wuchou è sia bianco, sia rosso: il colore bianco ricopre il naso, mentre il rosso ricopre gli occhi e richiama la forma delle giuggiole. Il trucco del laochou è principalmente bianco e ricopre occhi, sopracciglia e naso. Il trucco del buffone nell'Opera di Pechino può avere forme leggermente diverse a seconda del personaggio, ma la cosa certa è che il trucco è portato all'esagerazione e ciò marca ulteriormente il carattere comico del personaggio. All'interno dell'Opera, inoltre, anche il colore diventa uno strumento per descrivere le caratteristiche di un personaggio: il bianco prevalente nel personaggio del buffone, ad esempio, sta a significare lealtà, dedizione e rettitudine (Gao Xin 高新 2006, 93-98).

Come visto, la maschera della Commedia dell'arte e il trucco dell'Opera di Pechino sono due aspetti tra loro differenti nella forma, ma molto simili nella funzione: sia maschera, sia trucco, infatti, tendono all'esagerazione, permettono al pubblico di riconoscere un personaggio e mettono in risalto le caratteristiche dello stesso. Molto spesso maschera e trucco entrano in relazione con un'altra componente fondamentale per la *performance*: il costume. Il costume di Arlecchino è realista, cioè riprende i vestiti europei del XVI e XVIII secolo (Wang Qihang 王启 2010, 45-46). Non solo, essendo la Commedia dell'Arte un genere pensato solitamente per un pubblico "di piazza" e molto vicino alle scene di vita quotidiana, i costumi dei personaggi riprendevano spesso la società di quel tempo e la relativa divisione delle classi: c'erano i ricchi, come ad esempio i borghesi, i dottori, i mercanti, ma anche i poveri, come i servi o le persone che sbrigavano lavori domestici nelle case dei ricchi signori.

Nell'Opera di Pechino, la messinscena esclude la fedeltà al contesto storico e geografico e risponde a tre criteri principali: sintesi, stilizzazione e convenzione. Gli stessi criteri possono essere

applicati alla Commedia dell'Arte, ma nell'Opera di Pechino il criterio della sintesi indica la compresenza di esibizioni di danza e di canto da parte degli interpreti, due forme d'arte totalmente assenti nella Commedia dell'Arte; la stilizzazione, secondo criterio nominato, indica la resa estetica e spettacolare dei comportamenti umani nel quotidiano, mentre la convenzione, ultimo criterio, si rifà a quei codici stereotipati e standardizzati che consentono una comunicazione immediata, visiva e non verbale tra interpreti e spettatori. I costumi utilizzati nell'Opera, a loro volta, non sfuggono ai tre criteri sopracitati. Il "xingtou" sta ad indicare il termine generico con il quale vengono definiti i costumi dell'Opera di Pechino. Il "xingtou" si divide a sua volta in quattro categorie principali: mang, pie, kao, toukui. Il personaggio del buffone tocca tutte e quattro le categorie: il wenchou, figura del letterato, indossa un abito che si avvicina al mang, un abito lungo con aperture ai lati che fanno ondeggiare l'abito ad ogni movimento dell'attore ed usato per membri della famiglia imperiale o per figure di alto rango. Spesso su questo tipo di abito è ricamato un dragone, con diversi dettagli e caratteristiche a seconda del personaggio. Il wuchou, che come caratteristica principale ha l'utilizzo delle arti marziali, indossa il kao, un abito indossato da tutti quei personaggi coinvolti in scene di battaglia e che richiama un'armatura. Il laochou, personaggio estremamente semplice, indossa un abito che si avvicina al pie, caratterizzato da una minore elaborazione nelle forme e spesso a tinta unita, che richiama contesti ed ambientazioni domestiche.

Se nella Commedia dell'Arte si è vista una certa coerenza tra costume e posizione sociale, si può dire la stessa cosa dell'Opera di Pechino.

L'uso del colore nel trucco così come nei costumi è specifico ed ha un preciso significato: ogni colore all'interno dell'Opera di Pechino ha un valore simbolico. Nell'Opera vengono utilizzati dieci colori, i cosiddetti *shangwu*, ovvero i "colori primari" (giallo, rosso, verde, bianco e nero) e gli *xiawu*, ovvero i "secondari" (blu, viola, rosa, blu chiaro e marrone chiaro). I colori primari sono legati si cinque elementi della tradizione: acqua (nero), terra (giallo), fuoco (rosso), legno (blu e verde) e metallo (bianco). Essi, inoltre, sono riservati a dei personaggi specifici: il giallo è utilizzato per l'Imperatore o per i membri della famiglia imperiale; il rosso per i nobili e per i comandanti dell'esercito; il verde per generali e politici; il bianco per personaggi giovani; il nero per personaggi di rango inferiore (Bonds, 2008).

Dal confronto del costume del buffone nella Commedia dell'Arte e nell'Opera di Pechino risulta ancor più chiaro come questi due generi teatrali seguano dei precisi codici di forma e di stile.

L'Arlecchino ed il *chou* possono anche essere confrontati da un altro punto di vista fondamentale per ogni *performance* teatrale: il linguaggio, ovvero l'utilizzo della lingua. Senza

ombra di dubbio, il linguaggio utilizzato nella Commedia dell'Arte e nell'Opera di Pechino sono totalmente diversi per ragioni geografiche e culturali. Tuttavia, le modalità di utilizzo di questo trovano delle somiglianze in entrambi i generi teatrali. Come già detto in precedenza, l'Opera di Pechino è una forma di teatro complessa che comprende quattro arti fondamentali: il canto, la recitazione, le arti marziali, la danza. Il linguaggio interessa principalmente il canto e la recitazione. La lingua usata nell'Opera di Pechino è il risultato delle lingue parlate nei luoghi di origine di questa e nella città in cui si è successivamente sviluppata e dalla quale prende il nome: dalle meridionali regioni dell'Anhui e dall'orienale Hubei, dove si parlava un dialetto comune chiamato xiajiang, per poi arrivare al dialetto di Pechino (Beijing Fangyan 北京方言). Ogni personaggio dell'Opera recita e canta a seconda dell'età e delle caratteristiche dello stesso personaggio. I personaggi maschili di età media ed anziani quando cantano usano la voce in modo più veritiero e simile alla realtà, mentre i personaggi di giovane età sono soliti usare il falsetto, tecnica canora che si distacca totalmente dalla realtà. Il personaggio del buffone rientra quindi nella prima categoria. Nella recitazione, il personaggio del chou fa uso del jingbai (京白), il dialetto di Pechino (Gao Xin 高新 2006, 111-118).

In passato, le differenze nell'uso della lingua e la pronuncia da parte dei personaggi nell'Opera di Pechino era ancora più marcato, soprattutto nelle parti recitate. Si potevano infatti trovare diverse pronunce di uno stesso carattere. Per esempio, il carattere "hǎn 喊" veniva pronunciato allo stesso modo nel putonghua (普通话), ma veniva pronunciato "xiǎn" nello yunbai (韵白), pronuncia tradizionale leggermente diversa rispetto al dialetto di Pechino. Un altro esempio può essere il carattere "liǎn 脸", che nella lingua comune non cambiava pronuncia ma che nello yunbai diventava "jiǎn"; e ancora il carattere "liù"六" che nel putonghua manteneva questa pronuncia ma che nella pronuncia tradizionale diventava "lǚ". Per finire, "tīng 岍" non cambiava la pronuncia nel putonghua ma nel tradizionale sì, diventando "tīn". All'interno dell'Opera di Pechino, quindi, venivano principalmente usati dei dialetti che altro non erano che la somma di origini e spostamenti geografici ed il sistema della lingua risulta perciò complicato, tanto che i singoli caratteri possono essere pronunciati in modo diverso.

