



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia e
dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

**Produzione e fruizione
teatrale nell'antica
Cina e Grecia**

Affinità e differenze, un'analisi comparativa

Relatore

Ch. Prof. Marco Ceresa

Correlatore

Ch. Prof. Daniele Beltrame

Laureanda

Luisa Pia Pensante
Matricola 858249

Anno Accademico

2020 / 2021

前言

本论文是以戏剧研究的形式提出的，特别地说在这篇论文中主要的题材兼以两个古代文化作来论述，分析的文化是不同的古希腊和古中国。为了讨论这种题材古中国和古希腊的戏剧演艺之间的比较的形式采用的。有很多的原因把这两件事之所以成为比较的对象。首先，我决定讨论这种题材的一个因素包括个人对戏剧艺术的态度。还包括我学习行程，我在高中期间进行的研究，而讨论中国的戏剧跟在大学期间进行的研究有联系。把我为什么选择这一论题的原因论文的第一部分阐述了，这一部分对本文的讨论具有一定的介绍价值。事实上，论文分为几个部分，每个部分都集中在一个特定的，还每个按题材分类的部分分析古希腊和古中国的背景为了表现它们之间的差异。由于本论文的各部分结构和讨论的论据将在意大利语写的导言中提供，因此，本部分仅对中国古代和希腊的戏剧现象作一个概括性的介绍。

本文的目的是从希腊和中国戏剧语境的两个不同的角度来分析这一主题，目的包括揭示和分析这两种现象之间的差异，即使考虑到研究将不限于此。实际上，所有的方面都将在这篇论文中具体讨论为了鼓励人们对所展示的内容采取更广泛、更全面的观点。肯定的事情，假若来分清这两种情况，就很明显两者的戏剧在许多跟这种现象有关系的方面有不同的之处。但是，造成这种差异的理由也很多，于是需要正确认识这些差异，才能避免任何误解。

这是因为，一般而言，戏剧现象，它的艺术和样式反映人类尚处于自然原始阶段的思维特征。这两种文化确实相距遥远，而且由此产生的戏剧形式也明显不同，可在这篇论题中讨论这两种文化的原因在于它们相似地拥有戏剧文化遗产。这件事情除这篇论文将分析的其他方面之外与东西方人的性格也有联系。就是说，大胆断言的事情是希腊与中国都同为文明古国，它们都类似于其他东方和西方各个文明发展了戏剧现象。就是说，在古代时候东西方不同的观念形态并没有形成太大的差别。

至于这件事，我在这篇论文中要回答的问题之一尽管这两种戏剧在表现方式上存在差异，尽管这两种现象最具特征的因素是不同的，但这两种艺术形式之间仍有没有一些交集。这篇论文中一件将显示的事情是，古希腊戏剧与早期东方戏剧的确有着许多相通的性格。通过对中国古代戏剧和希腊戏剧中的单一元素的分析，先看两种戏剧的不同，读者就会发现它们之间的相似之处。把本论文的研究结果在最后一节将专门讨论。

达到目的，这篇论文的每个部分提到不一样的题材，如分析不仅两个戏剧形式生诞的历史时期，而且表现两个不同历史过程、社会背景、传统信仰与习俗，因为都是戏剧形式渊源的要素。于是，这些方面讨论中 有在戏剧的背景中音乐歌舞的重要，关于古希腊向众神献宗教仪式和祭祀，而关于中国戏剧的萨满教和取自儒家思想的概念。

首先，一个很明显的区别包括用来指代两个不同国家的戏剧形态：来源于古中国的名叫戏曲，而在古希腊发展的戏剧现象的名称是戏剧。这是不要低估的事情，因为我们可以肯定它们都的名词反应这两种艺术形式各自的特点。这就是为什么 在这个部分中讨论的另一方面包括一个关于用于戏剧艺术形式的表达的词源的术语分析。需要区分清楚是话剧还是戏曲，因为差异不仅在于术语的背景中，而且也包括各种国家的传统、思想、习惯等。只要分析用什么词来表达戏剧世界背后的概念，才能了解关于戏剧世界和形式的观点。

于是决定把这两种语言作一个比较研究，一边为显示两个文化之间的不同区别，一边为深入了解各种名词意义与使用的原因。相比而言，古中国地方戏剧更像是音乐，而希腊戏剧的艺术形式更像是戏。名称把这些具体的方面显示，实际上古中国表演艺术的跟音乐、舞蹈有关，古希腊的表演艺术的名词与看的动作有关。引起兴趣和好奇心的事情，依照惯例从古时候这也是为什么希腊说看戏，而中国说听戏（演员是唱戏）。实际上，在希腊戏剧的背景下最重视是对话，而中国的戏曲更注意以音乐舞蹈演故事的艺术形式。对话歌唱这两因素的流行率反映的是分析的两戏剧有些非常明显的不同。事实上古希腊和古中国的戏剧形式之间的主要区别还包括会情感传达的方式，于是给人的感受也不一样。在这篇论文中将通过举例和解释来强调这一主题。

为了证明中国戏曲对音乐和舞蹈的重要性，我们也可以参考它更强调的重要作用，因为中国地方戏剧表现了对乐器和舞蹈的大量使用。反而，歌队的作用和跟对话的关系可以显示在希腊戏剧对话的意义。古希腊戏剧的对话不仅仅是演员与演员之间，演员与歌队之间也产生对话。

虽然我们已经讨论了作为两种戏剧形式名称的表达方式的差异，以及与这些现象有关的词的不同词源，但是可以发现中国和希腊戏剧的一个共同点，模仿的戏剧成分。古希腊哲学家亚里士多德承认戏剧现象的渊源在于摹拟行为，人类戏剧最初发轫于其他人和神灵下人类的摹拟行为。这篇论文的结论参考一个已经述的方面，这是说古中国和希腊的戏剧中有哪些统一共同要素，可关于这种因素不仅古希腊和古中国之间，而且世界古代文化都，是说人类戏剧在神或神灵的支配力下人类的摹拟行为，这在东方和西方各个文明里都古代时候曾经近似地发生，将用戏剧人类学的许多研究讨论这样观念。考虑到人的行为

在于模仿行为，一个明显的结果就是这个因素被翻译成戏剧语境。这篇文的另外目的就是让看人了解戏情，跟通过艺术形式传递信息明显地有关系。其实，相比而言两个不同的戏剧形式的戏剧情节也相异。从两个不同戏剧的故事典型情节的渊源和观念，已经述的戏剧的最重要哪个部分，各古希腊戏剧的对话和古中国的乐舞，这样一来两个国家戏剧写作之间的差异就明显的。在这篇论文中把希腊使用神话和史诗情节的故事、把些作家提到、故事最深刻的意义都提到。中国戏剧中的典型情节强调生活中的现实，人与人之间、人与社会之间的矛盾。而，古希腊戏剧地故事情节更与政治、伦理、与命运的冲突与抗争有关系。另一件在这篇论文展示的事情是在中国剧院提出的表演情节恢复了传统和传奇剧目的故事。一种被提及的好奇心，在谈到中国的眼泪现象的第一部分时没有证据表明有一个戏剧性的文本像我们现在所熟悉的那样同样，也没有证明当时中国有任何戏剧文本的作者。事实上，类似于戏剧文本及其作者的东西只出现在以后的时期。这并不一定意味着古中国人不重视演出的情节。有可能揭示希腊的情况和中国戏剧之间的另一个相似之处，就是说公众已经知道历史的情节，因此感觉更接近历史。此外，由于两部戏剧的情节都愿意翻译人类的生活、行为和思想，因此可以肯定的是，在这两种情况下，戏剧现象的目的都是为人类提供生活的教训。

仍然笼统地谈论这个话题，还有别的古希腊戏剧和古中国的戏曲之间的不同区别，与上述的方面有密切的关系的观众欣赏态度。实际上，观看演出的感觉是完全不同，于是公众所接收到的信息也是完全不同。由此，结果就是观众的欣赏态度和接待出演不同。在这篇论文中，将观众与演员、戏剧的故事情节、信息的传递、剧院的结构等的关系讨论的。特别地说，讨论的一件很让感到兴趣的事情包括在出演中公众表达的各种形式的掌声或不同意见。其实，中国戏剧观众中也有对看戏或唱戏非常入迷的人，一般叫的戏迷的参与积极极了。戏剧艺术形式背后的观念形态生强大的影响。古希腊的戏剧起源于在酒神的祭祀的背景下，于是它的艺术形式、情节、传递信息 和目标都与净化有密切的关系。而，古中国戏剧的渊源跟孔子观念形态有关，中国地方戏曲更加侧重于陶冶，还作为礼乐和人性本善主要题材。

不能低估的因素是这两个戏剧相差生诞的历史时期。以下描述将按事件的时间顺序进行。古希腊戏剧生诞于公元前六世纪，故中国戏剧生诞于十二世纪。生活方式和文化水平之间也有差别，所以出现完全不同的戏剧形式、公众接待是不足为奇的。具体地说，关于古希腊的戏剧事件，在雅典组织戏剧比赛是古希腊的传统，这组织每年一次的戏剧比赛中有希腊的民族的大多数人看戏剧，这种比赛的背景中的戏剧表演是古希腊典型的三个不同戏剧类型都，喜剧、悲剧和洋人据。这种戏剧比赛的重要性特别地包括戏剧具有非常有效的教育意义。

关于古中国戏剧的情况有些不同的区别，实际上在中国没有跟希腊一样的戏剧比赛，除此之外，虽然有人看喜剧，但是中国人对戏剧的态度并不是在希腊那样的。除这些讨论的事情，还古中国戏剧没有戏剧的戏园子，演出是在与剧院没有严格联系的地方举办的，例如在茶馆或其他地方。只有在后期，第一座剧院建筑才建成。古希腊戏剧是在依山而建的露天剧场，而中国戏曲则是在较小室内的戏楼，此外在第一种类型的剧场里，观众是坐着跟着演出的，而在第二种类型的剧场里，观众既可以坐着也可以站着，仍然不全神贯注于表演。

所有这篇论文部分其中，有一个讨论两个国家不同的剧院建筑和它们的许多零件具体的部分。另一部分讨论与戏剧的地方有联系的题材，这是最代表各种两个国家戏剧的城市。于是，关于古中国戏剧形式提到为中国地方戏剧提供名称的北京，而关于古希腊戏剧形式提到生诞古希腊戏剧的雅典。当然，都有别的关于它们发展和发开的重要地方或者城市，但是上述的城市最著名、最有兴趣的。讨论戏院的许多零件、最有重要的城市等之后得讨论公众如何接待演出。

这篇论文的一个部分专注于演员，都古中国和古希腊戏剧的演员。于是，相比于两个国家不同的演出艺术技术、遵循的出演规则、各种登台表演等。这样一来，举一个例子，关于中国戏剧形式将讨论杂技表演。还，将讨论演员穿的衣服和配饰，为了分析它们的意义与象征价值，这样做对这出戏和两个国家社会观念有更深入的了解。在这篇论文中也讨论关于两个国家戏剧典型的角色、它们固有特征元素和象征、对社会背景的参考等。有两个很有兴趣的部分，第一个包括古希腊演员的面罩与古中国演员的脸谱，第二个讨论表演训练，都作为比较分析。另一个重要方面我决定讨论包括在戏剧的背景与社会的背景下对演员的考虑的比较。其实，这篇论文将讨论希腊和中国社会对演员的评价都不高。还，将造成这种情况的原因也是表明的，社会观念、当时的习惯等人们对演员的意见有很大的影响。最后，跟演员有关的另一个部分讨论中国戏剧女演员，特别她们首次进入戏剧界、她们的出演活动、出演的角色、和男演员演出艺术技术不同的区别等。当然，一项与希腊没有女演员的比较研究将会出现。

Produzione e fruizione teatrale nell'antica Cina e Grecia: affinità e differenze, un'analisi comparativa

Indice

Introduzione	p. 1
Capitolo primo	
1. Un'analisi linguistica: la terminologia dei due fenomeni teatrali	p. 9
Capitolo secondo	
2. I codici artistico-espressivi dei due teatri	p. 17
2.1. Alla base del concetto dell'imitazione	p. 17
2.2. 模, Μίμησις: l'imitazione, il movimento, la danza	p. 18
Capitolo terzo	
3. La musica: il ruolo nelle due culture prima dell'introduzione nel contesto teatrale	p. 25
3.1. La musica nel teatro: focalizzazione sul caso greco e il corpo corale	p. 27
3.2. Le figure dei musicisti nei due teatri	p. 33
3.3. La componente musicale dell'Opera di Pechino	p. 35
Capitolo Quarto	
4. Il teatro dei due teatri: le città più rappresentative per i due fenomeni	p. 37
4.1. Pechino	p. 38
4.2. Atene	p. 40
Capitolo Quinto	
5. Il teatro come luogo	p. 44
5.1. Le esecuzioni rappresentative prima del fenomeno teatrale e i loro luoghi	p. 44
5.2. I primi teatri in Cina e in Grecia	p. 46
5.3. Casi particolari: i luoghi del teatro greco, in Grecia e non	p. 54
Capitolo Sesto	
6. La scena teatrale	p. 57
6.1. La scenografia	p. 57
6.2. Il caso greco delle macchine di scena	p. 65
Capitolo Settimo	

7. L'ospite nella casa dell'attore: il pubblico	p. 67
7.1. Il pubblico nei due teatri	p. 68
7.2. Spettatori e uditori	p. 68
7.3. L'inversione dei ruoli: quando il pubblico diventa il protagonista	p. 72
7.4. Il rapporto tra il pubblico e lo spettacolo	p. 76
7.5. Quando il pubblico fa il teatro: un fenomeno peculiare del teatro cinese	p. 78

Capitolo Ottavo

8. La figura e la funzione dell'attore	p. 81
8.1. Primi approcci analitici alla materia	p. 81
8.2. L'etimologia delle denominazioni degli interpreti dei due teatri	p. 84
8.3. All'origine della figura dell'attore di teatro in Cina e in Grecia	p. 86
8.4. Lo sviluppo dell'attore, della sua attività e arte	p. 96
8.5. L'arte della recitazione nei due teatri	p.101
8.6. Tecniche e abilità dell'interpretazione	p.104
8.7. Verso la carriera attorica: l'addestramento	p.104
8.8. Uno sguardo nella carriera attorica	p.113
8.9. Gli attori sulla scena: la resa dei personaggi	p.117
8.10. La questione della sessualità e della presenza femminile nei due fenomeni	p.119

Capitolo Nono

9. Studio sui personaggi	p.125
9.1. Gli accessori di scena	p.134
9.2. La trasformazione nel personaggio: il trucco cinese e la maschera greca	p.143
9.3. Altri accessori del mascheramento	p.155
9.4. La realizzazione dei mascheramenti del viso nei due casi teatrali	p.156
9.5. I diversi trucchi del teatro cinese	p.159
9.6. Le maschere greche	p.161

Capitolo Decimo

10. I generi dei due fenomeni teatrali	p.165
10.1. Prima dell'Opera di Pechino	p.165
10.2. L'Opera di Pechino	p.172
10.3. La prima formazione del genere	p.173
10.4. Perché 'Opera' di Pechino	p.179
10.5. L'introduzione di nuovi generi con l'Opera di Pechino	p.181
10.6. Studi stranieri del teatro cinese e dell'opera pechinese: Brecht	p.184
10.7. Il teatro greco e il caso dei generi della tragedia e della commedia	p.188

Conclusioni	p.195
--------------------	-------

Glossario dei termini cinesi	p.199
-------------------------------------	-------

Glossario dei termini greci	p.202
------------------------------------	-------

Riferimenti bibliografici	p.203
----------------------------------	-------

Introduzione

Argomento da me scelto per questo elaborato finale di laurea magistrale è il fenomeno del teatro. La materia verrà trattata con specifico riguardo alle realtà cinese e greca, per via dei percorsi di studi da me svolti rispettivamente nel contesto universitario e in quello liceale. Come evidente anche dagli studi affrontati negli anni, il mio interesse difatti è prevalentemente rivolto alle sfere culturali delle popolazioni e alle espressioni più o meno artistiche loro relative. Dopodiché, la trattazione si focalizzerà qui sull'argomento del teatro sia per gusto personale che per l'importanza di cui il fenomeno si caratterizza come forma espressiva prima ancora che artistica.

Difatti, come verrà da me più approfonditamente esposto, sin dai tempi più remoti le popolazioni ricercano modi con cui esprimere sé stessi e comunicare con i propri simili, mezzi con cui rendere manifesta la realtà e al contempo estraniarsi da questa, strumenti con cui dare senso agli eventi e grazie a cui rendersi partecipi degli stessi. Quella che sembrerebbe essere stata la forma più alta e più completa, al punto da riconfermarsi nel tempo è stata l'espressione teatrale. Motivazione principale è la natura polisemica di cui si caratterizza, costituendosi non di un singolo veicolo per la trasmissione informativa bensì attingendo dai più e vari modelli espressivi della tradizione per fondarvi la comunicazione umana. Si potrebbe affermare dunque il teatro come una forma di linguaggio globale che vede la compresenza dei codici visivo, sonoro, ritmico *et similia*. Per quanto lo si definisca un linguaggio globale, tuttavia essendo espressione della cultura di partenza, delle credenze radicate nella sua società, dei costumi di una data epoca, del popolo che lo sviluppa concettualmente e ne dà forma concreta, non è univoco e universalmente comprensibile ma si differenzia di caso in caso in determinati aspetti.

Per tale motivo per l'analisi di questa tesi mi rifaccio agli studi della cosiddetta *Anthropology of Theatre*. Bene specificare che non si intende l'antropologia teatrale, ossia lo studio dello stadio pre-espressivo che precede la resa sulla scena e che guarda all'insieme dei codici artistici che concorrono alla forma artistica conclusiva. La branca della *Anthropology of Theatre* bensì consta di un approccio analitico e antropologico al fenomeno: in questa tesi se ne ripropone la visione del teatro come un ente a sé stante e non più semplicemente ricondotto alle istituzioni di riferimento, quali le dimensioni religiosa, sociale, etnica *et alia* come avveniva in precedenza (Beeman 1993); ancora, ne viene seguita la considerazione non più di mero intrattenimento, ma quale forma con una propria struttura e una specifica valenza culturale. Lo studio di questa tesi tratterà dunque del teatro come effettiva istituzione umana.

Data l'impossibilità di individuare una storia univoca dei teatri, si propone non una trattazione della forma artistica per Paesi, strutturata secondo un'asse verticale di origine e sviluppo dei generi, ma un percorso su via orizzontale su macrotemi accomunanti le due forme artistico-teatrali che prescindano da condizioni geografiche e temporali limitanti, se non fuorvianti in certi casi. È tuttavia doveroso fare una previa precisazione sulle fonti ed informazioni, in quanto alcuni dati potrebbero risultare confusi per via tanto della mancanza di iniziali testi concepiti direttamente per lo spettacolo teatrale (Allegri 2018), o delle lacune di quelli invece disponibili. Ciò rende problematico individuare la localizzazione e la datazione precise delle origini più remote dei fenomeni teatrali (Hsu 1985).

Come accennato a inizio capitolo, motivo per cui scelgo i casi cinese e greco sta anzitutto nell'indirizzo degli studi universitari e liceali rispettivamente. Tuttavia le ragioni non sono limitate a ciò. A tal proposito, prime domande a cui mi prefiggo di trovare e dare risposta con questo mio elaborato sono "Why compare Greece and China? [...] How is it possible to *not* to compare them?" (Shankman, Durrant 2000, p. 2)

Di fatto, le culture greca e cinese sono tra le più rilevanti del periodo antico per l'influenza sul resto delle popolazioni e delle epoche future, da cui vengono spesso definite come "representative" (Shankman, Durrant 2000, p. 2). Questo principio potrebbe essere appurato anche dal fatto che, secondo quanto risulta da fonti di vario genere, le due avevano contatti già anteriormente alla Via della Seta – basti pensare, ad esempio, alla disputa relativa all'influenza presumibilmente romana verso la realizzazione dell'Esercito di Terracotta della tomba del primo imperatore 秦始皇帝 Qin Shi HuangDi (260 a.C.- 210 a.C.). Conseguentemente, pur di natura indiretta poiché mediato dalle terre centro-asiatiche, l'influsso tra le due terre ha tuttavia avuto effettivamente luogo, in maniera, inoltre, tangibile. Quella greca e cinese antiche possono venire definite entrambe come le due civiltà che hanno dato i natali alle due grandi culture dell'Occidente e dell'Asia – con la quale osservazione non si vuole però fare riferimento alla, oramai passata, differenziazione fatta tra occidentale e orientale, espressioni e concezioni non più adottate oggi.

A influenzare la mia scelta del confronto tra le due culture cinese e greca in relazione al teatro è anche la visione dello studioso Jullien (1951, -), secondo cui solo ponendo a confronto due modi di pensare – e dunque fare – tanto distinti si possono ripensare, rimparare le due culture di riferimento (Mélès, 2009).

Dati i motivi appena esposti, ho fatto rimando anche a una branca di studi attualmente emergente, ossia quella degli studi sino-ellenici. Per motivi di coerenza tematica e lunghezza, non può venire presentata la moltitudine delle analisi, ma si può sintetizzare col dire che argomenti

affrontati sono le divergenze del sistema filosofico, della visione della storia, della produzione letteraria *et similia*. Nonostante gli argomenti trattati in queste analisi non coincidano con la materia del teatro della tesi, tuttavia, la lettura di queste analisi ha di certo contribuito per l'impostazione del lavoro, ma non solo. Gli studi sino-ellenici forniscono una nuova ottica nei confronti del cosiddetto mondo classico, con cui questo non è più visto come “fundamentally incommensurable and thus not accessible to outsider knowledge, let alone comparable” (Tanner 2009, p. 89) ma passabile di confronto anche tra culture diverse tra loro.

Come anche prima si menzionava, questi studi comparativi non hanno spesso trattato della materia teatrale, venendo data precedenza alle altre dimensioni; per di più, analisi che hanno magari incluso l'argomento teatrale tra i temi esposti, vertevano principalmente su altri soggetti senza che dunque venisse conferita un'esplicazione esaustiva del fenomeno del teatro. Basti pensare a tal proposito che fino al secolo scorso il teatro era considerato parte della categoria letteraria e che il suo studio veniva incluso in quello dell'analisi della drammaturgia.

Varie sono le situazioni che si possono assumere quali motivi per cui la tematica teatrale non è stata favorita nelle comparazioni culturali degli studi sino-ellenici. Anzitutto, a giocare un ruolo importante in tal senso è la barriera linguistica, che può comportare inaccessibilità alle fonti se non si è conoscitori della lingua di riferimento. Può presentarsi anche una barriera culturale nel momento in cui non comprendendo le visioni di un popolo sui valori, sulle credenze, abitudini e altro, non si concepisce il fenomeno teatrale che ne deriva; da una condizione di questo tipo non si può procedere né con lo studio né con una propria analisi. Potrebbe anche avvenire che non si abbia padronanza di uno dei due casi che si vorrebbero sottoporre ad analisi, da cui come evidente ne risulterebbe impossibile approntare una comparazione per la mancanza di basi. Diversamente, uno dei tanti intenti prefissatimi con l'elaborazione di questa tesi è appunto contribuire al ramo sino-ellenico approntando uno studio sulla materia teatrale, sfruttando la possibilità di effettuare analisi introspettive degli elementi caratterizzanti grazie alle conoscenze nei rispettivi campi.

Una precisazione da dovere fare prima di menzionare nello specifico i termini di paragone che verranno esaminati, riguarda il fatto che non verrà rispettato l'ordine cronologico dei due fenomeni trattando nei capitoli dapprima il caso cinese e solo in seguito quello greco. Non si vuole attribuire maggiore rilevanza all'uno rispetto all'altro, ma semplicemente essere in concordanza con il percorso di studi da me affrontato di cui questa tesi segna la conclusione.

Si enunceranno qui di seguito le principali tematiche affrontate; si proporrà un'esposizione celere poiché di sezione in sezione gli argomenti trattati saranno introdotti in maniera più attenta.

Il primo capitolo verterà su una comparazione di tipo linguistico. Nella parte iniziale verrà fatto anzitutto un rapido excursus sulla natura dei due sistemi linguistici per conferire un contesto generale. Centrale del capitolo sarà però il confronto delle espressioni fruite per riferire il fenomeno teatrale nei due Paesi: motivo per cui scelgo di includere nella discussione un simile argomento sta nel fatto che ritengo che vi sia una relazione di vicendevole influenza tra la lingua di una popolazione e la sua mentalità e visione del mondo. Conseguentemente non si tratta di una mera analisi terminologica, in quanto mi prefiggo di rendere manifeste caratteristiche peculiari sia del caso cinese che di quello greco, e con esse, attitudine e considerazione da parte dei popoli nei confronti del teatro. Ad esempio, verranno analizzate le derivazioni etimologiche delle denominazioni dei due teatri per evidenziare le origini di tipo culturale e socio-politico delle loro diverse componenti. Nel particolare poi, del teatro cinese, verranno analizzati i diversi termini con cui ci si riferisce al fenomeno, i significati che portano e le occasioni in cui vengono usati. Invece, del vocabolario del teatro greco si incontrerà una sola espressione, esaminata negli svariati contesti di fruizione e nei diversi valori di cui si caratterizza. Sempre del caso linguistico greco verrà brevemente riferito l'influsso sulle successive terminologie teatrali europee.

Ad ogni modo anche in altri capitoli possono presentarsi esplicazioni linguistiche di termini settoriali o di espressioni tipiche dei due fenomeni teatrali.

Come detto, i capitoli successivi riguarderanno proprio gli elementi di cui si compongono le due forme artistiche, contemplati più o meno singolarmente. Si eviterà difatti di esporre solo un costituente per volta, tentando invece di illustrare nel corso di una stessa sezione elementi accostabili per natura e finalità, di modo che il discorso possa presentarsi il più fluente e completo possibile. Ancora, delle varie componenti analizzate, verranno evidenziate le differenze e le analogie tra i due teatri, basandosi il discorso di questa tesi sulla forma del confronto. Il secondo e terzo capitolo approfondiranno rispettivamente il fattore dell'imitazione e delle arti maggiormente affini quali la danza e la gestualità, e degli elementi della musica e del canto. Riguardo all'argomento dell'imitazione cinese, verrà proposta una breve parentesi sulla prima formazione del concetto al di fuori dal contesto teatrale, ma ad ogni modo ne verrà infine rivolta maggiore attenzione nel suo valore di codice artistico; in queste vesti verrà posta in comparazione con il corrispettivo greco. In relazione invece alle forme espressive della danza e del gesto, ne verrà riferita prima la genesi nei contesti culturale e religioso e l'evoluzione negli ambiti della società e della cultura poi, tanto delle concezioni correlate quanto delle forme in cui si presentano. Questi passaggi hanno il fine di analizzare i motivi e i percorsi che portano all'introduzione di questi specifici codici espressivi nell'ambiente teatrale. Infine, in caso di necessità non mancherà di precisare eventuali cambiamenti occorsi dall'ambito di

origine a quello teatrale delle varie forme. Si adotterà un percorso simile anche per la stesura del capitolo relativo alla musica e al canto. Verrà dopodiché fatto riferimento a due componenti specifiche dei teatri cinese e greco, rispettivamente del corpo dei musicisti e di quello del coro: come sarà comprensibile data la divergenza di fondo della loro natura, non sarà possibile un confronto diretto tra i due gruppi, ma già da ciò emergerà una comparazione tra le diverse forme espressive nei due contesti teatrali.

Ulteriore elemento di divergenza che verrà riscontrato dalla comparazione svolta in questi capitoli riguarderà la diversa epoca in cui i due fenomeni sorgono: seguendo la cronologia storica il teatro greco ha difatti avuto uno sviluppo precedente rispetto quello cinese, distanza temporale non indifferente trattandosi di secoli e non di anni. Da qui si avrà modo di constatare come di conseguenza diversi sono anche i rispettivi livelli di evoluzione sociale e culturale alla prima occorrenza dei due fenomeni. Un appunto doveroso riguarda il fatto che, di entrambi i fenomeni si osserveranno comunque le relative epoche, anche perché, si volesse per esempio trattare a partire dal tempo in cui si è introdotto il teatro cinese, non si potrebbe più parlare di teatro greco, perché comparsa e declino ne sono stati di gran lunga precedenti.

Il quarto capitolo verterà sulla trattazione delle città maggiormente caratterizzanti i teatri in Cina e in Grecia. Come si affermerà anche nel corso della relativa sezione, non è intenzione asserire che solo quelle esposte siano le località importanti per i due teatri, bensì che se ne scelgono specifiche per l'influenza ivi esercitata dai due teatri. Al contempo, si avrà modo di constatare che l'influenza è vicendevole, in quanto altrettanto i luoghi sono influenti sull'evoluzione, diffusione e ricezione. Per la Cina si tratterà della capitale Pechino, di cui verrà evidenziato il rapporto con l'Opera e ne verranno illustrate le zone di maggiore pregnanza per il suo teatro; per la Grecia invece si parlerà Atene e verrà proposto riferimento al fenomeno interno dell'Atenocentrismo. Verranno anche menzionati altri luoghi di riferimento per i due teatri, ad esempio, in relazione alle strutture teatrali. Infine, si riferiranno anche le diverse occasioni teatrali nelle due civiltà e così, le distinte visioni sull'arte performativa in sé sulle finalità comunicative previste. La tematica trattata in questa sezione suggerisce l'argomento del capitolo successivo: esponendo delle città di rappresentanza dei due teatri, non si può non includere nel discorso il luogo effettivo del teatro, cioè concretamente inteso. Si proporrà dunque una panoramica sulle prime costruzioni adibite alle rappresentazioni teatrali e sui loro sviluppi, architettonici e non. Peculiare è che una simile trattazione darà modo altresì di evidenziare un certo numero e tipo di cambiamenti che hanno avuto luogo specificatamente nei due contesti teatrali.

Il suddetto capitolo a sua volta influenza sulla tematica di quello a seguire. Dopo avere trattato delle strutture, verranno esposte in maniera più o meno specifica le diverse zone di cui queste si compongono. Una parte a cui si presterà particolare attenzione sarà quella della scena, essendo di fatto la vera e propria locazione della rappresentazione, di incontro degli elementi tanto astratti, tra cui i codici espressivi sopracitati, quanto materiali, ossia parte della scenografia- materia anch'essa che caratterizzerà il discorso affrontato in questo capitolo. Dallo studio emergerà uno degli aspetti accomunanti i teatri delle lontane Cina e Grecia, ossia l'esiguità degli oggetti di scena e così, il carattere simbolico del linguaggio di ambedue i casi. Difatti, nonostante le divergenze intrinseche in relazione all'arredo scenico, nei due teatri si presenta un numero molto ristretto di oggetti e un loro uso alle volte divergente rispetto quello fatto degli stessi nei contesti comuni e quotidiani. Si apprenderà dunque che l'essenzialità delle due scenografie sia solo apparente, per via dei numerosi e profondi significati che queste possono celare. A tal proposito, ulteriori affinità che verranno evidenziate riferiscono della comunicazione delle informazioni e della loro ricezione da parte del pubblico. Rispettivamente, si esporranno quali sono i punti accomunanti le pur diverse scenografie, gli espedienti cioè fruiti per rendere più o meno espliciti i significati delle proposte sceniche. Dopodiché si farà accenno alla parte a cui viene in effetti destinato il messaggio tanto simbolico del teatro – prima di ciò verrà fatta una digressione dalla comparazione per trattare delle macchine sceniche del teatro greco –.

Si avrà dunque un'introduzione del protagonista del settimo capitolo, ossia il pubblico. Anzitutto, anche in questo capitolo si presenterà un'esposizione a livello linguistico: motivo della circostanza sta nel fatto che distinti sono i termini con cui ci si riferisce al pubblico dei due teatri poiché altrettanto distinti sono i gruppi di spettatori che li formano. Verrà esposta la componente tipica del rispettivo pubblico e la sua struttura interna. A questo punto si riproporranno riferimenti a più concetti incontrati nei capitoli precedenti, come forma di congiunzione degli argomenti trattati ma soprattutto come spiegazione della disuguaglianza della natura del pubblico. Sono difatti influenzanti in tal senso non solo elementi come la disposizione all'interno del luogo teatrale e così la distribuzione delle varie zone dello stesso, ma anche lo sono i periodi dell'attività teatrale, i codici espressivi e gli espedienti usati sulla scena *et alia*. Grande porzione del capitolo tratterà dell'interrelazione tra scena e pubblico e della comunicazione bilaterale che prende forma; verrà svolta un'analisi approfondita dei linguaggi formulati e adottati dal rispettivo pubblico e dei vari valori che questi acquisiscono. Dopodiché, si concluderà con il trattare di un caso particolare, ossia quello in cui il pubblico fa proprio il messaggio teatrale non solo concettualmente ma anche fattivamente con la creazione di un teatro dal e dentro il teatro, dove lo spettatore diviene protagonista:

il fenomeno specifico è quello del teatro amatoriale sviluppatosi in Cina in relazione all'Opera di Pechino.

L'ottavo capitolo di questo elaborato verterà sulla figura dell'attore, uno dei pilastri del teatro, di qualsiasi teatro. Verrà esposta dunque la diversa modalità esecutiva delle due arti teatrali ed esplicitati i motivi del diverso sviluppo tipologico delle rappresentazioni. Per ritrovarne i punti di partenza si farà ancora volta riferimento ai contesti sociali, attingendo da fonti letterarie o per lo più di tipo visivo, specificamente inerenti all'arte recitativa o più o meno collegati al fenomeno. Riferendo dei codici costituenti le due espressioni artistiche, ne verrà considerato il rapporto con il teatrante attraverso l'analisi del percorso affrontato per il loro apprendimento. Per quanto si evidenzieranno le differenze sia nel training che nella resa scenica dei due fenomeni, si riferiranno anche quelli che sono gli elementi di raccordo dell'attività dei teatranti dell'antica Cina e Grecia. Emergerà dal confronto come vi sono in effetti dei codici artistico-espressivi riscontrabili nell'uno e nell'altro fenomeno, codici che non si limitano alla recitazione, ma che ancora una volta fanno emergere le affinità del linguaggio dei due teatri. Ad esempio, un argomento largamente trattato riguarderà il particolare uso del corpo e del movimento dell'attore nei due fenomeni teatrali. Si guarderà ancora alla caratterizzazione dell'insieme dei personaggi dei due teatri, alle modalità con cui questi vengono plasmati prima concettualmente e poi sulla scena, ai riferimenti ai contesti della cultura e della società nella loro concretizzazione e agli espedienti fruiti per la loro identificazione. Si riferirà dunque del processo di affidamento dei ruoli agli interpreti e del sistema con cui si decretano le affinità dei caratteri tra le due parti. Un aspetto cui si presterà attenzione nel capitolo sarà l'identità dell'interprete non come professionista teatrale ma come persona al di fuori dal teatro. Per questa parte verrà illustrata la condizione della persona dell'attore entro il contesto socio-culturale e storico-politico della relativa terra e ne verrà esposta la considerazione della figura entro le rispettive epoche. Una parte di grande interesse riguarderà la componente femminile del corpo degli attori del teatro cinese, nello specifico si riferirà il percorso di prima introduzione e successivo sviluppo della figura all'interno del contesto del teatro e ne verrà proposto un pur breve confronto con la persona e l'attività del corrispettivo maschile. Si farà similmente per il caso greco, nel quale caso però la figura femminile verrà vista in ruoli di diversa natura rispetto quello dell'interprete, per ovvi motivi. Ancora una volta, pur non essendo diretto il confronto tra le due parti, lo sarà implicito.

Penultimo capitolo della tesi farà specifico rimando al repertorio dei personaggi tipici delle scene teatrali dei due casi esaminati; essendo i personaggi le persone in cui si traspongono gli attori, le tematiche che ricorrono tra un capitolo e l'altro sono nuovamente consequenziali. Per trattare della specifica tematica, di cui si era fatto accenno già nella sezione precedente, si includerà nel capitolo

un breve excursus delle principali trame delle storie proposte sulla scena dei due teatri, così da conferire un contesto più chiaro e un quadro più completo. Verranno poi illustrate le caratteristiche con cui il personaggio prende forma: il trucco facciale per il caso cinese, la maschera per quello greco, i diversi costumi di scena adottati, gli ulteriori accessori contemplati e così proseguendo. Del trucco cinese e della maschera greca verranno inoltre riferite le origini sociali e culturali, le fasi di prima introduzione ed evoluzione progressiva nel contesto teatrale ed infine le valenze e le concezioni attribuite. Verranno esposti rispettivamente i diversi tipi di trucco e le varie tipologie di maschera, sia per comprenderne gli aspetti maggiormente peculiari, sia per riferirne le corrispondenze con i caratteri dei personaggi. Si evidenzierà infatti come il trucco o la maschere, il costume o il dato accessorio di altra natura si rivestano anch'essi di riferimenti allegorici con cui rimandano a all'identità dei personaggi – se non persino a parti delle storie che li vedono coinvolti.

Ultimo capitolo, prima della sezione conclusiva in cui verranno tirate le somme ed espone le risposte alle analisi prefissatemi con la stesura di questo elaborato, tratterà dei diversi generi e stili dei due teatri. L'argomento verrà esposto rifacendosi anche a studi effettuati da studiosi del settore o a fonti di varia natura e paternità. In riferimento al teatro cinese, si illustreranno le fasi precedenti all'introduzione nel contesto artistico della forma dell'Opera di Pechino; quest'ultima verrà poi esaminata nello specifico in una sezione appositamente dedicata, in quanto ad oggi forma teatrale della Cina per antonomasia. Saranno inoltre contemplati nuovi generi introdottisi simultaneamente all'opera della capitale. Ancora, si proporrà un'esplicazione del motivo della denominazione del teatro pechinese di 'opera' con un confronto nel confronto con la forma dell'opera come da noi oggi intesa. Verranno infine illustrati i primi studi esterni del teatro dell'Opera di Pechino, prendendo quale esemplificazione la figura e l'analisi di Brecht (1898-1956). Del genere pechinese non si tratteranno tuttavia le fasi moderna e contemporanea, per motivi tematici. A riguardo invece del caso greco, si proporrà una discussione vertente tanto sulla tragedia quanto sulla commedia, di cui verranno analizzati i periodi iniziali e di successivo sviluppo ed eventuale cambiamento; un breve riferimento verrà anche fatto per il dramma satiresco. Vari e di varia natura saranno altri spunti che questa tesi esporrà nel corso dei vari capitoli e con riferimento a più aspetti trattati.

Come si sarà potuto evincere già da quanto spesso citato, la maggiore delle domande postemi nell'elaborazione di questa tesi è se le due forme tanto divergenti, derivando e sviluppandosi da società e mentalità altrettanto diverse, non abbiano comunque elementi accomunanti, se non nella modalità esecutiva quantomeno nella dimensione che precede quest'ultima, dunque a livello di contesti di derivazione dei vari codici espressivi e di concetti da cui e con cui questi vengono applicati.

Oltre che discorsivamente nei diversi capitoli di questa tesi, le risposte a tali questioni verranno fornite nella sezione conclusiva dell'elaborato.

Capitolo Primo

1. Un'analisi linguistica: la terminologia dei due fenomeni teatrali

In passato si era soliti scindere tra le categorie occidentale e orientale e definire caratteristiche e forme di questo come di più di natura esotica. Ad oggi invece si riconosce che affermazioni di siffatto tipo portano a molteplici fraintendimenti, tra cui principali se ne possono dire i seguenti (Ottai 1986): *in primis*, parlare di Oriente porta inevitabilmente ad attuare erronee operazioni di netto distacco e distinzione con l'altra cosiddetta categoria, ossia quella dell'Occidente; dopodiché, qualificare come esotici l'arredo identitario e i prodotti culturali provoca ulteriore distorsione, dando adito alla visione di un mondo lontano e opposto.

La medesima concezione veniva applicata al caso cinese, così come per il fenomeno teatrale *et alia*.

Volendo seguire le convenzioni attuali, verranno qui usati i termini Asia e asiatico, per facilitare a un approccio più inclusivo e comprensivo nei confronti della Cina e costruirvi un confronto con la Grecia, laddove si intende indicare che verrà effettuato un accostamento delle due culture e forme espressive, e non una netta scissione. Anche per questo motivo si è inserito il termine 'comparativa' nel titolo scelto per questo elaborato, in quanto l'etimologia di 'con' e 'par' ben rende la finalità di porre i due fenomeni sullo stesso piano, senza preminenza o superiorità di uno dei due.

Con molte probabilità le asserzioni di cui si faceva uso precedentemente erano motivate dalla volontà di evidenziare la differente modalità esecutiva del teatro asiatico e cinese in particolare. Difatti il tipo teatrale si caratterizza di una sintesi di molteplici codici artistico-espressivi, quelli della danza e musica, della mimica e gestualità, della recitazione ed espressione canora, del trucco e del costume *et similia* (Ottai 1986). Tuttavia si cadeva in errore poiché si faceva apparire un carattere saliente del precedente come un dato anormale, definendo conseguentemente come corretto il solo fenomeno occidentale con la preponderanza dei costituenti della trama e dei personaggi.

Anche un'altra situazione ha comportato spesso rischio di imprecisione negli studi effettuati,¹ ossia la fruizione di espressioni già coniate e affermate per un dato fenomeno in un contesto diverso. Di fatto, attribuire in maniera arbitraria un tipo specifico di vocabolario comporta operare di preconcetti e giudizi, senza realmente comprendere la materia. Anche in analisi comparative che hanno contemplato come termini di confronto le civiltà greca e cinese e oggetti di studio di svariata natura, anche per nulla affine al fenomeno teatrale, hanno alle volte presentato situazioni di inadeguatezza di vocabolario.

Per questa tesi si vuole tentare l'adozione di un approccio che risponda alla metodologia *etic*, cioè di quel procedimento secondo cui ci si appropria nelle vesti di ricercatore esterno su una data materia, analizzandola al contempo come si fosse un attore sociale interno alla stessa (Ottai 1986). Così facendo si vuole garantire un'osservazione più completa possibile del sistema teatrale dei generi esaminati e concepire appieno e approfonditamente gli aspetti ritenuti peculiari per le date culture di riferimento (Ottai 1986). Si farà dunque riferimento all'etimologia dei termini specifici delle rispettive lingue relativi ai due fenomeni teatrali per apprendere le espressioni di rimando alle varie componenti e da ciò, indicare con maggiore precisione ciò di cui si tratta. Con il confronto che verrà qui sviluppato si vuole evitare l'applicazione di sistemi linguistici influenzati dalle classi concettuali, dunque della cultura e tradizione di una delle popolazioni studiate, che potrebbe portare a categorizzare o interpretare in maniera errata gli aspetti della seconda.

Ancora, almeno secondo un parere personale, un'ulteriore ragione per cui analizzare i due sistemi terminologici sta anche nel fatto che le parole che vengono formate o scelte e poi fruite in una data lingua altro non sono che la riflessione della mentalità e dell'ideologia di una popolazione: dunque, conoscendo i termini teatrali, si conoscono ancora più approfonditamente le due culture antiche, le ideologie e concezioni affermatevisi. Come di certo noto, quella greca è poi la terminologia teatrale da cui hanno origine tutte le espressioni maggiormente fruite nelle lingue indoeuropee – prescindendo da pur presenti eccezioni, come nel caso della lingua tedesca, della quale questione, per motivi tematici e logistici, non ci sarà possibile trattare –; conseguentemente è doveroso dedicare parte di questo studio a un'analisi linguistica.