Il processo linguistico dell'Opera di Pechino tocca anche la Commedia dell'Arte, in cui ogni forma di dialetto ha la sua fonetica e la sua propria pronuncia.

Al giorno d'oggi, al contrario di come avveniva in passato, nell'Opera di Pechino viene utilizzato solamente il *putonghua* (普通话) o "lingua comune", perciò risulta spesso difficile notare le differenti pronunce nelle parti parlate e cantate.

La Commedia dell'Arte, dal canto suo, è per antonomasia la "commedia dei dialetti". Ogni personaggio della Commedia, infatti, parla dialetti diversi perché originariamente le compagnie di teatranti raggruppavano persone provenienti da diverse regioni e città d'Italia: Bergamo, Napoli e Venezia sono solo alcuni esempi. Durante gli spettacoli che le compagnie portavano in giro per l'Italia, inoltre, succedeva spesso che il pubblico di una città non capiva il dialetto parlato da alcuni personaggi. Anche per questa ragione esistevano altri codici: se il pubblico di una città non era in grado di capire il dialetto di un determinato personaggio, aveva sulla scena molti altri elementi per capirla: i costumi, i movimenti, il trucco o la maschera.

Il personaggio di Arlecchino era solito parlare un dialetto del nord Italia. La tradizione afferma che il primo Arlecchino venne impersonato da Alberto Ganassa, anche chiamato Gavazzi da Bergamo. Da documenti e fonti francesi risulta che l'attore si esibì una prima volta in Francia nel 1570 e una seconda nel 1572, recitando nelle feste per le nozze del futuro Enrico IV. Parrebbe, dunque, che Gavazzi fosse già stato ribattezzato in Francia "Harlequin". Per tali ragioni storiche, quindi, il personaggio di Arlecchino parlava il dialetto bergamasco.

Da un punto di vista linguistico, quindi, si può vedere come sia nella Commedia dell'Arte, sia nell'Opera di Pechino il sistema linguistico usato sia complesso e fatto principalmente dall'uso di dialetti diversi e da pronunce diverse a seconda dei personaggi. In entrambi i casi, le diversità linguistiche sono sia dovute alla differenziazione dei personaggi, che seguono un preciso codice e delle precise regole, sia all'origine geografica.

Un altro elemento da tenere in considerazione per continuare questo confronto di queste due forme teatrali osservate entro un'ottica prettamente "eurasiana" è il movimento, parte fondamentale del lavoro degli attori a teatro. Nel teatro, infatti, il corpo è lo strumento di cui l'attore si serve per recitare. Sia nella Commedia dell'Arte, sia nell'Opera di Pechino, il movimento dei personaggi permette ad un pubblico di identificare e riconoscere un determinato personaggio, una sorta di carta di identità che fornisce informazioni specifiche su di esso. La caratteristica più evidente e comune delle due forme teatrali è l'utilizzo da parte degli attori di un movimento esagerato, caricato e che si allontana dalla vita reale. Nell'Opera di Pechino, il movimento degli attori è in stretta relazione con i costumi indossati dai personaggi, anche solo per una ragione puramente pratica: si pensi ad esempio, come già riportato, al costume del *wuchou*, il quale essendo un personaggio che si muove molto per le arti marziali, e che per tale ragione deve avere un costume adatto a quel tipo di movimento. Tutti i personaggi dell'Opera seguono inoltre un preciso e severo codice di movimento

83

_

² Arlecchino, in Treccani.it – Enciclopedie on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 8 dicembre 2018.

che riguarda principalmente l'uso delle mani, degli occhi, del corpo, dei piedi, delle braccia, della testa, delle gambe. Il *chou* poteva avere vari tipi di camminata a seconda dell'età, del livello sociale e delle caratteristiche del personaggio: la camminata libera (ziyoubu 自由步), la camminata "a piega" (zhezibu 褶子步), la camminata del vecchio (laotoubu 老头步), la camminata corta (aizibu 矮子步). Altri movimenti ed azioni ricorrenti "virtuali", quindi né reali, né effettive, sono l'aprire una porta, l'andare a cavallo, il percorrere alcune miglia e l'andare in barca. L'Opera di Pechino, inoltre, è influenzata dalla componente musicale. Per tale ragione, ogni attore non solo deve seguire rigidamente il codice di movimenti del proprio personaggio, ma deve anche muoversi in relazione alla musica (Gao Xin 高新 2006, 111-118).

Nonostante la somiglianza nell'esagerazione e nel distacco dalla vita reale, i movimenti e le azioni degli attori della Commedia dell'Arte rispetto a quelli dell'Opera di Pechino non seguono delle regole totalmente rigide, ma sono improvvisati e semplificati. L'Arlecchino, ad esempio, si muove velocemente in modo scattante ed agile, quasi a ricordare le movenze di un gatto: i suoi movimenti sono presi solitamente da un repertorio già esistente, ma il più delle volte sono proprio "improvvisati" entro questo repertorio.

Si è visto come Commedia dell'Arte e Opera di Pechino, nello specifico tramite un confronto tra il personaggio del buffone presente in entrambe le tradizioni –l'Arlecchino e il *Chou*- siano due tradizioni tra loro molto vicine per vari aspetti, tra cui ricordiamo la presenza di personaggi fissi, l'uso della maschera e del trucco, i costumi, il linguaggio, l'esagerazione, il distacco con la realtà. Essendo sia la Commedia dell'Arte, sia l'Opera di Pechino due generi teatrali molto fisici che vantano anche una preparazione molto lunga e minuziosa da parte degli attori, il movimento è l'elemento su cui ci si dovrebbe focalizzare maggiormente. Come visto, gli attori e i personaggi di entrambe le tradizioni si trovano a dover rispondere a dei codici di movimento che definiscono i loro personaggi, con la differenza che gli attori della Commedia dell'Arte sono un po' più liberi rispetto a quelli dell'Opera di Pechino in quanto possono godere della tecnica dell'improvvisazione, che come dice la parola stessa permette loro di improvvisare e di non eseguire sempre degli stessi movimenti necessariamente legati a qualche sequenza o ritmo.

L'antropologia teatrale di Eugenio Barba può tornare utile per analizzare a fondo le tecniche di movimento delle due tradizioni.

4. Commedia dell'Arte e Opera di Pechino: principi di movimento ricorrenti

Commedia dell'Arte e Opera di Pechino sono state messe a confronto su più piani e ne sono stati analizzati punti di somiglianza e di diversità. Tramite il confronto tra due personaggi fissi e presenti in entrambe queste due tradizioni teatrali- il buffone- si è potuto vedere come questi due generi teatrali abbiano in realtà più caratteristiche in comune di quanto si possa normalmente pensare. Nonostante si sia parlato di diversi campi che sono stati confrontati tra essi, ve ne è uno che è necessario specificare e analizzare bene: il movimento.

Come si è detto, l'Opera di Pechino e la Commedia dell'Arte sono caratterizzate da codici. Il codice di movimento presente fa sì che gli attori debbano muoversi secondo specifiche sequenze di movimento o seguendo il tempo ed il ritmo della musica. In questo caso, è da specificare che gli attori della Commedia dell'Arte sono più liberi di muoversi in quanto non devono replicare una stessa esatta sequenza di movimenti a seconda dello spettacolo, ma possono godere dell'improvvisazione: possono improvvisare con il corpo e con i movimenti. Al contrario, gli attori dell'Opera di Pechino sono costretti a seguire delle specifiche sequenze di movimento che solitamente hanno un ordine. Ogni azione dell'Opera, inoltre, deve necessariamente seguire il tempo o il ritmo della musica poiché la musica è una componente fondamentale per questa tradizione teatrale. Le azioni ed i movimenti dei personaggi dell'Opera di Pechino, inoltre, sono estremamente simbolici e numerosi: ad esempio, vi possono essere più modi per esprimere la sola azione della camminata, della corsa, dell'aprire o chiudere una porta. Entrambi i movimenti dei personaggi di queste due tradizioni teatrali, comunque, sono risaputi essere poco realistici e portati all'estremo.

All'interno del discorso riguardante il movimento degli attori e l'antropologia teatrale, Eugenio Barba aveva identificato dei principi teatrali che lui stesso definisce essere "ricorrenti". Attori differenti in differenti epoche e luoghi, a prescindere dallo stile e dalla forma delle proprie tradizioni, hanno sempre fatto uso di "principi ricorrenti". Il compito dell'antropologia teatrale di cui Barba è il padre è proprio quello di tracciare questi "principi", i quali non rappresentano le prove dell'esistenza di una "scienza teatrale", ma sono semplicemente delle informazioni utili alla pratica teatrale e al lavoro dell'attore. Il definire quali siano questi "principi teatrali ricorrenti" al di là di ogni tradizione di appartenenza può permettere di far capire ancora di più le tecniche e il modo di lavorare degli attori della Commedia dell'Arte e quelli dell'Opera di Pechino al fine di spiegare, seppur in linea teorica, lo scambio culturale avvenuto tra le due culture in occasione del workshop teatrale tenutosi presso il Piccolo Teatro di Milano nel 2012.

Nelle sue ricerche sull'antropologia teatrale e sullo studio del lavoro dell'attore, Eugenio Barba compie una differenziazione tra attore occidentale e attore orientale. Egli scrive di come l'attore occidentale contemporaneo non abbia un repertorio organico di principi o codici che possono supportarlo e che possono orientarlo durante il suo lavoro. In linea generale, egli prende come punto di partenza e linea guida un testo o le parole del regista, tuttavia manca di regole di azione. L'attore tradizionale orientale, al contrario dell'attore occidentale, basa il suo lavoro su tutta una serie di "consigli assoluti" che si definiscono regole artistiche, molto simili ai "codici" delle leggi, che "codificano" nel vero senso della parola uno stile di azione con il quale un attore di un determinato genere deve conformarsi. La presenza di codici è una caratteristica dei teatri orientali, come ad esempio dell'Opera di Pechino, di cui si è parlato molto.

Barba compie successivamente un'altra riflessione sul lavoro degli attori orientali: gli attori orientali, secondo lui, oltre a dover rispettare dei codici, sono anche indirizzati dai propri maestri a non mescolarsi con altri generi diversi dal loro per mantenere una certa purezza nello stile. Questa volontà di "preservare" caratterizza in gran parte il mondo orientale, tuttavia si è potuto vedere come in realtà gli scambi teatrali eurasiani siano stati via, via sempre più presenti sulle scene teatrali mondiali. Un primo esempio è per l'appunto il *workshop* di Milano, che ha visto protagoniste due importanti tradizioni teatrali. Barba e Fowler spiegano così cosa succede quando due tradizioni teatrali si aprono per dialogare tra di loro:

"[...]Il teatro può anche aprirsi alle esperienze di altri teatri non tanto per mischiare assieme diversi modi di fare spettacolo, quanto per ricercare e studiare i principi base che un tipo di teatro ha con un altro, e successivamente trasmettere questi stessi "principi ricorrenti" tramite le esperienze stesse di questi. In questo caso, quindi, "aprirsi alla diversità" non significa necessariamente cadere nel sincretismo o in una confusione di linguaggi. Al contrario, in questa maniera si evita il rischio di uno sterile isolamento. L'antropologia teatrale, quindi, si interroga su questi principi e sui loro usi. Se si adotta questa visione, dunque, si può vedere come Oriente ed Occidente hanno una base pedagogica comune grazie a questi stessi principi ricorrenti, non attraverso le loro performance" (Barba, Fowler 1982, 6).

Come si può vedere nel loro commento, Barba e Fowler ritengono che Oriente ed Occidente abbiano una base pedagogica comune grazie a dei principi ricorrenti presenti in entrambi. Per queste ragioni è chiaro che l'antropologia teatrale può dare delle risposte e delle spiegazioni della vicinanza tra Oriente ed Occidente, tra tradizioni teatrali apparentemente diverse, così come la Commedia dell'Arte e l'Opera di Pechino.

Il primo passo per muoversi verso la conoscenza di questi "principi ricorrenti" che costituiscono la base pedagogica comune di Occidente ed Oriente è riconoscere nelle diverse tradizioni e culture teatrali una situazione di partenza di base per quanto riguarda la vita dell'attore. Barba definisce questa situazione di partenza, o di base, come "bios". Nella vita di tutti i giorni, le persone usano delle tecniche di movimento opposte a quelle che gli attori usano sul palcoscenico. In questo modo, il movimento "ordinario" si scontra con quello "extra-ordinario", fatto di tecniche che non rispettano le condizioni abituali del corpo. Nel caso della Commedia dell'Arte e dell'Opera di Pechino, e di conseguenza anche nella figura del buffone, i movimenti degli attori che sono solitamente portati all'estremo fanno sicuramente parte delle tecniche "extra-ordinarie" e si allontanano dalla realtà e dai movimenti quotidiani. Questa capacità di essere particolarmente presenti in scena era una qualità tipica nello specifico degli attori orientali. Gli stessi maestri teatrali presenti a Mosca nel 1935, infatti, avevano ammesso di essere stati profondamenti attratti dalla performance dell'attore cinese Mei Lanfang non tanto dal suo virtuosismo, dai vestiti sfarzosi, dal trucco, quanto dal suo corpo e dai suoi movimenti in scena. Le tecniche "extra-quotidiane", quindi, costituiscono la base dei movimenti degli attori e della Commedia dell'Arte, e dell'Opera di Pechino, i cui movimenti sono famosi per essere estremizzati, caricati, gonfiati per farne ricalcare la comicità.

Il corpo a teatro è lo strumento di cui ogni attore si serve per esprimersi. Nella vita di tutti i giorni, l'utilizzo del corpo è totalmente diverso rispetto all'uso che l'attore ne fa in scena. Le tecniche giornaliere o "quotidiane" non sono consapevoli: nella vita di tutti i giorni si usano dei gesti naturali per muoversi, sedersi, portare cose, baciarsi, essere o non essere d'accordo. Tuttavia, questi gesti che noi riteniamo essere naturali sono in realtà determinati dalla nostra cultura e ne deriva che culture diverse siano composte da azioni e codici di movimento diversi.