Verrà dapprima considerato il caso cinese per poi passare a quello greco. Motivo alla base è volontà, dato il percorso di studi magistrali da me affrontato con focalizzazione sulle civiltà e cultura cinese – oltre che sulla lingua –, di attribuire maggiore peso al caso della Cina. Ma le ragioni non si limitano a ciò: con molte probabilità è più comunemente noto il fenomeno greco del teatro rispetto

¹ Le affermazioni qui avanzate vogliono avere carattere di semplici considerazioni, non si vogliono dunque sminuire i lavori precedenti o etichettarli come non validi.

che quello cinese, e così, anticipandone la trattazione, ulteriore fine è sfruttare la vicinanza con il primo fenomeno per avvicinarsi all'altro.

Interessante è che ambedue le lingue siano la versione più antica dei primi sistemi linguistici della storia: rispettivamente, quella cinese classica la più remota della famiglia sino-tibetana, quella greca all'origine delle parlate indo-europee (Shankman, Durrant 2000). Basti poi fare anche menzione dell'importanza che entrambi i ceppi linguistici hanno avuto e continuano tutt'ora ad avere nel contesto mondiale per comprendere il riconoscimento dovuto. Deducibile da quanto appena detto, ossia dalla formazione di sistemi divergenti, è che anche quelli del cinese e del greco sono sistemi distinti e conseguentemente operano in maniera diversa nella formulazione espressiva. Questo ovviamente ha ripercussioni nel contesto semantico, ma non solo. Discerniamo infatti un sistema, quello classico cinese, la cui lingua è fondamentalmente monosillabica e logografica, con la cui espressione si intende la compresenza del significante, ossia la componente grafico-fonetica, e del significato, nel solo elemento scritto – appunto detto logogramma –. Diversamente invece, la lingua greca antica consta di un sistema alfabetico, la cui derivazione si attesterebbe essere fenicia, e di flessione nominale e verbale, che non permette un'intera concettualizzazione linguistica entro un solo elemento. Come si anticipava anche precedentemente, i sistemi linguistici influiscono anche sul resto del corredo identitario delle relative culture, a livello ideologico, in cui si distinguono una rappresentazione scritta frammentaria del cinese e una unitaria del greco, a livello letterario, con il carattere lirico del primo ed epico del secondo, ed infine a livello filosofico, data la maggiore concentrazione situazionale tipica cinese e la prevalenza sistematica invece greca (Shakman, Durrant 2000).

A loro volta tutte queste condizioni sono motivo dell'altrettanto diversa visione relativa al mondo teatrale. Difatti, come verrà evidenziato nei capitoli successivi, vari sono gli aspetti in cui discordano le due forme artistiche – cui breve accenno si faceva all'inizio del capitolo –. A concorrere sono certamente infine le differenze a livello storico-temporale, civile e culturale dei due popoli.

Da quanto esposto, risulterà evidente che le due lingue constano dunque di vocabolari di riferimento al fenomeno teatrale del tutto distinti.

Si era già anticipato nell'introduzione in lingua della duplicità terminologica con cui il cinese indica il teatro; ripropongo anche qui la trattazione sia per facilitare i non conoscitori della lingua cinese, sia per provvedere un approfondimento delle questioni e della motivazione del doppio uso. Lemmi fruiti nella lingua cinese per riferirsi al teatro, generalmente inteso, sono difatti 戏曲 *xiqu* (opera) e 戏剧 *xiju* (arte drammatica).

Come facilmente osservabile, anche per quei lettori non addentrati nello studio della lingua, le due espressioni sono caratterizzate dalla presenza della medesima parte iniziale, ossia del carattere *xi*. La voce, ad oggi significante arte drammatica – motivo per cui ricorre in entrambe le espressioni –, nei tempi antichi consta di accezioni non direttamente inerenti al contesto spettacolare, ma che hanno comunque contribuito con le loro caratteristiche semantiche ad affermare il nuovo uso della parola. Da ricerche svolte da dizionari in rete che danno la possibilità di ripercorrere lo sviluppo cronologico semantico di un dato carattere, il 漢語多功能字庫 *Hanyu duo gongneng ziku* (Multi-function Chinese Character Database)², si legge infatti che il carattere *xi*, la cui scrittura antica è 戲, faccia originariamente rimando agli ambiti della guerra e del gioco. Rispettivamente, viene scritto:

「戲」又表示角鬥。

xi, you biao shi jue dou.

‘Il carattere *xi* porta anche significato di combattimento’

「戲」又表示開玩笑。

xi, you biao shi kai wan xiao.

‘Il carattere *xi* ha anche significato di scherzare, scherzo’³

In riferimento a quest’ultimo aspetto viene riferito che possibile motivazione di questo significato sta nell’omofonia che ricorre tra il suddetto carattere 戲 *xi* – pur riportandosene una seconda lettura, pronunciata *hu* – e 嬉 *xi* il cui significato è appunto quello di gioco, giocare. Da ciò, anche secondo quanto risulta dal vocabolario di rete consultato, ne consegue che ambedue le accezioni confluiscono nel significato di arte teatrale. Non stupisce difatti che il fenomeno teatrale cinese stesso presenti riferimento ad ambedue le forme: si vedrà come uno dei generi rappresentativi proposti dal teatro in Cina sia quello cosiddetto 武戏 *wuxi* (opera di ambientazione guerresca) ossia spettacoli con combattimento; in riferimento al rimando alla sfera giocosa, si constaterà nei capitoli successivi come una componente significativa e importante dello spettacolo cinese sia costituita dalle performances acrobatiche.

Il carattere *qu* consta anch’esso di un processo evolutivo interessante e degno di nota. Ancora una volta attraverso la consultazione del vocabolario online si viene a conoscenza della primissima

² <https://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/lexi-mf/>

³ Mancandovi traduzione ad altre lingue dal cinese nel portale del dizionario di rete consultato, entrambe sono traduzioni dell’Autrice.

concezione attribuita al carattere, che, secondo la maggioranza degli studiosi e interpreti delle iscrizioni di cinese classico, vorrebbe raffigurare le curvature tipiche della strumentistica musicale tradizionale della Cina antica con cui, sempre stando al pensiero originario cinese, si producono i suoni eleganti e le melodie regolari da potere categorizzare nel concetto di musica – sarà in seguito meglio esplicitata la visione relativa alla componente musicale nell’ambito sociale cinese, con riferimento anche al pensiero confuciano –. Nello specifico, questo primo significato sembrerebbe essere contenuto già nel testo risalente alla dinastia Han dello 說文解字 *Shuowen Jiezi* (Discussione sulla scrittura e sul significato delle parole). L’accezione di ‘musica’ per il termine *qu* permane tale anche nella letteratura tramandata. Il motivo per cui è proprio questo carattere a comporre l’espressione di *xiqu* consta del fatto che, diversamente dal teatro greco, le cui componenti di maggiore rilevanza includono il testo scritto e così, la resa recitata sulla scena, nel caso cinese vengono fatte prevalere la musica e il canto. Nella comparazione della forma rappresentativa delle due tradizioni teatrali si constaterà inoltre che, se nel contesto greco, nonostante l’ovvia considerazione del coro, le parti cantate sono accostate alla recitazione verbale e meno numerose rispetto alla componente del dialogo, nell’ambito cinese sono invece nettamente prevalenti gli elementi musicale e canoro sul parlato. A tal proposito si pensi che il testo drammatico – quando presente – consta di una stesura basata su un repertorio melodico, motivo per cui si devono osservare restrizioni relative alla lunghezza testuale, alle tonalità e alle rime.

Di fatto, la motivazione di questa differenza tra i due teatri sta nella valenza attribuita alle due componenti corale e recitativa della rappresentazione nella concezione greca: il coro vuole rappresentare la popolazione e conferire giudizi su quanto detto o rappresentato sulla scena, da cui ne consegue che la parola proferita dall’attore sia espressione de “il dimostrare, il confutare, il procurare emozioni e ancora l’ingrandire e il rimpicciolire le cose” (Paduano 1998, p. 41). È tale la ragione per cui dunque è maggiore la porzione dell’espressione verbale di quella canora.

Tornando alla questione cinese, si apprende dall’altro dizionario di rete dello Zdic⁴, che per definizione *xiqu* è la forma tradizionale dell’arte teatrale della Cina, in cui sono inclusi i generi del 昆曲 *kunqu* (opera lirica in dialetto di Suzhou), 杂剧 *zaju* (spettacoli variati, forma teatrale Song e Yuan) e altri di origine settentrionale, e in cui confluisce la commistione artistica delle componenti della danza, del canto, delle svariate modalità di resa recitativa et alia. Infine, ulteriore rimando del termine *xiqu* è al testo drammatico – al contempo il significato rimanda anche a quello tipico di una

⁴ <https://www.zdic.net/>

trama leggendaria, elemento che risulterà importante quando si affronterà il repertorio tematico delle storie del teatro cinese –. Il termine *ju* indica semplicemente l'area presso cui ha luogo lo spettacolo.

Fruendo ancora del portale Zdic, si viene a conoscenza del fatto che il carattere *xiju* era in uso già nei tempi più remoti, nel corso dei quali il significato ad esso accostato era quello di *xiqu*, come lo era l'uso comune; di conseguenza già nel primo periodo della fioritura teatrale in Cina sono fruite ambedue le espressioni. Nel corso del tempo *xiqu* viene però adottato per indicare la forma teatrale generalmente intesa, comprendendo le nuove forme di 话剧 *huaju* (teatro di prosa), 歌剧 *geju* (opera lirica), 舞剧 *wuju* (spettacolo di danza), generi spettacolari introdottisi in realtà in tarda epoca e per influssi esterni. La definizione che ne viene riportata nel dizionario di rete è quella di resa artistica di una storia per mezzo di più codici espressivi: di fatto verrà riferito e spiegato che quello teatrale cinese è in realtà un insieme di codici espressivi, da cui deriva la cosiddetta sintesi artistica del teatro.

Da ciò si converrà dunque quanto importante sia l'azione attorica nel teatro cinese. Viene in effetti riferito nella voce esplicativa del significato della parola *xiju* come la figura dell'attore sia la parte più rilevante dell'intero spettacolo, identificandosi in chi dà forma e vita alla rappresentazione e a tutte le componenti performative. Diversamente, nel noto scritto greco Περὶ ποιητικῆς *Peri Poietikes* (Poetica) di Aristotele (384/383 a.C.- 322 a.C.), viene affermato che il teatro potrebbe avere luogo anche in assenza “di scena e di attori” poiché “per la riuscita degli spettacoli, il lavoro dello scenografo è più importante” (Paduano 1998, p. 17).

Ancora, si legge nello Zdic che parte del significato della voce *xiju* includa altresì il riferimento all'antica forma teatrale dei buratti. Ciò non deve comportare stupore poiché anch'essa è parte della derivazione dell'Opera di Pechino, che si avrà modo di constatar e avere origine da tutte quelle forme teatrali sviluppatesi nella Terra di Mezzo poi confluite nella città della capitale.

Per il caso greco, il termine θέατρον *theatron* (teatro) rimanda all'azione del guardare e dell'essere guardato. Tuttavia, come ad oggi si fa uso della parola ‘teatro’ sia in riferimento specifico all'arte o all'ambiente, che in via generale a elementi affini al fenomeno, così avviene già nell'antica epoca greca – motivo per cui si potrebbe dire che oltre alla derivazione etimologica, nella lingua greca i termini trovano anche l'origine del loro uso.

L'espressione *theatron* ha origine dalla voce verbale θεάομαι *theaomai* (osservare, guardare). I primi usi sono attestati in Erodoto, il quale conferisce significato di prestare attenzione nell'atto di guardare un dato evento svolto presso un dato spazio. Nello specifico, l'autore riferirebbe un'area appositamente preposta per ospitare eventi spettacolari di carattere pubblico che conferisce possibilità agli spettatori di prendervi posto attorno (Caminnecci et al. 2019). Da ciò si comprende il riferimento

con la struttura teatrale, studiata proprio per garantire agli spettatori le migliori visione e acustica negli spettacoli pubblici (Caminnecci et al. 2019). La terminologia che ha origine, *theatron*, vedrà però una fruizione molto peculiare rispetto quello che potrebbe esserne la credenza; non indica infatti solo la struttura teatrale, ma diversamente dall'uso contemporaneo, è usata quale espressione per riferire il gruppo del pubblico. Tuttavia, se anzitutto indica l'azione del guardare – oltre che dell'essere guardato – ossia dell'azione propria degli spettatori, ben si comprende la logica che sta dietro l'evoluzione concettuale. Anche lo stesso Erodoto scrive a riguardo della reazione del *theatron*, ossia del pubblico, dalla visione di uno spettacolo. Da questa occorrenza, in seguito il termine indicherà la costruzione del teatro, poiché, di fatto, luogo presso cui vengono ospitati i componenti del *theatron*. Ne consegue dunque lo sviluppo semantico dall'iniziale riferimento meramente rivolto all'azione in sé e agli agenti della stessa, allo spazio adibito all'attività. A livello temporale, il cambiamento risale al V secolo a.C., età d'oro per l'attività teatrale stessa. Se ne riscontra il rinnovato uso come in Erodoto così anche in altri autori classici come Tucidide (Caminnecci et al. 2019).

Tuttavia, vi sono anche altri aspetti peculiari relativi al termine, alla sua origine etimologica e non solo, e all'influenza successiva anche in altre lingue e culture. Anzitutto, l'espressione di derivazione del vocabolo *theatron*, il *theaomai* prima detto, ha anche altissima valenza culturale. Viene infatti attestato da documentazioni scritte e visivo-artistiche che l'espressione si riferisce anche alla consuetudine greca antica di organizzare eventi pubblici, come riunioni, funzioni religiose, raduni politico-amministrativi o militari e giochi presso luoghi specifici, in cui la maggioranza della popolazione è attivamente partecipe (Caminnecci et al. 2019). Il valore del termine non rimane però circoscritto soltanto alla lingua e alla cultura dell'antica Grecia, andando a influenzare poi i vocabolari settoriali di altre lingue, neo-latine grazie all'apporto del latino, e sassoni e slave.

Basti considerare l'influenza trasversale che ha avuto in seguito l'accezione della vista anche in relazione a terminologie di lingue altre, come nel caso della voce latina *spectare*, da cui deriva la nostra parola 'spettacolo'. Questa trova origine dall'espressione greca ὄψις *opsis* (spettacolo): il termine è ancora oggi oggetto di dibattito per la menzione fattane in uno dei testi maggiormente importanti per l'analisi della fenomenologia del teatro antico greco, la Poetica di Aristotele. Qui, la valenza attribuita al termine, etimologica e non, risulta di complessa interpretazione: se infatti, in un primo momento, Aristotele tratta dell'*opsis*⁵ come una delle parti costitutive del teatro, successivamente la indica come priva di relazione con l'espressione poetica. Tuttavia una tale situazione non deve indurre a credere che Aristotele si smentisca delle sue stesse parole né

⁵ Si sceglie di mantenere la forma della trascrizione del termine originario in quanto si tratta del concetto che il vocabolo porta con sé.

quantomeno che rivolga una considerazione negativa verso l'*opsis* o i cosiddetti effetti visivi che di fatto vita danno allo spettacolo come da noi inteso (Harrison, Liapis 2013). Quello che induce ancora oggi gli studiosi a domandarsi sulla natura effettiva della considerazione aristotelica dell'*opsis* è la ripetitività e la repentinità con cui sembra che l'autore muti il suo punto di vista. Tuttavia la questione sembrerebbe essere relativa all'uso che gli autori teatrali fanno di questi effetti visivi, e difatti non mancano esempi dallo stesso autore proposti di un uso corretto dell'*opsis* – per motivi pratici di tematica e lunghezza, non verrà qui proposta la trattazione dell'argomento –. Infine, la critica non include né la totalità degli effetti visivi né degli spettacoli teatrali, ma manifesta una sincera ammirazione verso una fruizione appropriata con cui rafforzare la storia e la comunicazione tra mito e rappresentazione teatrale. L'autore afferma che è anzi l'elemento – o meglio, l'insieme degli elementi – dell'*opsis* a rendere la superiorità dell'arte teatrale rispetto all'epica: questo veicolo visivo è ritenuto così essere primario per la comunicazione con il pubblico, anche laddove l'*opsis* manca di natura simbolica. Conseguentemente si comprende la rilevanza della componente visiva nel contesto teatrale greco antico: elemento questo che differisce rispetto all'altra forma teatrale da noi studiata, quella cinese, di cui viene comunemente detto di ascoltare e non guardare l'opera.

Altra parola attualmente propria del vocabolario relativo al mondo teatrale – della lingua italiana e non solo – che ha derivazione dal greco antico è dramma: ha origine etimologica dal termine *δρᾶν* *dran* il cui significato è quello di 'agire'. Nonostante non sia ravvisabile un riferimento diretto ed esplicito al senso visivo, tuttavia si può ben comprendere la relazione comunque esistente con la vista: l'agire di cui si parla è ovviamente un agire che viene visto e che viene dunque reso visibile. Anzi, è lo stesso Aristotele nella Poetica ad asserire che “le [loro] opere si chiamano talvolta drammi, perché imitano persone che agiscono” (Paduano 1998, p. 7).

Ricordando che le storie proposte sulla scena teatrale greca antica sono riprese dalla cultura orale ed epica, conseguentemente si comprenderà di che resa si fa riferimento: è la trasposizione di quanto prima delimitato al genere letterario epico in un qualcosa di percepibile alla vista e di eseguito, agito, ossia in dramma, in spettacolo a cui assistere a teatro (Barone 2014). Lo stesso Aristotele nella Poetica scrive in relazione all'imitazione, affermando che tutte le forme del teatro greco, dalla tragedia al ditirambo, sono forme di imitazione, sebbene la differenza dell'imitazione che propongono consti nella natura che conferiscono a questa forma imitativa e nei materiali e mezzi di cui si serve per renderla.

Infine, ulteriore espressione di cui ritroviamo origine nella lingua greca antica è quella di 'scenografia', ma verrà dedicata una sezione a parte. Comunque, greca è l'origine della maggior parte

dei vocaboli e vocabolari attualmente fruiti per trattare del contesto teatrale, come anche tutti gli altri ambiti del fenomeno.

Capitolo Secondo

2. I codici artistico-espressivi dei due teatri

2.1. Alla base del concetto dell'imitazione

Elementi come quello dell'imitazione non si sono generati *ab originis* nel contesto del fenomeno teatrale, ma hanno bensì anzitutto caratterizzato la stessa vita umana. Conseguentemente l'imitazione non nasce come sola fonte di piacere, ma consta di una natura più profonda, qualificandosi come un vero e proprio modello persuasivo ed esplorativo delle dimensioni della quotidianità e oltre questa. Ne consegue che contemplandovi l'atto imitativo, il teatro si rende "un'esperienza condivisa in cui l'esistenza sociale e quella personale possono essere definite e ridefinite" (Savarese, Brown 2005, p. 15). Oltre che conferire un carattere di siffatto tipo al teatro, ulteriore peculiarità dell'elemento dell'imitazione è la sua presenza in tutti i fenomeni teatrali, di tutte le popolazioni ed epoche. Difatti, si constaterà come i due teatri vengano accomunati proprio dalla base imitativa della loro arte.

In realtà necessiterebbe una precisazione riguardo all'argomento dell'imitazione in Cina. Difatti ha avuto luogo un ampio dibattito sul concetto, inteso *in primis* nel suo senso generale, ossia fuori dal contesto teatrale. Un particolare dato su cui ad esempio si sono interrogati gli studiosi riguardava la presenza di una cosiddetta teoria mimetica nella tradizione cinese; di questi vari avevano inizialmente riportato l'assenza di qualsiasi tipo di teoria relativa all'imitazione, affermando che il motivo principale risiedesse nella stessa cultura di partenza cinese. Tuttavia la visione che era stata adottata era quella della comparazione con il concetto nella cultura greca; quando in un secondo momento si è operata una scissione dal contesto greco o comunque esterno, si è svolta una discussione riguardo all'imitazione cinese. Le analisi effettuate hanno guardato all'origine e allo sviluppo del concetto e alla sua successiva affermazione ed evoluzione nel fenomeno artistico. Sarebbe interessante proporre un excursus relativo alla tematica, già considerando che il termine attuale per mimica teatrale derivi dalle concezioni e denominazioni susseguitesesi nel dibattito (Ming 2005). Per motivi di lunghezza e tematica, non potrà essere incluso il discorso in questo capitolo. Quanto si può

riportare è invece che ad uno stadio particolare dello studio della nozione della mimica in Cina, si è giunti ad affermare – giustamente – la divergenza dell’imitazione letteraria da quella dell’espressione teatrale, di cui è stata inoltre asserita la superiorità –. Una delle osservazioni fatte a favore di una tesi ha riferito della possibilità di maggiore contemplazione di realtà e sfumature dell’uomo e della società nell’imitazione teatrale rispetto al limite della letteratura. A tal proposito, un intellettuale come 王驥德 Wang Jide (-, 1623) si è espresso dicendo che non è altra forma oltre quella teatrale che possa soddisfare la volontà umana di imitazione per mezzo dell’espressione (Ming 2005).

2.2. 模, Μίμησις: l’imitazione, il movimento, la danza

Quello dell’imitazione è un elemento che accomuna tutti i fenomeni, gli stili e i generi teatrali. Nel testo aristotelico della Poetica viene rivelato che sia proprio l’imitazione di fatto l’elemento accomunante la tragedia e la commedia, nonostante le differenze di modalità rappresentativa e finalità comunicativa delle due forme. Anzi, precisa il filosofo Aristotele, l’imitazione è il fattore da cui hanno derivazione la tragedia, come la commedia, come anche qualsivoglia forma di teatro. Da questi assunti la rappresentazione teatrale viene qualificata quale riproduzione verosimile dell’uomo e della sua vita. Questa coincidenza derivazionale trova a sua volta origine nella stessa attitudine umana, ossia nel fatto che “l’imitare è congenito fin dall’infanzia dell’uomo” (Paduano 1998, p. 7). L’essere umano infatti si distingue dall’animale da una parte per la tendenza ad adottare l’imitazione come fonte di apprendimento e dall’altra per concepirla al contempo quale motivo di godimento. Riguardo al fine didattico dell’imitazione, l’uomo guarda ai suoi simili e ne imita i movimenti, comprendendo e apprendendo per acquisire e a sua volta padroneggiare e mettere in atto. Invece, per giustificare l’apprezzamento dell’imitazione, basti pensare alle riproduzioni visive della pittura o della scultura, le quali anche quando raffiguranti qualcosa di poco gradevole – come ad esempio atti di violenza – appaiono agli occhi umani come fonte di piacere (Paduano 1998).

Anche nel teatro cinese, come visto, è compresa la componente imitativa. Questo particolare fattore dell’arte teatrale cinese trae origine da una porzione importante della tradizione della stessa terra, quella del cerimoniale e dello sciamanesimo. Motivo per cui questi aspetti si sviluppano con il tempo quali elementi caratterizzanti del fenomeno teatrale sta nella loro natura “theatrical and impressive” (Hsu 1985, p. 197). Il carattere imitativo dello sciamanesimo antico cinese è riscontrabile già dalla stessa espressione con cui si indica l’entità spirituale nella lingua cinese, ossia 灵 *ling*

(spirito), dalla definizione di “a shaman or shamaness played the god or spirit” (Hsu 1985, p. 378). Diversamente rispetto anche solo al caso greco, l’imitazione dello sciamanesimo cinese non pratica una mimica per la divinità, ma della divinità – nella sua forma interiore e non esteriore, riprendendo quanto affermato precedentemente (Hsu 1985). Tuttavia, la mimetica non si limita solo al contesto sciamanico ma contempla forme di cerimoniale altre ed esterne. A tal proposito si prenda come esempio quanto riportato nel 禮經⁶Liji (Memorie sui Riti) in relazione ai precetti da seguire per la deferenza della corretta educazione etico-morale umana:

曲禮上: 若夫, 坐如尸, 立如齊。

Quli shang: Ruo fu, zuo ru shi.

‘If a man be sitting, let him do it like a personator of the deceased.’⁷

Nel caso presentato, il riferimento chiarificante è quello del personificatore del defunto, nella lingua cinese indicato con l’ideogramma 尸 *shi* (cadavere): secondo le pratiche antiche, a seguito di una scomparsa, tra le ritualità di vario genere per il lutto, è altresì richiesta la personificazione del defunto da parte di uno dei figli dello stesso defunto (Hsu 1985).

Dai presupposti sopra esposti prende forma l’espressione imitativa della recitazione cinese, a tal punto rilevante da affermarsi nel tempo come una delle caratteristiche maggiori della stessa, sino a permanere nell’Opera di Pechino. Nel linguaggio specifico la componente mimica del teatro cinese viene indicata con il carattere di 模 *mo* (modello, imitare), dal significato appunto di imitazione, la cui prima occorrenza risale a circa l’era Yuan in riferimento alla forma teatrale dello *zaju* (Jingsong 1997). Data la natura dell’espressione imitativa da cui riprende, mantiene nel teatro la finalità della resa non della forma ma dello spirito di quanto riproposto sulla scena. Ad agevolare una siffatta resa imitativa, lontana e vicina al contempo al vero, sono il simbolismo e il rimando metaforico di cui si costituisce l’espressione teatrale cinese. Difatti, la verità che si vuole proporre sulla scena cinese è tanto emotiva quanto psicologica, e può essere risultato solo di una fabbricazione recitativa suggestiva ed espressiva (Jingsong 1997). Manca dunque nel teatro cinese la ricerca della verosimiglianza che si afferma caratterizzare la scena greca. Motivo principale per cui in Cina si prescinde dalla conformazione esterna e si mostra l’essenza, sta nel fatto che una tale condizione favorisce gli spettatori nell’immedesimazione con la scena. Normale che a un occhio estraneo l’imitazione del teatro cinese potrebbe non apparire come tale, non solo poiché non corrispondente alla modalità

⁶ Vengono riportati i caratteri in lingua cinese classica per rispetto alla prima occorrenza del testo; verrà adottata la stessa pratica anche per altri testi citati in questa tesi.

⁷ <https://ctext.org/liji/qu-li-i>

imitativa cui si è avvezzi al di fuori, ma anche per via della dissimilarità dal reale. Ovvio è tuttavia che, tal tipo di veicolazione informativa è comprensibile a un pubblico del luogo.

Per tutta questa serie di aspetti, nel momento in cui gli studiosi cinesi hanno adottato il termine di *mo*, e con esso il concetto che porta, per l'analisi dell'arte teatrale esterna alla Cina e della sua imitazione si è creata grande confusione nell'ambito della critica artistica cinese (Jingsong 1997). Per quanto, come fatto anche prima notare, il carattere *mo* possa essere tradotto letteralmente come imitazione, tuttavia indica un tipo di resa mimica divergente da quella occidentale. Di conseguenza quanto erroneamente operato dagli studiosi cinesi è stato fare coincidere un agente proprio del teatro cinese in una categoria estranea, non solo per la diversa nazionalità ma in particolare per la diversa inclinazione alla materia (Jingsong 1997). Inoltre, una tale situazione ha comportato difficoltà nella distinzione idonea dei caratteri dell'imitazione nei due teatri: come si sarà ben compreso infatti i due concetti cinese e occidentale non corrispondono né nella teoria né nella pratica. Di fatto, mentre nel teatro greco finalità della μίμησις *mimesis* (mimesi) è giungere a una riproduzione artisticamente resa della realtà per mezzo della convenzionalità e dell'illusione, obiettivo che ci si prefigge con *mo* è rendere la rivelazione delle emozioni attraverso il rimando simbolico all'essenza delle cose. Elemento per cui dunque il *mo* cinese si distingue dall'idea occidentale dell'imitazione è che, la resa di un determinato contenuto guarda allo spirito di questo e da questo ne dà forma, non parte dalla forma.

Se viene proposta una siffatta manifestazione emotiva, la rappresentazione sarà valida e di successo, in particolar modo in quanto gli spettatori vengono raggiunti e agevolati con l'immedesimazione con la scena, con il personaggio e con la storia. Si è trattato della centralità del corpo dell'attore cinese, ovvio è che dunque anche per la riuscita e l'osservanza del concetto del *mo* ne necessiti l'uso, con l'applicazione dell'abilità e della versatilità fisica. Una tale necessità è comportata anche dalla quasi totale assenza di scenografia: questa difatti già di per sé è condizione che giustifica l'uso della varietà degli espedienti scenici, tra cui anche quello del *mo*, e per di più caratterizza di maggiore simbolismo la stessa tecnica imitativa. Il bisogno di mezzi vari come il corpo e la sua espressività per l'espressività mimica accomuna in realtà i due teatri esaminati.

Nell'arte teatrale greca anche la danza ha attribuita grande rilevanza per il pervenimento della *mimesis*⁸. Non a caso la particolare modalità espressiva viene riconosciuta da Platone (428 a.C.-348 a.C.) come fondamento per l'educazione umana, affermazione questa che ricorre anche nel testo della Poetica. Ricordando quanto detto precedentemente in relazione alla finalità di didassi di cui si fonda l'imitazione secondo l'idea greca, si comprende come la danza sia dunque la forma artistica che

⁸ Si sceglie di riportare la trascrizione del termine sia perché si tratta del concetto che questo ha insito, sia per distinguere il discorso in relazione alla 'mimesi' greca da quello della 'mimesi' cinese.

maggiormente conforme alla *mimesis*. Qui la componente coreutica non è considerata solo ente astratto, a sé stante nella scena, o ancora costituente meramente espressivo, al punto che se ne dice ad oggi “a visible event out in the world” (Wiles 2013, p.136). Non si creda tuttavia che la danza subentri nel repertorio tradizionale greco solo con l’avvento del teatro: questa viene ripresa da altri contesti della cultura, nel particolare da quello celebrativo e cultuale. Già all’occorrenza di questi eventi è presente il carattere mimetico dell’espressività coreutica greca, venendo con le danze rituali di fatto proposte imitazioni nella venerazione divina. Si badi che però, diversamente dal caso cinese prima esposto, si tratta qui di una mimesi della e per la divinità. Nel caso poi della danza teatrale greca, la si può affermare quale forma di imitazione dell’imitazione, riproduzione della *mimesis* resa nel contesto divinatorio ricontestualizzata nell’ambito scenico.

Altresì nell’antica civiltà cinese la danza ha un ruolo fondamentale sin dall’epoche più remote. Secondo studi recenti, le prime forme coreutiche vengono adottate già nelle pratiche sciamaniche iniziali: qui la danza può essere eseguita da esperti come anche da spettatori del particolare evento in atto, senza che vi sia alcuna distinzione tra le due parti. Tuttavia, essendo attività risalenti a epoche in cui non si contempla ancora la stesura per iscritto per la trasmissione ai posteri dei costumi e usi, le informazioni che ne pervengono risultano lacunose (Hsu 1985). Fonte di interesse è che un primo riferimento all’elemento della danza sia ravvisabile già nella terminologia antica indicante la figura dello sciamano. Il carattere cui si fa riferimento è 巫 *wu* (sciamano, stregone): la relazione con il fattore coreutico sta nella forma stessa dell’ideogramma, in cui si presenta il radicale 工 *gong* (fare), che secondo i lessicografi è riconducibile alla stilizzazione di una figura umana femminile con indosso un abito dalle lunghe maniche colta nell’atto della danza (Hsu 1985). Non stupisce che lunghe maniche saranno poi comprese nel contesto teatrale cinese, chiamate 水袖 *shuixiu* (manica lunga), o come maggiormente note *long sleeves*. Quella che caratterizza la tradizione sciamanica cinese è una danza che ha già di per sé del drammatico, che ritrae la realtà per mezzo delle concezioni estetiche di riferimento (Wickham 1988). Da ciò ne consegue che la danza non abbia sola finalità di intrattenimento, al punto tale che, parimenti con la musica, anch’essa viene inclusa in scritti antichi di notevole rilevanza per la cultura cinese, come nel caso delle Memorie sui Riti. Dallo stesso testo si viene a conoscenza del fatto che sia proprio la capacità di personificazione il motivo principale per cui essa converga nel fenomeno teatrale – come dunque per il caso greco, nonostante le dissimilarità. Infine, come si avrà modo di approfondire in seguito, diversamente dall’usuale, nel teatro cinese la componente coreutica comprende la gestualità e la movenza; questa inclusione nella categoria della danza di elementi altri viene giustificata dalla ripresa della cultura e arte teatrale indiana (Wickham 1988) –. Il concerto di codici artistici di cui si caratterizza il teatro cinese comporta che anche il

minimo gesto sia contemplato nella sua sintesi espressiva e non rimanga solo un movimento a sé stante. Per di più, la gesticolazione effettuata con l'uso delle mani vuole essere un modello costante di accompagnamento e supporto scenico alla parola e al canto, una forma di interpolazione dentro l'azione totale (Scott 1983). Certamente, l'elemento distintivo della danza teatrale rispetto quella rituale è la natura pluridimensionale che viene conferita alle coreografie.

Nel caso greco queste vengono eseguite in particolare dai componenti del coro, che dunque possono accompagnare l'intonazione dei canti con l'espressione coreutica tra loro sincronizzata. La compresenza dei due elementi corale e coreutico nell'attività del coro ben è chiarita già dalla derivazione etimologica della stessa espressione di riferimento: *χορός choros* (coro) è derivante, appunto, dal verbo greco *χορεύω choreuo* dal significato di danzare in coro. Dunque *choros* indica non solo il coro nel senso più stretto, ma anche la stessa attività di mistione artistica di canto e danza da questo svolta. Conseguentemente, la denominazione con la quale si è soliti riferire colui che forma corpo corale, ossia coreuta, acquisisce anche accezione di cantore e danzatore. Si legge infatti in un passo tratto dall'opera epica dell'Odissea di “giovani nella prima età [...], abili nella danza, e coi piedi battevano il sacro ballo” (Allegri 2018, p. 23), la cui originale versione in lingua classica riporta proprio il termine *choros*. Ultimo rimando lessicale qui suggerito, anche la zona presso cui risiede il coro nella struttura teatrale, ossia la zona della *ὀρχήστρα orchestra* (orchestra), ha derivazione etimologica dalla voce verbale *ὀρκέομαι orcheomai* con significato di danzare (Allegri 2016). Infine, anche la modalità in cui il coro fa proprio ingresso in scena per raggiungere l'orchestra consiste di un canto con accompagnamento di danza.

Peculiare è che per via di questa simultaneità esecutiva, si instaura una vicendevole relazione tra le parole dei testi e le coreografie. Su un piano pratico, questo è comportato dal fatto che siano le parole a conferire il ritmo alle danze, non essendoci di per sé uso della percussione per creare la cadenza musicale – si fa solo uso del suono dei piedi sulla terra –. Su un piano artistico poi, la motivazione sta nel fatto che la danza nel teatro greco non è un elemento con cui attirare l'attenzione degli spettatori ma un mezzo con cui rendere possibile la comprensione dei testi delle musiche eseguite. A conferma della correlazione tra i due elementi, basti pensare che, al contempo, solo grazie alle parole si possono comprendere i movimenti (Wiles 2013). Difatti, la tragedia nell'antica Grecia contempla movimenti ed evoluzioni corporali su base ritmica e musicale dal carattere tutt'altro che secondario o puramente ornamentale e aggiuntivo. È bene comunque precisare che nel periodo iniziale del fenomeno la danza è contemplata quale parte dell'attività dell'attore, al punto da poterlo asserire come non distinto dal danzatore (Allegri 2016). Una volta poi subentrata la molteplicità dei generi teatrali con la relativa suddivisione, la danza viene affidata al coro e non più all'interprete.

Per il caso cinese invece “sarebbe corretto parlare sempre di teatro-danza e di attore-danzatore” (Savarese, Brown 2005, p. 294). La danza cui siamo noi avvezzi, ossia quella indicata anche con l’espressione di ‘ballo’ o ‘balletto’, viene comunemente definita nell’accezione più ampia come forma rappresentativa che si basa su uno schema precostituito di movenze. Non si presenta la medesima condizione per il caso cinese, laddove invece essa è traduzione di un modello mentale, quello dell’attore sulla scena. Non si vuole con ciò affermare la rappresentazione cinese come sola “combinazione di danza, musica e poesia che vede nell’attore il mezzo per indurre lo spettatore all’esperienza di diversi stati d’animo” (Savarese 2000, p. VXi): rimembrandone la sintesi artistica caratterizzante, si comprende come si peccerebbe di generalizzazione del fenomeno. Proprio il rapporto vicendevole tra i pur diversi elementi della parola e del canto con il movimento può spiegare la mistione espressiva tipica cinese: la metrica delle musiche come le parole dei dialoghi fanno da unità di misura delle movenze e gesticolazioni corporali degli interpreti, dalla cui relazione vengono connesse la prosa con la poesia e la musica. Il teatro cinese si prefigge una realizzazione piena e omogenea, non dunque di una resa in sequenza delle varie modalità espressive (Wichmann 1983): partendo da presupposti simili anche nei casi delle altre relazioni artistiche sulla scena è raro che si abbia la proposta di un solo codice espressivo nel corso delle rappresentazioni. Ad esempio, una particolare modalità di gesticolazione è quella detta del *pointing*, ossia dell’indicare, la cui peculiarità sta nel coinvolgimento anche di altri codici, come accorgimenti di resa scenica. La gestualità del *pointing* prevede l’uso delle dita contemporaneamente al movimento degli arti inferiori e persino al direzionamento degli occhi dell’interprete.

Ulteriormente, sarebbe scorretto interpretare l’inclusione della danza come identificativo del solo teatro cinese, perché arti di altre popolazioni e tradizioni si caratterizzano di una combinazione di codici artistici di siffatto tipo. Infine, guardando alla finalità morale ed edificante della rappresentazione in Cina, considerare la danza come costituente di solo tipo estetico corrisponderebbe a non riconoscerne il valore nel teatro cinese (Savarese 2000).

Non per questo la dimensione di svago non è presente nel teatro cinese: questa deriva dai cerimoniali imperiali, eventi che con molte probabilità si sviluppano in seguito quali attività di intrattenimento di corte nel corso dei quali la presenza di danzatori professionisti avrebbe ulteriormente favorito l’inserimento della danza nel teatro cinese (Hsu 1985).

Accanto alla derivazione dai contesti tradizionali e culturali, la danza greca ha origine in parte anche dal genere ditirambico, come per la componente canora. Il fatto di essere già il ditirambo una forma espressivo-artistica avrebbe ulteriormente favorito introduzione e sviluppo della componente coreutica nel successivo teatro. Il ditirambo presenterebbe infatti l’esecuzione di danze con

accompagnamento musicale ad opera di cinquanta coreuti (Allegri 2016), lungo la pianta dell'orchestra circolare le cui coreografie ne seguono la forma (Allegri 2018). Questo stesso tipo di danza viene introdotto nelle rappresentazioni teatrali dei primi tempi, come riproduzione di quelle eseguite presso i santuari nelle occasioni divinatorie e così, riproposta del valore sacrale. La danza, come ogni altra componente nel teatro greco, è elemento anch'esso sottoposto a un percorso evolutivo: risale al II secolo d.C. la testimonianza di Polluce secondo cui l'esecuzione dell'entrata del coro venga svolta con "la formazione geometrica di un rettangolo composto di cinque file di tre coreuti" (Allegri 2016, p. 32) I cambiamenti della disposizione dei coreuti sarebbero corrispondenti all'attività di Sofocle e Euripide e le informazioni a riguardo ci pervengono in particolare dalle fonti vasali risalenti agli stessi periodi (Clifford 1999). Si viene a conoscenza della preferenza per un assetto più frontale rispetto al precedente, e che nel particolare caso della tragedia se ne optano di tipi prevalentemente rettangolare o triangolare. Ciò anzitutto per garantire una posizione strategica al corifeo, figura principale del coro,⁹ e per disporre di maggiore flessibilità nei movimenti. Non sarebbe potuto essere differente, dal momento che la stessa espressione di riferimento della danza tragica indica il carattere dell'euritmia: ἐμμέλεια *emmeleia* ha appunto significato di esecuzione coreutica in armonia (Wiles 2013). Di fatto, ogni genere teatrale ha il proprio tipo di danza, la tragedia la *emmeleia*, la commedia la κόρδαξ *cordaks*¹⁰ (danza cordace) e la satira la σικιννίς *sikinnis* (sicinnide); oltre alla particolare coreografia, ognuna delle danze presenta una propria disposizione dei coreuti (Allegri 2018). Si afferma a tal proposito la possibile identificazione del gruppo in "a sort of organism that can take different shapes according to the situation in which it finds itself" (Wiles 2013, p. 110). A sua volta, l'argomento della disposizione e dell'esecuzione coreutica gioca un ruolo a dir poco rilevante nello studio dello sviluppo della struttura architettonica del teatro greco, in particolare riguardo a quale sia la forma delle edificazioni originarie. Volendone proporre una breve parentesi, per tempo a dispetto delle prime tesi si è ipotizzato che inizialmente le strutture teatrali constino di forma perfettamente circolare per via della prima danza altrettanto circolare del coro – si rimembri anche quella menzionata del ditirambo che segue la forma circolare dell'orchestra –. L'evidenza delle disposizioni del gruppo corale adottate sì in seguito ma già in tempi abbastanza remoti porta a fare cadere la tesi suddetta: sarebbe stato infatti poco agevole eseguire coreografie con distribuzione lineare per garantire la formazione delle forme rettangolari o triangolari in un'orchestra dalla forma circolare (Clifford 1999).

⁹ Peculiare è che, quando ancora il corpo attorico aveva affidati anche canto e danza, il ruolo del corifeo fosse rivestito dal primo attore.

¹⁰ Altra trascrizione può essere *cordax*.

Conseguenza rilevante comportata dalla nuova disposizione è che, venendo meno la centralità del punto focale prima tipica della forma circolare e stabilendosi contatto visivo diretto con gli spettatori, viene attribuito nuovo valore rappresentativo alla danza che si discosta da quello sacrale dell'inizio. Infine, come si potrà anche ben immaginare, delle coreografie in sé non si hanno numerosissime informazioni per via del tipo di fonti dell'epoca.

Capitolo Terzo

3. La musica: il ruolo nelle due culture prima dell'introduzione nel contesto teatrale

Questo capitolo verrà dedicato all'affermazione di tutte le similarità tra i due contesti teatrali, ed ancor prima, culturali, in relazione più o meno diretta alle sfere musicali e corali. Verrà in questa sezione dedicato maggiore spazio alla parte greca per via di motivazioni che verranno in seguito esposte nello specifico.