Nonostante la diversità culturale di partenza, delle tradizioni teatrali possono avere come prima base pedagogica comune la caratteristica di avere dei movimenti "extra-quotidiani", lontani dalla realtà, poiché sul palcoscenico si usano tecniche di movimento diverse da quelle che si adottano nella vita di tutti i giorni. Nella vita di tutti i giorni, inoltre, vi è una economia nei movimenti, ovvero si evita di fare grandi sforzi per ottenere il massimo risultato; a teatro, al contrario, l'attore ottiene un minimo risultato dispensando il massimo delle energie. Gli attori della Commedia dell'Arte e quelli dell'Opera di Pechino condividono questa prima base pedagogica comune o "principio ricorrente".

Nonostante l'esistenza di questa base comune tra Oriente ed Occidente, Barba è altamente consapevole del fatto che in molti casi l'attore orientale è molto più vivo dell'attore occidentale sul

palco. Il regista italiano riflette sulla "vita" dell'attore sul palcoscenico, il cosiddetto "bios". Secondo lui, gli attori dell'Opera di Pechino rispetto ad altri attori di altre tradizioni occidentali teatrali sono caratterizzati da un forte virtuosismo scenico, forse proprio perché nelle più grandi tradizioni teatrali orientali, danza e teatro corrispondono. Questa corrispondenza tra danza e teatro fa sì che il corpo dell'attore orientale, che è un corpo "virtuoso" per eccellenza, risulta essere distantissimo dalla realtà, quasi inaccessibile.

Entro la base pedagogica comune della "extra-quotidianità", gli attori dell'Opera di Pechino tendono ad essere più virtuosi, mentre gli attori della Commedia dell'Arte tendono meno a sbalordire il pubblico e a comunicare di più. Il corpo dell'attore orientale è un corpo virtuoso che stupisce, mentre quello dell'attore occidentale è un corpo che viene messo in una forma e che, per questo motivo, "informa". Si pensi, ad esempio, alla figura del buffone nell'Opera di Pechino e nella Commedia dell'Arte.

La seconda base pedagogica presente in ogni tradizione secondo Barba è il principio dell' "equilibrio in azione" secondo cui un attore si avvale di uno stato di energia pura a livello preespressivo, ovvero quella fase in cui ancora deve rappresentare qualcosa. L'equilibrio in azione
viene anche definito "danza dell'equilibrio" poiché vi è una stretta relazione tra tensione muscolare
e processo mentale dell'attore. Secondo questo principio, l'attore controlla la sua stessa presenza
fisica, il suo equilibrio fisico e traduce le sue immagini mentali in impulsi fisici.

Nonostante il principio dell' "equilibrio in azione" sia presente in entrambe le due tradizioni teatrali di Commedia dell'Arte e Opera di Pechino- basti pensare ad Arlecchino che si muove secondo le movenze agili di un gatto o al *Chou* che si esibisce in una camminata o in una sequenza di arti marziali, entrambi alterando continuamente il proprio equilibrio fisico- tuttavia è importante ribadire che esso è più caratteristico nei teatri orientali. Le ragioni possono essere legate ad un discorso già affrontato: il corpo dell'attore orientale, e quindi anche quello dell'attore dell'Opera di Pechino, è un corpo pronto, vigile e carico di energia perché è costretto a seguire dei codici rigidi e specifici e delle sequenze di movimento che devono essere rispettate minuziosamente. Al contrario, l'attore della Commedia dell'Arte gode di più libertà di movimento. Barba e Fowler fanno così una riflessione su un'altra tradizione teatrale orientale caratterizzata fortemente dal principio dell' "equilibrio in azione":

"[...]Nel Kabuki, le anche del corpo rimangono fisse, al contrario di ciò che avviene nella vita reale e in quelle tecniche definite come "ordinarie", dove le anche seguono le gambe. Avere le anche fisse nel movimento significa creare delle tensioni nel corpo che obbligano l'attore a

trovare un nuovo punto di equilibrio. Non è un caso se la vita dell'attore è caratterizzata dall'alterazione dell'equilibrio: vi è una continua serie di aggiustamenti con i quali muoviamo il nostro peso, prima nelle dita, poi nelle caviglie, a destra, a sinistra. Anche nella più assoluta immobilità, questi micro-movimenti sono sempre presenti, ogni tanto allargati, ogni tanto condensati o più o meno controllati a seconda della nostra condizione psicologica, della nostra età o della nostra professione" (Barba, Fowler 1982, 10).

Il controllo e l'equilibrio del corpo in azione è qualcosa che ha molto a che fare con le forme di teatro-danza orientali. In ogni tradizione orientale, infatti, l'attore deforma la posizione di gambe e ginocchia, il modo di mettere i piedi per terra, o ancora riduce la distanza tra un piede e l'altro in modo tale da rendere precario l'equilibrio. Proprio per queste ragioni, si tratta di una vera e propria "danza dell'equilibrio" che permette agli attori di mantenere un corpo sempre pronto e pieno di vita.

Il principio dell'equilibrio presente in molte tradizioni teatrali è molto più presente negli attori dell'Opera di Pechino rispetto a quelli della Commedia dell'Arte. Come già detto, i primi rispetto ai secondi sono soggetti a molti più codici di movimento e non godono del fatto di poter improvvisare. Al tempo stesso, proprio per questa ragione l'attenzione che si pone al corpo in scena e ad ogni singolo movimento è molto più accurata nell'Opera di Pechino e meno nella Commedia dell'Arte.

La terza base pedagogica di cui Eugenio Barba parla è la cosiddetta "danza delle opposizioni". Il termine "danza" fa ricordare che all'interno della cultura orientale non vi è distinzione tra teatro e danza, mentre in quella occidentale queste sono due realtà tra loro separate. Il principio della "danza delle opposizioni" coinvolge il movimento dell'attore ed è strettamente in relazione con l'energia che rende il corpo dell'attore in movimento "vivo", il cosiddetto bios scenico. Per fare un esempio, i grandi maestri del teatro Kabuki avevano già identificato questa energia nel ko-shi, ovvero l'energia presente nelle anche; è altrettanto necessario specificare che l'energia che si viene a creare nel corpo dell'attore e che lo rende vivo e presente sul palcoscenico non è il risultato di una semplice e meccanica alterazione dell'equilibrio, bensì una conseguenza di tensioni generate da forze opposte. Da queste opposizioni date dalla tensione tra forze opposte nasce il principio della "danza delle opposizioni", che rivela la via attraverso cui il corpo dell'attore mostra la sua vitalità e la sua energia allo spettatore.