È fonte di interesse analizzare le possibili somiglianze tra le due lingue. Pur avendone noi precedentemente evidenziato le divergenze a livello semantico e strutturale, sono altrettanto presenti aspetti accomunanti sul piano fonetico e fonologico, come nei casi della flessione e della pronuncia dei due sistemi glottologici. La caratterizzazione della lingua cinese di quattro categorie tonali e di particolari modulazioni della voce è alla base della resa dei testi teatrali; invece, per quanto la lingua greca manchi di tonalità, è tuttavia caratterizzata da accento e contrazione vocalica, dittongo e assimilazione consonantica, elementi questi che ben si sposano con la componente musicale della rappresentazione teatrale. Conseguentemente, la lingua cinese, per la quale si asserisce la corretta pronuncia garantita da un'altrettanta esatta intonazione, e la lingua greca, di cui viene affermata negli studi la qualità quasi melodica della pronuncia, portano ugualmente a una stretta relazione nel contesto teatrale tra espressione lirica e musica (Hsu 1985). Si riscontra così una corrispondenza nella tipologia musicale dei teatri, per la natura modale dei due sistemi musicali. A motivare la coincidenza è la scala utilizzata nei due casi, non tanto per l'intonazione ma quanto più per l'intervallo che intercorre tra le note.

A livello più culturale, in entrambe le casistiche le musiche prendono denominazione dai distretti o dalle tribù di origine. Si registrano inoltre modalità musicali di vario tipo anche generate dalla

mescolanza delle tradizioni culturali di più zone (Hsu 1985). Nel caso cinese, nonostante l'ampia varietà di motivi musicali distinti di regione in regione, questi non rimangono isolati o confinati nella sola zona di provenienza, ma giungono anche al di fuori e così integrati a melodie d'altra origine (Dolby 1983). In Cina, come del resto altrettanto in Grecia, in realtà non vi è una tipologia di scala musicale che abbia conferita maggiore autorità rispetto alle altre: un particolare sistema viene riconosciuto come tale quando fruito come base per lo sviluppo di un nuovo stile musicale, con una propria modalità, presso un particolare popolo o distretto.

Una tale corrispondenza nelle due culture non risulta essere però una pura coincidenza. Tale affermazione trova giustificazione innanzitutto nel fatto che civiltà primitive, come appunto la greca e la cinese, avevano coscienza della valenza etico-morale della musica al punto da contemplarla quale elemento basilare del loro sistema di formazione umana.

Basti constatare come nell'antica civiltà cinese, figure di spicco sociale e intellettuale-filosofico come 孔夫子 Kong Fuzi, Confucio, facciano rientrare la musica nei sei elementi basilari dell'educazione elementare dell'uomo. Al contempo, lo stesso Confucio fa presente che non tutta la musica sia adatta alla formazione della propria persona, in quanto annoverabili altresì melodie da cui astenersi. Se ne ha prova nel 論語 *Lunyu* (Dialoghi), precisamente al ricorrere dell'undicesimo passo del quindicesimo libro, secondo cui in relazione alla musica, si possono adottare le musiche 韶 *Shao* e 舞 *Wu* mentre inadatte le melodie 鄭 *Zheng*¹¹ poiché licenziose. Anche nel contesto antico greco, Platone include la musica nell'educazione dell'uomo, contribuente inoltre per la formazione del suo stato ideale. Altrettanto la visione platonica della musica distingue le musiche da osservare e fruire e quelle da evitare perché non idonee. Nello specifico, le melodie Ioniche e di Lidi vengono selezionate come controproducenti perché considerate di influenza negativa per il carattere umano (Hsu 1985). Sempre a tal proposito, altrettanto Aristotele avanza la propria opinione asserendo che la musica dorica sia quella maggiormente educativa, fonte di virilità, senza note di eccitamento o mera inerzia (Wiles 2013).

Dunque, la centralità dell'elemento musicale nel contesto teatrale sta anzitutto nell'antica visione a questo rivolta come parte integrante della cultura, non aggiunta con mera funzione decorativa o rinforzo drammatico occasionalmente usato, ma la forma stessa dell'espressione drammatica. Sarebbe però errato asserire che l'introduzione della musica negli ambiti teatrali della Cina e della Grecia sia motivata solo dal prestigio goduto nel canone confuciano per il primo e nella

¹¹ Le trascrizioni dei caratteri vengono riportate con la prima lettera maiuscola in quanto in realtà i nomi delle popolazioni cui le melodie fanno riferimento.

contemporaneità con la maggiore fioritura teatrale per il secondo (Hsu 1985). Necessita infatti guardare più a fondo nella questione. Sin dai tempi remoti in Cina la musica è una componente molto rilevante nel contesto anzitutto della quotidianità. Già al termine dell'epoca Zhou la musica viene contemplata tra le componenti dello sciamanesimo, informazione questa offertaci da scritti risalenti al II secolo a.C., in cui si legge che “In the southern part of Ch'u [now Hunan province] ... the people believed in spirits and were addicted to ritual in which they had music, singing and dancing” (Hsu 1985, p. 196).

Da precisare che, per quanto queste componenti dello sciamanesimo subentrino in seguito nel teatro, di per sé la pratica sciamanica non nasce quale forma di intrattenimento annoverandosi anzi tra le più remote religioni della Cina. Sarà solo in un secondo momento che la musica, così come anche la danza ad essa affine, verranno progressivamente astratte dal senso sacro originario fino a essere concepite nella sola sfera dell'intrattenimento pubblico.

Giustificazione invece della rilevanza della musica nell'antica cultura greca è il carattere che contraddistingue proprio quest'ultima: non a caso infatti questa viene di norma definita quale “«cultura del canto» («song culture»), perché fondata sulla parola recitata oppure cantata” (Cingano 2006, p. 31)

3.1. La musica nel teatro: focalizzazione sul caso greco e il corpo corale

Sia nel caso cinese che in quello greco l'elemento musicale viene considerato di pari centralità con le altre componenti nell'atto performativo, non come un qualcosa di secondario o accessorio (Hsu 1985).

Nel teatro greco, sull'accompagnamento musicale sempre presente, vi è una perfetta armonia stabilita tra l'attività dell'attore e quella del *corpus* del coro (Cingano 2006). Difatti, come è noto, il teatro greco si differenzia dalle altre tipologie di fenomeni teatrali delle varie epoche e popolazioni proprio per via della presenza di un *χορός choros* (coro). Difatti, anche nel caso cinese vi è la mancanza di un corpo corale effettivo. Fondandosi sul canto, lo stesso corpus attorico cinese potrebbe quasi essere definito alla pari di un gruppo corale; al contempo però una tale categorizzazione sarebbe scorretta, anzitutto poiché l'espressione canora non avviene simultaneamente e sullo stesso testo, ma singolarmente e con parti diverse, e dopodiché altrettanto per motivazioni di formazione, modalità esecutive e fini comunicativi.

Riguardo agli aspetti caratterizzanti il coro del teatro greco, fonte di interesse è che dalle fonti visive che ne pervengono si vedono ritratti solo fanciulli come componenti del gruppo. V'è una ragione specifica per la giovane età dei coristi, ossia l'usanza pedagogica dell'antica Grecia della trasmissione del sapere dal più anziano al più giovane. Di fatto, gli attori vengono stipendiati dallo stato mentre i coristi sono sotto la cura del corego, condizione che vuole anche simboleggiarne la transizione verso il mondo teatrale. Tuttavia, una siffatta componente corale non è contemplata per la commedia: in tal caso infatti coristi sono uomini di età adulta se non persino tardo-adulta e non hanno rivolta la stessa considerazione di cui godono quelli della tragedia o del dramma satiresco (Wiles 2013). Si rammenti che anche il genere stesso della commedia non viene giudicato positivamente nel primo periodo del fenomeno teatrale greco, da cui si spiega il motivo della condizione summenzionata. Tra le altre cose, l'età avanzata dei coristi comici implica che i loro corpi non godano più di armonia estetica benché meno motoria: fine della rappresentazione comica in sé è la resa del brutto, dell'anticonvenzionale, dell'opposizione della *καλοκαγαθία kalokagathia* (perfezione fisica e morale dell'uomo) tanto fondante invece la tragedia. Da ciò risulterà ulteriormente evidente la scarsa valenza attribuita al coro comico; quello che invece potrebbe non essere immediato è che una tale visione è condivisa altrettanto dagli stessi performers. I coristi tragici riconoscono di avere nei confronti della comunità ruolo di rappresentanza e di trasmissione del sapere. Il valore rivolto invece ai componenti del coro comico è ben minore e dagli stessi è avvertita una responsabilità molto più leggera. Difatti, se, come visto prima, la fisicità sproporzionata e sgradevole alla vista – secondo i canoni del tempo – è espediente per rendere manifesto il carattere parodico del genere, di conseguenza l'attività del coro comico non sarà finalizzata alla veicolazione didattica verso il popolo. L'attività corale comica è anzi vista a tal punto irrilevante, se non persino controproducente, che Platone ne suggerirebbe l'affidamento a stranieri o schiavi: il filosofo infatti riserva un'opinione positiva solo verso la tragedia e conseguentemente il suo coro, essendo rappresentazione della nobiltà della persona e della vita, mentre ritiene che la commedia sia una forma espressiva moralmente ambivalente.

Altro dato peculiare riguarda la quantità dei componenti del gruppo corale. Anche in questo caso il coro comico presenta delle differenze rispetto agli altri: verrà prima esaminato quello tragico per poi porne quello della commedia a comparazione. Nel V secolo a.C. il coro tragico si costituisce di una cinquantina di membri con cui si vuole riproporre simbolicamente il numero del coro ditirambico. Dopodiché, questo si riduce a una ventina di coristi per diminuire poi ancora a una quindicina, cambi che sembrerebbero essere rispettivamente opera di Eschilo e Sofocle (Weiner 1980). Il quantitativo di componenti viene poi definitivamente ridotto a una dozzina. Il solo caso per cui si attesterebbe un ritorno a una cinquanta di componenti sarebbe quello dell'opera eschilea *Le Supplici*, nonostante non

si abbia certezza per confermare una tale tesi. Anche quello dei dodici coristi vuole essere numero di rimando simbolico, in questo particolare caso dell'antico cerchio cosmico delle divinità. Trattandone in breve, dall'introduzione della democrazia si adotta la costumanza della venerazione degli dei dell'Olimpo, il cui numero totale è appunto di dodici. In un primo tempo questi sono scissi in due gruppi, l'uno di sole divinità maschili, l'altro di femminili, con perfetto equilibrio tra le parti. Viene però in seguito apportata una modifica all'assetto, con cui una delle componenti delle divinità femminili viene sostituita con la figura di Dioniso: introducendosi una figura maschile entro il gruppo femminile, il precedente bilanciamento viene annullato dalla sovrabbondanza dell'altro. Dalla situazione esposta inoltre, si nota ancora una volta un collegamento tra la figura dionisiaca e il fenomeno teatrale. Per il genere della commedia invece il numero dei componenti è pari a ventiquattro coristi, motivazione questa per cui si deduce che nelle varie occasioni teatrali ogni tribù partecipante all'evento porti con sé un certo numero di performers che si uniscono poi a formare il gruppo corale nella data rappresentazione. Sembrerebbe che anzi coloro che formano i cori comici siano in un primo momento semplici volontari. La maggiore quantità di coristi previsti per il coro comico ne è ulteriore indice della bassa considerazione, in quanto, se una dozzina di coristi può presentarsi come un corpo solo, un gruppo di numero più alto non può garantire una medesima riuscita.

Anche la disposizione conferita al gruppo nella struttura teatrale è elemento non solo importante ma anche altamente allegorico. Nel primo periodo del fenomeno teatrale, i coristi vengono fatti disporre in forma circolare presso la zona centrale del teatro, ossia l'orchestra, rimando dell'altrettanta centralità conferita al gruppo stesso – nel particolare caso, come visto, della tragedia e del dramma satiresco –. Questa caratteristica sembra inoltre volere riprendere la tradizionale esecuzione ditirambica, che vede lo svolgimento di una danza circolare ad opera di cinquanta coreuti entro l'altrettanto circolare pianta orchestrale (Allegri 2016). A tal proposito, è interessante che la stessa denominazione dell'orchestra sia 'choros sacro'(Allegri 2018), da cui si evince che il termine 'coro' non indica solo il "complesso formato da più voci non solistiche che esegue brani all'unisono o, più frequentemente, a più parti" (Della Seta 2010, p. 40) quanto anche la danza eseguita da questi e il gruppo stesso (Cingano 2006). Questa corrispondenza terminologica è indice della stretta relazione che il gruppo corale intesse con la sua attività e la sua locazione entro la struttura teatrale. Ciononostante, tutto ciò viene meno in un secondo momento.

Nelle prime strutture teatrali, infatti il coro prende posto presso l'orchestra, zona centrale e di maggiore estensione delle altre aree del teatro fisico. La centralità della distribuzione corale e della zona dell'orchestra è riconducibile alla rilevanza rivestita dal coro in quanto simbolo del popolo e della sincronia tra tempo e storia, dei mondi concreto e immaginario. Dell'orchestra altrettanto le

dimensioni hanno una motivazione logica, essendo il gruppo corale ben più numeroso di quello degli attori; parrebbe in realtà che l'orchestra in un primo periodo ospiti altresì il corpus attorico. Peculiare poi che già nelle costruzioni teatrali più remote la zona dell'orchestra venga adibita come area di accesso per il coro e il pubblico, quasi a volere affermare la vicendevolezza tra le due parti. Tuttavia, lo spazio dell'orchestra verrà gradualmente occupato sempre più dal pubblico rispetto che dal coro, segnale questo di un altrettanto graduale calo di importanza della componente corale.

Di fatto, la distribuzione del coro muta: oltre alle nuove formazioni rettangolari o triangolari, è il distacco dagli attori a essere particolarmente evidente con i mutamenti susseguentisi. Peculiare è che i cambiamenti della collocazione e funzione del coro siano strettamente legati a variazioni specifiche della struttura teatrale e, considerando la corrispondenza prima vista tra coro e orchestra, la correlazione delle divergenze occorse per i due elementi teatrali risulta maggiormente comprensibile. Quando ha luogo il cambio di disposizione delle parti del teatro nel periodo ellenistico, l'orchestra viene collocata nell'inferiore dei due piani della nuova struttura e ne viene altrettanto collocato il coro, variazioni che ne segnalano l'avvio del progressivo declino, tanto fisico quanto funzionale e metaforico. Inoltre, il suddetto cambiamento e declassamento conseguente riguarderanno anche gli altri aspetti del gruppo corale, come la rappresentanza del popolo e la correlazione con gli attori. Rispettivamente, *ab originis* l'orchestra viene fruita quale zona di ingresso sia del coro che degli spettatori, a cui l'accesso è garantito dai corridoi posizionati tra la cavea e le due estremità dell'edificio teatrale. Diviene gradualmente anche spazio in cui fare sostare il pubblico: non venendo però variata la dimensione dell'area, l'estensione prima garantita al coro diminuisce, così anche la sua posizione funzionale nei confronti proprio del pubblico. In riferimento invece al rapporto del coro con il corpo attorico, l'iniziale stretto rapporto di influenza vicendevoles tra le due parti è comportato dalla medesima collocazione loro affidata nell'area dell'orchestra. Nel momento in cui la nuova distribuzione delle aree teatrali prevede il rialzo della zona del proscenio rispetto a quella orchestrale, la simmetria tra i due gruppi viene diminuendo – aumentando invece sempre di più la rilevanza dell'interprete –. Comunque, oltre alla relazione con il luogo fisico, quale motivazione del rapporto intessuto tra i gruppi corale e attorico si può anche riportare l'ipotesi secondo cui il corista principale, il κορυφαῖος *koryphaios* (corifeo), non si esprima solo attraverso il canto ma anche con brevi parti parlate, di dialogo appunto con gli interpreti. In Cina, una simile relazione è invece impossibile, sia per via dell'assenza di un gruppo corale, come detto, sia per il fatto che la relazione principale ivi intessuta coinvolge attori e musicisti per il legame che lega canto e movenza da una parte e melodia dall'altra.

Tornando al coro greco, per meglio comprenderne la valenza entro il contesto teatrale, è bene guardare alle varie funzioni da questo assunte nel corso del fenomeno. Come primo suggerimento del suo grado di importanza si può fare menzione dell'ipotesi aristotelica sulla prima formazione della tragedia, che la vorrebbe originata dalla comunicazione tra capocoro e coro della rappresentazione ditirambica. Quest'ultima si caratterizzerebbe principalmente del canto culturale lirico anticamente eseguito in onore del dio Dioniso (Cingano 2006). Ci riporta Erodoto che nella sua forma embrionale, nome e insegnamento della particolare tipologia rappresentativa sono merito del poeta di Lesbo Arione di Metimma, attivo nel corso della tirannide di Periandro. Non si intende che l'autore ne abbia coniato la parola e ne abbia avviato didassi e trasmissione, bensì che grazie a questa figura il ditirambo viene portato al suo sviluppo come vero e proprio genere (Cingano 2006). Questo passaggio è garantito dall'introduzione di versi eseguiti da satiri: inizialmente infatti si basa sull'improvvisazione che, secondo la concezione antica garantita solo in stato di ebbrezza da vino; nella forma originaria mancava dunque di forme stabilite e di materia mitica su figure eroiche o divine. Solo contemporanee all'attività dell'intellettuale sopra citato sono la progressiva marginalità della figura di Dioniso e la caratterizzazione della sistematicità tipica dei generi letterari delle composizioni ditirambiche. Così a seguito del passaggio dal carattere divinatorio a quello cittadino del canto corale del ditirambo del VI secolo a.C., il coro si conferma quale componente essenziale del teatro greco (Allegrì 2018). Ad ogni modo, se il coro ditirambico ha ruolo di drammatizzazione del mito, quello successivo teatrale non mantiene il compito, venendone affidata invece mansione agli attori. Difatti, tra i compiti principali assegnati al coro greco v'è la resa di intermezzo tra i vari atti degli spettacoli attraverso del canto.

In realtà anche nel teatro cinese ci sarebbero figure addette alla suddivisione scenica, ma in questo caso le figure cui si ricorre sono alquanto anonime, come anche l'apparenza loro conferita suggerisce: vestono solo abiti semplici e non indossano alcun trucco facciale. Inoltre, rimangono silenti per tutta la permanenza sul palco, e compiti loro affidati vanno dal sistemare e disporre gli oggetti di scena per gli atti al provvedere a specifici effetti scenici con fine di rimarcare il cambio di scena (Xu 2003).

Ovviamente il coro greco assume altri ruoli oltre quello sopra citato. Uno in particolare è il giudizio di quanto esposto sulla scena. La particolare valenza comporta una conseguenza duplice: oltre all'identificazione con attori e spettatori di cui si trattava prima, fa sì che non vi siano conversazioni private o vietate al pubblico, in quanto venendo poi sottoposte al giudizio del coro è come se vengano in un certo senso giustificate. Dopodiché, altro compito del coro greco è la traslazione dell'azione scenica con cui portare illusione di atemporalità. A tal proposito, per quanto il teatro greco si doti di scenografia e macchine sceniche, comunque riscontra delle limitazioni per

determinate rappresentazioni, specialmente nel caso di realtà ambientate in un'epoca passata: tali sono le circostanze in cui il contributo del coro è finalizzato a rendere noto al pubblico quanto non direttamente reso sulla scena, creando una forma di continuità tra i tempi della storia e della rappresentazione. Ad ogni modo, giunge un momento in cui la componente corale greca non riveste più la medesima importanza goduta fino a qualche tempo prima. Il periodo corrisponde all'introduzione dell'ellenismo, contesto storico e socio-culturale in cui si registrano cambiamenti di vario tipo che includono altresì il teatro. La quasi totalità delle sue componenti viene sottoposta a modifica e non è da meno il coro.

Riguardo invece alla concezione sul coro greco si è creato un dibattito attorno all'argomento, lungamente affrontato e ancora oggi oggetto di discussione. Una prima occorrenza della materia si rinviene nel testo della Poetica di Aristotele, dove la componente corale viene definita 'attore collettivo'. Per vario tempo e da varie personalità impegnate nell'analisi del teatro greco la visione aristotelica viene condivisa, ma è poi sottoposta a critica in un secondo momento. In tal senso, primo elemento a venire posto a giudizio è il modo in cui l'autore identifica il coro: la modulazione fraseologica usata da Aristotele porta studiosi a chiedersi chi debba giungere a una tale assimilazione del coro. Di fatto, non è certamente volontà di Aristotele rivolgersi agli studiosi successivi, mentre sembrerebbe molto più plausibile che così dicendo voglia riferirsi a qualche ente specifico del contesto teatrale, come gli attori o gli spettatori, o probabilmente il coro stesso. Mancano tuttavia ulteriori specificazioni a riguardo, in quanto, il testo non tratta del gruppo corale tanto lungamente o approfonditamente.

Volendo assecondare l'assimilazione del coro a una figura di 'attore collettivo' (Allegri 2018, p. 28) si potrebbe anzitutto riportare che in effetti l'esecuzione corale ha carattere collettivo, riproducendo tutti i componenti il canto all'unisono. Come si affermava, una delle iniziali valenze del coro è la rappresentanza della comunità che partecipa all'attività cerimoniale in maniera appunto collettiva. Da questo valore di rappresentanza ne deriva poi l'ulteriore funzione di veicolo delle emozioni provate dai personaggi: una tale considerazione approverebbe la corrispondenza degli stessi come 'attore collettivo'. Dopodiché, altra visione spesso attribuita al coro greco è quella di raccordo tra i personaggi e gli spettatori, nella quale situazione simboleggia anche gruppi stranieri o della comunità del luogo presso cui è svolta l'azione teatrale (Allegri 2018). In tal caso dunque l'espressione di 'attore collettivo' ne spiegherebbe la duplice funzione di mediatore tra attore e luogo, da cui estrarre l'interpretazione dell'azione scenica stessa. Altro possibile rimando è quello per cui fine della presenza corale nel teatro greco è elevare verità assolute: ci sono casi, in particolare di tragedie, i cui canti corali trattano tematiche affini, mentre altre in cui i canti del coro sembrano essere

del tutto slegati rispetto al contesto di riferimento. Tutte queste sarebbe le tesi a favore della visione aristotelica.

Diversamente, non sempre e non da tutti viene condivisa una tale considerazione verso il coro greco. Come si menzionava precedentemente, Weiner si annovera tra gli studiosi che hanno affrontato l'argomento, e nel suo saggio fa riferimento al coro come componente teatrale e non drammatica della rappresentazione dell'antica Grecia. Per esplicarne la differenza, fa riferimento alla derivazione etimologica dei due termini teatrale e drammatico, i quali, come da noi già visto nella sezione dedicata all'analisi terminologica, rimandano rispettivamente all'ambito della vista e a quello dell'azione: quello che l'autore vuole dimostrare nel suo scritto è che il coro è un'aggiunta del e per il teatro. Per lo studioso è rilevante che nei testi originali delle storie non si abbia alcun riferimento a un gruppo corale, come altrettanto che i canti intonati possano essere affini o totalmente fuori contesto rispetto alla rappresentazione. Non si vuole tuttavia sottrarre valore al coro, quanto anzi darne una possibile chiave di lettura come elemento basilare per il passaggio dal testo scritto alla rappresentazione teatrale. Fattori a favore di questa affermazione stanno sia nel fatto che il coro è una presenza costante sulla scena, anche quando non attivo, sia nella rilevanza attribuitavi di valore direttamente proporzionale alla quantità di versi affidati dal drammaturgo – di solito di numero molto alto –.

3.2. Le figure dei musicisti nei due teatri

Come anticipato, il solo gruppo di cui si parla nel caso cinese è quello musicale. Le compagnie teatrali cinesi constano di un gruppo musicale che è a sua volta suddiviso in sottogruppi ulteriori quali i musicisti di percussioni e di strumenti a corde e a fiato. L'orchestra è caratterizzata da un numero esiguo di strumenti. Per quanto non venga imposto alcun limite del numero degli strumenti fruibili (Hsu 1985), diversamente il quantitativo di musicisti può variare da un minimo di cinque a un massimo di sette componenti (Savarese 2003). Nel teatro cinese, pur rivestendo grande rilevanza, la musica è comunque di semplice produzione: viene prevalentemente fatto uso di tamburi, flauti, nacchere e gong (Wickham 1988). La conduzione del gruppo dell'orchestra viene affidata a una personalità specifica, che solitamente si identifica nel suonatore di tamburo (Savarese 2003). In relazione alla posizione assunta nello spazio teatrale, il gruppo dell'orchestra è posto sul lato destro dello spazio scenico, a che possa lasciare visione piena della rappresentazione ed esso stesso possa seguirne a vista la successione delle scene per accostarne le melodie adatte (Savarese 2003). Infatti, nonostante nell'apprendimento dell'arte teatrale cinese non sia incluso lo studio di una vera e propria

partizione musicale previsto per i musicisti, tuttavia questi conoscono la corrispondenza tra musica e scena, quale melodia debba venire associata alla particolare parte presentata.

Per quanto non si presenti un gruppo musicale nel teatro greco non vuol dire che manchi una personalità dedicata alla produzione della musica in Grecia. Il termine *αὐλός aulos* (aulo) indica lo strumento principale della produzione musicale greca; da questo deriva il vocabolo indicante il musicista, aulete. L'aulo è uno strumento di tipo aerofono, realizzato con l'uso di canna, legno, avorio od osso, ed è caratterizzato da una forma tubolare e un'imboccatura a bulbo con ancia doppia. Non deve venire confuso con un flauto, non rientrandone appunto nella medesima categoria; il termine usato nell'antica Grecia vuole soltanto riferire il tipo di suono prodotto dallo strumento (Wiles 2013). Fonti ne riportano la tecnica della respirazione adottata per la sua esecuzione, secondo cui l'aria, colpendo le pareti dello strumento tubolare, dà luogo a un suono simile a un ronzio. Data la grandezza dello strumento e la sola necessità dell'uso delle mani per la sua esecuzione, l'auleta gode di libertà di movimento. Il mancato vincolo fisico e spaziale garantirebbe in effetti al musicista la possibilità di instaurare un'interazione con il restante gruppo corale con postazioni e posizioni favorevoli. Ciononostante però, leggendo Aristotele, si viene a conoscenza del fatto che, anche dallo stesso filosofo, non viene giudicato positivamente il musicista che fruisce della libertà garantitagli per unirsi alla coreografia corale. Ritiene infatti che questo potrebbe suscitare nel pubblico una distrazione rispetto alla rappresentazione. Nella maggior parte dei casi comunque il musicista sfrutta la possibilità di spostamento garantita dalla forma e modalità di uso dell'aulete per favorire l'interazione coi rimanenti performers e non risultare isolato dal resto. Elemento che favorisce la comprensione di questo punto è l'idea secondo cui l'aulo sia rappresentazione simbolica della collettività. Tradizionalmente lo strumento è concepito in relazione alla divinità di Dioniso, non a caso infatti nella gran parte delle fonti visive il dio viene ritratto nell'atto di suonare lo strumento. Usato in vari contesti sociali non solo teatrali, esso è già visto di per sé come simbolo della collettività, diversamente ad esempio dalla lira, raffigurazione simbolica del dio Apollo e ricollegata alla sfera individuale – non necessitando dell'uso della bocca per essere suonata conferisce modo di potere cantare al contempo (Wiles 2013) –. Altresì nei culti dionisiaci giustifica il riferimento dell'aulo alla divinità di riferimento. Ulteriore motivo per cui lo strumento riveste altissima rilevanza nella cultura tradizionale sta in un altro rimando simbolico, quello dell'appartenenza alla civiltà greca anziché persiana. Curioso constatare che a tal proposito, un tempo si riteneva che la maestria nella sua esecuzione fosse strettamente correlata alle classi alte della società – col tempo la concezione andrà gradualmente mutando –. La motivazione di una tale credenza risiede nella storia legata allo strumento che ne narrerebbe l'origine per mano della dea Atene: nonostante da questa realizzato per la prima volta, viene rigettato dalla stessa per via del mutamento espressivo che le comportava il

suonarlo. La tradizione vuole che a seguito di tale avvenimento lo strumento venga fatto proprio da uno dei satiri del dio Dioniso, e così in seguito dallo stesso. Come si era accennato, la tendenza verso lo strumento va mutando col tempo, giungendo con l'essere sempre più concepito come contrassegno 'non ateniese' e così sempre più rilegato al contesto dionisiaco, e infine a quello teatrale.

Per quanto riguarda la musica e il canto si registra un'iniziale fruizione di forme direttamente prese dal repertorio tradizionale, e successive introduzioni di melodie più moderne successivamente al V secolo a.C..

3.3. La componente musicale dell'Opera di Pechino

Rammentando che l'arte teatrale cinese è una forma prevalentemente fondata sulle componenti della musica, così come del canto e della danza, si converrà che l'apparato strumentale abbia grande rilevanza nel contesto. Difatti, la forma teatrale dell'Opera di Pechino consta di un equipaggiamento strumentale alquanto vasto e vario. Caratterizzante è il 京胡 *jinghu* (violino a due corde), ossia, come anche la stessa denominazione rende evidente dal carattere *jing* (capitale), il violino tipico dell'Opera di Pechino, il cui uso difatti si limita alla rappresentazione degli spettacoli del teatro della capitale. Dopodiché si annovera lo 胡琴 *huqin* (cetra cinese) con cui traspare l'allontanamento dallo stile del genere teatrale del *kunqu*, precedente all'opera pechinese e in parte forma da cui la stessa trae origine. Difatti, mentre il *kunqu* viene distinto dall'uso del 笛子 *dizi* (flauto cinese), un flauto trasverso realizzato con l'uso del bambù, l'opera pechinese afferma l'uso dello *huqin*, anch'esso fatto di bambù. Tenuto in posizione verticale, con la zona sottostante poggiata al ginocchio del musicista, presenta una parte superiore di forma arcuata con una coppia di corde trattenute in alto dalle dita della mano sinistra e suonate con la destra, che conferiscono un effetto di costante vibrato e glissato (Scott 1983). La rilevanza attribuita allo *huqin* sta principalmente nell'uso fattone come accompagnamento delle parti cantate degli attori. Ancora, hanno valenza di sostegno alla produzione musicale anche altri strumenti, come il 三弦 *sanxian* (sensena) e lo 月琴 *yueqin* (liuto) e lo 二胡 *erhu* (viella cinese). Rispettivamente, il primo è uno strumento a tre corde, come il termine *san* comunica, con pari numero di chiavi di accordatura poste lateralmente lungo il collo, con al termine una cassa armonica di piccole dimensioni dalla forma ovale. È realizzato prevalentemente di legno di sequoia e pelle di serpente. Il secondo, lo *yueqin*, è invece un mandolino dalla forma di luna, motivo del ricorrere del carattere *yue*, dal corpo circolare e il collo corto, a cui lateralmente sono poste quattro chiavi di accordatura, quattro

corde disposte a posizione doppia. Ambedue gli strumenti sono solitamente suonati con l'uso del plectro. L'ultimo, violino esagonale a doppia corda, da cui si spiega la presenza del termine *er*, pur derivante dalla famiglia degli strumenti *huqin*, tuttavia è realizzato non con bambù ma con legno di sequoia, e inoltre ha collo e cassa di dimensioni maggiori rispetto che nello *huqin* (Scott 1983). Una tale quantità di strumenti musicali potrebbe condurre a ritenere la produzione musicale dell'Opera di Pechino persino eccessiva. V'è però da considerare che l'adozione di una musica mista e ben sonora trova origine nell'uso in particolare di gong e cembali da parte delle antiche compagnie teatrali per attirare il pubblico per le strade e i mercati per i loro spettacoli improvvisati (Xu 2003). La fruizione di strumenti di tale natura nel teatro della capitale è motivata anche dal bisogno di rendere la struttura melodica della musica dell'Opera di Pechino, ossia la produzione indicata con la denominazione di 皮黄 *pihuang* (arie dell'Opera di Pechino). Di questo sistema musical, stili principali sono 二黄 *erhuang* e 西皮 *xipi*.

Come nel caso degli strumenti, anche per le melodie adottate nell'Opera di Pechino ne vengono acquisite di derivanti da altri stili teatrali poi confluiti nella stessa; in alcuni casi gli usi fatti delle melodie sono differenti rispetto i ruoli che ricoprivano precedentemente nella comunicazione espressiva. Tra gli stili adottati, quello del 梆子 *bangzi*, derivante dalle zone dello Henan e dalla natura delicata, viene usata solo in presenza di determinati personaggi sulla scena, mentre le melodie acute tipiche del 高拨子 *gaobozi* fruite per l'espressione di emozioni di vivacità, vengono volte invece all'espressione di stati d'animo più tranquilli quelle riprese dal *kunqu*, ancora, il flauto d'accompagnamento 吹腔 *chuiqiang* usato per la produzione di frasi dalla metrica e lunghezza irregolare cioè non caratterizzate di cinque o sette parole in totale come di norma (Xu 2003). Come si può notare, rispetto alla vastità numerica e tipologica degli strumenti dell'Opera di Pechino, l'apparato melodico risulta abbastanza esiguo. Si potrebbe affermare questa come una limitazione vincolante, quando invece conferisce la possibilità per l'uditorio di assimilare e sapere poi riconoscere nella forma e nel valore le precise melodie, musiche e modalità di versificazione e fare così esperienza diretta di quanto veicolato sulla scena (Scott 1983).

Un elemento di dissimilarità tra i due teatri è che quello cinese non include solo musica e canto nella categoria sonora. Peculiare è infatti che nell'Opera di Pechino l'espressione scenica e così l'espressività del corpo attorico possa esistere solo se altrettanto presente la componente sonora. La ragione per cui, entro il contesto musicale dell'Opera di Pechino, si contemplano altresì suoni singoli è motivata dal fatto che tutto quello che si ode nel corso di una rappresentazione pechinese è parte integrante della stessa, e, così, ha una propria importanza. Da una tale considerazione ne consegue

che nell'Opera di Pechino "music is made out of every sound" (Xu 2003, p. 108). Ovviamente, da parte tanto dell'orchestra quanto degli interpreti deve esservi accuratezza nella produzione di ogni singolo suono, poiché è molto importante nell'Opera di Pechino che ogni effetto acustico riprodotto sulla scena sia gradevole all'orecchio. Viene contemplata una tale raccomandazione altrettanto quando si tratta di suoni on cui si vuole riprodurre certi elementi della natura o certi animali (Xu 2003). Quanto si riscontra di differente rispetto alla costumanza occidentale, è che non vi è alcuna figura di compositore che abbia cura della realizzazione della parte musicale dell'opera. Semplicemente, si fa affidamento alle tipiche convenzioni melodiche, altresì per la stesura testuale, adattandosi al dato brano musicale di riferimento. Infine, sempre in relazione alla composizione musicale nell'Opera di Pechino, per la sua elaborazione non si prevede un codice distinto come avviene nel mondo occidentale in cui sono fruite le note musicali, ma vengono usati i normali caratteri della lingua comune (Xu 2003).

Infine, in relazione all'ingente quantitativo di differenti stili teatrali in Cina, ogni genere viene distinto in base alle diverse cadenze ritmiche – oltre che a quelle metriche per i dialetti delle opere locali – e alle diverse tonalità (Xu 2003). A rendere ulteriormente differente il sistema canoro dell'opera pechinese è la sua caratterizzazione non solo sulla base dell'accompagnamento musicale, come prima visto, ma altresì sull'insieme delle gesticolazioni e dei movimenti di danza predeterminate per la resa delle parti (Scott 1983).

Capitolo Quarto

4. Il teatro dei due teatri: le città più rappresentative per i due fenomeni

Essendo il fine di questa tesi svolgere un'analisi comparativa con cui evidenziare contrasti e similarità e fornire al contempo una conoscenza più profonda degli oggetti di studio, è opportuno includervi un discorso extratestuale, non limitato cioè al solo contesto teatrale. Si tratteranno dunque gli ambiti socio-politici e storici dei due casi per favorire un'introspezione dei fenomeni teatrali esaminati.

Di fatto, quella rappresentativo-spettacolare è espressione di tutto quello che circonda il teatro stesso, dagli avvenimenti storici alle credenze e costumanze dei popoli. Come perciò l'ambiente circostante, fisico e non, esercita influenza verso il teatro, altrettanto avviene il processo inverso. Per tale motivo si sceglie di parlare di quelli definiti i luoghi di maggiore rappresentanza delle due forme teatrali, per rendere manifesto il rapporto di duplice e vicendevole potere tra quello che dà luogo al teatro e quello che il teatro dà luogo.

Si tratteranno le città di Pechino e Atene rispettivamente per il caso cinese e per quello greco: l'una perché oltre a ospitare la forma artistica, ne dà anche il nome, l'altra invece poiché definita la città 'per antonomasia' del teatro greco, di origine e di successivo sviluppo. Con ciò non si vuole affermare che le due summenzionate siano le sole zone di rilievo per i due teatri, benché meno le sole in cui se ne attesi la presenza; semplicemente, si vogliono prendere le due casistiche quali esempio e modello per le altre città e località correlate.

4.1. Pechino

L'Opera pechinese, come si evince dalla denominazione, ha come 'loco' l'attuale capitale della Cina, Pechino. La storia di quest'ultima ha origine nella dinastia Yuan, quando viene per la prima volta fondata capitale dell'Impero della Cina. Tuttavia non detiene il titolo di città principale in maniera costante nel corso degli anni, ma seguono frequenti passaggi di ruolo con altre città. I cambiamenti relativi alla città pechinese non si limitano al solo valore da questa rivestito, ma se ne registrano altrettanti anche nella dimensione della struttura topografica, in realtà strettamente collegati con i precedenti per via di costruzioni simboliche edificate all'occorrenza o per ragioni di altro tipo. Per quanto non se ne possa affermare un mantenimento continuo del titolo di capitale, comunque la si può dire pur sempre capoluogo di confluente culturali e sociali di vario tipo, dalla cui condizione hanno luogo in effetti anche mutamenti nel corredo identitario. Proprio per i suoi trascorsi e i significati rivestiti, Pechino viene concepita "a powerful city that could compete successfully in cultural reputation with rivals elsewhere" (Naquin 2000, p. 281). Ciò sia dalla popolazione cinese che al di fuori della Cina.

Già solo considerando l'adozione della pronuncia pechinese per la formazione della lingua nazionale, si comprende l'influenza di Pechino sulle altre realtà del Paese. Tuttavia, maggiore conferma del potere di Pechino in Cina è data dallo svilupparsi di un fenomeno degno di interesse, quello del cosiddetto 京派 *jīngpài* (modo di fare tipico delle genti di Pechino): con l'espressione

vengono riferiti lo stile di vita e il costume comportamentale tipici dei cittadini pechinesi, presi a modello anche nel resto della Repubblica. Potrebbe sembrare scontato che la capitale giochi un tale ruolo nella Nazione ma basta, per esempio, proporre una comparazione con Roma in Italia, che pur essendone città principale non si impone nella realtà statale tutta nei suoi aspetti ed elementi; da ciò si comprende come il fenomeno pechinese sia quasi unico nel suo genere. In Cina l'assimilazione della cultura di Pechino si traduce in vera e propria eredità nazionale. Non stupisce a questo punto che l'Opera Pechinese sia ritenuta rappresentativa dell'arte teatrale cinese e della Cina stessa con l'elevazione a titolo di opera nazionale. Ovviamente, essa è riconosciuta anche al di fuori della terra cinese, laddove viene vista come simbolo della cultura e identità cinese.

La forma teatrale dell'opera pechinese consta della duplice denominazione di 京戏 *jingxi* e 京剧 *jingju*: tralasciando la differenza delle forme di *xi* e *ju*, si può notare che in entrambi i casi, costante e immutato è il carattere *jing*, stante appunto per 'capitale'. È infatti nella realtà pechinese che ha origine l'Opera oggi a noi nota. Questo poiché è in particolare modo qui che confluiscono le forme più varie e disparate del fenomeno teatrale cinese tutto, incontrandosi e influenzandosi vicendevolmente sino a convergere in un'unica modalità rappresentativa. Inoltre, è sempre Pechino a ospitare la prima performance dell'Opera, dalla quale occasione si affermerà e diffonderà lo stesso genere teatrale. È in effetti doveroso menzionare che, a dispetto di quanto si potrebbe credere per via dell'appellativo, tuttavia non è limitata alla sola capitale la presenza e occorrenza dell'Opera. In epoca moderna essa infatti raggiunge persino il meridione della Cina: non a caso sarebbe di fatto considerata arte nazionale – tuttavia col tempo denominazione ed espressione variano da quella originaria di Pechino –. Maggiori informazioni sulla prima origine del genere, sulla derivazione da altre forme *et similia* verranno fornite nel dettaglio nel capitolo inerente alla stessa forma teatrale.

Di grande rilevanza è, in questo contesto, la zona di Qianmen: con posizione nell'asse nord-sud della capitale, l'area di Qianmen ha da sempre goduto di una certa risonanza nel contesto pechinese sin dai tempi più antichi, per le attività legate al commercio e alla ristorazione, gli eventi culturali e di intrattenimento. La stessa diviene poi caratterizzante altrettanto per il fenomeno teatrale, ospitando non solo la maggior parte delle rappresentazioni e così delle strutture teatrali, ma anche delle dimore delle varie personalità legate al contesto dell'Opera. La zona di Qianmen si annovera dunque anche per l'aspetto architettonico, contribuendo allo sviluppo del processo di edificazione teatrale (Xu 2003). Dell'area di Qianmen vengono difatti fruiti sempre più palazzi, dei quali alcuni anche di natura non prettamente teatrale, e in cui si opererà per l'aggiunta di palchi appositamente adibiti per le rappresentazioni al proprio interno (Xu 2003).

Qianmen, con i suoi edifici più o meno direttamente collegati al teatro, riveste importanza anche in relazione alla promozione della nuova arte rappresentativa. Considerando la mancanza di giornali o cartelli pubblicitari nei primi tempi del teatro cinese – e pechinese-, si fruisce delle zone esterne e visibili dei palazzi o dei luoghi in generale per la divulgazione informativa e pubblicitaria dell'attività teatrale. Per fare ciò di norma vengono posti gli stessi materiali scenici successivamente usati quale scenografia della rappresentazione proposta. Un tale espediente è fruito poiché, per quegli spettatori più vicini al mondo teatrale cinese, basta anche solo la visione di quanto collocato dinanzi all'edificio teatrale per comprendere quale possa essere la rappresentazione che si terrà.

4.2. Atene

Quando si parla del teatro greco, invece, è doveroso riferire della città di Atene. Per quanto, diversamente dal caso cinese, non abbia influenza sulla successiva denominazione dell'arte teatrale a cui dà sviluppo, tuttavia è stata dai primi tempi, e nell'immaginario comune permane ancora ora, la città per eccellenza del teatro greco. L'attribuzione della valenza di madrepatria del teatro la si riscontra nell'iscrizione di Delfi per l'associazione degli artisti ateniesi risalente circa agli anni 125-124 a.C. che la indica quale 'metropolis' delle forme tragica e comica (Fornaro 2010). Il teatro, inteso sia nell'accezione di struttura che di fenomeno artistico-culturale è considerato esso stesso lo specchio della polis ateniese (Cavalli et al. 2008).

Inoltre, curioso è che quella ateniese sia la sola città da cui pervengono testimonianze anche epigrafiche, oltre che architettoniche, figurative e vascolari, per i vari periodi classico, post-classico ed ellenistico del fenomeno teatrale: da queste documentazioni si viene a conoscenza del fatto che nei tempo del post-classico ed ellenistico non si registra per nulla una decadenza del teatro, quanto bensì un processo di cambiamento rispetto al passato su molteplici versanti del fenomeno (Fornaro 2010).