Attorno a questo importante principio che appartiene sia all'attore occidentale, sia all'attore orientale, le tradizioni orientali che seguono precisi codici hanno costruito numerosi sistemi di composizione. Nell'Opera di Pechino, per esempio, il sistema di movimento dell'attore è costruito su un principio fondamentale secondo cui ogni movimento del corpo deve avvenire in direzione opposta rispetto alla direzione verso la quale il movimento finisce. L'attore orientale, per fare

questo, deve essere padrone del proprio corpo, riuscire a controllarlo perfettamente ed avere una certa resistenza fisica. Nel teatro cinese, quando un attore "ha padronanza" o "ha maestria" di qualcosa, infatti, si dice che egli ha "kun-fu", letteralmente "la capacità di resistere, di essere saldamente connesso a qualcosa". Questa definizione, di conseguenza, ci porta a pensare a quello che noi in Occidente definiamo "energia", ovvero la capacità di persistere nel lavoro, di sopportare. Barba e Fowler spiegano così la diversa interpretazione di "energia" in Oriente e in Occidente:

"Se ad un attore occidentale viene chiesto di essere energico, egli inizia ad usare tutta la sua energia muovendosi nello spazio con molta vitalità e sviluppando movimenti molto ampi, veloci e usando molta forza muscolare. Tutto questo è associato ad un'immagine di "fatica" e di "duro lavoro". Un attore orientale, al contrario, può stancarsi ancor di più pur rimanendo fermo, poiché l'energia che usa non è determinata da un eccesso di vitalità attraverso ampi movimenti, ma dal gioco delle opposizioni. In questo modo il suo corpo si carica di energia perché in esso si realizzano tutta una serie di differenze di potenziale che rendono il corpo vivo, forte e presente, anche con movimenti lenti o in apparente immobilità. Nella "danza delle opposizioni" è quindi necessario capire che l'energia non necessariamente corrisponde al movimento nello spazio" (Barba Fowler 1982, 13).

Dalle parole dei due studiosi si può capire che il principio della "danza delle opposizioni", sebbene coinvolga molte tradizioni occidentali ed orientali, riguarda in modo più specifico il teatro orientale. Se si pensa all'Opera di Pechino e alla Commedia dell'Arte, infatti, risulta chiaro come la prima, scandita da movimenti in sequenza e molto più rigidi rispetto a quelli della seconda, sia caratterizzata maggiormente da questo principio. In aggiunta, è bene fare una riflessione sugli attori: gli attori dell'Opera di Pechino e gli attori della Commedia dell'Arte hanno due concetti di "energia" diversi; ne consegue inevitabilmente che il modo di sfruttare questo principio è anch'esso diverso. La tradizione occidentale che più si avvicina alla maniera orientale di muoversi e di lavorare con il corpo è l'Odin Teatret di Barba.

La quarta base pedagogica è la "virtù dell'omissione", in cui per "omissione" si intende "eliminazione". Questo principio ricorrente che riguarda i movimenti dell'attore in scena è connesso al principio della "danza delle opposizioni" di cui si è già parlato. Le azioni del corpo sono isolate dal loro contesto e sono, per questo motivo, rivelate. Un esempio tra tutti è la danza, che altro non è che il risultato di una semplificazione di movimenti in cui le opposizioni che rendono il corpo vivo si manifestano al livello più semplice. Questo succede perché un numero definito di forze, le cosiddette "opposizioni" che si vengono a creare entro il corpo dell'attore, vengono isolate e prese singolarmente per poi essere montate tutte assieme per creare il movimento.

Il principio delle opposizioni costituisce l'essenza dell'energia- definita più volte "bios scenico" da Barba- ed è strettamente connesso al principio della semplificazione secondo il quale alcuni elementi del movimento vengono omessi per metterne in risalto degli altri. L'esempio più classico è quello del danzatore: egli, così come l'attore, può omettere la complessità dell'uso del corpo nella vita di tutti i giorni per permettere all'essenza del suo lavoro, il bios, di manifestarsi attraverso le opposizioni di cui il movimento del corpo si compone. Attraverso questi movimenti, l'attore risulta vivo sul palcoscenico ed è in grado di attirare fortemente verso di sé l'attenzione del pubblico. Barba e Fowler riportano l'esperienza di altre due tradizioni orientali fondamentali:

"Nel teatro No e nel teatro Kabuki esiste l'espressione 'tameru' che può essere rappresentata dall'ideogramma cinese che significa "accumulare", o dall'ideogramma giapponese "piegare, piegarsi", riferendosi a qualcosa che al tempo stesso è flessibile e resistente, come una canna di bambù. Da questo concetto deriva tame, ovvero l'abilità di mantenere l'energia o di assorbire l'energia in una azione limitata nello spazio per poi eseguirne una ancora più grande. Tutti questi principi sono complicati e soggetti a numerosi codici e regole; tuttavia, è proprio grazie ad essi che un attore risulta essere vivo sul palcoscenico anche quando è immobile. L'esperienza di comprimere il movimento in movimenti più piccoli ma carichi di energia è in realtà molto comune a tutti gli attori provenienti da tradizioni diverse" (Barba Fowler 1982, 18).

La "virtù dell'omissione" a teatro non consiste nel lasciare andare qualcosa verso un'azione indefinita. A teatro, "omettere" significa non disperdersi in un eccesso di espressività o di vitalità: a teatro il massimo della bellezza è rivelato attraverso il massimo dell'intensità con un minimo sforzo. A teatro, è solo così che il corpo dell'attore non risulta essere monotono e passivo, destinato solo a rappresentare se stesso.

Il principio della "virtù dell'omissione" è presente sia nell'Opera di Pechino, sia nella Commedia dell'Arte secondo diverse intensità. L'Opera di Pechino proprio per questa idea di "massima intensità con un minimo sforzo" aveva già stupito i maestri teatrali presenti a Mosca nel 1935, rimasti estasiati nel vedere l'esibizione di Mei Lanfang. Allo stesso tempo, è bene ricordare che Opera di Pechino e Commedia dell'Arte sono due tradizioni che hanno un concetto di "fare teatro" molto fisico e legato ad un duro lavoro del corpo: il loro non è un teatro di prosa, ma è un teatro in cui il corpo dell'attore è uno strumento ben più importante della parole che serve per comunicare al pubblico determinate informazioni circa i personaggi o la storia di uno spettacolo. Inoltre, entrambe le tradizioni teatrali sono caratterizzate da un allenamento degli attori particolarmente duro e di dedizione al corpo.

L'antropologia teatrale ha saputo creare dei ponti culturali tra Oriente ed Occidente. Tramite essa, si è scoperto che all'interno di due culture teatrali così diverse tra di loro vi sono in realtà numerosi punti di connessione comuni ad entrambe le culture, nonostante le distanze geografiche, linguistiche, culturali e storiche diversifichino la cultura occidentale da quella orientale. I "principi ricorrenti" ed aventi uguali basi pedagogiche elaborati principalmente da Eugenio Barba all'interno del suo discorso sull'antropologia teatrale ed aventi base "eurasiana" è servito per definire meglio le somiglianze tra due tradizioni apparentemente lontane tra loro.

Opera di Pechino e Commedia dell'Arte sono esempi di due forme di teatro tradizionale appartenenti a due culture diverse ed aventi forme di espressione diverse. Tuttavia, i punti di somiglianza possono essere molti, a partire dal confronto della figura del buffone presente in entrambi i generi fino ad arrivare ai principi teatrali pedagogici che esse condividono. Il workshop tenutosi presso il Piccolo Teatro di Milano, esempio chiaro di esperimento eurasiano contemporaneo che le ha viste protagoniste, ha confermato come vi possa essere un dialogo, una collaborazione tra di esse. Tutto ciò è stato reso possibile soprattutto grazie al nuovo modo di vedere il teatro, una nuova categoria che studia le diverse forme teatrali entro un unico "supermercato di culture" e che non discrimina le differenze linguistiche, geografiche e culturali: il teatro eurasiano. Grazie alla visione "eurasiana" che non differenzia il nostro teatro-quello occidentale- ed il loro teatro-quello orientale, esperimenti culturali di questo tipo possono dunque realizzarsi. In questo modo, gli scambi, gli avvicinamenti e le influenze culturali teatrali tra Oriente ed Occidente possono essere sempre più frequenti e sempre più significativi e possono addirittura verificare e confermare come due mondi apparentemente molto diversi tra loro abbiano in realtà delle solide basi in comune da poter condividere.