È peculiare il fenomeno originatosi a seguito degli studi effettuati sul teatro, e in particolare sulla nascita e successiva diffusione dei generi, del cosiddetto 'Atenocentrismo' (Cingano 2006). Con tale espressione si suole riferire la centralità attribuita alla città di Atene nel contesto degli studi sia antichi che moderni con oggetto il teatro classico, tale da attestarla città natale dello stesso genere. Certa è la condizione di crogiolo culturale rivestita dall'Atene del V secolo a.C. verso l'intera Ellade, come certo è che nella medesima vengono ripresi generi poetico-letterari dei tempi remoti, dalla cui rivisitazione si formeranno i generi teatrali successivi. La città-stato attica di Atene, col tempo, verrà

sempre più rivestita di valore simbolico e sacro – l’attribuzione del carattere sacrale riguarderà quanto la città tanto il teatro ivi ospitato –. A giustificare questo processo è anzitutto la credenza dell’origine della popolazione greca, delle sue civiltà e cultura nella stessa città di Atene (Cingano 2006). Altro fattore che può essere addotto quale motivo della crescente rilevanza della città consta della funzione prettamente politica che essa assume: se ne parla difatti quale città dell’antica democrazia greca per via del distanziamento rispetto al sistema politico tribale e locale tradizionale. È proprio qui che infatti ha fine l’epoca tirannica intorno al VI secolo a.C., ed è proprio qui che è data forma al nuovo ordine secondo cui potere è conferito al popolo.

Dato un tale avanzamento in ambito politico e dunque, sociale, altrettanta attenzione viene rivolta alle sfere intellettuale e artistica nella stessa città: nello stesso periodo viene edificato il tempio dell’Acropoli, dell’attività di grandi figure di intellettuali come Socrate (469 a.C.-399 a.C.) e Platone (428 a.C.-348 a.C.) e di artisti come Fidia (490 a.C.-430 a.C.), per non parlare poi di personaggi come Erodoto (484 a.C.-425 a.C.) e Tucidide (460 a.C.-404 a.C.) (Savarese, Brown 2005). Così, Atene diviene la città in cui confluiscono i generi più disparati grazie alla presenza di poeti provenienti da più zone greche impegnati nelle svariate forme letterario-poetiche.

Non si creda tuttavia che la città abbia sempre goduto dell’alta reputazione che la contraddistingue: con particolare riferimento all’ambito della mitologia e alle tradizioni a questo collegate, in realtà, Atene ha in un primo tempo una posizione alquanto marginale. È solo grazie all’introduzione di miti locali ateniesi nel repertorio che la città comincia a rivestire il ruolo di entro l’ambiente rappresentativo-teatrale – contemporaneamente al crescente valore in campo politico –.

Come è noto, l’esecuzione pubblica degli scritti letterario-teatrali, avviene nel contesto comunitario degli Agoni: in fondo, non poteva non prendere luogo proprio nella città ateniese una tale attività, essendo stata da sempre centro della cultura e culturale e agonistica. Motivazione della prevalente natura competitiva degli eventi in Grecia sta nella complessità socio-politica dell’epoca: è infatti l’intero sistema costitutivo e organizzativo delle città-stato a promuovere la competizione intellettuale. Di conseguenza, anche l’ambito teatrale risente di questa influenza.

Dunque, nel corso di una annualità hanno luogo più eventi teatrali: conseguenti all’introduzione dell’elemento artistico-spettacolare nel repertorio culturale greco nel IV secolo a.C., hanno anzitutto carattere rappresentativo, come può risultare evidente, ma caratteristica importante di questo genere di appuntamenti cittadini è la natura comunitaria. Si indica che la grande parte di popolazione che gode del pieno titolo nella democrazia ateniese partecipa attivamente a tali eventi. A tal proposito non è tuttavia ancora chiarita la partecipazione della componente femminile della società. Comunque per la ragione summenzionata quella ateniese è di norma considerata la società dello spettacolo e

appuntamenti come le Grandi Dionisie sono definibili come eventi totali. Non è però solo per questa sua natura, si potrebbe dire, totalizzante, che l'evento delle Grandi Dionisie è riconosciuto quale contesto teatrale di maggiore importanza dell'era classica: di fatto si configura come occasione in cui autori di teatro si trovano a gareggiare presentando le loro opere, in specie di genere tragico. Istituito da Pisistrato (600 a.C.-527 a.C.) nella prima metà del 500 a.C., l'evento vuole essere riproposta di una pratica politica ben più remota, il cui fine era l'avvicinamento della popolazione alla politica emergente e la persuasione verso il nuovo sistema. Per garantire la presenza della popolazione nel corso delle Grandi Dionisie si prevede la sospensione di tutte le altre attività cittadine nel corso delle stesse giornate. Peculiare è che tenendosi nella stagione delle navigazioni primaverile detta di Elafebolione, con l'occasione dell'evento vengono a confluire presso la città di Atene tanto personalità di città vicine e magari alleate, quanto di straniere (Cingano 2006).

Oltre queste, vi sono le Dionisie rurali, che prendono avvio nel mese di Dicembre e che, pur organizzate similmente ad altri demi attici, rivolgono particolare attenzione verso i generi del ditirambo e della commedia. Altro evento relativo alla divinità dionisiaca (come si evince dalle denominazioni) e così al fenomeno teatrale, sono le Lenee: per quanto non menzionato il dio greco nel nome, tuttavia il rimando fatto è al Dioniso Leneo – variazione identitaria delle divinità, di cui si tratterà a seguito in questa tesi –. La festività delle Lenee ha un carattere più locale rispetto alle altre celebrazioni culturali dell'epoca ma non per questo non si sviluppa di pari passo con il percorso storico e teatrale. Di fatto, mentre in un primo momento propende per la rappresentazione della sola commedia, in seguito si volge a comprendere gli agoni tragici, conformandosi così alle altre forme culturali della città ateniese. Generalmente parlando, accanto ai generi visti, verranno col tempo a confluire altri nella realtà celebrativo-agonistica di Atene, fra cui il genere epico-rapsodico o lirico-monodico, lirico-corale. Interessante è constatare che, sia per gli eventi teatrali che vi ospita sia per la centralità della figura dionisiaca che presenta, la città ateniese venga ad oggi denominata “City Dionisia” (Hsu 1985, p. 373).

Curiosa la natura della relazione al tempo intessuta tra Atene e altre due importanti città greche dell'antichità, quali Argo e Tebe. Guardando le opere teatrali si ha chiaro riscontro del loro confronto cittadino e politico. Prendendo quale esempio Tebe, in posizione antagonista rispetto ad Atene, è spesso riferita quale luogo di eventi negativi, metafora degli stessi, mentre l'altra viene – giustamente – riferita quale città positiva, ideale, presso cui conflitti di altra provenienza possono essere finalmente risolti e terminati. L'importanza di Atene è ravvisabile anche dalle trame delle storie ambientate nella stessa città: “the dramatist who set his play in Athens was obliged to present the city (...) in a glorious light” (Wiles 2013, p. 98).

Inoltre, vi sono casi – come quello per esempio della storia ideata per Edipo Re – in cui si deve ricorrere a particolari espedienti per fronteggiare la politica ateniese. Per tale motivazione, è riportato da Isocrate che, le opere teatrali che i potrebbero definire maggiormente “colourful” (Wiles 2013, p. 98), sono solitamente ambientate in altre città.

Per concludere, Atene non mantiene la condizione sinora presentata, se ne registra anzi la decadenza risalente al IV secolo a.C. Pur di carattere prevalentemente politico, tuttavia, la disfatta ateniese ha non poche conseguenze verso tutti gli altri aspetti della vita cittadina, tra cui anche il mondo teatrale. Quest’ultimo non è più confinato e concentrato solo presso la città di Atene – ovviamente, non si intende con ciò dire che altre città non ospitino altri teatri e spettacoli, si vuol significare che, come già fatto presente, Atene è la città del teatro greco per antonomasia –; anzi, è proprio in questo periodo che si diffonde maggiormente il fenomeno teatrale, fino a estendersi oltre la sola Grecia (Allegrì 2018) – anche in tal caso, verrà in seguito trattata l’estensione territoriale del teatro, trattandone la presenza anche nella terra siciliana –. Risulta dunque ovvia la motivazione di certe conseguenze e modifiche intrinseche rispetto al periodo precedente su certi aspetti del teatro: gli spettacoli non hanno più attribuito valore civile ed educativo, bensì acquisiscono progressivamente carattere spettacolare, artistico e professionistico; dopodiché, l’evento viene privato della componente partecipativa, come del riferimento alla figura di Dioniso. In seguito, e per via della decadenza ateniese, si assiste anche al declinare degli eventi direttamente ricollegati alla figura dionisiaca, motivo per cui le rappresentazioni teatrali non saranno tenuti solo in quei contesti (Allegrì 2018). Questo motivo concorre alla modifica della natura di queste occasioni, da una prima maggiormente politica e comunitaria a una di tipo meramente competitivo. A conferma di ciò si può riportare la sostituzione della figura del corego con quella dell’agonoteta, la cui denominazione già di per sé rende evidente il riferimento con il contesto competitivo – ruolo affidatogli è difatti quello dell’amministrazione degli stanziamenti pubblici per le produzioni teatrali nel contesto degli agoni (Allegrì 2018) –.

Capitolo Quinto

5. Il teatro come luogo

Finora si è trattato dei vari elementi che caratterizzano il fenomeno teatrale, tuttavia è bene guardare anche a dove il teatro prende luogo, in senso letterale quanto figurato, cioè il teatro inteso nella sua fisicità. A seguito dell'analisi delle città presso cui il teatro viene ospitato, si affronterà qui del luogo laddove esso prende forma.

Questa sezione sarà dunque dedicata alla materia dello spazio fruito per l'attività teatrale nell'antica Cina e nell'antica Grecia. Verranno presentate le diseguaglianze tra le due casistiche – per questo tipo di argomento difatti, queste sono più numerose delle analogie – ed esplicate le motivazioni delle caratteristiche dei due tipi di luogo teatrale. Prima di affrontare il tema nello specifico però verrà fatto un breve riferimento al periodo antecedente alla costruzione di vere e proprie strutture teatrali. Dopodiché si presenterà la differenza principale tra il teatro cinese e il teatro greco, relativo alla natura della locazione del teatro, i motivi all'origine e gli effetti di questi aspetti verso i rispettivi fenomeni. Verranno conseguentemente riportati gli studi effettuati sull'argomento sia cinese che greco, considerandone eventuali questioni ancora dibattute o analisi affini.

Difatti, lo studio del sito del teatro non rimane limitato al solo ambito locativo e spaziale, cioè non riguarda solo la conformazione fisica nelle sue varie parti. Esso bensì porta anche a contemplare aspetti più o meno direttamente collegati, che favoriscono un'osservazione più approfondita e ampia del fenomeno generalmente inteso. Infine, il teatro in quanto luogo, come vedremo, in determinate circostanze riveste funzioni ulteriori rispetto quello della sola ubicazione: nel caso cinese, per la natura degli spazi divergente da quella prettamente teatrale, nel contesto greco, invece, per l'assunzione di valenze altre in un secondo momento.

5.1. Le esecuzioni rappresentative prima del fenomeno teatrale e i loro luoghi

Quando si parla di esecuzioni di natura più o meno teatrale viene naturale attribuirvi una locazione fissa e fisica. Tuttavia non in tutti i casi il teatro come fenomeno ha un luogo specifico, e ciò in particolare modo nei tempi più remoti, nella fase primordiale della sua formazione. Di fatto le primissime rappresentazioni di natura teatrale, o comunque, le prime esecuzioni di arte visiva,

vengono tutte indistintamente ospitate in spazi aperti e non adibiti con particolari accorgimenti, né per l'attività che viene qui svolta né per coloro che ne godono dall'esterno. Infatti le rappresentazioni ivi eseguite hanno con molte probabilità carattere improvvisato e semplice, senza necessità dunque di alcun tipo di strumento di scena. Al contempo, per prendere visione di questi spettacoli la gente si raduna stante mancando una qualsiasi forma di accorgimento per il pubblico, poiché presumibilmente manca anche un pubblico come da noi oggi inteso. Casi simili si presentano sia per la Cina che per la Grecia.

Tuttavia, se la Grecia manterrà la locazione dello spazio teatrale presso luoghi all'aperto, la Cina solo parzialmente farà altrettanto: il fenomeno teatrale cinese difatti presenta *in primis* una varietà di luoghi teatrali di natura anche dissimile, con una predilezione però verso i luoghi al chiuso in cui ospitare gli eventi teatrali. Molteplici sono le motivazioni che conducono a queste locazioni in Cina e in Grecia e numerose sono le influenze che a loro volta apportano su certi elementi. Da ciò è facile dedurre l'importanza che assume il luogo del teatro, non solo nella funzione dell'ospitare l'esecuzione artistica. Si vuole dire che, se l'ambiente esterno, fisico e non, influisce sulla struttura teatrale, anche quest'ultima esercita una certa influenza con la sua conformazione, potere questo che rivolge verso la città in cui si trova, verso il chi ne fruisce, il pubblico e i teatranti, e verso la rappresentazione stessa, nella modalità esecutiva, nel suo repertorio di espedienti scenici *et alia*.

Nel caso cinese, ad esempio, quello dello spazio teatrale è materia di spunto per lo studio del fenomeno del teatro cinese: studiosi come 齐如山 Qi Rushan (1877-1972) adotteranno l'argomento della collocazione teatrale come uno dei punti di partenza per la propria analisi sulle caratteristiche e sulle fasi del teatro cinese prima e dell'Opera di Pechino poi (Hsiao-Chun 2021). Di grande interesse è che maggior parte delle strutture antiche e classiche del teatro cinese siano ad oggi considerate degne di preservazione come aree di sviluppo sociale e culturale della civiltà cinese ed edificazioni influenzanti nel contesto architettonico della Cina. La rilevanza attribuita a queste strutture è tale che l'organizzazione UNESCO le ha dichiarate parte del gruppo dei siti patrimonio dell'umanità (Jie, Jian 2010). Si comprende dunque l'importanza rivestita dagli studi fattine a riguardo.

Anche per la materia greca ovviamente si annoverano analisi sullo spazio teatrale, e anche in tale caso queste porteranno a una lettura sempre più completa del fenomeno del teatro in sé, favorendo l'analisi di altri aspetti. Tuttavia, fonti scritte relative alla descrizione del luogo teatrale antico purtroppo sono di numero esiguo per via dell'epoca tarda a cui risalgono le strutture superstiti. Prime documentazioni difatti risalgono solo ai secoli dell'Ottocento e del Novecento: infatti, anche nello stesso periodo rinascimentale in cui tanta rilevanza viene rivolta all'arte – e greca in particolare – non viene comunque preso in considerazione l'argomento. Le lacune di una tale trattazione non si

riscontra solo nelle analisi specifiche del tema teatrale, quanto anche negli scritti, per esempio, sulla posizione della piazza principale dell'*ἀγορά agora* (piazza, agorà) delle *πόλεις poleis* (città) greche o sulla realizzazione della città ideale che tanto caratterizzano la letteratura architettonica dei tempi antichi. In testi di tale natura il teatro viene menzionato solo come uno dei vari edifici di cui si compone una città (Caminnecci et al. 2019). Il tutto nonostante l'importanza che viene ad avere la posizione del teatro – in particolare nella città teatrale per antonomasia, Atene, che non a caso sarà tra le strutture teatrali maggiormente studiate dal XVIII secolo in poi –. Di conseguenza, poco cospicue sono le informazioni che possono venire fornite riguardo alla tipica struttura del V secolo a.C. (Allegri 2016).

5.2. I primi teatri in Cina e in Grecia

Come già fatto presente, nella maggioranza dei casi la prima forma di locazione delle esecuzioni rappresentativo-artistiche prevede l'occupazione di spazi all'aperto, inoltre mantenuti nella loro natura originaria cioè senza accorgimenti artificiali o modifiche, e come si è potuto constatare, una probabile giustificazione può essere il carattere improvvisato degli eventi qui ospitati. Altrettanto vero è che all'epoca non si sono ancora formulate le varie concezioni relative al fenomeno teatrale in via definitiva, come nel caso della valenza dell'evento, del tipo di esecuzione e fruizione, del pubblico e così dicendo.

Si ha testimonianza di primissimi arrangiamenti in cui vengono ospitati teatri estemporanei nelle zone contadine o provinciali della Cina, come mercati o fiere di campagna. Anche in questi casi, mancando qualsiasi tipo di allestimento, la gente non può prendere posto a sedere ma solo disporsi attorno alla rappresentazione. Una tale condizione non comporta tuttavia una minore affluenza, essendo il popolo cinese accostumato ad attività ludiche e pubbliche similmente svolte. Avendo solo carattere ricreativo, questo tipo di esecuzione manca di teatralità come attualmente intesa, sia sul piano concettuale che su quello concreto, cioè in riferimento a una struttura dove essere ospitata. Solo una volta acquisita una forma effettiva di teatro, si perverrà a una prima effettiva struttura per le rappresentazioni. Per concludere, i primi spettacoli di arte performativa si originano e diffondono particolarmente nel meridione della Cina, aspetto questo interessante considerando che la gran parte della cultura cinese ha i propri natali proprio nel Sud. Invece, prime edificazioni più o meno direttamente rivolte alla rappresentazione teatrale sembrano collocarsi nella città pechinese (Hsiao-Chun 2021).

In Grecia si ha similmente al caso cinese un'iniziale collocazione delle rappresentazioni presso spazi aperti privi di sistemazione per il pubblico. Lo spazio teatrale greco antico ha infatti come suo teatro il luogo dell'agorà, piazza dalla forma trapezoidale o di campo di azione allungato (Allegrì 2016). Differentemente dal caso cinese, i cui primi luoghi d'arrangiamento per le rappresentazioni sono in un certo senso casuali, il motivo della scelta dell'agorà quale spazio teatrale sta nella valenza della piazza. Essa è difatti la zona della città presso cui vengono svolte tutte le attività proprie della dimensione civica e politica della popolazione, dunque principale per la vita del popolo greco sin dall'epoca più remota. Sarà poi con il subentrare di componenti come il commercio e lo scambio di beni nella quotidianità greca che l'area dell'agorà verrà occupata sempre più da questo tipo di attività a discapito di altre, come quella teatrale (Cruciani 1992). Tuttavia, al contempo, la collocazione specifica dell'evento teatrale in una struttura appositamente concepita e realizzata ha i suoi motivi. Si può affermare che la considerazione della rappresentazione artistica da parte delle due culture stia alla base della concezione dello spazio teatrale. Difatti, come spesso reso noto, in Grecia la focalizzazione verte sulla visione dello spettacolo, mentre l'inclinazione in Cina si rivolge più all'ascolto (Hsu 1985). Da ciò conseguono altre divergenze.

Tra queste, la principale e maggiormente evidente: la scelta dello spazio dove collocare la struttura teatrale. In Grecia il teatro viene anche in seguito posto all'aperto e appositamente strutturato per mantenere una relazione con l'area esterna circostante, *in primis* a livello visivo (Allegrì 2016). Questo è un aspetto che, se guardato con uno sguardo più attento, procura grande fascino. L'immersione nella natura delle strutture del teatro greco rende il contrasto tra la grandezza del paesaggio retrostante la scena e la piccolezza, intesa in relazione alle dimensioni visibili, degli attori visti dalla platea. Come anche prima accennato, la platea del teatro greco ha un orientamento verso l'alto, espediente che fa sì che ognuno degli spettatori possa avere possibilità di assistere alle rappresentazioni senza problematiche relative ad eventuale impossibilità di visione. D'altra parte, però, una tale sistemazione degli spazi comporta anche che, comprensibilmente, quanto viene proposto sulla scena non appaia delle grandezze reali in particolare a chi siede i posti locati più in alto. Gli attori, conseguentemente, vengono visti dal pubblico come uomini di bassa statura, di dimensioni minute, anche se in verità non sono queste le loro caratteristiche fisiche. Tuttavia non deve essere tale aspetto visto come una mancanza o un'imprecisione dei greci nell'edificazione delle strutture teatrali. Con ciò si intende dire che, invece, così facendo già dal solo luogo scenico si è voluto trasmettere il messaggio della supremazia della natura, della maestosità dei suoi giochi di luce e ombra, della sua capacità di restringere il campo delle ambizioni e delle azioni dell'uomo (Wickham 1988).

Anche in Cina possono venire sfruttati luoghi all'aperto per l'accoglienza delle rappresentazioni di tipo teatrale. È però doveroso chiarire condizioni e occasioni di simili scelte. Oltre al fatto che in Cina il luogo aperto è uno dei tanti spazi di cui viene fatto uso per l'esecuzione teatrale, comparandone la fruizione con quella greca, si nota come, se il teatro greco attenziona caratteristiche come la luce naturale e il posizionamento degli interpreti a questa relativa, in Cina non vengono resi simili accorgimenti agevolanti la visione. Dalla testimonianza fornitaci da fonti scritte come anche visive, come pitture, si viene a conoscenza della collocazione di semplici strutture per rappresentazioni negli spazi aperti delle zone rurali cinesi. Dette 戏台 *xitai*, cioè piattaforma per rappresentazioni teatrali (Jiaxing et al. 2020), sono edificazioni che si presentano in eguale proporzione sia nel meridione che nel settentrione della Cina; ciò molto probabilmente anche per la semplicità della costruzione stessa. Tali strutture si caratterizzano di un piano di forma quadrata e di un doppio tetto sorretto da colonne, uno inferiore e uno superiore, di cui il primo a due falde e con singola grondaia e il secondo a forma di timpano; entrambi constano di una conformazione a padiglione. La prima edificazione di tal genere risale all'epoca Yuan, locata presso la provincia dello Shanxi. La particolarità legata a queste strutture teatrali sta nella modalità di visione da parte degli spettatori, per via della collocazione presso distese d'acqua: il pubblico difatti si dispone dianzi all'area di esecuzione su delle barche. Come accennato, non si prevedono in Cina accorgimenti per una migliore visione come avviene in Grecia; questo tuttavia non toglie che invece il profilo acustico non venga tenuto in considerazione. Ricordiamo infatti la rilevanza del contesto sonoro nel teatro cinese che – secondo quanto tramandato – si è soliti godere più attraverso l'ascolto che con la visione. Oltre che essere indubbiamente una peculiarità, dunque, la presenza dell'acqua in questo tipo di locazione teatrale ha altresì ruolo di espediente acustico. In Cina viene infatti rivolta un'attenzione particolare, e per certi versi persino maggiore di quella riservata in altri teatri, come per esempio quello occidentale (Jiaxing et al. 2020). Difatti una tale condizione garantisce una diffusione del suono maggiore e più celere, e conseguentemente la posizione degli spettatori risulta essere agevolata in particolare per l'ascolto (Jie, Jian 2010). Tutto ciò da una parte, per la propensione all'ascolto dell'opera teatrale in Cina rispetto alla visione degli spettacoli che si è visto essere un aspetto proprio del popolo e dunque del gusto cinese, partendo dal presupposto secondo cui “the preference for loudness is likely due to cultural differences” (Jiaxing et al. 2020, p. 7).

Primi luoghi al chiuso di cui si fruisce in Cina come locazione teatrale sono invece nelle aree urbane. In un primo momento si fa affidamento sui templi, dopodiché vengono sfruttati anche gli spazi delle fiere, dove le compagnie teatrali erigono tendoni con sipari in tessuto (Xu 2003). Proprio con riguardo a questi iniziali adattamenti per gli spettacoli sembrerebbe che in passato venisse fatta differenza tra teatri rurali o provinciali e quelli invece di città. I teatri delle aree urbane presenteranno

in seguito una struttura più articolata: a un metro e mezzo circa dal suolo, vengono circondate da un parapetto, il tutto fatto con assi di legno coperti da tappeti, e, sul palco, un baldacchino con quattro colonne di colore nero e rosso (Lucignani 1956).

Anche per il caso greco si avrà con l'avanzare del tempo un'evoluzione dell'edificazione teatrale. Tuttavia, stando a quanto noto, anche a seguito del trasferimento del luogo per la rappresentazione, non subito si giunge alla costruzione teatrale greca cui noi siamo oggi avvezzi. Precedente al V secolo a.C., difatti, è l'uso di apprestamenti nelle varie città della *Magna Graecia*, per i quali si provvede sì un adattamento artificiale, ma ancora minimo. Questi vedono la realizzazione di una curvatura profonda come zona di cavea, di gradini come file per ospitare la popolazione e rialzamenti come muri di contenimento. Sono anzitutto luoghi adibiti per le funzioni primarie delle comunità ellenistiche, tra cui assemblee politiche, rappresentazioni sacre e agoni, e da ciò vengono usati anche per gli spettacoli. Anche in Cina la natura originaria degli spazi fruiti per il teatro non è quella di solo luogo teatrale; tuttavia, se per il caso greco questo è un aspetto che caratterizza certe locazioni di teatro, per di più, circoscritte al periodo iniziale del fenomeno, per il caso cinese è invece un elemento che permane nel tempo e che accomuna la maggior parte dei luoghi adibiti – anche – alle rappresentazioni artistiche. In Cina infatti non vi sono luoghi corrispondenti alle strutture appositamente erette per le rappresentazioni come per il caso greco. Questo vale non solo per il carattere originario, come si è visto nel caso della fruizione delle aree templari o di mercati e fiere, ma anche per l'attenzione rivolta alla rappresentazione teatrale.

Nel particolare, il tipo di struttura cui qui si fa riferimento è quella della 戏园子 *xiyuanzi* (edificio teatrale). La prima occorrenza della fruizione di questi locali per l'accoglienza di spettacoli risale a circa il XIV secolo. Le *xiyuanzi*, nonostante portino nome di 'giardino, cortile per l'opera', tuttavia non nascono come teatri ma bensì come sale o corti da the, al punto tale che il versamento della somma d'ingresso riguarda semplicemente la consumazione di cibarie o bevande presso il dato locale. I biglietti con cui si accede presso tali strutture vengono difatti detti 茶票 *chapiao*¹², ossia biglietti per la consumazione e nulla hanno a che vedere con i biglietti per il teatro veri e propri. Nelle *xiyuanzi* l'evento della rappresentazione teatrale è di tipo accidentale (Xu 2003), nel senso che non sempre viene organizzato precedentemente. Per questa motivazione, lo spettacolo viene considerato una forma di accompagnamento e se vi si assiste, lo si fa solo per la durata della consumazione. In contesti

¹² Secondo una traduzione letterale, l'espressione si dovrebbe rendere come 'biglietto per il tè' e probabilmente vengono chiamati così perché il the è la bevanda consumata nel maggiore numero di occasioni.

di tale tipo dunque non si può parlare di spettatori, in quanto coloro che si recano presso le *xiyuanzi*, di norma genti del popolo, sono *in primis* e specialmente consumatori.

Si accennava alla numerosità dei locali fruiti anche per le rappresentazioni teatrali in Cina. Qui infatti non sono solo le *xiyuanzi* a fruire ulteriormente da luogo teatrale. Altro tipo di locale eventualmente adibito anche per gli eventi di teatro è lo 戏馆子 *xiguanzi* (edificio per la rappresentazione). Le differenze principali tra le prime e le seconde non risiedono nelle strutture in sé, cioè non sono di natura architettonica o simile, bensì constano del tipo di funzione che assolvono e del tipo di pubblico a cui si indirizzano. Come detto, le *xiyuanzi* sono le case del the e dunque non offrono pasti completi, ma la sola bevanda; di conseguenza, la permanenza del pubblico è alquanto breve, come anche l'attenzione eventualmente rivolta allo spettacolo non è alta. Le *xiguanzi*, invece, sono strutture presso cui ci si ferma per banchetti anche di una certa durata e in cui si può prendere posto per vedere, oltre che ascoltare in sottofondo, quanto presentato sulla scena. Altrettanto clienti e componenti del pubblico differiscono dal caso precedente, in quanto maggiormente selezionati e acculturati. Da tutto ciò ne consegue che anche il tipo di spettacolo varia dalle *xiyuanzi* e *xiguanzi*. Rispettivamente, nelle prime gli spettacoli proposti sono alquanto brevi e dalla trama priva di un particolare e intricato intreccio. In questo contesto lo spettacolo teatrale è più di accompagnamento alle normali attività lì svolte che quello su cui ci si concentra. Diversamente nelle seconde, le rappresentazioni si caratterizzano di maggiore durata e complessità, sia della storia che della modalità esecutiva. Con molte probabilità è infatti presso questo tipo di locali che si ha la maggiore affluenza di conoscitori dell'arte teatrale cinese, che assistono in maniera attenta e attiva agli spettacoli.

Come detto difatti, la riflessione sui luoghi teatrali conduce all'analisi di altri aspetti del fenomeno teatrale. Come constatato, propone l'osservazione delle fasi di sviluppo del fenomeno, come nel caso della modalità di rappresentazione, ma non secondario è il collegamento anche con l'aspetto socio-culturale. Difatti, la forma conferita al luogo scenico ha una certa influenza sulla drammaturgia stessa. Come nel caso cinese sia evidenziato l'obiettivo dell'intrattenimento e della buona resa performativa, in quello greco come viene invece evidenziata la finalità edificante e didattica verso il popolo.

Si deve però tenere in considerazione l'evoluzione della concezione legata al teatro in Grecia, in quanto l'attività a questo connessa non si limiterà col tempo alla sola artistico-scenica. La commistione di attività aggiuntive con quella teatrale si rivela concretamente, cioè nella fisicità del teatro come luogo a cui attribuisce nuova valenza simbolica. Si tratta dell'immissione del carattere socio-politico nel mondo del teatro successiva allo spostamento dell'ubicazione dalla piazza principale delle città greche, l'agorà, verso i pendii urbani (Caminnecci et al. 2019). Si può dunque parlare di carattere polifunzionale del teatro in Grecia, in cui vengono a coesistere gli elementi sinora

illustrati con una nuova natura politica verso il termine del V secolo a.C.. Esempificazione di questa nuova valenza può essere il noto teatro ateniese: attesta Tucidide che le assemblee cominciano a non avere più luogo presso l'ἐκκλησιαστήριον *ekklesiasterion* (luogo di riunioni di assemblee cittadine) come avveniva prima, ma presso il teatro di Dioniso (Caminnecci et al. 2019). Anche in terra siciliana si riscontra una situazione simile, quando, ai tempi di Ierone II (308 a.C.-215 a.C.), il teatro della città assume un elevato significato nella propaganda del dinasta, come fosse un palco per l'apparizione del sovrano al popolo. Si ha dunque un'interpretazione del teatro come luogo fisico dell'incontro tra regnante e sudditi e luogo simbolico del rapporto della città col potere alla sua guida. L'interpretazione è contemporanea al cambiamento storico-politico del passaggio dal sistema delle città a quello delle regalità ellenistiche. Nonostante la scarsa disposizione di testimonianze scritte su rifunzionalizzazione e ricondizionamento ideologico del teatro in epoca ellenistica, tuttavia è comunque possibile affermare che l'edificio teatrale divenga 'teatro' della propaganda al popolo, una vera e propria "scenografia del potere" (Caminnecci et al. 2019, p. 67).

Un simile apporto socio-politico nel caso cinese sarà presente in ambito teatrale semplicemente dal Novecento, quando per via del fenomeno della proletarizzazione del teatro, questo viene concepito come strumento del potere e non più come veicolo culturale e benché meno come fonte di intrattenimento – si ricordi infatti, la base leggendaria o romanzesca delle storie proposte sulla scena teatrale e la conoscenza dell'arte sintetica della rappresentazione dell'Opera pechinese –. Nonostante certamente un argomento colmo di spunti interessanti, tuttavia per motivi di tematica qui affrontata, non sarà possibile trattarne ulteriormente. Semplice appunto che può essere fatto è che, per quanto presentatasi questa fase del teatro in Cina, tuttavia non è ancora ad oggi parte del fenomeno né ha comportato il termine della tradizione dell'Opera di Pechino, attualmente permanente e parte dell'attuale patrimonio nazionale.

Dopo avere trattato la posizione fisica del teatro, cioè la collocazione della struttura, e avere illustrato quale posizione simbolica possa assumere, il valore di cui può rivestirsi, è interessante esporre quale sia la posizione del pubblico presso i due diversi teatri; anche in tal caso, non si parla solo di posizionamento concreto. Sempre tenendo presente la distinzione nell'uso espressivo indicante l'atto di assistere agli spettacoli secondo cui si va a guardare la rappresentazione greca mentre ad ascoltare lo spettacolo cinese, verrà proposta una distinzione terminologica per i due tipi di pubblico: si indicheranno 'spettatori' i componenti del pubblico greco, mentre 'uditori' i corrispettivi cinesi.

In Cina, che ci si riferisca alle *xiyuanzi* o alle *xiguanzi*, si riscontra comunque una medesima collocazione degli uditori. In ambedue i casi difatti la zona ove risiede inizialmente l'uditorio è solo

terreno sterrato. Solo gradualmente si provvede ad applicare una copertura, dapprima in laterizio e successivamente in cemento. Presso la stessa area, inoltre, sono collocate file di panche, con tavoli lunghi e rettangolari: questi non sono distribuiti di modo che sedendosi si sia in posizione frontale al palco, ma in maniera tale che solo tra le genti si sia dinanzi l'uno con l'altro. Nella zona posteriore vi sono collocati altri tavoli sui quali si hanno bevande e cibarie con cui ci si può servire – difatti, uno dei motivi di maggiore distrazione dalla rappresentazione in corso sta proprio nel provvedersi vivande o simili –. Come si comprenderà, dunque, questo tipo di posizionamento del pubblico cinese è facilitante la consumazione, ma non agevolante la visione delle rappresentazioni sulla scena (Xu 2003). Questo è un aspetto che differisce rispetto alla tipica struttura teatrale greca antica. Qui, la collocazione non presso uno spazio chiuso come in Cina, e così dalla capacità di ospitare un corpo civico maggiormente numeroso ed eterogeneo, è esplicativo del rapporto mobile e profondo che si instaura tra pubblico, teatranti, teatro e spettacolo, nel luogo e grazie al luogo. Risulta evidente l'attenzione che viene rivolta al pubblico proprio dalla costruzione del luogo scenico. Secondo quanto riportato sulla forma conferita alla struttura teatrale del periodo ellenico del IV-V secolo a.C., non sono gli attori sulla scena ad occupare una posizione di rilievo, ma gli spettatori in platea considerati i protagonisti veri e propri. Di fatto la superiorità del pubblico viene resa dalla sistemazione dei posti che protende verso l'alto e che dunque lo innalza dalle altre componenti del teatro. Basti ricordare inoltre il processo terminologico della stessa espressione *theatron*, indicante anzitutto gli spettatori e poi struttura teatrale e così dicendo. Oltre che avere una tale valenza simbolica, comunque, il sopralzo del pubblico ateniese consta altresì di finalità pratica, poiché per mezzo di una struttura siffatta sono garantite prospettiva e acustica delle opere indipendentemente dalla posizione in platea da cui si assiste allo spettacolo. Ricordiamo infatti che la capienza dei teatri greci non è indifferente, in quanto infatti nella possibilità di ospitare un quantitativo che va tra 15000 e 20000 spettatori (Wickham 1988).

Risulterà dunque evidente come un'ulteriore differenza tra strutture teatrali cinesi e greche stia nelle loro dimensioni. La monumentalità del teatro greco consta di una struttura suddivisa in tre parti fondamentali, che si identificano in orchestra, scena e cavea. Un aspetto che è bene fare presente è la certa influenza che le dimensioni dello spazio teatrale hanno comportato verso aspetti dello spettacolo e della sua realizzazione nel corso del tempo (Savarese, Brown 2005). Diversamente, il teatro cinese consta di dimensioni ben minori rispetto al teatro greco, e anche per questo motivo non vi è alcuna applicazione di espedienti visivi o acustici particolari come il mascheramento totale degli attori e la recitazione scenica. Vedremo come ad esempio il trucco facciale è pensato anche per il pubblico, ma più per riconoscimento dei personaggi sulla scena anziché per visibilità degli interpreti. A tal proposito, un fatto curioso riguardo le strutture teatrali cinesi e alla mancanza di accorgimenti per lo spettacolo è l'antico divieto dell'uso di illuminazione artificiale nel corso degli spettacoli. Essendo le

rappresentazioni ospitate in luoghi chiusi, si cerca quanto più possibile di dedicare le prime ore della giornata per le rappresentazioni, di modo che si possa sfruttare appieno la luce solare proveniente dall'esterno. Quando questo non risulta possibile, per l'alternanza stagionale o altro, comunque non si ricorre ad alcun tipo di espediente, e non solo per via della restrizione: sempre per il fatto che il pubblico cinese va ad ascoltare l'opera teatrale, non a guardarla nella maggior parte dei casi, e di conseguenza, anche una scena avvolta nell'oscurità non risulta essere un problema. È nella Cina meridionale che si registra il primo cambiamento di percezione dalla platea, dal 听戏 *tingxi* (andare all'opera, andare ad ascoltare l'opera), ossia appunto l'ascoltare l'opera di teatro, al 看戏 *kanxi* (andare a guardare l'opera), il guardare la rappresentazione spettacolare e questo proprio grazie al cambiamento occorso nel contesto della struttura teatrale stessa, con l'introduzione di corpi illuminanti (Musillo 2014).

Infine, peculiare del caso cinese è l'uso dei templi come luoghi ove ospitare le rappresentazioni in epoca Qing. Ancora una volta una locazione di carattere non prettamente teatrale: in questo caso però, un tale sviluppo è essenzialmente motivato dal fenomeno propagandistico anti-confuciano (Mackerras 1983). Quello Qing è infatti un periodo storico in cui lo spettacolo può assumere valenza di promozione e diffusione presso il popolo e così, viene fortemente integrato in vari luoghi della vita quotidiana, sia fisicamente che concettualmente parlando. Il tempio, sempre stato fondamentale nella vita della popolazione cinese, perde progressivamente il suo valore culturale e sociale, e altrettanto le attività in esso svolte hanno una minore valenza religiosa: tale il motivo per cui, proprio presso questo spazio arrivano a introdursi palchi e scene. Nel particolare, si presentano con maggiore frequenza casi di tale genere per quanto riguarda i cosiddetti *temple markets*. In lingua cinese *miaoshi*, sono quei templi presso i quali hanno luogo eventi periodici di vario carattere, non solo religioso, ma anche di intrattenimento (Madeleine 2003). Gli spettacoli qui eseguiti sono nella maggior parte dei casi quelli dell'opera pechinese (che verrà in seguito analizzata più nello specifico), ma vi sono proposti anche spettacoli di solo canto, di canto accompagnato dal suono di strumenti a percussioni (detti *dagu* in lingua cinese) e rappresentazioni di varia natura, dal comico al magico, passando per le arti marziali e tanto altro (Madeleine 2003). Infine, nel XIX secolo si annovera l'acquisizione delle case da tè come luogo teatrale, in specie nella capitale Pechino (Brown 1998).

5.3. Casi particolari: i luoghi del teatro greco, in Grecia e non

Varie sono state le dispute affrontate negli studi sulla struttura teatrale greca, e alcune di queste sono ancora in corso. Tra le principali, quella incentrata sulla forma dell'antica struttura teatrale greca. I primi scavi portano alla luce, come noto, il teatro di Atene – ritenuto inoltre essere il primo teatro della città –, come quelle di Priene e Sicione: oltre che annoverarsi tra i primi ritrovamenti, queste edificazioni sono accomunate dal tipo di forma semi-circolare dell'orchestra. Essendo i ritrovamenti di tali teatri i più remoti, è risultato naturale considerare la struttura teatrale greca di conformazione semi-circolare. Tuttavia, un particolare rinvenimento ha portato a dubitare della certezza di questa concezione. Si tratta del teatro di Epidauro: il teatro in questione appare difatti di forma totalmente circolare e conseguentemente instilla il dubbio che tutti i teatri d'epoca più remota presentassero lo stesso aspetto (Clifford 1999). La questione tuttavia non riguarderà col tempo solo la negazione della struttura semi-circolare inizialmente creduta.

Di fatto, questa che si potrebbe con ragione dire un'idealizzazione dello spazio teatrale, comporta a sua volta tutta una serie di ulteriori riflessioni in relazione ad altri aspetti della struttura. In particolare da una tale condizione, viene creduto che ritrovamenti non del tutto circolari non possano essere categorizzabili nell'architettura teatrale greca antica. Solo in un secondo momento si concepirà quella circolare come una delle varie forme che può assumere una struttura teatrale. Numerose sono state le prove a sfavore dell'unicità della forma circolare del primo teatro greco. Potremmo riferire anzitutto affermazioni di tipo temporale: come anche osservato in precedenza, strutture antiche quanto se non più di quella di Epidauro cui si faceva accenno, appaiono di forma non totalmente circolare o del tutto differente. Stando ad altre fonti difatti parrebbe che i teatri ancestrali fossero di forma rettangolare o trapezoidale, e questo sembrerebbe confermato dal ritrovamento di aree di spettacolo dall'andamento rettilineo. Altro elemento da potere ritenere favorevole a una tale tesi sarebbe l'iniziale adozione del legno per l'edificazione delle strutture teatrali. In effetti, differentemente da quanto si può fare con pietra o con altro tipo di materiale, il legno non è – pensando anche all'epoca di cui stiamo qui trattando – altrettanto maneggevole per potere essere modellato in una forma totalmente circolare, per via della difficoltà nella resa della curvatura. Ne conseguirebbe infatti che sia la zona della rappresentazione che quella riservata per il pubblico si debbano estendere in verso rettilineo (Clifford 1999). Altro fattore che si può qui menzionare è la distribuzione spaziale del gruppo corale. Il coro greco infatti, sin dai tempi più antichi, esegue coreografie secondo una disposizione non solo circolare ma anche rettangolare o addirittura triangolare; le ultime due

disposizioni non sarebbero state agevolate in uno spazio totalmente circolare. Attestazioni su questo aspetto si hanno in particolare da fonti di tipo visivo come nel caso dei vasi (Clifford 1999).

Il teatro di Dioniso, oltre che essere tra i teatri di datazione più remota di quelli presso la città di Atene, è tra i più significativi e simbolici del fenomeno artistico greco. Uno dei motivi della sua rilevanza sta nel fatto che, diversamente da altre strutture del tutto perdute, ne permangono i resti. Edificato attorno agli anni 495-490 a.C., sorge presso la zona sud-est della città di Atene. A primo acchito si affermerebbe che il teatro sorga alquanto distante rispetto al centro cittadino, ma trovandosi locato all'interno delle mura urbane e nelle vicinanze del santuario dedicato a Dioniso, gode in realtà di una posizione ideale. A tal proposito ci è riportato da fonti scritte che il luogo di collocazione del teatro precedentemente ospitasse la tribuna lignea dove si assisteva agli eventi cittadini nelle epoche più lontane. L'area in questione era parte della piazza dell'agorà, simbolo della comunità greca antica per antonomasia: detta 'Orchestra', (Caminnecci et al. 2019) si identificava in un'area centrale e pianeggiante della città come "luogo illustre per le feste, dove si trovavano le statue" (Caminnecci et al. 2019, p. 12). L'influenza sulle successive edificazioni di teatro sarà tanto relativa alla denominazione quanto alla centralità dell'area della struttura teatrale.

A seguito dell'incendio risalente agli anni 496-493 a.C. che ne comporta la distruzione, la struttura viene ricostruita. Quasi a volere riproporre l'antica tribuna lignea, lignee saranno anche le componenti del nuovo teatro. Nel particolare, lo saranno la zona della scena, ad un piano e dalla forma allungata, e la gradinata frontale, rettilinea e dotata di sedili distribuiti sulla superficie del pendio collinare da cui si erge l'intera struttura teatrale. La sola componente non in legno del teatro di Dioniso sarà tuttavia la zona dedicata all'entrata del coro, piattaforma piana realizzata in argilla. Seguirà una seconda ristrutturazione, risalente alla seconda metà del IV secolo a.C., sotto il regno di Licurgo, le cui motivazioni non sono legate a cause naturali; in questo caso la prima struttura viene sostituita con una nuova in muratura (Caminnecci et al. 2019). La restaurazione è riflesso dei cambiamenti del periodo, come ad Atene come in altre città: è proprio da questo momento che l'edificazione teatrale generalmente intesa acquisisce dignità architettonica. Con ciò si intende dire che le nuove strutture teatrali non solo avranno dimensioni maggiori, ma anche valenze maggiori, sostituendo le antiche strutture templari sul piano fisico e acquisendo sul piano simbolico il ruolo prima rivestito per la vita urbana dalle zone centrali della città.

Dunque, contemporaneamente all'affermazione della terminologia specifica del fenomeno teatrale, inizia a farsi strada la sperimentazione architettonica con l'edificazione di nuovi edifici, maggiormente apposti per ospitare l'attività teatrale. Quello sorto nella città ateniese sarà il teatro per antonomasia anche nell'accezione di luogo fisico, in quanto la struttura da questo presentata sarà

quella che permarrà immutata per l'intera durata del periodo greco ellenico, fino dunque alla successiva fondazione del regno romano.

È doveroso considerare anche altre città e i teatri a queste connessi, oltre il solo di Dioniso ad Atene. È infatti dall'inizio del periodo ellenistico, e così, dalla fondazione di città ellenistiche, che si ha una sempre maggiore costruzione di teatri, di cui tuttavia non pervengono informazioni numerose e dettagliate riguardo alla data di costruzione – per la quale si fa di norma affidamento su quella della fondazione della stessa città in cui si trova – o al dispendio temporale ed economico per la realizzazione (Caminnecci et al. 2019). Conseguentemente, non si limita solo ad Atene il fenomeno teatrale greco. Fra le città che si possono menzionare in tal senso si hanno Argo e Corinto, dove il teatro prende posizione centrale nell'area urbana, o ancora Delfi, in cui il teatro monumentale è sito presso il suo santuario panellenico. È inoltre interessante riferire quali siano i teatri delle città greche menzionabili per le loro peculiarità architettoniche e artistiche. Anzitutto quello di Priene, che risulta rialzato dall'agorà, di tre isolati di larghezza; quello di Mileto, che non si trova inserito nel sistema assiale della città, per quanto sempre ai piedi di una collina come usuale; infine, quello di Megalopoli, che si distingue per il tipo di impianto scenico, caratterizzato da ruote con cui spostare la scenografia al termine delle rappresentazioni e riporla nel luogo di conservazione (Caminnecci et al. 2019). Questo tipo di scenografia che si potrebbe dire mobile è in uso specialmente nelle città in cui la costruzione teatrale è collocata all'interno dei templi, in quanto una struttura fissa impedirebbe l'ingresso presso l'edificio templare; sarà inoltre influenzante varie zone del Peloponneso.

Ma ancora una volta non si può credere quello del teatro greco un fenomeno delimitato, in tale caso, alle sole città della Grecia: vari infatti sono i ritrovamenti ellenistici rinvenuti presso città siciliane. Riferimento può essere – nuovamente – fatto al teatro della città di Siracusa. Risalente anch'esso attorno al V secolo a.C., risulta collocato distante dal centro cittadino come nel caso ateniese ed eretto su un pendio naturale – che ricordiamo essere prerogativa fondamentale della maggior parte delle costruzioni teatrali dell'epoca ellenistica. Considerando la successiva funzione politica assunta dalla struttura teatrale, si comprende la vicinanza all'altare del regnante Ierone II. Il teatro in terra siciliana più antico è però quello di Agrigento di San Nicola: scavato nella roccia e dotato di orchestra e cavea totalmente circolari. Quello in cui differisce maggiormente rispetto agli altri teatri – per quanto il suo non sia il solo caso – è che ha carattere semplicemente funzionale e non monumentale, dalla cui condizione ne risulta che non viene utilizzato per gli spettacoli drammatici, per via della conformazione totalmente pianeggiante e della mancanza di apparato scenico (Caminnecci et al. 2019). Con ciò tuttavia non si vuole affermare che l'attività teatrale sia lacunosa in

Sicilia: basti pensare alla quantità di ritrovamenti di vario genere rinvenuti nella terra liparese – di cui si tratterà in seguito anche in relazione alle maschere teatrali – e nella città di Centuripe.

Capitolo Sesto

6. La scena teatrale

A seguito dell'osservazione generale del luogo fisico del teatro, è bene esporne le componenti che ne conferiscono identità di spazio teatrale effettivo. Il capitolo verrà dunque dedicato all'area laddove la scena della rappresentazione prende vita e alle varie componenti che la formano materialmente, ossia le parti della scenografia. Grazie a tali osservazioni si proverà come la composizione e la sistemazione di questa particolare area veicoli informazioni tanto sulle rappresentazioni e modalità esecutive, quanto sulla popolazione presso cui il teatro si afferma.

Come spesso evidenziato infatti, il teatro è la resa scenico-artistica delle tradizioni e culture, delle mentalità e visioni di un dato popolo. Analisi antropologiche sul fenomeno affermano che ogni popolazione del mondo si è dotata del proprio teatro, con le proprie caratteristiche peculiari, al contempo simili e dissimili rispetto alle forme sviluppatesi altrove. Da ciò si deduce che dunque lo sviluppo del fenomeno in sé tragga origine dai singoli aspetti delle culture di riferimento: per questo motivo potrebbero presentarsi nel capitolo brevi parentesi di carattere generale sulle popolazioni dei due casi in esame. Al contempo non mancheranno riferimenti ad aspetti direttamente ricollegati agli ambiti teatrali effettivi, affinché la specifica materia qui trattata sia esposta il più chiaramente possibile. Verranno infine anche proposti esempi pratici, approfondimenti ed eccezioni.

6.1. La scenografia

Una somiglianza nei due teatri è che espedienti scenici come il costume, gli accessori, la particolare recitazione *et similia* hanno valore di supporto se non persino di sostituzione a una scenografia che si potrebbe definire scarna; per il medesimo motivo, sempre in entrambi maggiore

affidamento è riposto sull'interprete e sulla simbologia di cui si caratterizza. Divergono però i modi di sopperire alla scarsità scenografica nei due casi.

La cultura cinese si basa su una *forma mentis* di tipo intuitivo, con una maggiore propensione verso il simbolismo rispetto che verso il realismo. Non si vuole asserire che le proposte teatrali cinesi non facciano riferimento alla realtà, considerando che ricorrono spesso riprese da avvenimenti del passato a sfavore di elementi come la magia e il sovrannaturale. Sono altri elementi infatti a contraddistinguere il teatro cinese: ad esempio, la scarsa presenza di oggetti nello spazio della scena riflette l'attitudine cinese verso la simbologia. L'esiguo numero di elementi scenici non deve essere erroneamente ricollegato alla scarsa considerazione un tempo in Cina rivolta all'arte teatrale, o a un'impossibilità di dotarsi di maggiore scenografia per motivi di locazione – non essendovi strutture prettamente teatrali come visto –.

La vera scenografia sulla scena del teatro cinese viene in realtà resa dall'attore, in tutte le sue caratteristiche e attività sceniche, mentre le componenti restanti hanno ruolo di supporto, un qualcosa di ulteriore, non punto di partenza. Assente l'attore in scena, il solo luogo teatrale viene visto come mero spazio spoglio e privo di significato. Nelle vesti del personaggio dunque l'attore conferisce senso alla scena secondo la concezione per cui “only when the character enters, a specific locale is assumed; when the character exits, the locale again disappears along with him” (Fei 2002, p. 149).

L'interprete deve dunque quasi rendersi una scenografia mobile (Xu 2003) fruendo di ogni parte del corpo, includendo i piedi e il loro battere a ritmo nel caso degli arti inferiori, mani e dita per quelli superiori e per la mimica facciale tanto i movimenti muscolari quanto degli occhi.

Anche nel caso greco, l'interprete, con i suoi accessori e costumi e con la sua recitazione rende gran parte della scena, e il motivo risiede ancora una volta nel poco numeroso quantitativo di oggettistica scenica. Il teatro greco fa della lacuna rappresentativa la ricchezza della sua rappresentazione.

Come si è visto nella sezione relativa ai luoghi fisici, inizialmente in Cina il teatro può essere di tipo improvvisato, con locazione altrettanto estemporanea, lungo le strade o presso mercati o dianzi ai templi, come può essere organizzato presso locali di vario genere. Conseguentemente, per collocare la scena si può sfruttare dello spazio disponibile della stessa zona di locazione o altrimenti tendoni in tessuto quando ci si trova in luoghi specifici come templi o mercati. Si comprenderà che dunque si ha un'iniziale mancanza della scena effettiva nel teatro fisico cinese, innovazione che verrà introdotta solo in seguito. Con molte probabilità, il momento in cui vengono edificati i primi palcoscenici potrebbe essere quello della prima occorrenza delle rappresentazioni presso gli edifici dei *xiyuanzi* e

xiguangzi, che non nascendo originariamente quali luoghi teatrali, necessitano al loro interno una sistemazione presso cui si ospitare gli spettacoli. Si conosce a proposito delle costruzioni della zona scenica del teatro cinese il passaggio dall'iniziale pietra al legno; ulteriore cambiamento registratosi riguarda l'aumento dell'altezza dal suolo degli iniziali palcoscenici, che giungono gradualmente fino al metro e mezzo di elevazione.

Per il caso greco risulta difficoltoso ricostruire con certezza fasi e cambiamenti del teatro fisico, sia per la natura delle fonti disponibili, come nel caso di testi per la rappresentazione o scritti successivi, sia per i rinnovamenti architettonici romani delle strutture in nostro possesso, dunque diverse dalle versioni originali antiche greche. È comunque interessante precisare un graduale cambiamento delle condizioni di partenza degli studi dei luoghi teatrali greci: se in un primo momento si guarda al solo carattere architettonico, si protende poi a finalizzare l'analisi delle strutture a una maggiore comprensione delle tecniche usate nella e per la rappresentazione.

'Scenografia' è espressione derivante dalla lingua antica greca e si compone delle parole σκηνή *skene* (tenda, palcoscenico, scena), indicante il luogo fisico della scena, e γράφω *grapho* (tracciare, scrivere), modalità di rappresentazione per mezzo della scrittura o del disegno. Potrebbe non essere facilmente comprensibile l'unione dei due termini, di cui particolarmente fuorviante potrebbe risultare il vocabolo *grapho*. A tal proposito, vi sono studiosi della materia che traducono l'espressione come 'pittura della scena' ritenendo che la prima forma di scenografia del teatro greco consista di una realizzazione manuale e pittorica della figurazione scenica. Il vocabolo *grapho* dunque starebbe a indicare proprio l'atto del tracciare, realizzare la scena artificialmente. Si può affermare così la *skene*¹³ un apparato scenografico complesso, laddove per complesso se ne intende la composizione di pannelli lignei e piani che riportano le ambientazioni sceniche che fanno da sfondo ad attori e coristi. La raffigurazione è resa in prospettiva architettonica, per di più con carattere sommario, nel senso che vengono rappresentati edifici che possono essere interpretati come templi – ricorrenti nelle opere – o altro tipo di costruzioni solitamente citate quale ambientazione delle storie. Eventuali variazioni sono motivate dalla scelta dell'autore di quali elementi menzionati nel testo presentare in scena e quali no (Mastromarco, Totaro 2008). La conferma della tracciatura per via generale delle raffigurazioni sceniche viene data da un'informazione in particolare: la sostituzione della *skene*, dalla cadenza non corrispondente ad ogni rappresentazione ma bensì ad ogni evento agonistico, per cui annuale. Conseguentemente, nel corso di uno stesso evento agonistico, la *skene* non viene sostituita di rappresentazione in rappresentazione ma viene resa di modo che possa adattarsi

¹³ Si decide di mantenere nel corso del capitolo la trascrizione per indicare l'oggetto di studio onde evitare di creare confusione con l'uso del vocabolo 'scena' che apparirà frequentemente in questa sezione.

alle varie opere proposte. Sembrerebbe che una prima fruizione della scenografia risalga circa al V secolo a.C., e stando alle ipotesi avanzate da studiosi come il già citato Aristotele, Sofocle (496 a.C.-406 a.C.) ne sarebbe stato l'ideatore. Le primissime rappresentazioni simil-teatrali, potremmo dire, avevano luogo presso l'*agora*, ossia la piazza centrale, non solo a livello di disposizione urbanistica ma anche inteso nel socio-politico, e qui si adottava un fondale mobile per garantire una, seppur semplice, scenografia di sfondo al pubblico.

Diversamente, il teatro cinese non si dota di un simile apparato scenico. La sola scenografia in Cina è di norma costituita da un tavolo e una o due sedie, un tappeto e sipari. Ciononostante l'apparato scenografico è decisivo per lo spettacolo, poiché gli oggetti di cui si caratterizza possono avere una funzione specifica come anche essere anonimi nella e per la scena. Alle volte l'uso degli oggetti della scenografia cinese non ricalca quello fattone degli stessi nella vita comune, non protendendo infatti per una resa del vero dei mondi interno ed esterno alla storia. Esemplificativo di ciò può essere il caso del tavolo: questo può essere fruito e dunque veicolato quale tavolo, ma può assumere altre funzioni, come ad esempio raffigurare un letto. Dopodiché, proprio grazie all'esiguo numero degli oggetti scenografici, le dimensioni spaziali e temporali della scena possono variare in maniera ben più libera di quanto preveda la norma greca, grazie alla fruizione della particolare modalità recitativa. Si presenta dunque una differenza rispetto alla modifica della *skene* prima vista.

Vari sono gli studi effettuati in passato in relazione al peculiare apparato scenico greco. I primi riferivano la realizzazione di una costruzione tridimensionale, probabilmente considerando uno dei significati del termine *skene*, 'tenda'. Si riporta che materiale di realizzazione può essere il legno o la pietra, e che la preferenza dell'uno e dell'altro varia a seconda dei periodi e delle zone di collocazione dei teatri. Sempre stando alle analisi, se ne riferirebbe la nascita come apparato mobile: ipoteticamente la collocazione originaria coinciderebbe con la zona dove nella prima giornata degli eventi teatrali viene ospitata l'esecuzione ditirambica; da qui sarebbe spiegata la mobilità della scenografia iniziale. Primo caso di teatro dotato di un simile componente è quello della città di Megalopoli, grazie alla realizzazione di un'area apposita, distaccata e distinta da altre zone dove collocare la *skene* (Wiles 2013). Sempre nello stesso teatro, si attestano la presenza e la fruizione anche di scenografie di natura mobile, ossia che conferiscono la possibilità, grazie alla dotazione di rotelle poste nella zona sottostante, di mutare locazione alla scena a seconda delle necessità spaziali o visive. In relazione alla posizione conferita ai pannelli scenografici di cui si caratterizza la *skene*, viene riportato che sono solitamente posti ai lati della zona di esecuzione dello spettacolo. Realizzazione e disposizione dei pannelli scenografici vengono affidate a figure di falegnami, carpentieri, pittori e simili. Una tale affermazione dà prova non solo del lavoro manuale per la

realizzazione della scenografia ma anche della composizione del corpo teatrale, fatto di attori, coristi e figure che, pur non strettamente correlate allo spettacolo, sono comunque rilevanti per la sua concretizzazione (Mastromarco, Totaro 2008).

Alcune documentazioni supporrebbero poi l'esistenza di un sipario nel teatro greco; ciononostante si è di norma concordi nel convenire il contrario. Argomentazione a favore vuole l'assenza di sipario come sinonimo della continuità comunicativa tra le varie componenti degli attori, coro e pubblico.

Nel contesto teatrale cinese non si ricerca un rapporto di siffatta natura tra le parti coinvolte, e a tal proposito viene affermata la presenza di sipari nel teatro cinese. Non è un errore l'uso del plurale, in quanto se il teatro greco manca di questo elemento, per quello cinese si riporta l'uso di ben due sipari. Questi constano sia di differente posizione che diversa fruizione: rispettivamente, uno antistante la piattaforma scenica, sollevato ad inizio spettacolo e abbassato terminata la rappresentazione; l'altro invece retrostante gli attori – con cui si potrebbe affermare una similarità con la *skene* greca –, con compito di scandire i cambi di scena con l'apertura e la chiusura ad ogni occorrenza (Xu 2003). Doverosa una seppur breve precisazione in tal senso: si potrebbe confondere il cambio di scena con il mutare dell'ambientazione scenica, ma le due situazioni differiscono. Per il primo caso è previsto l'uso del sipario come summenzionato, per il secondo invece si affida alla recitazione simbolica la comunicazione al pubblico della data informazione. Ancora, come probabilmente già notato dalla descrizione sopra fornita, i due tipi di sipari sono contraddistinti anche sul piano concreto, nel senso che se il movimento di uno va dal basso verso l'alto, quello dell'altro è di scorrimento laterale. Tra i due, quello di maggiore importanza è il secondo, in quanto ritenuto parte effettiva della sceneggiatura. Questo sipario che potremmo dire scenografico, consta di due porte laterali, ossia le entrate e le uscite degli interpreti. Figurative e metaforiche nella storia, vengono anch'esse incluse nella scenografia teatrale cinese.

Il movimento del sipario retrostante è coordinato da personalità appositamente addette, per agevolare inoltre i movimenti degli interpreti in relazione alla scena. Di norma, quasi a volere ulteriormente sottolineare il cambiamento di scena nelle sue dimensioni spaziali e temporali, le stesse figure hanno affidate anche la sistemazione e l'organizzazione della scenografia dei vari atti. Queste figure, non avendo alcun altro compito oltre che della disposizione dell'oggettistica di scena, vestono vesti semplici e anonime, non hanno alcun trucco facciale e rimangono silenti per tutta la durata della loro permanenza sul luogo scenico. Vi sono però casi, per quanto rari, in cui vengono a loro affidati anche effetti scenici, sempre segnalazione del cambio di scena (Xu 2003). Anche nel contesto teatrale greco ritroviamo figure mute, che però non condividono le medesime mansioni delle figure cinesi –

se ne tratterà in capitoli successivi. Il ruolo del sipario del teatro cinese è dunque ben più ampio rispetto quello che può sembrare in apparenza, non limitandosi a essere solo luogo dietro cui un attore si cela prima del suo ingresso in scena. Si potrebbe anzi dire che sia lo spazio entro cui il professionista si prepara al suo ingresso in scena. In un certo senso si può riscontare sotto tale aspetto una similarità con il teatro greco e nello specifico con la *skene*.

Stando alle fonti infatti, nei primi tempi la *skene* sembrerebbe venire fruita quale zona di servizio per gli attori, per la preparazione per i vari personaggi interpretati e il successivo ingresso in scena. Se il quantitativo dei personaggi per rappresentazione non ha limite preciso variando in base all'opera, il numero massimo degli attori è invece tre, di cui gli stessi possono interpretare più ruoli: da qui la necessità che vengano effettuati cambi di costumi e accessori scenici e che per di più questi non siano resi visibili agli spettatori. Considerando quanto sinora affermato, con ogni probabilità questo tipo di espediente subentra con il progressivo aumento del numero degli attori. Ancora, la *skene* può essere costituita da più aperture e anche in tal caso, il numero totale varia a seconda e del periodo di attività e del tipo di rappresentazione. Di queste, quella centrale è la sola ad avere le sembianze di una porta effettiva, mentre le altre sono più assimilabili a corridoi (Mastromarco, Totaro 2008). La rilevanza di queste parti non risiede solo nel collegamento ad altre zone o alla garanzia di accesso per teatranti e spettatori alla struttura, ma sta anche nella valenza di ricongiunzione simbolica tra il mondo concreto del teatro e quello invece immaginario della storia (Stehlíkova 2012). In effetti, già a partire dalla sola *skene* si osserva come il teatro greco, data la sua composizione piana, riscontri certi limiti nella rappresentazione: pur estendendosi secondo assi sia orizzontali che verticali, rimane comunque circoscritta nelle dimensioni spaziali e temporali, motivo per cui viene contemplato l'uso di uno spazio immaginario, privo di costrizioni. A fare da punto di incontro tra le due dimensioni di quanto è visibile e quanto va invece oltre la vista sono le zone di ingresso alla *skene*. Il teatro greco si dota dunque di una continuità di dimensioni, tempi, spazi, tra il reale e l'immaginario, convenzioni di cui il pubblico è ben consapevole e ben riesce a cogliere.

Può avvenire che non tutti gli ingressi della *skene* vengano in effetti fruiti in quanto tali, motivo per cui si possono trovare dei pannelli dianzi alle entrate inutilizzate, in modo da non renderle visibili agli spettatori dalla cavea. Sempre celata al pubblico è la scala posteriore alla facciata della *skene*, grazie alla quale gli attori possono raggiungere la parte superiore della struttura, un vero e proprio tetto su cui possono inoltre venire inscenate parti delle rappresentazioni (Mastromarco, Totaro 2008). Un importante dibattito in relazione alla *skene* ancora oggi in corso riguarda la sua possibile corrispondenza alla scena come da noi intesa e sull'effettiva presenza di un'area corrispondente al palcoscenico da un punto di vista sia spaziale che funzionale. Varie documentazioni riporterebbero

che la recitazione attorica non sia ospitata solo presso una singola zona, diversamente dall'esecuzione corale o musicale che ha luogo presso l'orchestra, dato questo assunto come certo.

Elemento influente nel contesto della scenografia teatrale, nella Cina come anche nella Grecia antica, è l'illuminazione. In Cina, l'illuminazione è fattore influenzante anche in relazione alla scelta delle scene da proporre. Qui nella maggior parte dei casi gli spettacoli teatrali sono eseguiti presso spazi chiusi, diversamente dai teatri sui pendii delle città greche. Curioso è che in Cina, circa fino all'epoca moderna, l'uso di luminaria artificiale è vietato sia per la difficoltà di provvedersi di sistemi di luce che per la pericolosità degli stessi – si ricordi che le strutture presso cui hanno luogo gli spettacoli teatrali in Cina non solo sono spazi chiusi ma per di più caratterizzati di costruzioni lignee per ospitare le rappresentazioni sceniche –. In Grecia si sfrutta la luce naturale per garantire l'effetto ottico del gioco d'ombre dal particolare posizionamento e movimento degli attori, e gli spettacoli rispettano nella trama il normale variare della luce del corso della giornata. In Cina, seppure sia vero che si faccia uso dell'illuminazione naturale, si presenta una situazione differente. Anzitutto, in particolare modo nel primo periodo del fenomeno del teatro, non si oltrepassa il tardo pomeriggio per le rappresentazioni in quanto ne conseguirebbe la mancanza di luce naturale da potere sfruttare. Tuttavia, il limite di orario non viene variato a seconda delle stagioni – ovviamente nel periodo invernale il cielo si rabbuia prima che in primavera o estate –, in quanto, come spesso reso presente, per il popolo cinese il teatro lo si andava più ad ascoltare che a guardare, dunque una minore illuminazione non comportava una limitazione per l'esecuzione teatrale. Nella quasi totalità dei casi, però, la scelta delle scene da proporre è influenzata dall'illuminazione di cui si dispone, dunque a seconda del tipo di struttura ospitante la rappresentazione, della posizione della piattaforma scenica su cui è svolto lo spettacolo e simili. Curioso in tal senso è però che un particolare elemento come quello dell'ambientazione delle scene in tempi notturni non sembra risentire della condizione summenzionata. Difatti, nonostante l'illuminazione sia costante, il pubblico riesce comunque a comprendere la differente ambientazione della scena grazie a precise simbologie, riscontrabili nella scenografia o dall'interpretazione degli attori.

Se nel teatro cinese gli oggetti della scena compongono la scenografia, nel caso greco la componente scenografica si compone anche di oggetti. La loro è una natura metateatrale, in quanto concorrono alla definizione e all'identificazione dei diversi personaggi. Certamente si deve disporre di un'ideale capacità di lettura poiché, nonostante l'universalizzazione dell'uso di questi oggetti, la decodificazione potrebbe non sempre essere istantanea. Alcuni oggetti scenici possono inoltre essere polifunzionali, nel senso che possono avere contemporaneamente carattere indicativo e simbolico, come ad esempio oggetti della vita umana comune, anche magari movibili, che influenzano lo spazio

teatrale e traspongono diversi sistemi simbolici sulla scena. Nonostante quanto detto finora, ci sono anche casi in cui l'uso scenico degli oggetti corrisponde a quello comune, ad esempio nelle tragedie di Euripide. Per concludere, vi sono altri oggetti scenici dalla sola valenza rituale e non altrettanto metateatrale, non per questo di minore importanza: tra questi rientrano principalmente le statue raffiguranti le divinità poste alla prima fila della cavea, come spettatori elevati.

Particolare della scenografia greca è che essa si presenta differente in base al genere dello spettacolo – si parla di tragedia o commedia perché non sembrerebbero essere riportate notizie di una particolare scenografia del dramma satiresco –. Una prima dissimilarità tra i generi summenzionati sta nel fatto che la commedia, e nel particolare quella antica, fa riferimento alla scenografia in maniera ben più ampia rispetto alla tragedia. La centralità della scenografia nella commedia è riscontrabile già nelle versioni testuali e conseguentemente nelle rappresentazioni, per via della stretta interrelazione intessuta tra oggetti scenici e prossemica teatrale – ossia la relativa posizione di oggetti *et alia* –. Secondo questa ognuno degli oggetti presenti ha attribuita una particolare valorizzazione simbolica, e assegnati usi non corrispondenti a quelli reali. La differenza nella relazione con l'oggettistica di scena sta nel fatto che, se la commedia guarda alla scenografia tutta come un unico insieme senza fare particolare attenzione sulle singole parti, nella tragedia invece, si ha la focalizzazione su un unico – o su un esiguo numero di – materiale su cui tessere la storia (Harrison, Liapis 2013) –. La tragedia inoltre non fa uso di oggetti di dimensioni innaturalmente esagerate; in essa infatti si protende per il mantenimento della funzione realistica, quando appunto non simbolica per *deficit* rappresentativi. Comunque gli oggetti scenici non hanno mai una valenza di carattere limitatamente materiale, ma assumono un valore più complesso, simbolico.

Altro esempio citato nella maggioranza dei casi – e che dunque qui non può non venire menzionato – è quello del colore porpora, del tendaggio come nell'*Agamennone* di Eschilo (525 a.C.-456 a.C.), come anche di altri oggetti: questo è un espediente per veicolare quanto all'epoca si ritiene non potere essere direttamente inscenato, ossia l'omicidio, il sangue, la morte; viene affermato a tal proposito che si tratti di un "mini-drama in its own right" (Harrison, Liapis 2013; p. 84). Difatti la struttura teatrale viene vista come un luogo sacro, specialmente laddove lo spettacolo prende effettivamente vita, ossia la scena. Per tale motivo determinate tipologie di scene siano assolutamente vietate, per deferenza per il luogo presso cui verrebbero rappresentate. Il senso di inviolabilità riservato alla zona della *skene* porta a escludere scene esplicite di uccisioni o di morti, ma non limita la comunicazione al pubblico del particolare avvenimento. Per adempire a ciò vengono studiati espedienti con cui rendere noto l'evento, accorgimenti scenografici specifici: si fa uso di oggetti scenici per la resa della particolare indicazione della storia. Nel caso di morte, l'avvenimento è già

esplicitato dall'uso di un tendaggio di colore porpurno posto retrostante al corpus attorico. Questo dato non deve essere sottovalutato in quanto in realtà rende noti più elementi del mondo greco antico, anche esterni al contesto teatrale. Difatti, si può supporre che il motivo della scelta del dato colore sia comportato dal valore simbolico a questo conferito anticamente dalla popolazione greca; in un tale caso si ravviserebbe una somiglianza con la simbologia del colore anche propria del teatro cinese, riguardo ai costumi, al trucco facciale *et alia*. Ulteriormente, anche il solo esempio sopra proposto del tendaggio porpurno in occasione di decesso di un personaggio dà motivo di credere che vi sia una facile comunicazione con il pubblico: non solo infatti si tratta di un artificio singolo, ma particolare e dettagliato, che non potrebbe dunque risultare comprensibile se non a chi già accostumato alla materia teatrale. Altro tipo di scena che per convenzione non viene resa al pubblico è la nascita: con molte probabilità anche in questo caso il sangue gioca un ruolo determinante nella scelta, o comunque l'intero processo biologico non poteva per vari motivi essere inscenato pubblicamente. Ulteriore ragione per cui questi tipi di scene non sono direttamente condivisi con il pubblico sta anche nelle credenze religiose degli antichi greci. Dopodiché, vi sono altre scene da non potere direttamente inscenare, i cui motivi però sono di natura pratica. Si tratta della ricorrenza in un contesto temporale passato di una data scena, dimensione che, dati i limiti imposti dalla struttura teatrale, aperta e per di più inizialmente su un solo piano, non potrebbe essere resa scenicamente. In tale caso specifico l'espedito fruito è quello della figura del messaggero che esplica l'evento in questione, metodo seguito parimenti nella tragedia e nella commedia. In questo contesto è valido anche l'uso del coro quale espedito: nel teatro greco difatti il coro ha, tra le altre valenze – esposte nel capitolo sulle componenti musicali e canore –, anche quella di produrre illusione di atemporalità della storia narrata. Con il canto difatti, il coro rende noto quanto non direttamente esposto sulla scena dagli attori. Riguardo tutti questi espedienti si può fare riferimento alla tecnica del *teichoscopy*, ossia appunto della modalità attraverso cui nelle narrazioni greche viene garantita la sincronizzazione del tempo e degli eventi. In realtà si tratterebbe di un metodo già sviluppatosi nel contesto letterario, in particolar modo epico, che in seguito viene riproposto nella dimensione teatrale con molte probabilità anche perché le storie inscenate sono riprese proprio dalla letteratura.

6.2. Il caso greco delle macchine di scena

Vi sono anche altri costituenti scenici del caso del teatro greco da dovere considerare: le macchine di scena, il tipo di oggettistica scenica di maggiore rilevanza nonché di interesse del fenomeno. Pur essendo parimenti mobili come gli oggetti scenici prima trattati, presentano più differenze da questi.

In primo luogo, gli oggetti di scena, pur variando di opera in opera, sono comunque parte integrante degli spettacoli, mentre le macchine sceniche sono in un certo senso esterne allo spettacolo poiché usate solo in certe occasioni e con significati particolari. Le macchine sceniche greche poi sono tanto numerose e diverse quante sono le fruizioni a cui rispondono. Probabilmente di maggiore notorietà ad oggi è quella detta μηχανή *mechane* (macchina). Dotata di un braccio mobile, riesce a sollevare più interpreti grazie a corde o ganci posti all'estremità, per mutare la posizione dei componenti del corpo attorico nel corso dello spettacolo; di questi, in particolare modo sono quelli divini i personaggi con cui se ne fa un maggiore uso (motivo per cui, nella lingua latina successiva il macchinario viene ribattezzato *deus ex machina*). Da tale condizione ne deriva la quasi totale assenza nelle commedie, specialmente in quelle la cui trama è più realistica, e la frequenza invece nelle tragedie in cui è invece maggiore la presenza di divinità nelle opere. Curioso è il fatto che, proprio per via della scarsa verosimiglianza comportata dall'uso della macchina, questa venga criticata da Aristotele, secondo il quale è invece necessario l'incontro tra realismo e trama della storia.

Largamente usato nelle commedie – tra cui in particolare quelle aristofanee – come spassoso contrasto al dialogo degli attori il βροντεῖον *bronteion* (macchina per produrre i tuoni), macchinario scenico adibito alla produzione dei suoni; vi sono poi altri macchinari usati per l'emissione di suoni più reali, come ripresi dalla natura per esempio. Anche nel teatro cinese il suono riveste alta rilevanza, e come nel caso greco, vengono studiati espedienti per la sua produzione nel corso degli spettacoli. Tuttavia, le differenze riscontrabili tra i due teatri sono relative alla modalità in cui il suono viene prodotto. Mentre in Grecia viene fatto uso di macchine sceniche, in Cina è invece l'attore a provvedervi. Nel contesto cinese il suono è di fatto ritenuto parte integrante della componente canora, a sua volta considerata centrale, e conseguentemente viene incluso tra le tecniche del canto nell'apprendimento attoriale.

L'ἐκκύκλημα *ekklykema* (carello a rulli) è invece quell'espediente scenico del teatro greco che vorrebbe essere simbolico di scene in realtà immaginate svolgersi all'interno di edifici, che dunque non dovrebbero essere viste o eseguite direttamente sulla scena. Macchina mobile posta dianzi all'ingresso centrale della *skene*, attraverso un movimento rotatorio, compone l'illusione di stare assistendo a un episodio la cui ambientazione sarebbe interna, mentre invece viene resa visibile agli spettatori. Anche nel teatro cinese si presenta una condizione simile: è ovvio che l'ambientazione delle storie e il luogo di rappresentazione non corrispondano, ma vi sono casi in cui scene diverse abbiano attribuite locazioni differenti e il cambio tra queste avviene senza che vengano fatte modifiche concrete. Non avviene alcun cambiamento di presenza o disposizione di oggetti scenici, sono bensì gli interpreti a comunicare al pubblico cambio e di scena e di ambientazione. Dunque gli

espedienti nel caso cinese non contemplano l'uso di macchinari per questo tipo di cambio ma la fruizione di particolari tecniche recitative. Un esempio può essere il caso di una scena di un lungo viaggio, il cui dato viene reso al pubblico attraverso una deambulazione lungo il perimetro della scena più volte consecutivamente.

Particolare del teatro greco antico e dell'uso in tale contesto fatto del complesso di macchine sceniche è la fruizione di carri. La funzione questi attribuita è corrispondente all'uso effettivamente fattone nella realtà, tuttavia la peculiarità del caso sta nel fatto che, dalla loro presenza ne consegue a sua volta la presenza di animali veri sulla scena, sia nelle tragedie che nelle commedie (non nei drammi satireschi, tuttavia). Nel caso specifico delle commedie greche, si hanno anche occasioni in cui gli animali vengono resi attraverso travestimenti e non dunque portati realmente sulla scena. Diversamente, il teatro cinese non include nei propri spettacoli teatrali fiere vere: l'espediente per la resa dei personaggi animaleschi è invece l'uso di particolari tipi di trucco scenico simbolici del dato animale della trama.

Capitolo Settimo

7. L'ospite nella casa dell'attore: il pubblico

Per avere una quanto più vasta e chiara comprensione di un determinato fenomeno, è bene includere nell'analisi la retroazione esterna, ossia la reazione del ricevente del dato caso. Questo non potrebbe non valere anche per il teatro: da una parte il suo fenomeno riguarda tutti gli aspetti della società, caratterizzandosi delle concezioni estetiche dell'epoca e della data cultura, dall'altra la sua forma propone una versione rivisitata e scenica dell'uomo, lo stesso che la riceve in quanto pubblico.

Per cui, come si considerano le rappresentazioni e le modalità recitative, i testi e i luoghi teatrali e infine le figure che fanno il teatro, si devono osservare anche quelle che ricevono il teatro. Questa sezione tratterà del pubblico, delle personalità che lo compongono, della sua posizione fisica e metaforica all'interno del luogo teatrale, ancora della particolare attività di comunicazione con il proprio linguaggio codificato. Infine, verrà anche studiato come esso stesso protagonista, nel peculiare fenomeno del teatro amatoriale.

7.1. Il pubblico nei due teatri

Ovviamente, la relazione e reazione del pubblico si differenzia in base alla differente forma teatrale rivolta.

Nel corso dell'esecuzione artistica lo spettatore si identifica come colui cui 'spetta' di essere guidato nella storia e nei messaggi in essa insiti e a rivestirne ruolo di guida è l'attore. In una simile visione il pubblico è l'ospite nella casa del teatro di proprietà del teatrante e quest'ultimo è dunque *dominus* dello spazio fisico fruito, dalla zona scenica sino al pubblico. Da ciò ne consegue l'instaurazione di un rapporto molto particolare tra le due parti, principalmente caratterizzato dalla fascinazione dello spettatore nei confronti dell'interprete. Dalla platea al palco si verifica una sorta di proiezione di sé nell'attore: egli difatti, nel momento e nel contesto della scena drammatica, è colui cui che si immedesima nelle azioni, nei comportamenti, nelle parole ed espressività di persone altre, di realtà altre invero al di fuori della normalità (Allegri 2016); lo spettatore si immedesima a sua volta. Questo fenomeno prende nome di divismo e si presenta in quasi tutti i teatri. Non si tratta di un fenomeno con senso unidirezionale, potendo osservare che l'attore a sua volta provi per il pubblico una forma di simil-venerazione, come davvero si trattasse di un ospite importante verso cui rivolgere il migliore riguardo. Il pubblico difatti non solo riceve la storia che l'attore narra con la sua recitazione, ma determina anche la riuscita o meno della prestazione attorica e della rappresentazione. Di conseguenza, per quanto sia esterno alla rappresentazione, il pubblico esercita grande influenza sull'attore.

7.2. Spettatori e uditori

Nella concezione comune, il pubblico a teatro prende visione della data storia proposta sulla scena: fonte di interesse è che invece in Cina si parli di andare ad ascoltare e non di vedere, guardare. Ovviamente una tale affermazione potrebbe comportare confusione nel lettore, ma basta guardare al valore del teatro nelle due società per averne un chiarimento. Per il caso cinese il teatro è prevalentemente una forma di intrattenimento, per di più svolta in un luogo non prettamente teatrale, in cui dunque la rappresentazione non è centrale ma fa anzi da accompagnamento all'attività principale del dato posto.

Conseguentemente non si ha sempre il medesimo impegno proprio invece degli spettatori della Grecia. Nel contesto greco, infatti, per il carattere agonistico e il fine didattico dell'evento teatrale, viene considerata una vera e propria attività comunitaria, o ancora, un'occasione celebrativa più o meno religiosa cui prendere parte (Albini, Petrone 1992). Considerando poi già la sola origine della parola *theatron* e il significato della voce verbale di riferimento, indicante appunto l'atto di prendere visione di qualcosa in uno spazio specifico, la differenza è ulteriormente giustificata. Dunque, per il caso cinese, si parla di un pubblico di uditori quando per il teatro greco si riferisce di spettatori. Anche in questo capitolo si manterrà la terminologia relativa ai due teatri di modo che sia facilitata la distinzione dei casi.

Prima però di guardare nello specifico il comportamento assunto da uditori o spettatori, è bene riferire di aspetti come la composizione del pubblico, la sua sistemazione a teatro *et similia*.

Si è trattato per il fenomeno teatrale cinese della differenza di pubblico in base ai distinti luoghi in cui viene ospitato l'evento della rappresentazione: come si ricorderà, nelle *xiyuanzi* gli uditori sono popolani o comunque gente di ceto non troppo alto, cui primo intento è quello di consumare bevande di vario tipo, tenere conversazioni *et similia* e in aggiunta prendere ascolto dello spettacolo in corso; nelle *xiguanzi* vi si recano uditori più attenti alla rappresentazione in quanto più consapevoli dell'arte teatrale cinese. In ogni caso, che il pubblico in questione sia più o meno interessato allo spettacolo teatrale, comunque il pagamento per l'ingresso riguarda la consumazione delle bevande e non corrisponde a un biglietto di teatro vero e proprio. Questo è un aspetto che differisce dal caso greco, già solo considerando che di partenza diverge la natura del luogo come anche dell'evento legato alla rappresentazione come visto. Si pensi che anticamente in Grecia, per i cittadini che mancano della possibilità di provvedere da sé per il versamento della quota di ingresso, è direttamente lo Stato a farsi carico del pagamento del prezzo e non viene richiesta alcuna restituzione monetaria o altro. Si fa riferimento alla legge risalente a circa metà del V secolo a.C. di Demostene (384 a.C.-322 a.C.) riguardo alla concessione del compenso monetario appunto equivalente alla somma di entrata al teatro (Albini, Petrone 1992). Varie sono le fonti del periodo che trattano di tale agevolazione monetaria, in particolare modo le trascrizioni dei discorsi politici del sopra citato Demostene. Numerose sono anche le affermazioni sulle variazioni susseguites in relazione all'equivalere della somma e sul particolare uso che ne viene fatto: si riporta che, oltre al solo costo dell'ingresso al teatro, un tale corrispettivo necessita per comperarsi cibarie e bevande da consumare nel corso delle lunghe rappresentazioni teatrali – per tale caratteristica si potrebbe affermare una somiglianza con il fenomeno cinese –. Dato l'apporto e l'attenzione dello Stato verso il pubblico teatrale si afferma il prezzo del teatro greco un prezzo politico (Albini, Petrone 1992). Politico si potrebbe dire anche l'interesse verso l'evento

teatrale: lo Stato difatti si impegna a fare aderire una sempre maggiore affluenza alle rappresentazioni teatrali, sia per la concezione correlata allo spettacolo che per il valore allo stesso attribuito.

Sembrerebbe persino che in Grecia non venga fatta alcuna distinzione per uomini e donne, nonostante non vi siano fonti certe che trattino nello specifico della presenza femminile nel pubblico. Vi sono infatti sia documentazioni che parrebbero negare la partecipazione delle donne nelle occasioni teatrali, come altrettante che invece evidenzerebbero l'accettazione in certi casi della componente femminile all'interno del pubblico. Basti pensare alle opere di Aristofane, che rivolgono particolare attenzione proprio verso la figura femminile: ci si domanderebbe il motivo di una tale presenza di donne nelle sue rappresentazioni se queste non vengono godute da un pubblico femminile. Ad ogni modo non vi è possibilità di confermare o negare simili tesi. Si potrebbe solo asserire dunque che, nonostante la conduzione di vita rilegata al contesto casalingo e al nucleo familiare, la donna con molte probabilità ha accesso alla rappresentazione teatrale solo in casi particolari; da precisare inoltre che la parte femminile cui si fa riferimento si caratterizza ad ogni modo di personalità con un certo spessore nel contesto sociale, non di genti comuni. Si sa invece con certezza è che da circa il secondo decennio del XX secolo le donne godono della possibilità di sedere tra le file del pubblico delle rappresentazioni teatrali senza condizioni di alcun tipo (Brown 1998).