CONCLUSIONE

Il "Teatro Eurasiano" è un concetto legato all'antropologia teatrale che è stato usato a partire dal XX secolo per includere tutti quei generi teatrali aventi sia radici europee, sia asiatiche entro una grande categoria teatrale, senza distinzioni di tipo geografico, culturale o linguistico. Questa nuova categoria ha permesso a due mondi teatrali apparentemente molto diversi tra loro-Oriente e Occidente-di avvicinarsi, di confrontarsi e di essere studiati entro un'ottica prettamente "interculturale" e, per l'appunto, "eurasiana".

Nella storia del teatro, i rapporti tra Oriente ed Occidente non sono sempre stati diretti. Per gli occidentali, e viceversa, l'Oriente ha sempre rappresentato un'idea di un qualcosa di esotico, estraneo (dal greco antico exotikòs) e lontano, ma al tempo stesso pittorico, affascinante; "Oriente" è quel luogo delle arti e del pensiero che si è sviluppato "oltreoceano", lontano dall'Europa e da tutto ciò che è "Occidente". La lontananza che veniva percepita da queste due realtà tra loro distinte- Oriente ed Occidente- è venuta via, via colmandosi per la prima volta in modo ufficiale nel XIX secolo tramite le famose esposizioni internazionali. Durante queste occasioni, i Paesi europei più industrializzati potevano mostrare al mondo e ai loro domini oltreoceano i prodotti del loro progresso tecnologico. Il pubblico che assisteva a questi eventi poteva vedere degli spettacoli di intrattenimento presenti all'interno dei padiglioni stessi provenienti da tradizioni teatrali da tutto il mondo, venendo così a contatto con la visione di una realtà teatrale mai vista prima da così vicino e fino ad allora solamente immaginata, letta su qualche libro o ascoltata da qualche racconto. Sono da ricordare la prima esposizione internazionale a Londra (1851), quelle tenutesi in Francia (1855,1867,1878 e 1889), quella di New York (1853) e Melbourne (1854). Le esposizioni internazionali possono essere definite come il primo impulso di quello che nel XX secolo passerà sotto il nome di "teatro eurasiano". Oriente ed Occidente diventavano così sempre più uniti non solamente in ambito commerciale, ma anche in ambito artistico, nello specifico in quello teatrale.

Nel XX secolo questi scambi culturali diventano sempre più consapevoli ed intimi, tanto da rientrare all'interno di una "nuova categoria mentale" (Savarese 2002,1-2) entro la quale non esistono distinzioni linguistiche, culturali e geografiche tra quello che è il teatro occidentale e quello che è il teatro orientale. Eugenio Barba, padre dell'antropologia teatrale, approfondì questo concetto e lo fece corrispondere ad una data ben precisa. Si dice, infatti, che il mito fondante del teatro eurasiano fosse stato il *tour* di Mei Lanfang, uno tra i più celebri e talentuosi attori dell'Opera di Pechino, in Unione Sovietica, più precisamente a Mosca, nel 1935. Per i praticanti e studiosi europei di teatro, il teatro cinese classico, e quindi anche la stessa Opera di Pechino, è stato da sempre considerato una leggenda. Oltre a questo, la stessa Opera di Pechino fa da portavoce di una

tradizione teatrale, quella cinese, molto lunga. La figura di Mei Lanfang non è solamente importante per essere l'emblema della prestigiosa Opera di Pechino. Durante il suo *tour* che lo ha visto protagonista a Mosca nel 1935, l'attore cinese venne osservato attentamente dai più grandi registi e rivoluzionari teatrali occidentali dell'epoca.

Nel 1935 Mei Lanfang si esibì in Unione Sovietica a capo del suo "Teatro di Forme Antiche". E la sua esibizione determinò un momento di cambio nella storia del teatro. Questo evento, oltre ad essere stato il mito fondante del teatro eurasiano, ha fatto sì che venisse a crearsi un ponte culturale tra Oriente ed Occidente, in primis tra Opera di Pechino, di cui Mei è il grande maestro, e i teatri dei più grandi riformatori teatrali occidentali del XX secolo, nello specifico Meyerhold, Brecht, Stanislavskij ed Eisenstein, che facevano parte del comitato di accoglienza presente a Mosca. Il tour di Mei Lanfang in Unione Sovietica diede vita a tutta una serie di riflessioni teatrali grazie alle quali Oriente ed Occidente iniziarono a dialogare tra di loro e ad avvicinarsi entro un'ottica teatrale eurasiana. I registi sopracitati, inoltre, dopo aver visto recitare Mei Lanfang rifletterono sulla crisi che, secondo loro, stava attraversando la figura dell'attore in Occidente. Il teatro Orientale, in questo caso l'Opera di Pechino di Mei Lanfang e lo stesso attore cinese, erano stati visti come un barlume di speranza in un buio mondo teatrale, quello occidentale, dominato a quel tempo dal troppo realismo, dal naturalismo, dalla scadente preparazione degli attori e dalla mancanza di una "tradizione" solida che richiamasse il passato. Dal canto suo, Mei Lanfang si faceva portavoce di una tradizione di antiche forme che nel corso della storia non era mai cambiata e che rifletteva i valori del passato.

Se l'incontro tra Mei Lanfang e i Maestri occidentali della scuola teatrale del XX secolo rappresentò un vero e proprio scambio "eurasiano" moderno, in epoca contemporanea vi sono stati altri casi che hanno visto Oriente ed Occidente essere sempre più vicini dal punto di vista artistico.

L'Odin Teatret, compagnia teatrale fondata ad Oslo nel 1964 da parte di Eugenio Barba, è una vera e propria realtà sperimentale, è una "babele di lingue in un villaggio comune dove Oriente e Occidente non sono più da separare" (Barba 1993, 8-9). All'interno del progetto di Barba riecheggia fortemente il concetto di teatro eurasiano, tanto che gli attori del regista italiano sviluppano il proprio lavoro di ricerca teatrale utilizzando tecniche teatrali provenienti da culture di tutto il mondo, in particolare quelle orientali. Il teatro No, il Kabuki o la stessa Opera di Pechino ne sono degli esempi.