Anche per il caso cinese ci si interroga sulla presenza femminile nel pubblico. Stando alle concezioni sociali dell'antica Cina, una tale introduzione in un gruppo dapprima prettamente maschile può avvenire solo con l'Opera di Pechino – e non alla prima occorrenza comunque –. La compresenza dei due sessi nel teatro cinese è avvenimento che inizialmente ha luogo nel meridione del Paese – e non dunque al Nord o a Pechino –. Con il trascorrere del tempo, e così con una sempre maggiore affluenza femminile, si provvede con la distinzione delle zone in cui ospitare le due parti. In base alla divisione il pubblico maschile si trova collocato sottostante alla zona della scena mentre la porzione femminile, se presente, ha riservati i posti nell'area soprastante. La prima struttura teatrale pechinese che presenta uno spazio suddiviso per i due sessi risale ai primi del Novecento; sarà solo nella prima parte del secolo scorso questa separazione viene abolita. Precedentemente a tali innovazioni alle donne è concesso di assistere alle rappresentazioni svolte nei luoghi aperti delle strade o al massimo nei templi (Musillo 2014).

Curioso è che invece in entrambi i teatri facciano parte del pubblico i servi, e che la loro presenza risalgia già ai tempi antichi. Come si evincerà, gli schiavi in questo contesto mantengono il loro ruolo, e difatti presenziano nelle vesti di accompagnatori dei padroni. Sempre nei due fenomeni, i servi non sono tenuti al pagamento rispettivamente della somma di ingresso nelle case da tè o al teatro. Per il caso cinese si potrebbe ipotizzare il divieto del consumo di cibi e bevande per la servitù. Nell'Atene

del V secolo a. C. invece, il pagamento viene richiesto solo a chi dispone della possibilità economica, ossia le genti abbienti – si ricordi a tal proposito l’agevolazione statale –; così, data la condizione monetaria degli schiavi, non viene loro richiesta alcuna paga. Se in Cina il servo fa da accompagnatore al padrone, in Grecia la situazione è leggermente diversa. Qui infatti il pubblico sembrerebbe essere composto anche da giovani non ancora in età adolescenziale, che hanno dunque bisogno di chi li assista agli eventi teatrali. Anche in questo caso non si reperiscono fonti certe della presenza od assenza di un pubblico infantile, per quanto non vi sia alcun divieto per i bambini di assistere alle rappresentazioni. Si ipotizza anzi che anche un pubblico più giovane venga coinvolto, per di più alla visione di esecuzioni più impegnative, per abituare alla comprensione degli spettacoli in tutte le sue componenti (Albini, Petrone 1992). In Cina, mancano invece minorenni tra gli uditori.

Infine, ci si interroga per il caso greco se sia da affermarsi una maggiore affluenza in occasione delle tragedie o delle commedie. Nel caso cinese non si potrebbe porre una questione di tal genere, in quanto, venendo le rappresentazioni teatrali di norma ospitate verso le case da the, la gente che si reca presso il luogo può o meno essere parte del pubblico e se vi sia una maggiore affluenza in una delle due locazioni rispetto all’altra è informazione non pervenuta.

Considerando la diversa considerazione data allo spettacolo, dal fine didattico nell’ottica greca rispetto alla focalizzazione sulla performance nel caso cinese, si comprende meglio il motivo per cui in Grecia si ritiene il pubblico alla stregua delle altre componenti del teatro. Peculiare del caso greco è infatti il particolare riguardo verso il posto da occupare all’interno del gruppo degli spettatori. Ad attestare le osservanze che si è soliti seguire sono fonti di tipo scritto. Nello specifico, lo spazio del pubblico è suddiviso secondo la caratterizzazione di una prima parte di file, in cui possono risiedervi i sacerdoti della divinità di Dioniso, come anche i componenti della società delle classi più alte o le figure civili di maggiore rilevanza entro la popolazione; dopodiché, vi sono le file posteriori ove invece è reso possibile l’assistere alla rappresentazione alle genti di ceto inferiore, come meticci, schiavi e probabilmente la componente femminile della società, nonostante il dibattito sia ancora lontano dalla risoluzione come prima visto (Albini, Petrone 1992). Non si deve però credere che così facendo si voglia separare o, ancor peggio, distinguere nettamente i componenti del pubblico. Di fatto nell’andamento curvilineo della cavea si riscontra un nuovo collegamento tra le dimensioni teatrale e socio-politica. È difatti possibile notare, nella forma attribuita alla zona riservata al pubblico, una volontaria identificazione egualitaria degli spettatori ateniesi, città democratica per antonomasia. Infine, l’eterogeneità dell’uditorio e le dimensioni di quest’ultimo hanno un certo potere tanto sulla visione quanto sulla concezione delle stesse opere teatrali (Albini, Petrone 1992).

Singolare del teatro greco è una certa presenza nel pubblico, ossia quella dionisiaca. Interessante è che infatti, quasi il dio segga realmente tra gli spettatori nello stesso luogo presso cui viene eseguito lo spettacolo teatrale; ovviamente ivi è collocato in prima fila. In realtà la costumanza del riporre la statua presso il luogo teatrale riprende un rito rivolto alla figura dionisiaca affermatosi nel passato nella città ateniese. Con durata pari a quasi una decina di giorni, la celebrazione prende avvio con un'iniziale processione dalla parte meridionale dell'Acropoli e vede partecipare più componenti della società, come magistrati, sacerdoti e ufficiali delle festività. È prevista anche una partecipazione femminile, impegnata a dare forma a una parte molto simbolica e importante della celebrazione – si tratterà meglio in seguito l'importanza della figura della donna nel contesto culturale –. La compartecipazione femminile vuole che giovani vergini prelevino la statua della divinità dionisiaca sita presso il tempio alla stessa dedicato, dopodiché che proseguano con il trasporto di quest'ultima nella notte presso il loco teatrale ove nei giorni successivi si ospiteranno le rappresentazioni (Hsu 1985).

7.3. L'inversione dei ruoli: quando il pubblico diventa il protagonista

L'applaudire è una forma di comunicazione che a nessuna forma artistica comunemente intesa è ignota, neppure a quella teatrale. In questo caso specifico l'applauso è anche una forma di saluto all'artista, che può essere indirizzato come all'ingresso così all'uscita di scena, e rispettivamente, come espressione di benvenuto o approvazione.

Il fenomeno cinese si presenta peculiare in tal senso, in quanto qui il plauso si differenzia per sfumature e norme particolari. Prima di affrontare l'argomento, è bene far presente che non si parla di un pubblico indistinto ma di un gruppo specifico di conoscitori dell'arte teatrale cinese – in seguito in questo capitolo sarà trattato più nel dettaglio –.

Ad esempio, un primo aspetto singolare del pubblico cinese è la concezione dell'applauso o dell'acclamazione non come un segno di scortesie e interruzione degli spettacoli, ma come considerazione fatta della rappresentazione a cui si assiste (Zhifei 2016). Nello specifico, ci si riferisce all'uso detto dello 叫好 *jiao hao* (gridare 'bravo'); in tale caso *hao* ha prevalentemente una valenza positiva di assenso verso qualcosa o qualcuno, ma può assumere altresì un'accezione negativa. La *jiao hao* ad ogni modo è l'acclamazione principale rivolta al corpo degli attori nel corso della rappresentazione. Oltre che essere un'ovazione, può essere considerata una vera e propria arte, con una propria tecnica e disciplina, specificatamente riguardo alla tonalità e alla tempistica della resa del

plauso di elogio o disapprovazione. Di solito viene rivolto o ad inizio o a fine delle parti canore e coreutiche, oppure a seguito di quelle che vengono ritenute essere rese artistico-recitative di alto livello. Per quanto si tratti di plausi che hanno luogo durante l'esecuzione teatrale, tuttavia è rivolta una grande attenzione al *ché* non si renda inaudibile la voce degli attori. Anzi, in questi casi, può essere lo stesso interprete ad attendere il termine del plauso prima di proseguire con l'esecuzione, affinché possa ricevere la lode del *jiao hao* (Zhifei 2016). Vi sono in effetti opere in cui ricorrono più plausi rispetto ad altre, di conseguenza l'attore ha consapevolezza di quando potrebbe richiedere, in forma silente per quanto esplicita a gesti, un *jiao hao*. Anche nel caso in cui la performance risulti di difficile esecuzione, la platea rivolge lo *jiao hao* come forma di riconoscimento della complessità delle scene.

Dopodiché si differenzia tra 碰头好 *pengtou hao* (acclamazione iniziale) e 叫倒好 *jiao daohao* (disapprovare con fischi). Il primo è la forma di saluto che, come la stessa traduzione rende evidente, viene rivolta alla prima apparizione dell'attore (Zhifei 2016). Non si tratta della prima effettiva entrata in scena, ma, letteralmente della prima occasione in cui l'interprete si presenta al pubblico. Alle volte, infatti, l'attore inizia a interpretare il personaggio da dietro il sipario, per proseguire fino al palco, ove, dopo essersi arrestato, assume la posizione con cui vuole presentarsi al pubblico. Questa particolare usanza del teatro cinese prende nome di 亮相 *liangxiang* tradotto come mettersi in posa (Xu 2003). Secondo questo costume, l'attore appare col volto coperto dalla manica ad acqua del proprio costume oppure non rivolge il viso al pubblico, per poi voltarsi con movimenti aggraziati e posizionarsi in una posizione elegante nella quale permarrà sino a che non avrà ricevuto l'applauso e l'acclamazione del *pengtou hao*. Il *pengtou hao* è inoltre di norma riservato agli attori più noti e talentuosi, la cui fama fa sì che ricevano il saluto di benvenuto da parte del pubblico. Cionondimeno però, si annoverano occasioni in cui attori dalla lunga esperienza nel campo e di diffusa notorietà fanno sì che siano invece interpreti esordienti a ricevere il *pengtou hao*. Anche in questo caso, si tratta di una comunicazione interna tra attori e pubblico che rende comprensibile una tale richiesta dall'interprete *master*, principale nello spettacolo.

Si ripropone una medesima situazione nel caso dell'espressione di disapprovazione. Indicata in lingua cinese con l'espressione *jiao daohao* significante appunto 'fischiare' è esplicitazione della considerazione negativa del lavoro di un attore o della resa di determinate scene od opere. Come nel caso del plauso, anche la *jiao daohao* ha delle modalità precise di comunicazione del pubblico. La forma maggiormente adottata è quella del 哐 *tong*, espressione onomatopeica che rende il suono emesso dalla caduta o rottura di oggetti di certe dimensioni e peso, che vorrebbe in questo contesto essere segno di disapprovazione (Zhifei 2016). Altra modalità con cui si è soliti manifestare il proprio

disprezzo verso la messinscena è l'abbandono della sala prima del termine dello spettacolo. Questa situazione, di norma, comporta che anche altri componenti del pubblico facciano altrettanto, o che comunque le uscite precoci non siano silenziose o poco evidenti e così, rendano manifesto il disprezzo. Altro modo con cui si può esprimere la propria disapprovazione è quello di essere assenti, con cui si intende dire che, se da parte della platea giunge sola indifferenza, quest'ultima ha la stessa risonanza di un'esplicita espressione di sdegno. Prendendo quale esempio le occasioni in cui le rappresentazioni teatrali hanno luogo presso le case da tè, qui l'indifferenza è resa con il non dare considerazione alcuna a quanto è proposto sulla scena, proseguendo col sorseggiare bevande e discorrere con altre persone noncuranti del resto. Ancora, l'indifferenza è anche identificata con il silenzio e l'immobilità: da tale affermazione ben è evidente la differenza con il teatro occidentale, e nel nostro caso specifico, greco, in cui invece il pubblico così facendo, comunicherebbe agli attori la propria attenzione e deferenza.

Comunque, anche il *jiao daohao* può venire definito come forma attraverso cui rendere nota la conoscenza dell'arte teatrale cinese da parte degli uditori. Caratteristica del pubblico cinese – o meglio, dei conoscitori del genere – è la propensione al vanto della padronanza dell'arte teatrale della propria terra –. In tal senso, risposte inesatte e inopportune del pubblico sarebbero motivo di grande disprezzo in particolare modo da parte degli altri componenti del pubblico. Dunque, per concludere, che vengano seguite o trasgredite le regole relative tanto al *pengtou hao* o *jiaohao* quanto allo *jiao daohao*, in ambedue i casi si comunica qualcosa, di codificato ma comunque chiaro all'altra parte. Dunque, questo tipo di comunicazione tipica del pubblico cinese, per quanto rivolta al corpus attorico sul palco, è in realtà anche un modo per rendere nota l'accurata conoscenza della forma artistica teatrale cinese e dei molteplici e differenti codici che la compongono (Zhifei 2016).

Si potrebbe a questo punto asserire persino un rovescio dei ruoli, secondo cui il pubblico si riveste del ruolo dell'attore principale e il corpus degli attori di quello del pubblico. Ad esempio, quando si verificano occasioni di mancate acclamazioni o di plausi dalla tempistica scorretta, questi inconvenienti comportano confusione verso chi è in scena: gli attori di teatro cinese stimano l'opinione del pubblico come superiore ad ogni altra considerazione possa venire loro rivolta. Ovviamente, accanto a queste modalità dettagliate e precise, vi sono anche altri modi con cui viene espressa l'opinione da parte dell'uditore: non tutti infatti sono parte di queste compagnie di esperti di arte teatrale, la loro conoscenza in relazione all'arte del plauso può essere lacunosa.

Per cui, pur soliti considerare dall'esterno quello cinese come un 'disorderly theatre' (Zhifei 2016), esso consta di disciplina non solo in relazione alla rappresentazione ma anche al pubblico. Anche nel caso cinese, quindi, si presentano personalità ben istruite ed educate nelle molteplici forme artistiche

della tradizione, andando dalla filosofia, alla letteratura e alla musica. Si parla dunque di individualità che ben sanno come si dovrebbe eseguire e seguire uno spettacolo.

Anche nel teatro greco antico si può affermare che i componenti del pubblico conoscano l'arte teatrale, oltre che le storie proposte. Conseguentemente, il pubblico greco è conscio del suo ruolo e della sua attività nel contesto dello spettacolo teatrale. Prima ancora della modalità con cui il pubblico esprime i propri sentimenti nei confronti della rappresentazione in scena, a dare prova della padronanza della materia artistica è già lo stesso contesto in cui si svolge lo spettacolo al teatro, ossia quello dell'agone. Trattandosi infatti di una competizione nella quale si sfidano più autori di opere teatrali, vi è la necessità che vengano seguite attentamente le rappresentazioni delle opere e che dopodiché vengano accuratamente selezionate e scelte quelle di maggiore valore artistico e politico, che infine godranno della vittoria nella sfida. Non a caso, infatti, si registrano le vittorie di tutti quelli che ad oggi sono considerati essere i più grandi tragediografi della storia teatrale greca, proprio grazie alla valutazione e votazione del pubblico. Il costume socio-politico dell'agone teatrale presso l'antica Grecia permane fino al declino definitivo del fenomeno: si rammenti infatti che quello greco, diversamente rispetto il caso cinese, è un teatro d'autore e non di attore, e che conseguentemente, in mancanza di autori e in assenza di testi, non si ha più alcun evento. Dunque la considerazione degli spettacoli da parte del pubblico greco verte prevalentemente sui testi teatrali, essendo proprio su questi che viene data forma alle opere drammatiche.

Non si vuole però affermare che l'interpretazione non venga adeguatamente considerata dal pubblico. Nuovamente considerando che, anzi, diversamente da quello cinese, i componenti del pubblico greco sono riferiti quali 'spettatori', si comprende la pregnanza data alla visione dello spettacolo, da cui ne consegue che quello che viene visto, viene giudicato: la recitazione attorica. Dunque come nel caso cinese, le reazioni del pubblico greco sono anche rivolte agli attori. Un'ulteriore somiglianza che sembrerebbe esservi con il contesto teatrale cinese, per quanto non se ne possa dare conferma, riguarderebbe la volontà dell'attore di ricevere un applauso personale (Albini, Petrone 1992). Tuttavia, la modalità differirebbe: viene riferito infatti che un attore greco possa presentarsi al pubblico terminate le rappresentazioni mostrando la maschera del personaggio di maggiore rilevanza o notorietà tra quelli interpretati nel corso della giornata per ricevere un riconoscimento dal pubblico. Diversa è anche la modalità con cui viene manifestata l'emozione del pubblico, specialmente nel caso del dissenso: mentre lo spettatore in Cina rende il dissenso attraverso un'esplicitazione meramente verbale, quello greco lo manifesta con atti al limite della violenza. Si attestano infatti casi in cui il disprezzo viene manifestato non solo con fischi, schiamazzi, col pestare

dei piedi sul suolo, con masticazione di cibi in maniera nervosa e rumorosa, ma persino con il lancio degli oggetti più vari (Albini, Petrone 1992).

Aristotele, in tal senso, formula la concezione della stratificazione del pubblico come equivalente a quella sociale e culturale, secondo cui il pubblico si differenzerebbe tra gli acculturati e gli incompetenti in materia teatrale la cui ignoranza nella materia viene per di più con comportamenti rozzi (Albini, Petrone 1992). Si riporta infine che reazioni di natura simile a quelle viste non siano riservate semplicemente ad autori o attori, ma persino a genti che entrano nel loco teatrale ma che, per una qualche ragione, non sono ben accetti.

7.4. Il rapporto tra il pubblico e lo spettacolo

Un altro aspetto che si ritrova in ambedue le casistiche da noi qui analizzate è la proposta in scena non dell'interesse delle storie ma di parti precedentemente selezionate, per importanza nella trama e per praticità nella successiva interpretazione. Una caratteristica che si riscontra in ambedue i fenomeni teatrali è la suddivisione delle scene: se però, nel teatro greco questa è resa dal canto del gruppo corale, nel teatro cinese è invece l'attore a comunicare al pubblico inizio e termine delle scene. Si conferma dunque nuovamente la centralità della figura attorica nella scena teatrale cinese e nella relazione con il pubblico. La comunicazione della divisione scenica avviene attraverso le entrate e le uscite degli interpreti. La suddivisione degli atti è elemento già presente nei teatri Yuan e Ming, anche laddove si propongono storie con un alto numero di atti, mentre l'uso delle entrate e delle uscite degli interpreti come segnalazione è costume che subentra con l'Opera di Pechino. La scelta della suddivisione scenica è giustificata sia per evitare tempistiche eccessivamente prolungate che per presentare quelle che sono le parti più salienti delle storie. Tale peculiarità è considerata alla base della struttura del teatro tradizionale e non è solo suddivisione delle storie in parti più o meno brevi da rappresentare. È bensì la struttura che rende possibile la compresenza delle varie arti della recitazione cinese "to begin completing a concrete stage image, to begin creating a given situation in space and time" (Fei 2002, p. 150). Se anche solo viene a mancare uno di questi codici espressivi, si ha senso di lacunosità e incompletezza. A tal proposito fonti affermano che, per quanto non si registrino regole ferree sulla modalità di rappresentazione o sulle tecniche da adottare, tuttavia se non si conferisce meticolosa esecuzione e coordinazione delle arti sulla scena, viene a mancare la sintesi tipica del teatro cinese e così la scena risulta priva di significato (Fei 2002).

Entrate e uscite, nella lingua cinese rispettivamente 上场 *shangchang* e 下场 *xiachang*, dalla sola iniziale funzione tecnica hanno gradualmente avuto valenza simbolica, che va oltre la segnalazione dell'inizio e del termine delle scene. Esse difatti vengono con l'essere strettamente correlate alla gestione fatta del tempo tipica del teatro tradizionale cinese. Conseguentemente, nel teatro cinese il tempo scenico è affidato al simbolismo veicolato dalla recitazione. Con l'espressione tempo scenico non si intende però solo la cadenza delle scene, ma anche quella che si potrebbe definire l'ambientazione temporale delle stesse. Ciò anche perché, ad esempio, come visto nella sezione delle strutture teatrali, in Cina il palco è illuminato sempre a giorno, a prescindere che la scena presentata si svolga in orari effettivamente diurni o invece serali o notturni. Per cui è ancora una volta l'interprete a comunicare con il pubblico, in questo caso per la collocazione temporale delle diverse scene (Lucignani 1956).

È tale il motivo per cui, ad esempio, i drammaturghi greci devono rispettare certe regole sulle tempistiche delle loro opere per la successiva rappresentazione. Quando ci si riferisce alla visione di spettacoli teatrali nell'antica Grecia, per quanto non vengano rappresentate storie per intero, in ogni modo non si tratta di spettacoli brevi o leggeri, come neppure di rappresentazioni cui si può non prestare attenzione costante verso quanto proposto sulla scena come può avvenire in Cina. Si tratta invece di archi di tempo ben lunghi, che possono impegnare giornate intere, se non persino più giorni, dal mattino sino alla sera.

Riguardo al fine della narrazione, per affermare se vi sia uguaglianza o divergenza tra le due tradizioni teatrali si deve guardare nuovamente alla scelta della storia. In Grecia, accanto alla natura prevalentemente religiosa, la rappresentazione scenica ha valenza educativa - come per ogni altra sua forma artistica- e politica, consistente nella trasposizione dell'esperienza individuale e della relazione reciproca dell'individuo con la comunità. Questa caratteristica non è sempre presente in Cina. Dipende infatti dalla proposta della rappresentazione: per quanto ritenuta una forma di intrattenimento, non mancano casi in cui per mezzo della rappresentazione si voglia proporre una riproduzione di storie o leggende antiche o si ricerchi la condivisione di temi e valori (Zhang 1992). Certamente, altrettanti sono i casi in cui invece la trama è secondaria nella rappresentazione.

In Grecia la popolazione è solita presentarsi nel luogo teatrale dall'alba per godere della visione dell'entrata dei maggiorenni e dei cittadini a cui sarebbe stata assegnata la premiazione per i servizi alla patria, permanendovi fino ad ora tarda per assistere agli spettacoli e alla premiazione finale del vincitore del relativo agone. In Cina invece, dai primi tempi sino all'introduzione dell'Opera di Pechino, la fascia oraria in cui vengono svolte le rappresentazioni va da mezzogiorno fino al tramonto (Xu 2003). Il motivo per cui non vengono previsti spettacoli in orari serali sta nello sfruttamento della

luce naturale, per via del divieto dell'uso di quella artificiale. Gli orari non vengono mutati e adattati a seconda delle stagioni e dei cambiamenti a queste connessi e ancora una volta poiché la veicolazione delle informazioni è nella sua – quasi – interezza affidata all'attore e alla sua recitazione.

Se, come si può desumere da quanto appena detto, in Cina lo spettacolo teatrale è un appuntamento frequente, la rappresentazione teatrale in Grecia è invece un evento annuale. Esso difatti ha luogo semplicemente una volta nel corso dell'intero anno e anche per tale motivazione viene considerato come un rito comunitario cui non potere mancare. Certo è però anche che, se inizialmente veniva “considerata primariamente un dovere civile e solo secondariamente un intrattenimento o un passatempo, (...) questo ordine di precedenza fu lentamente rovesciato” (Wickham 1988, p. 96) fino a che non si giunge al declino del teatro greco come da noi conosciuto. Lo spettacolo teatrale in Grecia perde gradualmente il carattere sacrale d'origine, comportando così un venire meno della partecipazione e identificazione del pubblico rispetto all'evento. Questa forma di teatro che potremmo dire più vicina in un certo senso a quella cinese si ha a partire dall'attività euripidea. Tuttavia, avrà luogo nel tempo un rovesciamento dei ruoli, poiché mentre il teatro greco andando avanti giungerà al declino definitivo, per il teatro cinese sarà invece proprio l'avanzare del tempo a conferire un sempre maggiore prestigio, sino a essere considerato ‘arte nazionale’ o ‘teatro nazionale’ con l'Opera di Pechino.

Il teatro greco mantiene parzialmente la natura intellettuale pur accanto alla nuova portata ludica. Difatti, è attestata una conoscenza da parte del pubblico tanto dell'arte in generale quanto delle opere tale da includere persino l'abilità di recitare e tramandare a memoria i testi drammatici (Albini, Petrone 1992). Inoltre, considerando che i testi teatrali ora proposti erano già parte del patrimonio letterario, molto probabilmente il nuovo interesse del pubblico sta nella scoperta della resa di storie e personaggi della tradizione. A tal proposito, si hanno fonti che riferiscono la risposta del pubblico ai cambiamenti più eclatanti rispetto alla versione testuale originaria: si riporta la reazione a un maneggiamento teatrale di Euripide (485 a.C.-406 a.C.) ritenuto eccessivo non solo da parte della popolazione ma anche da una figura alta come Socrate. Questa è in effetti una differenza comportamentale del pubblico greco rispetto a quello cinese.

7.5. Quando il pubblico fa il teatro: un fenomeno peculiare del teatro cinese

Come visto, diversamente dal caso greco, dal cui regresso iniziale si giunge a una decadenza definitiva, nel contesto cinese, grazie a quei seguaci e conoscitori del teatro di cui si trattava in

precedenza, si ha lo sviluppo di una forma rappresentativa secondaria di tipo amatoriale. È bene precisare che però questo tipo di fenomeno abbia riferimento specifico all'Opera di Pechino sorgendo nel corso della dinastia Qing, consecutivamente alle già stabilizzate attività di promozione del teatro e dei suoi elementi caratterizzanti.

Un elemento a favore dello sviluppo di questo teatro secondario è la nuova natura del pubblico. Infatti con il subentrare del genere della capitale il pubblico viene ad essere sempre più numeroso e vario, non includendo più solo membri della famiglia reale o degli strati alti della società, ma anche mercanti, artigiani e gente comune – tra cui, anche donne, le quali, semplicemente, devono occupare postazioni che sono distanziate da quelle degli uomini (Xu 2003) –. Ovviamente si vuole intendere che tutte queste personalità seggano ora assieme nello stesso luogo per godere della rappresentazione teatrale; anche prima difatti il pubblico poteva essere costituito di gente di basso rango ma per di più per rappresentazioni svolte nei mercati o nei templi. Nella varietà dei componenti il pubblico dell'Opera di Pechino ha personalità con cultura di certo rilievo e con altrettanta conoscenza dello stile teatrale pechinese. Questa è tale da favorire lo sviluppo di gruppi di teatranti amatoriali.

Come anche la stessa denominazione lascia evincere, riguarda un tipo di teatro prettamente limitato al livello dilettantistico, in cui dunque non vi sono figure di professionisti impegnate nella recitazione e per il quale non viene effettuato un *training* pari a quello usuale. Vi sono attestati casi però in cui l'educazione nell'arte teatrale è maggiore per i teatranti amatoriali rispetto che per gli attori teatrali, da un punto di vista teorico piuttosto che pratico. Queste figure, denominate nel gergo comune come 票友 *piaoyou* (attore dilettante), hanno un'accurata padronanza della forma artistica del teatro cinese e di tutti i codici di cui consta. Per tale motivo, non assistono agli spettacoli teatrali per puro intrattenimento, ma per applicarvi anche giudizio critico. L'assidua frequentazione agli spettacoli teatrali trova giustificazione nella passione per il virtuosismo della recitazione tipica cinese, verso la quale gli ammiratori propongono la loro critica in base alla capacità effettiva o meno degli artisti di coordinare tutte le abilità previste (Wickham 1988).

Elemento da tenere in considerazione è che le rappresentazioni dell'Opera di Pechino sono di norma le storie riprese da romanzi o già proposte nel passato teatrale. Si potrebbe dire che quello pechinese è un uditorio che dunque gode e fruisce delle basi del passato. Di conseguenza, avendo già conoscenza della data storia che viene inscenata, il pubblico ha maggiore possibilità di concentrarsi su quelli che sono gli elementi altri della rappresentazione, dagli oggetti di scena, le melodie e canzoni, alle capacità attoriche degli interpreti. Come visto, vasta è la veicolazione dei messaggi verso il pubblico e profonda è la comprensione che questo ha di quanto viene presentato: basti pensare all'abilità di conoscere le rappresentazioni prima ancora che siano inscenate, di sapere i tipi di

personaggi nei loro vari aspetti, di capirne le azioni pur se eseguite simbolicamente, di riuscire a decidere il valore di una data scena, di una certa recitazione e di esprimersi attraverso il plauso di lode o di disprezzo *et alia*.

Di norma, coloro che fanno parte di questi gruppi sono spettatori di una certa età e con un'esperienza delle tecniche teatrali tale che alcuni possono persino essere considerati dei 'semi-professionisti'. L'indicazione di 'gruppo', inoltre, non è inaccurata: si intende infatti dire che si tratta di compagini vere e proprie, con una propria gerarchia di rilevanza dei componenti, secondo cui vi è una diretta proporzionalità di conoscenza della materia teatrale e di importanza della propria figura ed influenza verso gli altri, sia fuori che dentro il gruppo stesso. I *piaoyou* sono solite radunarsi per discutere con fare critico, insegnarsi vicendevolmente parti di spettacoli o semplicemente parlare di teatro per passione. Ancora, ulteriore precisazione necessaria, è che non solo questi incontri vengono organizzati al termine degli spettacoli teatrali, ma sono anche stabiliti quali appuntamenti fissi e regolari. Non fanno di norma parte di questi gruppi gli stessi professionisti di teatro, ma è alquanto certo il legame che possono avere membri del *piaoyou* con artisti di grande influenza nel campo. Inoltre spesso nella programmazione degli incontri o spettacoli dei *piaoyou* è prevista la presenza di lavoratori del settore, per esempio, per tenere conferenze. Ancora, per quanto la maggior parte dei membri sia di età senile, sono ben accetti anche giovani: verso questi ultimi, infatti, da parte dei compagni più anziani, vengono impartite tutte le varie formule artistiche, le giuste modalità di osservazione e successiva critica delle opere, da cui poi può prendere forma un nuovo pubblico e un nuovo gruppo di *piaoyou*. Si potrebbe dunque azzardare con l'asserire una certa somiglianza tra l'insegnamento previsto per la formazione di nuovi corpi di attori con quello finalizzato alla composizione di nuove 票房儿 *piaofangr* (circolo di attori dilettanti).

Con lo sviluppo del fenomeno dei *piaoyou*, entra conseguentemente nel linguaggio specialistico teatrale il termine *piaofangr*. L'accezione del vocabolo è in realtà duplice. Può, difatti, sia assumere valenza dello spettacolo dilettantistico proposto, che indicare il luogo presso cui questo viene eseguito. Ovviamente questo genere di spettacoli non viene eseguito presso i teatri veri e propri, né comunque nei medesimi luoghi ove vengono di norma ospitate le rappresentazioni professionistiche: i *piaofangr* possono essere le abitazioni di componenti del gruppo dei *piaoyou* o spazi pubblici, nel particolare i parchi. Da quanto notato finora in relazione ai *piaoyou* è evidente che il pubblico che questi hanno al loro seguito è molto ristretto. In fondo, quella della rappresentazione *piaofangr* è un'attività tanto dilettantistica quanto puramente volta alla soddisfazione personale. Tuttavia, questo suo carattere, non deve dare a pensare che una tale attività venga svolta in maniera superficiale; è infatti approfondita la conoscenza dei vari codici artistici del teatro pechinese, come minuziosa è

l'attenzione rivolta per l'esecuzione di una performance corretta e gradevole. Infatti, vi sono *piaoyou* con capacità nel canto, nell'acrobazia, e persino nella resa di uno o più dei personaggi tipo del teatro pechinese. Altrettanto nell'organizzazione dei gruppi dei *piaoyou* – e così, delle rappresentazioni *piaofangr* – si denota un certo impegno: ognuno di questi deve essere costituito da tre parti, di cui una concentrata sul canto, una sull'accompagnamento musicale e infine quella che assiste agli spettacoli. Il pubblico, di questo che in fondo ha origine come pubblico esso stesso, è di norma limitato a soli altri componenti del gruppo, ma in certi casi può essere anche costituito da figure più o meno influenti della società cinese o persino – specialmente nei tempi più recenti – da stranieri (Xu 2003).

Capitolo Ottavo

8. La figura e la funzione dell'attore

8.1. Primi approcci analitici alla materia

Nella maggior parte dei casi e per la gran parte del tempo, il fenomeno del teatro ha ricevuto un approccio analitico mirato al testo, e con esso poi, al suo autore. Per quanto riguarda le tipologie di studio applicabili alla materia, ve ne sono di diverso tipo, dalla filologia e semiotica, alla psicologia ed etnografia fino all'antropologia e sociologia, nonostante i risultati da queste ottenuti siano stati differenti, è sempre stata rivolta una certa maggiore attenzione alla dimensione drammaturgica rispetto che alle altre componenti del fenomeno. Tutto ciò negli studi compiuti in Occidente, in cui, sino al secolo scorso, le ricerche sul teatro venivano persino incluse nella categoria della letteratura come analisi del testo, considerato “documento e obbligante” del teatro (Molinari 1983, p.7).

Tuttavia, ad oggi si annoverano altrettanto studi concernenti la figura dell'attore e conseguentemente, si può asserire che le definizioni odierne siano in realtà risultato di un'osservazione millenaria e mutevole. Interessante è infatti constatare che, così come gli altri fattori teatrali, anche la componente attorica è stata soggetto di numerosi processi di trasformazione. I mutamenti, o meglio, gli adattamenti della figura dell'attore di teatro, sono dovuti alle differenti

funzionalità rivestite nel tempo e nella società di riferimento, e alle concezioni estetiche di questa. L'attore, infatti, oltre che conferire fisicità all'azione e alla parola drammatica, è altresì il luogo simbolico entro cui ogni epoca, popolazione, cultura e civiltà trova espressione. Può dunque essere definito come “fulcro e strumento di questa grandiosa macchina antropologica e sociale, prima ancora che artistica e ludica” (Allegri 2016, p. 15). Studi antropologici dimostrano che non vi è alcuna cultura manchevole di forme ludiche, in quanto avvertite come delle necessità, dei mezzi attraverso cui narrarsi. Tra queste si annovera quella teatrale, al cui interno è l'attore lo strumento di cui si usufruisce per esprimersi, con la sua gestualità, la sua mimica, la sua parola. Dunque, come il luogo scenico e il testo teatrale, così altrettanto la figura dell'attore riveste grandissima rilevanza entro il contesto del fenomeno del teatro.

Guardando agli studi svolti sull'arte e sulla figura dell'attore, primi passi verso un approccio analitico alla materia sono in realtà stati fatti attraverso una formulazione di teorie sulle caratteristiche che un attore avrebbe dovuto possedere e sulle norme che avrebbe dovuto seguire per la propria recitazione. A favore dello sviluppo della tesi della recitazione teatrale della nostra cultura occidentale sono le teorie avanzate dalla cultura greca antica: risalenti al periodo di massimo picco del teatro greco, il V secolo a.C., permangono poi centrali fino al XVIII secolo. Ecco perché, per un'adeguata comprensione della figura e della funzione dell'attore teatrale della tradizione occidentale bisogna guardare alla civiltà greca (Calendoli 1959). Primo tra tutti i testi è lo *Ἴων Ione* (Dialogo) di Platone, in cui si trattano le teorie relative alla recitazione greca e alla figura dell'interprete. Nonostante siano i primissimi studi sull'arte recitativa, tuttavia già questi verranno sottoposti a variazioni. Non a partire dal V secolo a.C. fanno ingresso i codici espressivi nel teatro greco, ove erano già varie le formulazioni recitative adottate. Però, contemporaneamente alle analisi eseguite, le forme teatrali e recitative, vennero introdotte modifiche rispetto al passato, e vennero formulate nuove visioni a riguardo, cambiando di fatto il calore ed il ruolo attribuiti all'attore. Di conseguenza, si presenta l'impossibilità di comprendere e rendere in termini consueti un'arte che negli stessi anni muta e matura.

Per il caso cinese invece si presenta una situazione differente, principalmente dettata dal rapporto tra letterati e interpreti di teatro, dalla considerazione dei primi nei confronti dei secondi e della loro professione. Di fatto, nonostante ad oggi diremmo che letterati e attori rientrino ambedue entro la categoria degli artisti e che godendo di una simile condizione sociale ed economica si stimino vicendevolmente, la situazione della Cina antica presenta una dinamica quasi totalmente opposta. Se, da una parte i letterati godono di elevata considerazione dalla società come anche dalla classe regale, gli attori non hanno eguale valutazione da parte di terzi, tra i quali non vi sono neppure gli stessi

intellettuali (Chen, Gao 2016). La sola visione che hanno loro rivolta è quella di oggetto del piacere, di cui il godimento è intellettuale quanto più sessuale. In effetti, nella quasi totalità dei casi il solo tipo di contatto tra le due figure è di carattere commerciale, con scopo l'appagamento dello studioso attraverso i servizi – cioè, le prestazioni sessuali – dell'attore (o dell'attrice). Questo palesa a maggior ragione come l'attività dell'interprete di teatro non venga considerata di natura prettamente artistica ma venga vista come vendita della propria persona per intrattenimento e piacere altrui (Chen, Gao 2016). Di conseguenza, con una valutazione di tal genere anche da parte di studiosi e letterati, non può esservi alcun tipo di analisi sull'identità e sull'arte dell'attore di teatro. I primi studi che vengono effettuati risalgono solo all'epoca Ming, nella quale dinastia ha luogo un primo vero avvicinamento delle due classi, o per essere più corretti, un approccio opposto rispetto quello precedente da parte degli intellettuali verso gli attori. Questa nuova relazione con la persona dell'interprete porta il letterato a vedere, finalmente, altrettanto la figura dell'interprete, ossia la sua attività e la sua arte, e così analizzarla e esporla. Esito di una tale nuova situazione è non solo l'elevazione dell'opinione sull'attore ma altrettanto il maggiore sviluppo della sua immagine e professione; a sua volta risultato di ciò è un sempre più crescente materiale per i letterati e i loro scritti sulla materia recitativa teatrale.

Nel caso specifico poi dell'Opera di Pechino, prime analisi hanno inizio a partire dalla prima metà del secolo scorso, quando comincia a venire considerata una vera e propria 學 *xue*, disciplina (Hsiao-Chun 2021). Dei vari studiosi di rilievo in tale contesto è doveroso menzionare Qi Rushan, con cui si introduce il primo approccio analitico del 'teatro nazionale'. L'intellettuale difatti agevola l'origine di un'analisi metodica in particolare modo attraverso la collezione di più fonti con cui elaborare studi sia di tipo sistematico che comparativo con altri fenomeni teatrali. Le fonti da cui trae ispirazione non si limitano solo a documenti ufficiali: una motivazione certa è che, anche in seguito alla caduta dell'Impero Qing, non subito si rende disponibile la documentazione di corte, neppure quella relativa all'arte teatrale, nel particolare quella svolta presso le corti imperiali (Hsiao-Chun 2021). Non solo questa è però la motivazione. Qi Rushan si rende presto conto della storia della città di Pechino e della sua stretta relazione con il genere teatrale per via, ad esempio, della molteplicità degli spazi coinvolti nel fenomeno, delle fonti letterarie ivi originarie che trattano di spettacoli come di attori, delle prove di esperienze dirette tra attori e allievi del luogo, della tradizione teatrale pechinese complessiva. Non solo, altro approccio dello studioso per la comprensione del fenomeno dell'opera pechinese consta della consultazione di testi che precedentemente non sarebbero stati considerati in relazione alla materia in quanto non direttamente relativi. Tra questi si annoverano le Memorie sui Riti e il 周禮 *Zhouli* (Classico dei Zhou), ambedue propri della filosofia confuciana (Hsiao-Chun 2017). Questo potrebbe avere agevolato l'inclusione di simili testi negli studi successivi e

contemporanei. Ancora, è indiscutibile la profonda influenza esercitata dal Confucianesimo soprattutto per quanto riguarda il teatro pechinese. Si consideri che il pensiero confuciano ha caratterizzato la cultura e la società cinese per millenni – brevissimo periodo di fatto quello in cui si registra una forma di ribellione nei suoi confronti, avvenuta inoltre per motivi storico-sociali singolari e complessi –. Qi Rushan non è tuttavia il solo studioso -cinese- del teatro e dell’opera pechinese. Si possono altresì citare 陳獨秀 Chen Duxiu (1879-1942) e 劉師培 Liu Shiwei (1884-1919) (Hsiao-Chun 2017), ambedue convinti dell’alta funzione sociale del teatro in Cina.

8.2. L’etimologia delle denominazioni degli interpreti dei due teatri

Anche a livello terminologico si riscontra un processo di trasformazione, che ancora una volta risponde alle diverse condizioni storico-culturali e alle visioni che ne conseguono sull’attore. A seconda delle epoche e delle peculiarità di queste, infatti, si hanno nuove concezioni, e da queste, nuove denominazioni della figura dell’attore, basti pensare all’*histrion* di epoca medievale (Allegri 2016). ‘Attore’ è però la terminologia ad oggi maggiormente fruita, e con questa non ci si limita a fare riferimento alla figura dell’interprete di teatro, ma anche di quello cinematografico, professionista di spettacoli musicali *et alia*. Consultando dizionari più o meno contemporanei o testi che ne riguardano, la definizione attribuita al termine ‘attore’ rimanda all’essere ‘portatore di parola’. Se si guarda però alla prima derivazione e al suo significato originario, si potrebbe a primo acchito sostenere una discrepanza terminologica. La derivazione prima del vocabolo è infatti la voce verbale latina *agere* (agire), mentre ad oggi, come summenzionato, l’attività resa nella definizione della persona attorica sia quella del portare parola (Allegri 2016). In realtà è nel vocabolo antico greco che sembrano confluire entrambi i sensi visti. Infatti, l’espressione deriva dal verbo ὑποκρίνομαι *hypokrinomai* (rispondere, recitare) ed è ὑποκριτής *hypokrites* (colui che risponde, recita): rispettivamente, l’uno indica l’azione del rendere una parte sulla scena e l’altro la persona che risponde, con battute, all’interno di un dialogo – con cui si confermerebbe la tesi aristotelica dell’origine della tragedia dal dialogo tra capocoro e coro del ditirambo –. Si può notare dunque come, sia l’aspetto propriamente drammatico dell’azione che quello verbale e recitativo, siano ambedue inclusi e, di conseguenza, non si cada in errore né nel caso del primo significato né con il senso attuale. Ricordando, inoltre, la rilevanza rivestita e dall’agire e dalla parola riguardo alla figura dell’attore discussa in relazione alla derivazione etimologica della terminologia teatrale, anche del greco antico, il quadro d’insieme risulta ancora più chiaro.

Per il caso cinese, invece, la questione terminologica non vede la medesima tortuosità del processo summenzionato, ma il tutto risulta maggiormente lineare. Vocabolo che indica la figura dell'interprete è 演員 *yanyuan* (attore). Anzitutto, a livello strettamente linguistico, è classificato come un composto nominale, con cui si intende un'aggregazione di due morfemi; dopodiché *yuan*, secondo l'analisi semantica di Jackendoff (1945,-) – che per motivi pratici non si analizzerà nel dettaglio-, stringe una relazione semantica del tipo 'n2 of n1', ossia di caratterizzazione del primo costituente. Tornando a fruire di uno dei portali online visti nel capitolo sulla derivazione etimologica, lo Zdic, *yuan* ha anche definizione di figura impegnata in un settore di attività: volendo attribuire una categoria lessicale della nostra grammatica, conferisce valore di nome comune riferito a una persona. Di conseguenza, nel caso dell'espressione *yanyuan*, il primo carattere rivela l'ambito dell'attività svolta dalla persona. Della voce verbale *yan*, nel portale 漢語多功能字庫 (Multi-function Chinese Character Database), vengono riportati significati che potrebbero sembrare non correlati con l'ambito teatrale, come 'suolo' e 'scorrere dell'acqua'. Tuttavia questi elementi potrebbero invece essere di rimando al fenomeno, stando alla precisazione riportata nella pagina dedicata al termine secondo cui tutti i suoi primi significati hanno ruolo nello sviluppo terminologico e nell'assunzione del senso di 'atto'. L'espressione cui si fa riferimento è la seguente:

「水土氣通為演。演，猶潤也。」

Shui tu qi tong wei yan. Yan, you runye.