Gli scambi culturali e teatrali che hanno visto essere protagonisti Oriente ed Occidente non si sono solamente verificati nel XIX secolo, con le esposizioni universali, e nel XX secolo, ma sono via, via cresciuti sempre di più. Nel 2012 presso il Piccolo Teatro di Milano, oggi una tra le realtà teatrali italiane più prestigiose ed attive sulla scena teatrale dal 1947, si è tenuto un workshop teatrale che ha visto protagonisti gli attori della Shanghai Theatre Academy e alcuni attori del Piccolo Teatro. L'intento del workshop era quello di far lavorare assieme attori provenienti da diversi background culturali e performativi e confrontare i loro metodi di lavoro. Nello specifico, il workshop verteva intorno a due realtà teatrali caratteristiche e tradizionali per l'Italia e per la Cina: la Commedia dell'Arte e l'Opera di Pechino. La scelta dell'argomento del workshop può sembrare azzardata. Tuttavia, sono stati molti gli esperti teatrali ad aver affermato che Opera di Pechino e Commedia dell'Arte sono in realtà due generi teatrali tra loro molto simili. L'esperto in teatro cinese Ruru Li e Huizhu Sun, regista della stessa Accademia Teatrale di Shanghai, condividevano a pieno questa visione. Nello specifico, Huizhu Sun aveva detto che la Commedia dell'Arte era "il genere teatrale europeo più vicino all'Opera Cinese".

A partire dalle affermazioni di questi studiosi e a partire dall'esempio concreto del *workshop* che si è tenuto presso il Piccolo Teatro di Milano, Commedia dell'Arte e Opera di Pechino sono state confrontate entro un'ottica eurasiana e ne sono state evidenziate le somiglianze e le differenze. Nello specifico, sono stati successivamente confrontati due personaggi presenti nell'una e nell'altra tradizione teatrale: l'Arlecchino, presente nella Commedia dell'Arte, ed il *Chou* (丑角), presente nell'Opera di Pechino. Questi due personaggi sono stati confrontati perché entrambi rivestono il ruolo del buffone e nella Commedia, e nell'Opera.

Dal punto di vista storico, Commedia dell'Arte e Opera di Pechino si sono sviluppate in epoche diverse: la Commedia dell'Arte, teatro ricordato per essere "di piazza", si era sviluppata tra il XVI e il XVIII secolo. Sulla sua origine esistono varie teorie. L'Opera di Pechino, invece, ha un'origine certa: la sua nascita viene fatta risalire al 1790, quando una compagnia teatrale proveniente dall'Anhui si era recata a Pechino per esibirsi in occasione della cerimonia di compleanno dell'imperatore Qianlong. Da quel momento questo genere teatrale originariamente proveniente da sud-est rispetto alla capitale cinese si sviluppò ed iniziò ad essere sempre più presente nelle realtà teatrali di Pechino, fino a diventare un vero e proprio genere teatrale, l'"Opera di Pechino".

Nonostante le divergenze storiche, Commedia dell'Arte e Opera di Pechino condividono lo stesso fine del fare teatro: nella maggior parte dei casi, questi due generi teatrali servono per intrattenere e far ridere il pubblico. Commedia dell'Arte e Opera di Pechino divergono anche sotto un altro punto di vista importante: se da una parte la Commedia dell'Arte è un vero e proprio genere di teatro di prosa, dall'altra l'Opera di Pechino racchiude in sé più forme d'arte, nello specifico il

canto, la recitazione, le arti marziali e la musica. Dal punto di vista strutturale, quindi, l'Opera di Pechino è molto più complessa.

Oltre alle divergenze storiche e strutturali, vi sono due caratteristiche fondamentali che avvicinano Commedia dell'Arte e Opera di Pechino. In entrambi i generi teatrali vi è una struttura ben definita dei personaggi; esistono, cioè, dei personaggi fissi e quasi sempre presenti che sono allo stesso tempo stereotipati e caratterizzati da precisi costumi, modi di parlare o cantare, modi di muoversi. Altra caratteristica che unisce questi due generi è il duro lavoro fisico degli attori, che fin dalla giovane età si preparano minuziosamente e meticolosamente ad un ruolo che interpreteranno poi per tutta la vita, come fosse una vera e propria specializzazione al ruolo. In entrambe le tradizioni esiste quindi una dura preparazione fisica ed un duro allenamento. Nel gergo dell'antropologia teatrale, questi stereotipi vengono definiti "codici". Secondo lo stesso Barba, la cultura teatrale orientale è costellata di "codici" che riguardano il movimento, l'uso della voce, la recitazione, il canto.

Nonostante l'arte orientale, e quindi anche la stessa Opera di Pechino, sia caratterizzata dalla presenza di numerosi codici che devono essere rispettati, anche la Commedia dell'Arte ne è soggetta. Per fare un esempio, Arlecchino è il classico personaggio del buffone, è un servo leale che ha sempre fame il cui movimento animalesco e quasi scattoso è spesso associato alle movenze di un demone/gatto, tanto che l'origine di questo personaggio nella letteratura è stato associato all'immagine di una truppa furiosa medievale (*Masnada Hellequin*) all'interno della quale era presente anche il personaggio di "Alichino". Oltre ai movimenti, Arlecchino risponde a dei precisi codici che riguardano il modo di parlare- spesso il personaggio di Arlecchino parla un dialetto del Nord Italia, solitamente quello di Bergamo o quello di Venezia- e indossa dei costumi affini al suo personaggio. Arlecchino, inoltre, indossa di solito una maschera che richiamano le sue origini animalesche e diaboliche.

Il personaggio del buffone all'interno dell'Opera di Pechino, il *chou* (\pm) dal nome stesso significa "brutto, ripugnante". Così come l'Arlecchino della Commedia dell'Arte, esso è soggetto a numerosi codici che riguardano il trucco, il movimento, il tipo di canto e di parlata. Come tutti i personaggi dell'Opera di Pechino, anche il buffone deve muoversi secondo ritmi precisi e dettati dalla musica.

I personaggi fissi e stereotipati della Commedia dell'Arte e dell'Opera di Pechino- in questo caso si è parlato nello specifico di Arlecchino e del *chou*- non sono stati solamente confrontati attraverso il linguaggio di "codici" tipico di queste due tradizioni teatrali. Eugenio Barba, di cui si è

già detto essere il padre dell'antropologia teatrale, nonché regista della realtà teatrale eurasiana dell'Odin Teatret, all'interno delle sue riflessioni teatrali aveva parlato di come il teatro orientale e quello occidentale condividessero anche delle basi pedagogiche comuni che egli definisce essere "principi ricorrenti": l'azione "extra-quotidiana", l'equilibrio in azione, la danza delle opposizioni e la virtù dell'omissione.

Le basi pedagogiche- o "principi ricorrenti"- proposte da Eugenio Barba all'interno del suo discorso sull'antropologia teatrale ed aventi base "eurasiana" è servito per definire meglio le somiglianze tra due tradizioni apparentemente lontane tra loro. E' da precisare che questi principi ricorrenti sono molto specifici e riguardano il lavoro dell'attore e in particolare trattano il movimento del corpo, aspetto molto importante e rigido e nella Commedia dell'Arte, e nell'Opera di Pechino.

Oriente e Occidente sono passati dall'essere due entità lontane, "esotiche" e separate tra di loro, all'essere due realtà studiate, ricercate e confrontate entro una realtà ben più vasta che le racchiude: il teatro eurasiano. A partire dai primi incontri teatrali tra Oriente ed Occidente si sono successivamente visti gli sviluppi di questa "nuova categoria mentale" nata nel XX secolo. L'incontro tra Mei Lanfang e i maestri teatrali occidentali a Mosca nel 1935 ha sancito l'inizio di questi scambi teatrali e culturali che si sono fatti sempre più numerosi ed intimi ed hanno avvicinato così Oriente ed Occidente dal punto di vista artistico. Successivamente, altri tipi di incontri hanno ribadito che Oriente ed Occidente non sono così distanti. E' da ricordare l'incontro di teatro contemporaneo che si è realizzato presso il Piccolo Teatro di Milano nel 2012 e che ha visto protagoniste due tradizioni teatrali più volte definite essere simili tra loro: Commedia dell'Arte e Opera di Pechino.