'La connessione con l'acqua, il terreno, il *Qi* è di per sé una rappresentazione.'¹⁴

Ancora, secondo i significati riportati, il concetto di esecuzione teatrale contiene altresì quello di 'pratica, esercizio', scritto in relazione alla comunicazione tra mente e corpo, in relazione al *training* militare – si era già visto un riferimento all'ambito bellico nel caso del carattere *xi* –. La voce verbale indica inoltre la manifestazione delle proprie abilità in pubblico. Solo con la dinastia Tang – che constateremo essere un'epoca di rilievo anche per il contesto teatrale- si registra un primo uso del termine nel senso effettivo di 'esecuzione performativa'. Conseguentemente, si potrebbe rendere l'espressione *yanyuan* come 'colui che dà forma all'attività artistica della recitazione'. Per concludere, data la modalità di composizione lessicale cinese, non si assiste agli stessi fenomeni delle lingue occidentali e si presentano minori complessità e a livello linguistico e a livello semantico.

¹⁴ Essendo il portale un dizionario monolingue, non è provvista una traduzione, motivo per cui si propone qui una versione quanto più letterale possibile dell'Autrice.

8.3. All'origine della figura dell'attore di teatro in Cina e in Grecia

In relazione alla figura dell'attore, si potrebbe affermare che la Cina sia teatro di un fenomeno peculiare, singolare di certo nella comparazione da noi qui stabilita – volendo intendere che quanto verrà ora analizzato del caso cinese non ha una situazione equivalente nel contesto greco –. Il fenomeno cui si vuole fare riferimento riferisce la prima identità della persona dell'attore di teatro cinese, nello specifico come ci si accosta alla carriera attorica teatrale nella Cina antica. L'interprete di teatro in Cina infatti parte nella maggior parte dei casi da una condizione di miseria familiare, e di unione a gruppi già nel settore performativo. Si può dire che però quest'unione sia in un certo qual modo forzata: per contrastare la condizione di povertà, è uso nella Cina d'un tempo che genitori vendano la propria prole a una compagnia teatrale per guadagnarne un ricavo. Inoltre, la cessione avviene di solito quando il bambino è ancora in tenera età, al punto che si registrano casi in cui gli allievi apprendono l'arte attorica ancora prima di acquisire le abilità di lettura e scrittura. Il motivo per cui i genitori cedono la prole nella prima infanzia sta nel fatto che prima si comincia con l'addestramento e l'avvio della carriera attorica, e prima sarà possibile ricavarne profitto (Gissenwehler 1986). Si verifica una vera e propria vendita di bambini alle compagnie teatrali, la quale cosa comporta che, una volta parte di queste, alle due componenti non sia più permesso di mantenere i contatti. Il motivo del ricorrere a un tale gesto da parte della famiglia sta nel fatto che, alla vendita della prole alla compagnia, viene firmato un contratto da cui si stabilisce che parte dell'introito guadagnato grazie alla sua attività sia reso ad essa. È inoltre prevista la stipula di un altro contratto, relativo alla mancata assunzione di responsabilità nel caso di morte del ragazzo. Tutte queste pratiche e legislazioni vengono abolite solo nella seconda metà del Novecento (Xu 2003).

Dunque, molto spesso in Cina la carriera teatrale non è una scelta spontanea ma un'imposizione esterna, per quanto poi sia probabile che ci si possa appassionare all'arte o che si sia già predisposti verso un tipo di attività di tal genere. Comunque, per quanto non sia affermabile che l'accostarsi alla recitazione sia sempre un reale intento del ragazzo, nondimeno lo è che si tratti in ogni occasione solo di un'imposizione. Una precisazione doverosa è che, proprio per via dell'arbitrarietà della scelta che riguarda la maggior parte dei casi di nuove introduzioni nel mondo del teatro, il nuovo arrivato viene sottoposto a un periodo di prova della durata di circa due mesi, con la finalità di constatare un'eventuale capacità di sostenimento della rigida formazione. Se superata tale prova, allora l'esaminato assume ruolo di ragazzo-attore in fase di addestramento.

Perciò, la condizione e la posizione sociale dell'attore di teatro cinese è molto bassa. Diversa la situazione che si presenta invece nell'antica Grecia, in cui la prima occorrenza vede la figura

dell'interprete corrispondere a quella dell'autore dello stesso testo proposto sulla scena. È difatti costume nel corso del V sec a.C. che gli autori rivestano altresì ruolo di interpreti dei testi drammaturgici e comici da loro scritti. Inoltre, di solito, a queste figure vengono ulteriormente affidate mansioni relative all'organizzazione della rappresentazione, come ad esempio la selezione dei coristi, l'elaborazione delle coreografie o la collaborazione con altre figure. Da precisare che però per la preparazione degli agoni annuali, i compiti in relazione alla gestione dell'evento vengono affidati al corego: eletto dal governo e dagli individui maggiormente abbienti della società, riveste ruolo di responsabile artistico e finanziario dell'allestimento dei drammi, dell'evento e dello spazio. Godendo di un tale ruolo, non è lui richiesto il pagamento dell'ingresso al teatro né dell'esercizio attorico; sola cosa che si trova a pagare è il diritto rivendicato dall'autore teatrale di dirigere il proprio spettacolo – cosa anche comprensibile (Wickham 1988) –.

Quale esempio di autori-attori del teatro greco basti citare la personalità di Tespi, figura a cui è rimandata l'origine della tragedia, e la cui recitazione sulla scena si tramanda fosse svolta dall'interprete col volto coperto di biacca (Barone 2014). Molto probabilmente questo costume di rendersi interpreti del proprio stesso testo è giustificato dalla volontà di mantenere la condizione estatica della composizione poetica. Nella Grecia antica infatti si segue la credenza secondo cui la versificazione artistica abbia luogo per intervento divino operato sull'autore, il quale conseguentemente gode di uno stato di estasi, la sola a garantire la compiutezza della composizione poetica. Da ciò viene altrettanto ritenuto che solo colui che viene colto dal divino per l'elaborazione testuale possa rivestire i panni dell'interprete dello stesso testo, affinché venga mantenuta la condizione estatica originaria. Volendo essere maggiormente precisi, secondo la visione greca arcaica, le due attività poetica e attorica, derivando ambedue dalla dimensione divina, non sono a sé stanti, ma per quanto differenti, sono due fasi di uno stesso tipo di atto creativo. Per di più, avendo entrambe l'influenza dell'intervento divino, vengono egualmente considerate come in possesso del potere magico di coinvolgere emotivamente e commuovere chi vi è attorno. Dunque, in un primo momento in Grecia non si ha una visione isolata dell'attività attorica, benché meno si ha concezione della figura dell'interprete come personalità a sé stante, ma la si concepisce corrispondente a quella dell'autore. Si potrebbe comunque affermare che la prima personalità attorica in Grecia non sia parimenti bassa come riscontrato in Cina, trattandosi di autori, poeti, per cui figure di certo rilievo per la società e mentalità greca. È solo in seguito che la persona dell'attore differirà da quella del poeta, con considerazione pubblica altalenante.

Se, come appena visto, il fenomeno teatrale greco vede nel suo primo periodo la continuità delle personalità dell'autore con quella dell'interprete per poi presentare un capovolgimento della

situazione, il caso cinese ha una tendenza che si potrebbe dire opposta. È infatti soltanto in epoca tarda rispetto i primordi del fenomeno che si presenta la corrispondenza delle figure letterario-poetiche con quelle attoriche. Si tratta infatti dell'epoca Yuan, era di grande rilevanza per il fenomeno teatrale cinese in quanto momento di suo maggiore sviluppo. Anche per il caso cinese, come per quello greco, l'identificazione del poeta con l'interprete è temporanea e non tenderà a mantenersi nel tempo. Tuttavia, in Cina la motivazione per cui si giunge a una simile condizione differisce da quella greca. Non v'è infatti concezione di un carattere divino del testo teatrale, in quanto anzi il testo drammatico – laddove vi sia e non si tratti di un semplice canovaccio –, come altrettanto l'attività teatrale tutta, non godono inizialmente di visioni positive in Cina. In epoca Yuan però lo scritto teatrale comincia ad assumere una certa rilevanza, fino a essere introdotto addirittura nella categoria letteraria. Si tenga però presente che non ancora esso è formalmente ritenuto genere artistico-teatrale vero e proprio. Nel corso del regno mongolo si richiede una profonda conoscenza culturale e letteraria per il superamento della prova imperiale, motivo questo per cui il testo teatrale viene concepito in funzione alla preparazione alla carriera letteraria (Mackerras 1983). Si potrebbe affermare che solo un qualcosa di così altamente rilevante per la mentalità cinese antica poteva fare sì che il brano teatrale, precedentemente non considerato quasi neppure alla stregua di un testo, potesse beneficiare di una tale valutazione. Questa situazione è una prima influenza per la successiva duplicità delle funzioni dell'autore con quella dell'attore. Nel corso dell'epoca Ming ha però luogo la battuta d'arresto dell'esame imperiale, che porta a non indirizzare più la stesura dei testi teatrali alla preparazione alla carriera letteraria. Data questa condizione, si opta per una reclusione rustica con l'occupazione teatrale, che per quanto non altamente profittevole, è comunque un'attività artistico-culturale. Gli autori rivestono ora anche ruolo di attori, e con molte probabilità, sia di scritti di loro composizione che di altri letterati (Grant 1998). A proposito della prima introduzione del testo teatrale Yuan nel settore letterario e dello studio fattone, verrà dedicata una sezione a parte.

Comunque, la condizione sopra descritta, è di carattere temporaneo, in quanto gli attori in Cina non derivano di norma da posizioni agiate, né una volta intrapresa la carriera possono sempre godere di condizioni migliori. Infatti, in seguito alla separazione dai genitori, il giovane permane nella stessa compagnia presso cui riceve l'insegnamento, con assicurati vitto, alloggio e servizi domestici; ciononostante però non ottiene grande guadagno dalla sua attività. Si ricordi, a tal proposito, l'usanza di pagare per la consumazione all'interno delle case da tè rispetto che per lo spettacolo ivi proposto, la quale cosa comporta a sua volta che il ricavato non venga in grande somma dato alla compagnia dello spettacolo (Savarese 2003). Gli attori sono dunque parte di compagnie specifiche che si differenziano sia per tipo di spettacolo che promuovono che per località di prima provenienza e il cui livello artistico varia a seconda di quello proprio del maestro a capo. Si annoverano comunque

casistiche di carriera teatrale proseguita per discendenza familiare, dalla cui condizione consegue che le compagnie possano altresì basarsi su gruppi di clan. È in parte l'isolamento delle figure degli attori a comportare la preferenza dell'unione in matrimonio tra professionisti – o figure affini – e, così, alla formazione di famiglie nel mondo teatrale (Mackerras 1972). Così il rapporto che può intercorrere tra attori-allievi e attori-insegnanti nelle compagnie può essere sia puramente didattico che anche familiare. Nei casi in cui le due relazioni si intreccino, la situazione che ne consegue non è negativa od oppressiva. Infatti, quando sono genitori o comunque parenti a impartire l'arte attorica ai giovani, v'è maggiore volontà che questi imparino meglio e quanto più possibile, nel senso che è più semplice e comune che un maestro voglia che vada avanti un proprio parente nell'ambito teatrale piuttosto un estraneo (Savarese 2003). A tal proposito, si afferma che “talent and diligence plus a good marriage often ensure a great future” (Xu 2003, p. 68), per sé stessi e così, anche per la prole. È infatti un fenomeno abbastanza ricorrente il temere di essere superati nel campo della recitazione dai nuovi subentrati nel settore, per via dell'età più giovane e dunque per le migliori condizioni fisiche, vocali e cognitive (Savarese 2003).

Comunque, nel caso in cui l'introduzione nella compagnia sia esterna, può avvenire che chi ne sta al vertice opti per l'adozione del nuovo apprendista come proprio figlio. Quando ha luogo un avvenimento simile, l'attore accolto come membro della famiglia riconosce il capo e maestro della compagnia come genitore (Xu 2003).

Anche in Grecia, quando ancora è l'autore a vestire i panni di interprete e quelli del personaggio sul palco, vi sono casi in cui si prosegue per discendenza familiare nel mondo del teatro: si sa difatti che non solo figli ma anche nipoti possono continuare con la carriera recitativa e di norma portando in scena proprio drammi scritti dai poeti loro padri o familiari. Si parlerebbe persino di trasmissione del mestiere attorico in clan, di numero però ristretto (Beltramelli 2005). Non si hanno però notizie precise a riguardo. Certo è che questo tipo di passaggio di professione è anche, se non specialmente, finalizzato all'ottenimento di sempre maggiore fama. Diversamente in Cina la notorietà data dal rapporto familiare non si prolunga di norma oltre le due generazioni consecutive, mentre avviene invece che una famiglia di attori affronti periodi di declino per poi averne di nuovi “resurgence” (Xu 2003, p. 68)

In Grecia, quando non sarà più adottata la corrispondenza delle figure degli autori e degli attori, e di conseguenza, neppure le trasmissioni padre-figlio, sono cittadini di diritto a decidere di approcciarsi all'attività teatrale. Si ritiene che per un periodo gli attori greci vengano reclutati tra i componenti del popolo da parte di terzi, probabilmente dagli autori stessi dei testi oramai non più interpreti o da figure addette all'organizzazione dell'evento teatrale-agonistico. Tuttavia, nella

maggior parte dei casi questo tipo di nomina ha luogo più per i gruppi corali che per gli interpreti, anche per l'iniziale maggiore importanza del coro rispetto all'attore. Alcuni dati non possono essere riportati con certezza in quanto le fonti che riguardano questo tema specifico non sono numerose o dettagliate. Lo stesso Aristotele, a suo tempo, lamentava della lacunosità di documenti ufficiali o testi che ne facessero riferimento. Comunque, stando a quanto noto e detto finora, si potrebbe asserire che la carriera attorica nell'antica Grecia sia volontaria, nel senso cioè di caratterizzata da persone che decidono *sua sponte* di rivestire ruolo di interprete negli spettacoli.

Nel contesto cinese invece la situazione si presenta totalmente differente, almeno sotto questo punto di vista. Oltre a quella precedentemente presentata, altra condizione di partenza dell'interprete di teatro cinese è quella della servitù. Anticamente in Cina l'attività teatrale ha più 'teatri', dalle strade, gli spazi dei mercati, gli ambienti dei templi, alle case da thè sino a giungere alle dimore aristocratiche. Ivi i componenti della servitù vengono reclutati anche per l'intrattenimento con spettacoli, e per questo appositamente addestrati da professionisti. In Cina può persino avvenire che famiglie di alto rango dispongano di una vera e propria compagnia teatrale privata, che può essere composta anche sempre da schiavi-attori o giovani comperati per lo svago (Grant 1998). Tali sono le cosiddette compagnie di carattere domestico, proprie non solo di nobili o ufficiali, ma anche di mercanti o proprietari terrieri, mantenute dalle stesse famiglie ricche (Scott 1983). Compagnie di tale tipo non sono considerate professionali sia perché l'attività dei componenti della compagnia non si limita alla sola attorica in quanto schiavi, sia perché la cadenza degli spettacoli è dettata dal detentore. In questo contesti si chiede la messa in scena di spettacoli in ricorrenze come celebrazioni di compleanni o matrimoni o ancora di festività annuali del calendario lunare se non semplicemente per soddisfare le volontà di intrattenimento della famiglia presso cui si è mantenuti (Scott 1983). Nonostante tutto questa costumanza si protrae altresì nei secoli successivi e viene valutata come forma di spettacolo a sé stante, distinta dal teatro improvvisato o tenuto presso gli edifici teatrali. La differenziazione in realtà abbraccia tutti i tipi di spettacoli ospitati in Cina, considerati in base al numero dei componenti della compagnia – non vi è il limite massimo di tre attori come nel caso greco – o a quello degli spettatori, come anche in base al tipo di spettatori, popolani o nobili; a propria volta, stando alle singole caratteristiche, varia la modalità recitativa applicata (Grant 1998).

Una forma simile al teatro delle case aristocratiche cinesi non si presenta invece nell'antica Grecia. Difatti, la sola attività che si potrebbe assimilare è quella del rapsodo, l'interprete delle case di nobili o della piccola aristocrazia, la cui introduzione nel contesto teatrale greco è risalente alla nascita dell'epopea (Calendoli 1959). Non si vuole però affermare che il rapsodo sia un primo attore in senso

vero e proprio, in quanto è invece una delle figure da cui si sviluppa successivamente l'interprete di teatro (Calendoli 1959).

Oltre a quelle precedentemente analizzate, altre ancora in Cina sono le compagnie di corte. Rare le occorrenze di spettacoli pubblici, l'attività di queste compagnie è prevalentemente focalizzata nei luoghi della corte imperiale e ai voleri dei suoi componenti. Gli interpreti in tal caso non sono schiavi e per di più vengono premurosamente selezionati in quanto il tipo di rappresentazioni richieste loro sono ben più complesse rispetto quelle popolari o casalinghe. Infine, è garantita la permanenza presso un complesso mantenuto dal governo.

Diversamente, in un primo momento l'interprete di teatro greco non gode di alcun sostentamento da parte statale, economico e non solo; ricevono sostegno solo gli autori, i componenti del coro e altre figure impegnate nella realizzazione dello spettacolo. Questo poiché nella prima parte del fenomeno teatrale greco, l'attore ha puro valore strumentale, non gode di riconoscimento né sul palco né fuori dal teatro. Si pensi che figure dell'epoca come Platone sono dell'opinione che, anzi, l'incarico attoriale debba venire affidato proprio a schiavi o liberti. Come nel caso cinese, dunque nell'antica Grecia, terminato il periodo di corrispondenza delle figure del poeta e dell'interprete, l'attività attorica non viene di gran lunga considerata o comunque semplicemente concepita come mero strumento nello spettacolo. Volendo indicare una data all'inizio del riconoscimento del valore dell'interprete teatrale greco si può menzionare il 449 a.C., quando all'occorrenza dell'evento della Grandi Dionisie viene introdotto un premio alla figura dell'attore. Elemento di maggiore influenza è lo sviluppo di nuove concezioni a seguito della scissione delle figure dei poeti con quella degli interpreti, che gradualmente dà adito a rivedere la valutazione della rappresentazione teatrale. In particolare, dall'attività sofoclea in poi, l'attore ha riservata una considerazione degna di tale nome. Il secondo interprete, all'inizio sempre un poeta, non corrisponde tuttavia più all'autore del testo presentato, cosa che porta ad avere ora una figura esterna alla storia e alla sua stesura, in un certo senso più vicino alla nostra idea attuale di interprete. L'innovazione opera a favore della scissione dei ruoli di autore e attore. Si conferma la separazione delle figure affinché che il linguaggio usato nella rappresentazione sia spersonalizzato, scenico, e dunque coerente all'atto performativo – non si vuole più l'esatta corrispondenza dell'estasi poetica di cui prima si trattava –. Tutte le varie personalità interessate alla realizzazione della rappresentazione andranno via via a godere di carattere sempre più individuale. Basti pensare alla minore attenzione verso la messinscena già propria delle opere sempre di Sofocle per rendersi conto della progressiva autonomia acquisita dalle diverse componenti. Dunque, se precedentemente la rappresentazione teatrale verte sul testo drammatico e sul suo autore, è sulla base dell'abilità attorica la buona riuscita di una rappresentazione. L'interprete greco guadagna una

posizione centrale e ne risulta ben presto consapevole, consapevolezza resa evidente dagli adattamenti testuali apportati dallo stesso attore a favore di una sua migliore recitazione – a maggior ragione si denota una minore considerazione del testo da parte dell’attore –. Non è questa però la sola caratteristica a palesare la maggiore rilevanza acquisita dall’attore greco. Tra il IV e il III secolo a.C. ha anzi luogo quella che si potrebbe definire un’effettiva cultura dell’attore. L’ascesa della figura dell’interprete vede non solo l’indiscutibile nuova centralità nel contesto rappresentativo ma anche una non indifferente paga. Riguardo a questo aspetto, sembrerebbe che in parte anche il contributo statale per la paga degli attori contribuisca a determinare il numero massimo di interpreti a tre professionisti (Allegrì 2016). Gli attori arrivano ora persino a dare forma a loro sindacati, a rivestire ruolo di diplomatici nelle città-stato per tempo indeterminato, a essere sotto patrocinio dei monarchi e così dicendo. Una simile cosa non sarebbe stata possibile nel mondo cinese, nella quale società è anzi proprio l’impossibilità di avanzare di ruolo o anche solo di condizione e opinione esterna a caratterizzare per secoli la figura dell’attore. Se, dunque, da una parte letterati – che ricordiamo in Cina essere strettamente correlati con l’ambito politico – o altre personalità possono rivestire vari ruoli come quello dell’oppressore anche verso gli attori, questi ultimi dall’altra quasi non hanno riconosciuto neppure la loro figura da professionisti (Chen, Gao 2016).

Tornando al fenomeno greco, tutta la serie di condizioni summenzionata comporta che la società altrettanto abbia una visione diversa nei confronti dell’interprete di teatro; non per questo però essa è di carattere puramente positivo. Di fatto, se da una parte l’attore viene ora visto non solo mediatore di profezie divine ma quasi esso stesso un vaticinatore, dall’altra viene considerato alla stregua di un ingannatore (Easterling, Hall 2002). Di conseguenza, neppure quando raggiunto il suo apice nel mondo teatrale, l’interprete greco giunge al vertice altrettanto del mondo esterno, del contesto sociale.

Nondimeno in Cina, nonostante la rilevanza che l’attore riveste entro il contesto dello spettacolo, al di fuori del teatro, in ambito prettamente sociale, la persona dell’interprete non gode di condizione positiva. Fonti riferiscono infatti che in Cina “actors are looked down upon and deprived of equality with other citizens.” (Fei 2005, p. 118). Si possono citare in tal senso i casi in cui i giovani attori vengono reclutati dai circoli di intellettuali per prestare servizi sessuali (Mackerras 1972). In questo particolare caso si fa riferimento agli attori di sesso maschile, ma ciononostante, essendovi stati periodi in cui il teatro cinese ha disposto altresì di interpreti e di compagnie di sesso femminile, sono altrettanto presenti i casi in cui le donne, oltre che venire coinvolte nella professione attorica, vengono anche introdotte nella prostituzione. In tali casi vengono rinominati ‘fiori’, e per questo motivo lo stesso genere teatrale da loro proposto è noto anche con la denominazione di 花部 *huabu* (opera dei fiori) (Hsiao-Chun 2021). Di fatto, le sole relazioni che gli attori possono intrattenere con persone

esterne alla loro compagnia o comunque, al mondo teatrale, sono di tipo commerciale con la finalità di soddisfare le richieste dei clienti. Se si considera, poi, che nella gran parte dei casi la clientela si costituisce di letterati e studiosi, la condizione bassa dell'interprete di teatro cinese è resa ancora più palese (Chen, Gao 2016). Quello che si vuole fare trapelare con quest'affermazione è che, se gli intellettuali hanno la sola visione degli attori come oggetti del piacere, la loro identità come persone e la loro attività come professione artistica non sono per nulla contemplate. Se la considerazione degli intellettuali verso gli interpreti è quasi nulla, risulta naturale che lo sia altrettanto presso la comunità tutta. Una tra le principali ragioni che portano a una simile visione è il fatto che, come si è accennato e si avrà meglio modo di constatare in seguito, la recitazione teatrale cinese si concentra particolarmente sul corpo, di conseguenza può avvenire che altrettanto il pubblico ponga la propria attenzione sullo stesso soggetto.

Altra motivazione per cui si pensano gli attori come di basso livello sta nel fatto che nella maggior parte dei casi questi sono artisti itineranti – e altrettanto itineranti sono le compagnie di cui fanno parte. Il motivo per cui varie compagnie si volgono all'attività itinerante è in realtà quello per cui la maggior parte degli spettacoli vengono svolti nelle città – nelle quali zone, diversamente da quelle campagnole o di villaggio, non sono scansionate dai tempi del raccolto e del lavoro agricolo- in periodi ristretti, per cui è obiettivamente necessario trasferirsi presso la zona stessa (Savarese 2003). Nel corso dei trasferimenti, inoltre, può altresì avere luogo lo scioglimento della compagnia da cui e con cui si è partiti, si può però proseguire aggregandosi ad altri gruppi teatrali senza asti o limitazioni. Così facendo, si verifica il reclutamento di nuovi attori nelle varie compagnie sempre nello stesso lasso di tempo di permanenza presso un determinato luogo, e di norma questo tipo di processo è affidato al capo della compagnia. Per cui, per quanto quello itinerante sia il tipo di compagnia più comune nell'antica Cina, in quanto quelle più comunemente basate su nuclei familiari – per questo anche di dimensioni minori rispetto alle altre –; al contempo quello itinerante è il tipo di compagine di maggiore peso per la cattiva considerazione degli attori cinesi, in quanto li porta a essere considerati come gente di strada. Al contrario, invece, quando ancora nel quinto secolo in Grecia la professione attorica non è del tutto professionale, sono proprio compagnie itineranti quelle a favorire ancora di più la crescita di rilevanza della figura dell'interprete, favorendo una vasta portata di contatti e una sempre maggiore e varia esperienza (Easterling, Hall 2002).

È grazie alla condizione di itineranti e all'attività extra-teatrale che si hanno riferimenti di interpreti di teatro cinese antico. Non sembrerebbe infatti esservi costume in Cina di compilare fonti specifiche che riportino nomi e biografie di attori di teatro cinese, come invece nel caso greco, in cui in particolare per via del carattere anche agonistico dell'evento teatrale, vengono redatti documenti

precisi. Con riguardo agli attori cinesi, certamente si conoscono maggiori informazioni riguardo agli artisti di certa fama e notorietà nonostante le condizioni precarie tipiche della loro classe, per lo più da fonti di genere letterario quelle che riportano nomi e spezzoni di vita. Ciò è risultato delle relazioni che gli attori, molto spesso intraprese con letterati, in particolare nel corso delle dinastie Ming e Qing (Savarese 2003). Solo altro tipo di relazione che gli attori cinesi possono stabilire con figure diverse dai colleghi è quella con i propri sostenitori, rapporto di tipo meramente economico. Non si deve però credere che, anche laddove vi siano relazioni più o meno strette con figure di alto rilievo, gli attori in Cina abbiano in qualche modo possibilità di elevare la loro posizione o di mutare la loro considerazione in nota positiva: in ogni caso, l'interprete è chiamato a permanere comunque nella sua condizione umile e reclusa dalla società, anche laddove il rapporto amoroso è serio e reciproco (Chen, Gao 2016). Le fonti letterarie, dunque, sono molto spesso versi d'amore – più o meno vero –.

Nel caso greco mancano invece documenti di tale genere. Si sono già menzionate le citazioni dei professionisti negli scritti relativi agli agoni teatrali e alle vittorie conseguite nelle varie occasioni, ma non solo queste sono le fonti cui possiamo riferirci per avere note le identità di attori – si ricordi sempre che si parla del periodo successivo all'anno 449 a.C. ossia all'istituzione del primo agone prettamente rivolto agli attori –. Altra documentazione, peculiare e interessante, è quella delle dediche rilasciate con molte probabilità dagli spettatori, in cui viene fatto chiaro riferimento dell'attore o degli attori a cui viene rivolto il riconoscimento artistico (Easterling, Hall 2002). Difatti, come anche visto prima, per quanto permanga di fondo una concezione dell'attore come una figura non del tutto positiva, tuttavia v'è anche una certa porzione di popolazione greca ad avere un'opinione differente. Per concludere, seguirà un secondo periodo in Grecia di riduzione della funzione attorica, che porterà a vedere l'interprete nuovamente come solo strumento, non più protagonista e della storia e del teatro generalmente inteso.

Diversamente in Cina, l'attore, come anche la sua attività e l'arte teatrale tutta, verranno prese sempre più in considerazione – per quanto l'interprete teatrale non godrà di posizione di rilievo o quantomeno di considerazione idonea fino all'epoca moderna –. Si fa qui riferimento all'avvicinamento sempre maggiore della classe intellettuale verso i professionisti del teatro. Avevamo prima fatto accenno a un'inversione della relazione tra letterati e attori, di cui i primi non forzatamente sono più solo interessati alla soddisfazione dei piaceri sessuali attraverso le prestazioni degli attori, ma cominciano a vedere l'interprete come una persona e un professionista. Questo è ovviamente comportato da una diversa condizione esterna e generale, che come normale, influenza atteggiamenti e visioni. La situazione cui si fa riferimento ha prevalentemente natura politica: se i letterati sono direttamente dipendenti dalla classe reale, ne consegue che nel momento in cui si

presentano turbolenze politiche e con esse pressioni nei loro stessi confronti, la sicurezza e la protezione loro prima garantite vengono meno. Ulteriore risultato di una circostanza di tal tipo è che i letterati intreccino altre relazioni, con altre figure, che sia per cercare appoggio o che per maggiore disponibilità all'apertura verso l'altro. Si afferma dunque un'interazione che vede l'attore come persona, professionista e artista al contempo – nonostante l'interprete non aveva modo di mutare la sua condizione originaria (Chen, Gao 2016) –. È questa un'epoca in cui si ritiene che ogni tipo di professione, poiché svolta con dignità, è parimenti valida poiché permeata ugualmente con le altre occupazioni dello stesso 道 *dao* (idea, principio) (Chen, Gao 2016). Gli intellettuali dunque si presentano ora più inclini a conoscere l'attore di teatro in tutte le sue sfaccettature. La società continua comunque a non condividere appieno questa nuova concezione dell'interprete teatrale, ma nonostante l'ancora negativa percezione nei confronti degli attori, la condizione di vita di questi ultimi va gradualmente migliorando.

Basti pensare a una delle leggi, e probabilmente quella più sentita, imposta nei confronti degli attori, la quale prevede il divieto di partecipazione agli esami imperiali. Come ben noto, l'esame imperiale riveste da sempre in Cina altissima rilevanza nella vita della sua popolazione, in quanto sola modalità attraverso cui potere accedere alla carriera di letterato e funzionario di corte, una tra le cariche di maggiore rilievo. Se si considera che è solo nel secolo scorso che questi vengono definitivamente aboliti, come anche che numerose sono le occasioni in cui coloro che non riescono nel superamento dell'esame finiscono col compiere atti estremi, ben si comprende il peso avvertitone dai cinesi tutti. Di conseguenza, un tale divieto non rimane fine a sé stesso ma bensì comporta una vera e propria lacuna nella vita di un cinese, poiché impossibile almeno tentare di ottenere un titolo di così grande prestigio. La gravità della proibizione aumenta nel momento in cui questa viene ulteriormente estesa anche ai vari componenti della famiglia dell'attore, in particolare nei confronti dei figli. Difatti, per quanto si sia prima detto che vi siano casi di discendenze familiari nel mondo teatrale cinese, tuttavia vi sono altrettanto casi in cui si vuole il riscatto da una vita di sacrifici e stenti e in cui si tenta, almeno con le proli, di raggiungere uno stato di agiatezza economica e sociale. Ma con una simile limitazione non è concessa a priori la partecipazione all'esame. Per via della situazione, in un secondo momento poteva capitare che genitori-attori cedessero il proprio figlio a famiglie altre e non composte da professionisti di teatro – la quale cosa ha un che di ironico, considerando che prima di divenire attori, questi vengono venduti quando ancora infanti – onde evitare che dovessero anch'essi venire sottoposti a tali restrizioni. Tuttavia, l'impero fa comunque sì che simili sotterfugi possano impedire l'esecuzione della sanzione, facendo osservare quest'ultima persino nei casi di adozione di figli di attori (Mackerras 1983).

Diversamente invece in Grecia il divieto di maggiore peso riguarda il solo ambito dello spettacolo, senza che vengano intaccate altre dimensioni della persona come nel caso cinese. La legge cui si fa riferimento mira all'abolizione degli abusi di potere dell'attore greco sul testo teatrale: di fatto quando la recitazione non viene più affidata all'autore e segue l'indipendenza della figura e della funzione dell'attore, quest'ultimo giunge col sovrastare il poeta e il suo testo (Allegrì 2016). Una simile condizione, oltre che assumere un carattere sempre più abitudinario, comporta che anche gli abusi di potere risultino sempre più forti. Tale la motivazione per cui si conviene col ricorrere al divieto di modifica testuale da parte degli interpreti. La restrizione è uno dei fattori della una nuova riduzione del valore e del potere della figura dell'attore in Grecia cui si accennava in precedenza (Allegrì 2016).

Nonostante tutti questi aspetti, l'attore sia nel teatro greco sia in quello cinese, riveste alta importanza, essendo in fondo il mezzo attraverso cui l'arte teatrale tutta – recitativa, canora, coreutica, musicale – prende forma e vita. Di conseguenza non mancheranno successivi approcci alla sua figura, con studi di tipo non solo artistico ma anche antropologico, psicologico *et similia*. Come fatto presente, l'attore greco è quello da cui nasce la recitazione teatrale successivamente influenzante l'espressione occidentale (Calendoli 1959), dunque preso come modello e analizzato nelle sue svariate caratteristiche. Allo stesso modo, altrettanto quello cinese sarà considerato punto di riferimento per l'arte teatrale cinese e non solo – basti pensare al teatro giapponese –. È in particolare modo dall'introduzione dell'Opera di Pechino che l'interesse verso l'arte e così la persona dell'artista si estenderà sino a sconfinare la 'sola' Cina, vedendo persino figure di rilievo estere appassionarsi alla materia e trattarne nei loro studi, fino all'epoca attuale.

Verrà dedicata una sezione a uno dei più alti e rinomati studi effettuati sull'Opera di Pechino, sui suoi interprete e interpretazione, svolta da una personalità di rilievo di nazionalità straniera; motivo per cui si preferisce una collocazione successiva nel discorso sta nel fatto che è preferibile trattare prima la materia ed esplicitata nei suoi vari aspetti, e ciò anche per una migliore visione di insieme.

8.4. Lo sviluppo dell'attore, della sua attività e arte

Per il caso greco una prima figura che si può prendere in considerazione per conferire un percorso della formazione dell'attore di teatro è quella dell'aedo. Il motivo per cui si può riferire l'aedo sta nel fatto che attraverso il suo canto su gesta eroiche derivanti dalla mitologia e dall'epica, dà una prima forma di manifestazione complessa, di natura tanto visiva quanto uditiva, intendibile quale forma di

spettacolo vero e proprio. Successiva agli aedi è la figura dei rapsodi¹⁵, da noi qui già incontrati come artisti delle dimore aristocratiche, la ragione per cui vengono menzionati solo ora riguarda la tipologia di esecuzione. Nonostante la definizione della loro denominazione rimandi alla composizione di canti, è grazie a loro che si introduce una nuova modalità rappresentativa: quasi esclusivamente caratterizzata dalla parola, ha una minore presenza delle componenti canora e sonora, e ha maggiori strutturalità testuale e senso del discorso rispetto all'espressione poetica lirica e sentimentale di un tempo. Di conseguenza si può affermare che aedi e rapsodi abbiano offerto, nelle loro pur distinte caratteristiche, una forma di spettacolo in fase embrionale da cui si sarebbe in seguito sviluppata l'arte teatrale greca noi nota.

Tuttavia, nessuna delle due figure può essere assimilata come prima figura di attore effettiva, e da parte degli stessi greci vengono conferite le motivazioni esplicative. Come abbiamo visto precedentemente, inizialmente sono interpreti stessi a comporre i testi, ma ciò non determina l'unico motivo per cui il rapsodo non può essere definito come prima figura di attore. Vi sono altresì motivi particolari e relativi proprio alle abilità da possedere per una corretta recitazione. Quest'ultimo elemento in realtà altro non è che la concezione greca antica sulla differenza sostanziale tra un rapsodo e un attore. Detto anche da Platone nello *Ione*, primo scritto greco di teorie sulla recitazione teatrale, la caratteristica a contraddistinguere un attore da un rapsodo è la capacità dell'interprete di applicazione dei codici espressivi nell'esecuzione recitativa, laddove invece il rapsodo mancherebbe di una vera e propria tecnica espressiva. Già nei *Memorabili* di Senofonte li si definiscono "gente [...] incapace di intendere il sentimento della poesia che recita" (Calendoli 1959, p. 6), così anche nello *Ione*, li si descrivono quali anello di mezzo nel contesto teatrale. Secondo quanto riportato nel testo platonico, il rapsodo si appropria alla stesura dei versi "non in virtù di tecnica, ma per forza divina" (Calendoli 1959, p. 8) così rendendosi interpreti e medium del messaggio divino. Nel caso dei rapsodi infatti non si dispone di alcun repertorio di norme sulla corretta declamazione; bensì, quello che rende il rapsodo capace nella recitazione oratoria è la condivisione della stessa sensazione di possessione divina avvertita dall'autore del testo declamato. Di conseguenza, si vuole dire che, se il rapsodo, come per il poeta, non viene parimenti influenzato dall'estasi divina, non solo non gli sarà fattibile declamare il testo ma neppure contagiare emotivamente gli ascoltatori. Ciò perché, sempre Platone afferma, il rapsodo non ha coscienza della propria azione, sia intesa generalmente parlando che in relazione al pubblico. Diversamente l'attore è e deve essere consapevole di quello che fa, che suscita, di come lo fa e perché. L'abilità dell'attore è dunque quella di rimanere cosciente nonostante lo stato

¹⁵ Da tenere presente che tuttavia la definizione è risalente all'epoca successiva a quella omerica.

di esaltazione provocato dalla poesia, conscio cioè delle norme e tecniche da rispettare per una recitazione idonea.

Altrettanto nel caso della scissione delle figure autore e attore vengono prese in considerazione abilità e capacità di cui disporre per l'interpretazione. Si potrebbe menzionare Sofocle come esempio di interprete corrispondente all'autore del testo, ma dello stesso si tramanda che in seguito si limiti alla sola carriera letteraria per via dell'impossibilità di soddisfare determinate norme e tecniche sceniche. Questa consapevolezza della necessità di personalità individuali specializzate nella loro attività giunge però solo in un secondo momento, ossia al subentrare della nuova concezione dell'arte recitativa. Infatti, inizialmente la corrispondenza delle figure è dettata sia dal fatto che si credeva che così facendo, si potesse mantenere la condizione estatica cui il poeta era stato colto nella composizione poetica, sia dall'importanza rivestita dalla persona dell'autore nell'antica cultura greca. Quest'inversione di giudizio dunque deve essere dettata da una contingenza esterna. È difatti un cambiamento rilevante nell'ambito teatrale greco a dare adito all'introduzione della nuova visione. Come si avrà avuto modo di constatare, nel menzionare figure esempio di attori-autori si sono citate personalità singole: questo non solo per la peculiare rilevanza rivestita dai suddetti autori nell'ambito teatrale, ma anche e non secondariamente perché *ab originis* il teatro greco dispone di un solo attore sulla scena. In seguito si ha l'aggiunta del secondo attore, e da questo momento in poi a ricoprire ruolo di interprete teatrale è il civile, il cittadino. È con l'introduzione del secondo attore, e così, con le variazioni recitative susseguitesesi a questa innovazione, che viene finalmente concepita quella dell'attore come una figura a sé stante, personalità dalla valenza univoca e funzione esclusiva, con la responsabilità dell'interpretazione del testo.

È stato constatato che anche nel caso cinese ha luogo un periodo di attività recitativa eseguita dagli autori dei testi, la quale condizione è tuttavia dettata da contingenze esterne del tutto differenti rispetto quella greca. Infatti, all'occorrenza dell'arresto degli esami imperiali, i letterati si avvicinano all'interpretazione teatrale come forma di diletto personale nel contesto di una vita appartata. Dalle fonti di cui disponiamo non è tuttavia chiaro se questi seguano un percorso di addestramento egualmente ai professionisti effettivi. Una cosa di tal genere potrebbe in effetti essere poco probabile, in quanto, come vedremo, la formazione attorica in Cina ha inizio nella prima infanzia, e conseguentemente, trattandosi nel caso dei letterati di una decisione magari presa in un'età maggiore, non si può avere certezza a riguardo. Ciononostante, contemporaneamente all'epoca cui qui ci riferiamo, dalla dinastia Yuan a quella Ming, l'arte teatrale cinese distingue più tipi di teatro, in base al luogo in cui viene ospitato l'evento, al tipo di pubblico e al numero di artisti coinvolti: maggiore delle differenze è però quella del tipo di recitazione adottata nella rappresentazione (Grant 1998). Da

ciò si può dedurre con molte probabilità che il tipo di teatro che vede protagonisti i letterati abbia applicata una modalità recitativo-scenica singolare. Si potrebbe dunque avanzare che lo spettacolo eseguito dagli intellettuali sia di tipo puramente amatoriale (Chen, Gao 2016).

Purtroppo, non è possibile fornire un percorso della concezione cinese verso la recitazione teatrale, come fatto con il caso greco, per via della mancanza di uno studio regolare sull'argomento (Jingsong 1997). Fino all'epoca Ming la quasi totalità delle analisi sull'arte teatrale cinese sono concentrati su altri singolari aspetti come nei casi degli ambiti musicale, strumentale e linguistico; è solo in epoca Ming che comincia a farsi strada una prima forma di critica drammatica. Questo è comportato altresì dal rapporto che correva un tempo tra la classe dei letterati con quella degli attori, quale quella più volte in questa sezione descritta, nelle sue prime fasi e nel successivo sviluppo.