Dopo un'analisi attenta e in chiave eurasiana, si è potuto vedere che Opera di Pechino e Commedia dell'Arte sono esempi di due forme di teatro tradizionale appartenenti a due culture diverse ed aventi forme di espressione diverse che condividono, al contrario di quanto si potrebbe pensare, punti di somiglianza e punti di divergenza. Nello specifico, il confronto della figura del buffone presente in entrambi i generi fino ad arrivare ai principi teatrali pedagogici che esse condividono si è visto come Oriente ed Occidente, a lungo separati da distanza, geografia, lingua e cultura, possono in realtà essere studiati e ricercati come se fossero appartenenti ad un unico ambito. Il workshop tenutosi presso il Piccolo Teatro di Milano, esempio chiaro di esperimento eurasiano contemporaneo che le ha viste protagoniste, ha confermato come vi possa essere un dialogo, una collaborazione tra di esse. Tutto ciò è stato reso possibile soprattutto grazie al nuovo modo di vedere il teatro, una nuova categoria che studia le diverse forme teatrali entro un unico

"supermercato di culture" e che non discrimina le differenze linguistiche, geografiche e culturali: il teatro eurasiano. Grazie alla visione "eurasiana" che non differenzia il *nostro* teatro-quello occidentale- ed il *loro* teatro-quello orientale, esperimenti culturali di questo tipo possono dunque realizzarsi. In questo modo, gli scambi, gli avvicinamenti e le influenze culturali teatrali tra Oriente ed Occidente possono essere sempre più frequenti e sempre più significativi e possono addirittura verificare e confermare come due mondi apparentemente molto diversi tra loro abbiano in realtà delle solide basi in comune da poter condividere.

BIBLIOGRAFIA

ATKINSON, J. BROOKS, China Idol Actor Reveals His Art, New York Times, Feb.17, 1930.

BANU G., L.WISWELL E., JUNE V. GIBSON, *Mei Lanfang*. A case against and a model for the occidental stage, Asian Theatre Journal, Vol.3, No.2, 1986, pp. 153-178.

BARBA E., La canoa di carta, Bologna, Il Mulino, 1993.

BARBA E., FOWLER R., *Theatre Anthropology*, *The Drama Review*, Vol.26, No.2, Intercultural Performance, 1982, pp. 5-32.

BARBA E., FOWLER R., Eurasian Theatre, TDR, Vol.32, No.3,1988, pp. 126-130.

BARBA E., SANZANBACH S., *The Kathakali Theatre*, *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No.4, 1967, pp. 37-50.

BONDS, ALEXANDRA B., Beijing Opera Costumes. The Visual Communication of Character and Culture, Honolulu, University of Hawaii Press, 2008.

BRECHT B., The Fourth Wall of China: An Essay on the Effect of Disillusion in the Chinese Theatre, Life and Letters Today 15, no.6, 1936, pp. 116-123.

BROCKETT, Storia del Teatro, Venezia, Marsilio Biblioteca, 2001.

BROWN, MASON J., Mei Lanfang Presents Chinese Plays, New York Evening Post, Feb, 17, 1930.

COSDON M., *Introducing occidentals to an exotic art. Mei Lanfang in New York*, Asian Theatre Journal, Vol.12, No.1,1995, pp. 175-189.

DU W., The chalk circle comes full circle. From yuan drama through the western stage to Peking Opera, Asian Theatre Journal, Vol.12, No.2,1995, pp. 307-325.

GAO Xin 高新, Jingju xinshang 京剧欣赏 (Apprezzare l'Opera di Pechino), Xuelin chubanshe 林 出版社, 2006.

HUAN Zuolin, FAN Yisong, STAN Lai, CHUNG Mingder, *Tradition, Innovation and Politics. Chinese and Overseas Chinese Theatre across the world*, TDR, Vol. 38, No.2, 1994, pp. 15-71.

HSU Tao-Ching, The Chinese conception of the Theatre, University of Washington Press, 1986.

HUIZHU SUN W., FAYE C.Fei, *Between Chinese Theatre and Western Theatre*, The Drama Review (TDR), Vol.31, No.2, 1987, pp. 151-155.

HUIZHU SUN W., FAYE C.Fei, *Othello and Beijing Opera. Appropriation as a two-way street*, The Drama Review, Vol.50, No.1, 2006, pp. 120-133.

KAULA D., On Noh Drama, The Tulane Drama Review, Vol.5, No.1, 1960, pp. 61-72.

LE GOFF, DE NONNO, Eroi & meraviglie del Medioevo, Roma, Editori Laterza, 2016.

LI R., *The Soul of Beijing Opera. Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*, Hong Kong University Press, 2010.

LEITER S., *The International Symposium on Traditional Theatres od Asia*, Beijing 1991, Asian Theatre Journal, Vol.9,No,2, 1992, pp. 237-249.

MACKERRAS C., Tradition, Change and Continuity in Chinese Theatre in the Last Hundred Years. In commemoration of the spoken drama Centenary, Asian Theatre Journal, Vol.25, No.1, 2008, pp.1-23.

MATTHEWS, HERTBERT L., *China's Stage Idol Comes to Broadway*, New York Times Magazine (Feb.16):ix,2, 1930.

MEI Shaowu, HUANG Zuolin, WU Zuguang, Mei Lanfang as Seen by His Foreign Audiences and Critics in Peking Opera and Mei Lanfang: A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master, Beijing New World Press, 1981, pp. 46-65.

WANG Qihang 王启航, *Yidali Jixingxiju de xiao chou de fushi yuansu zai xiandai fuzhuang sheji de yingyong yanjiu* 意大利即兴戏剧的小丑服饰元素在现代服装设计的应用研究 (Ricerca sull'uso di elementi di costume del buffone della Commedia dell'Arte nei costume contemporanei), Donghua University, 2010, pp. 45-46.

WATSON I., Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret, Asian Theatre Journal, University of Hawai's Press, 1988, pp. 49-60.

WICHMANN E., *Tradition and Innovation in contemporary Beijing Opera Performance*, The Drama Review, Vol.34, No.1, 1990, pp.146-178.

XING Fan, The broken and the breakthroughs. Acting in Jingju model plays of China's Cultural Revolution, Asian Theatre Journal, Vol.30, No.2,2013, pp. 360-389.

YAN H., Theatre and Society. Reflections on research needs in Chinese theatre studies, Asian Theatre Journal, Vol.11, No.1,1994, pp.104-113.

YOUNG Stark, Mei Lanfang, New Republic 62, 1930, pp.152-153.

ZUCKER, A.E., China's Leading Lady, Asia Journal of the American Asiatic Association 24 (August), 1924, p. 600.

SITOGRAFIA

GBTIMES ITALIA, *Progetto Confucio al Piccolo Teatro di Milano*, "Youtube", 2012, https://www.youtube.com/watch?v=Dtl4WK-eqpA, 20 novembre 2018.

TRECCANI, *Arlecchino*, "Treccani.it", http://www.treccani.it/vocabolario/arlecchino/, 8 dicembre 2018.