Come visto nel caso greco, anche gli attori cinesi hanno origine da più figure del contesto artistico della tradizione antica. Solo con la dinastia Song e con la prima evoluzione verso l'opera cinese come oggi nota, l'interprete gode di riconoscimento in quanto artista di opera (Chen, Gao 2016), per quanto non siano definitivamente escluse le identificazioni precedenti. Come già più volte esposto, l'arte teatrale cinese consta di una grande varietà di codici espressivi. Non che essa sia la sola forma a essere così caratterizzata, in quanto da sempre in Cina l'arte generalmente intesa si identifica nella commistione di generi; è raro che una modalità espressivo-artistica cinese sia univoca e slegata dalle altre. Basti pensare ad esempio alla pittura cinese che presenta in essa l'espressione calligrafica o le danze di corte di epoca Zhou, le quali nonostante riferite come danze hanno affiancate al contempo altre arti (Dolby 1983). Conseguentemente anche nel teatro cinese si riscontra questo tipo di fenomeno; non vi è, però, un tipo di codice espressivo di maggiore pregnanza nella successiva formazione dell'arte teatrale, nel senso che tutti i generi artistici hanno parimenti influenza. Il solo codice espressivo che sembrerebbe non avere contribuito allo sviluppo dell'espressività teatrale cinese è quello del teatro delle marionette (Dolby 1983). Come infine risulterà naturale, le varieguate espressioni artistiche del teatro cinese vengono rese attraverso l'attività dell'attore – o quantomeno, la quasi totalità di queste –. Si è constatato come già con le personalità dello sciamanesimo antico si abbia una prima forma di drammatizzazione nell'uso dell'espressione canora accompagnata dal gesto e dalla posa, dalla danza e dal costume: stando alle fonti e alle analisi, l'espressività tipica dello sciamanesimo avrebbe contribuito allo sviluppo dell'arte mimica del teatro cinese (Dolby 1983). Se l'attività sciamanica si presta al progresso di una mimica gestuale della successiva recitazione teatrale, altra è quella che sviluppa invece un tipo di imitazione differente, più sonoro-verbale, ossia quella della riproduzione dei versi degli animali e dell'atto della caccia (Dolby 1983). Nonostante non si tratti di un codice espressivo di tipo propriamente artistico, tuttavia avrà comunque un suo peso nella

recitazione del teatro cinese che vedremo tra le altre cose, caratterizzarsi della mimica di animali – differentemente rispetto al caso greco in cui all’occorrenza possono essere contemplate sulla scena bestie vere e proprie –.

Tra le varie personalità artistiche antecedenti quella dell’interprete di teatro cinese che possono essere considerate influenti per la sua nascita ed evoluzione vi sono anche quelle dei giullari di corte (Chen, Gao 2016). È normale che l’idea del giullare, pur interno al contesto di corte, sia da considerare una figura di poca rilevanza, ma nel caso cinese non si tratta di un ‘buffone’. In realtà si necessiterebbe un approfondimento sui vari tipi di giullari di corte, cui vengono affidati vari tipi di attività, cosa che per motivi di argomento trattato e spazi di questa tesi non potrà essere soddisfatta. Il giullare di corte cui dunque facciamo noi riferimento specifico come figura d’introduzione all’attore teatrale cinese è quello i cui codici espressivi vanno dal canoro, musicale e mimico al verbale. Data la duplice attività da questo svolta, altrettanto ambivalente è la funzione che ha presso la corte: difatti, per mezzo di canto e imitazione con accompagnamento di musica soddisfano la richiesta di intrattenimento, mentre con l’esposizione di linguaggio arguito conferiscono consigli od ammonimenti politico-sociali ai componenti della corte. Siamo però ben lontani dallo spettacolo teatrale vero e proprio. Similmente ai casi degli aedi e dei rapsodi greci antichi, anche per quelle dei giullari appena viste e quelle degli sciamani summenzionate, non si può parlare di antecedenti degli attori di teatro (Dolby 1983). Le rappresentazioni dei giullari di corte in Cina vengono in seguito accostate alle cosiddette 参军戏 *canjun xi* (commedia del consigliere). Per quanto non siano ben chiare l’attività e la specifica funzione delle personalità coinvolte in questi nuovi spettacoli a corte, tuttavia il tipo di rappresentazione che propongono è riportato quale prima forma di congiunzione “between a play type and the drama” (Dolby 1983, p. 14). Inoltre, non secondario è il loro peso in relazione alla successiva formulazione dei ruoli-tipo che caratterizzerà il fenomeno teatrale cinese. Comunque, per quanto a primo acchito si potrebbe pensare che questi tipi di rappresentazione siano ben lontani da quello teatrale successivo – la quale cosa non è in effetti del tutto errata –, è nei singoli elementi di cui si caratterizzano che riportano all’arte del teatro e così, nelle distinte attività svolte dalle loro figure che queste rimandano alla personalità attorica.

Ovviamente, come notato anche nel caso greco, quello che contraddistingue anche in Cina l’interprete di teatro rispetto altre figure più o meno precedenti è la tecnica applicata nella recitazione. Non essendo quella recitativa una mera commistione di più tipi di espressione per il caso cinese, né una semplice serie di azioni incontrollate per il caso greco, ma identificandosi come una sintesi artistica rispondente a corredi di pratiche in ambedue i casi, ovvio è che per potere ottenere titolo di attore teatrale dapprima ci si deve sottoporre ad addestramento per apprendere l’arte e l’abilità.

8.5. L'arte della recitazione nei due teatri

A essere influenti in relazione alla figura e alla valenza dell'attore sono anche le diverse concezioni estetiche delle relative epoche. Nel teatro greco queste comportano una maggiore attenzione verso il testo drammatico, nel suo contenuto e forma, influenza che a sua volta si ripercuote sulla recitazione e modalità scenica. Anche stando a quanto visto prima, in particolare dallo sviluppo della nuova figura dell'attore, si può convenire che con la cultura teatrale greca si instauri un rapporto reciproco tra testo teatrale e attore e così attore e spettatore (Calendoli 1959). Nel caso del teatro cinese, invece, si presenta una condizione diversa, in quanto sono il contenuto e la forma del testo teatrale a ricevere influenza dallo stile adottato per la rappresentazione scenica, la quale a sua volta è già risposta della data estetica. Ad esempio, secondo la concezione greca la recitazione deve rispettare una natura stilizzata e convenzionata, come forma di bilanciamento con la sperimentazione e la ricerca poetica del testo drammatico; inoltre, proprio il brano drammaturgico riveste altissima importanza nel contesto teatrale, per questo motivo indicato spesso come teatro d'autore.

Per la rappresentazione cinese invece si adotta di norma un semplice canovaccio, in quanto è l'attore a fare lo spettacolo. Anzi, vi sono casi, come per certe rappresentazioni teatrali regionali, in cui è del tutto manchevole un testo di riferimento come da noi concepito. Il fenomeno teatrale cinese non include infatti la componente del copione e della dettagliata indicazione sulla resa recitativa da parte dell'autore come per il caso greco. Si afferma invece l'uso di canovacci da cui gli attori traggono semplicemente una forma generale da seguire nell'interpretazione del ruolo. Si può dunque dedurre che manchi un'effettiva figura drammaturgica, dedita alla stesura e del testo teatrale generale e di quello specificatamente rivolto alla recitazione; o almeno in un primo periodo. Abbiamo difatti constatato che nel periodo Yuan si registra una temporanea attività di scrittura più o meno finalizzata al teatro, per cui si potrebbe parlare di figura pressoché affine al nostro autore teatrale.

Dunque, nel teatro cinese è la figura dell'attore a godere del posto di maggiore rilievo – quantomeno sulla scena teatrale –. Non è però la sola mancanza di un testo di riferimento a motivare la centralità conferita all'attore nella rappresentazione teatrale. Qui l'interprete è il vero solo mediatore tra la storia e il pubblico, nel senso che solo attraverso la sua recitazione lo spettatore comprende la storia; mancano infatti, ad esempio, elementi come quelli della scenografia greca a rendere il dialogo con l'esterno. Per comunicare la storia l'attore cinese fruisce di una vasta gamma di possibilità espressive (Gissenwehner 1986). Non dovendo rispettare indicazioni specifiche,

l'interprete può dunque incentrarsi in un'attività di improvvisazione sulla scena, manifestando le sue capacità e abilità -in particolare acrobatiche (Mackerras 1983). L'arte recitativa cinese si fonda su una cospicua varietà di elementi espressivi, nel rispetto della concezione della "sintesi delle arti".¹⁶ Secondo quest'ultima, per quanto i vari codici espressivi possano presentarsi singolarmente nella rappresentazione o essere compresenti sulla scena, devono comunque essere considerati come un *unicum*. Ma la sola considerazione non è sufficiente per raggiungere la sintesi espressiva dell'interpretazione cinese: quanto necessita è l'applicazione del *xieyi*, ossia della corretta modalità di esecuzione di ognuna delle singole forme espressive, assimilate nel loro insieme. La metodologia del *xieyi* garantisce che i diversi codici espressivi adottati nella recitazione risultino calibrati e non ridondanti, a che non si crei confusione né nella rappresentazione, né con la realtà di quanto inscenato (Gissenwehler 1986). È in base al rigore del *xieyi*, cioè alla capacità di proporre sulla scena una sintesi perfetta di tutti i codici artistici che viene valutata e attribuita la bravura dell'attore di teatro cinese. Una prima applicazione della compresenza di più modalità espressivo-esecutive risalirebbe alla dinastia Yuan, durante la quale lo spettacolo teatrale può disporre della forma parlata, 念 *nian*, come di quella prettamente cantata, 唱 *chang*, ancora del movimento e dell'acrobazia, 做 *zuo*, e infine del combattimento scenico, 打 *da* – le cui forme possono sia essere prese individualmente che eseguite nel loro insieme (Gissenwehler 1986) –. La mistione dei generi espressivi matura poi nel corso della dinastia Ming, contemporaneamente al maggiore sviluppo del teatro. Dopodiché tali forme giungeranno per influenzare anche l'Opera di Pechino, che si costituirà dei medesimi attributi artistico-espressivi, in versione oramai perfezionata. I codici espressivi riprendono quelli precedenti, ossia la componente canora, di metrica e pronuncia, la componente parlata e recitata, rispetto al sistema iniziale si può constatare l'aggiunta dell'espressività coreutica e acrobatica. Sempre secondo la sintesi artistica non vi è la prevalenza assoluta di certi codici su altri; perciò, per quanto vi possa essere una preferenza di codici, dovuta al gusto locale o alla tipologia di spettacolo, tuttavia sono – e devono essere – ad ogni modo tutti contemplati. La recitazione teatrale cinese si caratterizza dunque delle cosiddette 五法 *wu fa*, ossia le cinque tecniche, che si distinguono in uso degli occhi, delle mani, del tronco e modalità di andatura accompagnate dall'apporto soggettivo della carica emotiva dell'attore. Se compresenti tutti questi elementi nella recitazione, viene reso un complesso armonioso di corpo e anima, tecnica e sentimento; questa mistione di elementi porta alla buona resa dell'imitazione secondo la concezione cinese.

¹⁶ Nonostante le variazioni subite nel campo teatrale con l'introduzione di nuovi generi più vicini al teatro di tipo occidentale, tuttavia questo repertorio di forme ancora caratterizza le rappresentazioni odierne.

Infine, la scelta dell'introduzione in ambito teatrale di tali espressioni artistiche non è casuale, in quanto in origine erano arti e attività individuali che caratterizzavano il repertorio delle forme di intrattenimento popolare antico in Cina; incorporandole, il teatro vuole essere esplicitazione della stessa cultura cinese. Una simile condizione si presenta altrettanto nel contesto teatrale greco antico, la cui resa attorico-scenica antica riprende una forma artistica di commistione di codici espressivi come poesia, musica, danza e canto. Questa combinazione prende nome di χορεία *choreia*, manifestazione di natura religiosa a cui prende parte l'intera collettività con declamazione di versi e canti e con accompagnamento di figure e movenze di vario tipo, nella volontà di espressione di passioni e sentimenti in un ambito di comunicazione con la divinità. Nel corso di tale celebrazione collettiva le diverse modalità espressive vengono amalgamate le une con le altre, per quanto in seguito nella cultura artistica greca si sviluppino e affermino come arti particolari. Con molte probabilità è tale la motivazione per cui, diversamente rispetto al teatro cinese, il greco vede la compresenza dei vari codici artistici, ma non in forma di sintesi e svolta solo da una singola personalità, bensì anche affidate a più figure, come attori e coreuti. Come si è già affermato precedentemente, si registra uno sviluppo nei confronti della concezione dell'interpretazione greca e della sua corretta modalità esecutiva. Questo in quanto, per via dell'influenza della celebrazione della *choreia*, la recitazione teatrale viene inizialmente assimilata all'attività religiosa e culturale e ne viene considerato elemento di avvio l'intervento del dio. Da ciò ne consegue a sua volta che l'esercizio interpretativo venga visto come un momento di estasi ed esaltazione, incontrollato e incontrollabile. Sarà solo con Platone, come già osservato, che si comincia ad avere una maggiore coscienza della figura e dell'attività dell'attore. Viene riconosciuto che la componente naturale dell'interpretazione e dell'interprete è tale perché innata, e si riferisce al talento che determina una maggiore predisposizione di certe personalità alla recitazione. Al contempo però si realizza che non solo questo aspetto è sufficiente. Prerequisito centrale della recitazione greca è la moderazione. Si è visto nel caso cinese che il rigore delle tecniche espositive dei diversi codici artistici è finalizzato a un corretto adattamento di questi nella sintesi espressiva della recitazione; diversamente, nel caso greco il rispetto delle norme interpretative risponde in particolare modo a un fattore morale. Quello che si cerca di ottenere nella recitazione greca è la capacità di autocontrollo delle tensioni e pulsioni emotive per mezzo delle facoltà intellettuali. È solo attraverso questo tipo di moderazione interiore dell'interprete che l'interpretazione, si potrebbe dire, raggiunge una regolatezza estrinseca, specificamente per l'esercizio delle diverse espressioni artistiche nell'atto di un'esecuzione teatrale.

Così, come per il teatro cinese, anche per quello greco si ha commistione di più generi artistici: la mistione riguarda tre codici espressivi, quello verbale con l'esposizione, quello corporeo con i

movimenti gestuali e coreutici e infine quello corale con le intonazioni. Verranno ora analizzati i codici espressivi nei due tipi teatrali, con le loro somiglianze e diversità.

8.6. Tecniche e abilità dell'interpretazione

Per quanto si presentino delle divergenze nelle tecniche recitative richieste – ovvie già dal fatto che si tratta di fenomeni distinti, sviluppatisi in luoghi ed epoche diverse, con conseguenti loro singolari cultura ed espressioni –, per entrambi i teatri qui esaminati, le tecniche recitative riguardano in gran parte l'uso del corpo nelle sue varie parti, uso che dà forma alla dinamicità scenica; sempre in ambedue i casi, questa dinamicità governa a sua volta tutte le rimanenti caratteristiche del teatro, dalla scenografia al costume, al trucco o maschera che sia. È dunque, sia sul palco cinese che su quello greco, l'attore a fare il teatro. Ulteriore motivazione per cui si riscontrano delle diversità in relazione alle tecniche e capacità richieste per la recitazione dei due fenomeni teatrali è quella che si potrebbe definire l'attività di base dell'attore. Per il caso cinese l'attore narra, cioè fa uso dei vari codici espressivi di cui si caratterizza la rappresentazione teatrale tipica cinese per comunicare la storia, con le sue vicende e le emozioni provate dai personaggi, per fare trapelare le caratteristiche degli stessi personaggi, e infine per fare conoscere il luogo dell'avvenimento (Savarese 1986). Per il caso greco invece si tratta non una narrazione ma bensì un'attualizzazione di quanto la storia già narra di per sé, una resa scenica della trama, una personificazione dei pensieri e dei sentimenti dei protagonisti, una versione teatrale di un testo scritto.

Si vedrà ora come vi siano abilità che sono egualmente richieste per ambedue i casi – il che risulta alquanto normale anche solo considerando che si tratta per entrambe le parti della stessa forma artistica – mentre invece altre manchino nell'altra o ne siano quasi totalmente distinte.

8.7. Verso la carriera attorica: l'addestramento

Come riscontrato, data la complessità della recitazione teatrale cinese, è doveroso che l'attore si formi e che pervenga alle abilità, capacità e tecniche per la corretta resa scenica. Altrettanto il tipo di recitazione greca avendo natura convenzionale e stilizzata, comporta che l'addestramento attorico non possa essere opzionale. Qui, a maggior ragione, quando si introduce la nuova mentalità verso la recitazione teatrale, essa non viene più vista come una parte inscindibile dalla creazione poetica e

dunque priva di tecniche distinte dalla versificazione; viene identificata come un atto a sé stante e capace di sostenere l'opera poetica con i propri peculiari mezzi. Anche da parte di Aristotele viene poi affermato che, accanto all'ovvia dote naturale, l'attore per divenire tale e per garantirsi nel tempo la conferma del titolo, deve altresì disporre di tecniche recitative. Tuttavia, nessuna delle fonti ad oggi disponibili tratta esplicitamente del percorso d'addestramento previsto per gli attori greci (Beltrametti 2005). Di conseguenza si può desumere quali potessero essere le fasi del *training* nell'antica Grecia, magari, sulla base delle norme attoriche e delle abilità interpretative richieste.

Diversamente, si hanno notizie alquanto dettagliate sul percorso preparatorio all'attore in Cina. Le sole notizie ad oggi non del tutto sicure infatti riguardano semplicemente la prima adozione del sistema di addestramento a livello temporale (Gissenwehrer 1986). Come accennato, di norma l'apprendimento in Cina avviene nel contesto della compagnia presso cui si esercita poi la professione attorica. In relazione invece alla locazione dell'addestramento, negli anni vengono istituiti centri per l'apprendimento dell'arte recitativa, di norma finanziati da impresari, dalle spese dei costumi alle paghe del personale (Savarese 2003). Questi, che sono più che altro delle gilde di attori, si attestano risalenti circa alla prima metà del Settecento. Interessante è che istituti di tal genere sorgono anche presso la città di Pechino. Entro tali centri la capacità è pari a circa un centinaio di ragazzi-attori provenienti anche da più e diverse zone. Differentemente, nel caso greco non si hanno, come si accennava, notizie certe in relazione al periodo di addestramento attorico, né in relazione a dove si svolgesse l'addestramento o riguardo al supporto economico per l'esecuzione di questo. È difatti noto il sostegno monetario per gli interpreti di tipo statale ma solo quando già ha inizio l'attività professionale. Inoltre, del fenomeno teatrale greco non vengono fatti accenni in relazione a centri o corsi specificatamente adibiti alla preparazione attorica (Beltrametti 2005). È comunque certo che anche per il caso greco sia previsto un periodo di esercizio delle tecniche principali per il raggiungimento di livelli di abilità recitative efficaci. Con ogni probabilità, questo anche finalizzato al coinvolgimento del pubblico. È infatti propria della mentalità dell'interprete greco, in particolare dall'elevazione della sua figura e funzione nel teatro, che una buona pratica della recitazione è fruttuosa per un maggiore prestigio e un più alto guadagno. Ovviamente, non si vuole affermare che l'interprete di teatro greco si proponga solo questa prospettiva riguardo alla sua carriera teatrale, ma che diversamente dall'attore cinese che, pur ottimo e noto, non gode di un introito soddisfacente nella gran parte dei casi, in Grecia il professionista di teatro può raggiungere più condizioni e non solo strettamente artistiche. Ricordando poi che l'evento teatrale in Grecia è considerato di carattere pubblico la cosa è ulteriormente chiara.

Una prima divergenza che si può rilevare tra le due casistiche di *training* sta nella personalità che riveste ruolo di guida. Per il caso greco fonti attesterebbero l'affidamento della didassi della materia recitativa riguardi figure appositamente chiamate per tale ruolo, mentre in Cina l'insegnamento è tenuto direttamente da altri attori (Gissenwehrer 1986). L'interprete in questione può avere già cessato la carriera propriamente attorica, per dedicarsi in via esclusiva all'insegnamento, come può ancora proseguire a lavorare sulla scena; per di più può essere un componente di una data compagnia, quale quella in cui poi entrerebbero a far parte gli allievi, come essere indipendente rispetto al futuro gruppo teatrale dei giovani apprendisti. Quello che ad ogni modo accomuna Cina e Grecia in tal senso è che il maestro abbia età maggiore dell'allievo. Questo elemento comune risponde alla concezione di ambedue le culture che la didassi si traduce in una forma di trasmissione del sapere dal più anziano e dunque, più saggio, al più giovane.

Tuttavia, dell'addestramento greco non pervengono notizie chiare sulle tempistiche: non è noto con certezza a che età gli allievi inizino ad addestrarsi né per quanto si prolunghi la preparazione all'attività recitativa, per quanto si potrebbe supporre che la durata possa ricoprire qualche anno. Per la Cina si parla di un percorso che prende avvio dall'età infantile, per ragioni in particolar modo di natura tecnica – per quanto influenzanti anche altre di carattere pratico e finanziario –. Di fatto, minore è l'età di inizio dell'addestramento, maggiori sono l'elasticità fisica e mentale del ragazzo, per una migliore capacità rispettivamente nel movimento e nella memorizzazione di brani e canti, come anche maggiore è la maneggiabilità delle condizioni vocali dell'allievo.

Difatti, inizialmente, appena introdotto nella compagnia, l'allievo ancora bambino osserva il lavoro svolto sulla scena da artisti maturi e così abitua vista e udito a quanto sarà appreso successivamente (Savarese 2003). Sono attori anziani a sostenere l'insegnamento in quanto godono di maggiore esperienza e capacità di ammaestrare principianti. I maestri delle compagnie teatrali indubbiamente posseggono la più alta carica e valenza a livello artistico; la loro figura può estendersi a ricoprire i ruoli del compositore dei testi e delle musiche e del direttore dello spettacolo. Nel particolare, il maestro ha la responsabilità dell'insegnamento dell'arte attorica agli allievi bambini, così come ha la possibilità verso gli stessi di deciderne la condizione nel corso dell'apprendimento, in relazione a eventuali punizioni o elogi. Si potrebbe dunque asserire che l'apprendimento dell'arte teatrale in Cina si basi su una forma di trasmissione generazionale (Allegrì 2018). Questo potrebbe inoltre essere più sicuro nel caso del legame familiare tra allievi e maestri. Anche per il teatro greco si potrebbe parlare di una stessa tipologia di propagazione della conoscenza e dell'arte della recitazione, in quanto si attesta con quasi totale certezza che la professione attorica venga tramandata di padre in figlio o di parente in parente, dalla quale cosa conseguentemente potrebbe essere che

l'apprendimento venga impartito agli allievi da parte degli stessi familiari. Ciò in particolare modo nel corso della prima fase del fenomeno teatrale, ossia quando a vestire ruolo di attori sono gli stessi autori. Sarebbero poi stati i figli o i familiari più stretti a continuarne l'attività o addirittura ad interpretarne le opere (Beltrametti 2005).

Comunque, per quanto possa esservi relazione consanguinea tra le parti, il corso prevede ugualmente una forma di durezza a livello fisico. Anzitutto, è previsto un allenamento molto impegnativo per l'acquisizione del corretto movimento del corpo e della tecnica acrobatica. Peculiare è che in tale caso la figura del maestro venga affiancata da un *master*. L'espressione indica chi, quasi al termine del suo apprendistato attorico, riveste ruolo di sostegno del maestro; queste figure vengono richieste da una compagnia esterna a quella di provenienza del giovane. Il *master* viene chiamato dal 班主 *banzhu*, ossia il detentore della compagnia, non dal maestro: i maestri delle compagnie teatrali hanno sì la responsabilità dell'insegnamento e delle pratiche punitive verso gli allievi, della composizione di testi e musiche e della direzione degli spettacoli, ma ciononostante non hanno voce sulla gestione della dimensione interna della compagnia. (Xu 2003). Viene richiesta la presenza di un *master* per questi tipi di esercizi per via del fisico giovane e allenato, affinché possano venire forniti esempi pratici sulla modalità di esecuzione che gli allievi possano seguire. Accanto alle estenuanti esercitazioni per movenze, acrobazie e danze, non mancano comunque episodi di punizioni corporali a comportare la durezza fisica del *training* in Cina. Queste vengono inflitte all'occorrenza degli errori da parte degli attori anziani che considerano tale uso una forma di severità come un'espressione d'amore che portava l'allievo al successo (Gissenwehler 1986). Per il caso greco, secondo quanto è riportato in fonti di vario tipo – per quanto in maniera frammentaria –, quello che potrebbe essere visto come forma di durezza fisica è la richiesta di presentarsi per lo svolgimento degli esercizi a digiuno. Sembra infatti che grande parte degli esercizi contemplati nel *training* per l'attore greco vengano svolti nelle prime ore della giornata con la richiesta per gli allievi di essere a stomaco vuoto; tuttavia non si hanno informazioni chiare riguardo il motivo di una tale richiesta.

Altro fattore che conferma la rigidità del *training* in Cina consta nella richiesta di effettuare un percorso di crescita da cui formare la propria e personale modalità espressiva. Malgrado la natura dell'addestramento summenzionata non guarda a una mera formazione di interpreti uguali gli uni con gli altri. La ricezione da parte di altri attori più anziani non comporta un ricalco meccanico di un modello prestabilito. È invece proprio attraverso la guida ai codici tecnici, etici ed estetici prefissati dalla tradizione, che al ragazzo è richiesto di scoprire prima e mettere in pratica poi la propria personale forma artistica (Allegrì 2018). Requisiti, infatti, per intraprendere la carriera attorica sono tanto il corretto uso delle mani, degli occhi, del tronco e dell'andatura, quanto i tratti della personalità

dell'individuo. Si guarda dunque “alla capacità di trasferire le proprie emozioni nell'esecuzione e nel fare trasparire la singolarità dell'interprete con la forma fissa del modello” (Allegri 2018, p. 326). Per il teatro dell'antica Grecia, altrettanto, le emozioni sono una parte importante della recitazione, e conseguentemente la loro regolazione e la giusta esternazione saranno di certo stati oggetto dell'addestramento. Difatti, stando alla concezione greca dell'epoca, nonostante l'uso delle facoltà intellettive, l'attore deve comunque mantenere le proprie tensioni emotive. Includendo queste nella recitazione, l'interprete non si impegna semplicemente in un atto di veicolazione emotiva fittizia per mezzo dell'imitazione, ma prova realmente, facendo sì che le emozioni possano risultare il più veritiere possibile. Si tratta dunque, come visto, di una condizione interiore e non meramente estatica, comportata da intervento divino. Così facendo, la compartecipazione del pubblico, come afferma anche Platone, risponde spontaneamente alla manifestazione efficace dei sentimenti. Dunque, non vi è esclusione della dimensione emotiva; tuttavia neppure di quella intellettuale: si deve raggiungere un'equilibrata compresenza delle due. Anzi, l'espressione emotiva deve avvenire proprio attraverso l'uso delle facoltà intellettive, a che quest'ultime siano di controllo per la corretta esposizione emozionale. Così, l'allievo apprenderà come fare coesistere ambedue le dimensioni sulla scena, come rendere possibili determinate azioni e dare forma allo spettacolo. Dal momento che la valutazione della bravura attorica nell'antica Grecia si basa anche sulla capacità di resa della dimensione interiore del personaggio l'interprete dovrà sapere presentare due facce sulla scena: una personale, la propria, resa dall'uso dell'intelletto e dell'autocontrollo, l'altra invece del personaggio, con la manifestazione emotiva nel rispetto dell'indole, le qualità caratteriali, le azioni e credenze, la sua figura e la sua storia.

L'esposizione recitata è una tra le forme artistiche che vengono apprese dall'allievo nel corso dell'addestramento attorico. Peculiare è tuttavia la modalità dell'insegnamento cinese: esso difatti consiste nella cosiddetta 'imitazione diretta' in cui il maestro cita ad alta voce parole o brevi frasi e si prevede che l'allievo ripeta, senza alcuna spiegazione a livello tecnico o di comprensione testuale. L'allievo dunque apprende testi a memoria senza essere consapevole del significato o quantomeno del senso. Da precisare che, in realtà, essendo quello dell'addestramento dell'attore cinese da sempre stata una didassi dell'arte recitativa da attore ad attore, altresì coloro che divenivano poi maestri erano ignari della natura del testo (Gissenwehler 1986). In seguito, invece, si comincia con l'adottare la ripetizione di parole semplici, di cui noto il significato e con cui acquisire la corretta tonalità per ognuna delle parole pronunciate. Anche in Grecia vengono inclusi apprendimenti di materie simili, per quanto secondo modalità diverse. Una parte non secondaria dell'allenamento delle abilità attoriche in Grecia avrà previsto la corretta interpretazione del testo drammatico prima e l'efficace modalità di memorizzazione delle battute conseguente. Tuttavia, diversamente dal caso cinese in cui l'apprendimento è svolto senza avere effettiva conoscenza dell'oggetto, in Grecia, visto il ruolo

rivestito dal testo drammatico, di certo l'addestramento avrà previsto una sua comprensione prima e una giusta messa in pratica dopo. Dunque, si sarà contemplata anche la relazione dell'attore con il testo drammatico. Inoltre, altrettanta attenzione sarà stata rivolta alle cosiddette didascalie interne, ossia le notazioni d'autore, differenti di opera in opera e specifiche per ogni tipo di personaggio e di scena. Queste non corrispondono nell'esattezza alle note di regia, ma si caratterizzano quanto più come annotazioni riguardo a certe tecniche attoriche da adottare, in relazione a movimenti e gesti, voce *et similia* (Beltrametti 2005). Il confronto dell'attore con le battute d'autore si sarà certamente concentrato sulla corretta esecuzione delle richieste fatte.

Successivamente, si prosegue in Cina con l'apprendere e assimilare i quattro criteri della dizione. Nel particolare, si presentano la chiarezza delle intonazioni, detta 真 *zhen*, l'uso della corretta qualità tonale per ogni parola del linguaggio cinese, indicata come 正 *zheng*, la sincerità del discorso, denominata 清 *qing* – la rappresentazione teatrale cinese non consta di un testo di riferimento effettivo, ma un mero canovaccio – e infine l'impeto vocale, sotto nome di 劲 *jin*. Nello specifico, per raggiungere l'arte oratoria la prima delle modalità prevede l'uso della tecnica di suddivisione in sillabe, che vengono così contraddistinte in inizio, centro e fine, rispettivamente indicate nel linguaggio specifico come 首 *shou*, 符 *fu* e 尾 *wei* (Gissenwehler 1986, p. 358). Come anche la natura della stessa lingua cinese rende evidente, anche il minimo errore di pronuncia di una singola parte della sillaba può portare a errare un'intera parola, confondendola con un'altra o non dicendone per nulla. Per quanto riguarda il teatro greco, data l'importanza della capacità e della versatilità vocali qui contemplate, con molte probabilità gran parte dell'addestramento si concentra sul loro perfezionamento. Per raggiungere un buon livello di queste, l'attore greco si sottopone a un allenamento della durata anche di anni. La pratica di questi esercizi potrebbe essere svolta in particolare dagli attori del genere tragico rispetto che da quelli comici, constatando la maggiore necessità di variazioni vocali nelle tragedie. L'esercizio dell'abilità vocale si sarà caratterizzato di declamazioni, esposizioni in pubblico, prove di variazione vocale in posizione sia stante che supina *et similia*. Tra le altre ragioni più o meno logiche, questo potrebbe essere motivato dal fatto che per determinate parti delle rappresentazioni, agli attori vengano rivolte richieste particolari in relazione alla posizione da assumere nella declamazione di versi o nel canto (Easterling, Hall 2002).

Acquisita la pratica della dizione, il *training* prosegue con l'apprendimento dell'abilità canora. Questa si basa principalmente nella ripetizione di scale ascendenti su sillabe precedentemente selezionate, mirate all'incremento del volume della voce e allo sviluppo del timbro. Questa peculiare esercitazione manca in realtà di accompagnamento musicale di sottofondo, in quanto fine ultimo è

abituare l'udito dell'allievo all'ascolto del canto del maestro per giungere all'imitazione precisa in seguito (Gissenwehler 1986). Come risulta ovvio, nell'addestramento rivolto al canto vengono altresì proposte esercitazioni su canti veri e propri: si comincia con quello del *kunqu*, originariamente la forma più elaborata del teatro-canto-danza della tradizione; si prosegue poi con i preludi, interludi o finali, per concludere con canti di sempre maggiore complessità (Gissenwehler 1986, p. 360). È importante che, conclusasi tale fase dell'addestramento, l'allievo abbia interiorizzato la precisione dell'intonazione, l'emissione e il timbro della voce e il vibrato. In Grecia, diversamente da quanto si possa pensare, il canto non è meramente affidato al gruppo del coro – come si osserverà in seguito –, ma è altresì parte del repertorio scenico dell'attore e così, con molte probabilità, anche quella canora sarà stata un'abilità inclusa nell'addestramento. Anche in questo caso purtroppo non pervengono notizie sui particolari esercizi svolti. Plausibilmente pure questi avranno considerato l'adozione di posizioni diverse per la pratica canora, in quanto è in particolare modo nel corso del canto che si devono assumere posizioni e posture specifiche, secondo quanto ci viene riportato da fonti di vario genere (Easterling, Hall 2002).

Così, l'addestramento prevede esercizi mirati e finalizzati all'assimilazione delle posture e dei movimenti e delle attività basilari della scena cinese. Si può infatti asserire che la prevalenza dell'uso del corpo per particolari posture e acrobazie è una delle caratteristiche che maggiormente contraddistingue l'attore di teatro cinese, non solo in confronto con quello della tradizione occidentale, ma altrettanto nello stesso ambito asiatico. Tra gli allenamenti previsti per la prima fase del *training* si annoverano esercizi mirati per l'apprendimento dei movimenti base, altri svolti con supporto di stuoia morbida o dura, e infine quelli rivolti alla specializzazione nella pratica del combattimento scenico (Gissenwehler 1986). Anche per il caso greco si contempla la dimensione fisico-corporea nell'apprendimento delle tecniche interpretative e ciò in particolare modo dal momento in cui la recitazione viene considerata non un atto conseguente a possesso estatico divino ma una vera e propria arte da acquisire e praticare poi. L'apprendimento si sarà focalizzato sul corpus di tecniche per la personificazione; considerando poi l'interpretazione dei personaggi femminili da parte di interpreti di sesso maschile, la questione risulta ancora più ovvia.

Nel corso di tale parte del *training*, l'allievo comincia a esperire l'uso delle armi. Le armi sceniche cinesi sono di materiale ligneo, dipinto a immagine dell'arma che vuole raffigurare, e le dimensioni variano al punto che si distinguono in corte e lunghe. Queste possono essere realizzate in legno o in bambù, e sia per le dimensioni sia per il peso, sono comunque calibrate per l'azione scenica; tuttavia, però, già nella seconda fase dell'addestramento scenico c'è la necessità che si apprendano le azioni acrobatiche abbinate al loro uso (Savarese 2003). Nel particolare caso dell'insegnamento delle

acrobazie e dei combattimenti scenici, i maestri sono affiancati da attori più giovani – i cosiddetti *master* di cui si faceva anche prima riferimento –, comunque con certa esperienza e ancora attivi nel campo recitativo; ciò probabilmente per via dell’agilità dei corpi e della vicinanza d’età tra guide e allievi. Di questi esercizi basilari, molti vengono rivisti, approfonditi e perfezionati all’occorrenza dell’ultima fase del *training*, ossia quello della specializzazione in un determinato personaggio (Gissenwehler 1986). Certo è che l’addestramento in Grecia non abbia contemplato esercizi per le abilità e capacità acrobatiche, non essendo questa un’arte richiesta sulla scena dei teatri greci. Molto probabile è inoltre che parte dell’addestramento si focalizzi sul corretto uso – o anche della corretta compresenza in scena- delle macchine scenografiche, al ché si possa garantire una buona resa attorica contemporaneamente al giusto utilizzo dei macchinari di scena –. Riguardo invece al caso della resa specifica dei personaggi, se in Cina la preparazione del ruolo è inclusa nell’apprendimento, nel caso greco invece è all’occorrenza di ogni spettacolo che l’interprete si sottopone ad allenamento di specifiche tecniche e capacità in relazione al personaggio affidato. Ancora, per una migliore prestazione attorica in Grecia l’interprete si presta allo svolgimento di esercizi subito precedenti la rappresentazione – cosa che invece nel teatro cinese non parrebbe essere contemplata –. Ad ogni modo è probabile che il professionista greco continui con l’esercizio delle abilità anche nel corso della carriera, come forma di mantenimento, potremmo dire, e che probabilmente, raggiunta una certa conoscenza ed esperienza dell’arte attorica prosegua con questa forma di allenamento in maniera autonoma.

L’attore di teatro cinese ha infatti una vasta gamma di codici espressivi da potere proporre in scena, i cui fondamenti vengono insegnati nella prima sezione dell’addestramento. Il *training* dell’attore di teatro cinese non prevede dunque l’apprendimento della sola arte recitativa come da noi intesa; questa infatti, per quanto fondamentale, tuttavia “does not automatically evolve into drama” (Dolby 1983, p. 7). Volendo essere maggiormente precisi, è proprio insita nella concezione cinese della recitazione la compresenza di forme espressive come il ballo e l’esercizio acrobatico: come prima accennato, questa mistione di codici artistici sotto la categoria della recitazione viene denominata *zuo* nella lingua cinese (Gissenwehler 1986). Ancora, a seguito della formazione attorica, qualsiasi sia la specializzazione personale dell’allievo, è necessario e doveroso padroneggiare tutti i codici recitativi della dizione, del canto, della gestualità e movenza per ben rendere il linguaggio dell’opera sulla scena. Certamente l’addestramento attorico greco avrà contemplato anch’esso l’esercizio delle varie parti del corpo per la buona resa gestuale secondo il carattere statuario di cui si è trattato. Inoltre, anche nel caso greco l’addestramento avrà previsto anche altre forme di esercizio, ognuno focalizzato su un’abilità diversa, per via della base della rappresentazione teatrale greca sul principio della mistione artistica ripresa dalla *choreia*. Inoltre, ben si ricorderà che la misurazione

della capacità attorica viene data secondo gli aspetti della gestualità regolata, della qualità del timbro vocale e della sua modulazione e della resa del personaggio, per cui di più elementi, e per di più nella loro compresenza sulla scena (Beltrametti 2005).

Altrettanto rilevante è l'assimilazione della tecnica di rappresentazione, che consiste nel perseguire la coordinazione armonica di tutti i movimenti. Questo sistema può prevedere la presenza anche della componente musicale e si rivolge dunque al raggiungimento della concordanza del corpo in movimento con la musica in esecuzione (Gissenwehrer 1986). Il *training* in Cina si caratterizza di una fase iniziale di due o tre anni e prosegue poi con un periodo di altri anni di esercizio dell'attività, anche in campo, come addestramento finale. Difatti, nella fase iniziale dell'apprendimento, il ragazzo-attore esperisce la prima comparsa nel campo teatrale effettivo, ma non si tratta di collaborazioni nel corso dell'esecuzione di spettacoli. Finalità è infatti dare modo di esercitarsi nei meccanismi e nella presenza scenica nel luogo stesso della rappresentazione teatrale (Gissenwehrer 1986). Come già fatto presente, invece, nel caso greco è l'evento dello spettacolo a rendere la ricorrenza dell'esercizio di quanto appreso, nel senso che non sembrerebbe esservi un periodo che preceda l'effettiva entrata nell'ambito professionale come forma di perfezionamento. Tuttavia, sembrerebbe esserci una differenza rispetto all'addestramento adottato nel contesto teatrale cinese. Per il caso greco la preparazione è sia generale, cioè un percorso comune sulle tecniche attoriche, che focalizzato in seguito sui vari personaggi affidati di spettacolo in spettacolo; non parrebbe essere costume greco l'assumere sempre gli stessi attori per gli stessi personaggi, oltre al fatto che variando annualmente e autori e storie non è usuale che si presentino ripetutamente gli stessi personaggi. Nel contesto cinese, il *training* si compone anch'esso di un'iniziale parte generale che vede coinvolti indistintamente tutti gli allievi, ma viene però progressivamente diversificato, acquisendo un carattere particolareggiato sui singoli individui con un periodo finale di qualificazione per la successiva attività e carriera attorica. È perciò parte integrante dello stesso addestramento anche l'assegnazione del ruolo in cui specializzarsi individualmente e l'assimilazione del personaggio in tutti i suoi aspetti (Gissenwehrer 1986). Si attestano anche casi in cui questa fase avviene in gruppi di basso numero di allievi accomunati dall'affinità di ruolo attribuito. Il perfezionamento del ruolo può avere una durata anche pari a un'intera annualità e di norma consta di esercitazioni su rappresentazioni complete. Come si comprende dalla particolare concentrazione sul rapporto interprete-personaggio dell'ultima fase dell'apprendimento tecnico, ne consegue che l'attore ricopra ad ogni occasione se non lo stesso personaggio, di certo uno standard. Volendo dare una spiegazione più chiara, mentre nel contesto greco un interprete può rendere sia un personaggio maschile che femminile nel corso della sua carriera, e segue un addestramento – od un 'mantenimento' – per i diversi personaggi di volta in volta, nell'ambito cinese è previsto che un professionista rivesta una certa gamma di personaggi, in base

alla distinzione dei personaggi propria del fenomeno teatrale della Cina, e che gran parte dell'addestramento sia rivolto al perfezionamento delle particolari tecniche del personaggio-tipo di riferimento – dunque, un attore cinese non può lungo la sua carriera impersonare sia personaggi maschili che femminili, ma o l'uno e l'altro e di questi, un tipo o una categoria particolare. Rispetto alla categorizzazione dei personaggi caratterizzante l'ambito teatrale cinese, in Grecia il concetto di personaggio quale motore centrale e vivente di una storia viene ad affermarsi progressivamente solo a partire dal quarto secolo in poi.

In Cina è molto importante per il futuro attore è che questi assimili in sé una forma di energia interna che faccia sì che tutte le movenze e le posture non siano un mero atto fisico quanto più una serie di azioni guidate da questa forza interiore. Di questa forma di energia intrinseca il ragazzo deve essere consapevole al fine di controllare la stessa e fruirne nel corso delle rappresentazioni sceniche. (Gissenwehler 1986). Anche in Grecia l'attore avrà sicuramente dovuto sottoporsi ad esercizi focalizzati sul controllo interiore per l'idonea ed efficace recitazione estrinseca. Ricordiamo infatti che uno dei prerequisiti fondamentali per rendere ottima una performance in Grecia è la coerenza dell'interpretazione con il personaggio interpretato, secondo il modello preconstituito di quest'ultimo noto ai cittadini parte del pubblico. Di conseguenza, oltre che incentrato sulla versatilità del corpo e delle sue abilità come quella vocale, l'addestramento dell'attore greco, si focalizzerà sul raggiungimento dell'equilibrio interiore, del controllo dei sentimenti e del giusto grado morale. Un addestramento cioè anche di tipo spirituale oltre che fisico. Quanto differisce rispetto al caso cinese è che in Grecia si guarda ad un carattere più morale che di altra natura.

8.8. Uno sguardo nella carriera attorica

Una volta terminato il *training*, l'allievo teatrante diviene artista professionista. Questo per ambedue i casi qui analizzati, come anche altrove e in altri tempi.

Tuttavia, tra Cina e Grecia ci sono degli aspetti che differiscono riguardo al periodo successivo all'addestramento, ossia alla carriera attorica vera e propria. Ad esempio, in Cina a seguito del termine del percorso per l'apprendimento dell'arte recitativa, l'introduzione dell'allievo nel contesto lavorativo ha natura, potremmo dire, concreta. Questa forma di immissione nel mondo teatrale effettivo avviene tramite un rituale. Se in Grecia il teatro si permea del rituale come parte del fenomeno stesso, in Cina la porzione rituale si ha semplicemente nell'iniziazione alla carriera. Come noto, da sempre la tradizione cinese è stata centrata sulla attività rituali, anche per influenza

confuciana, e così, altrettanto nell'occasione dell'ottenimento del titolo di attore professionista è prevista una tale pratica. Questa si caratterizza di un rito di iniziazione che il nuovo attore esegue dinanzi ai maestri, in modo da potere venire da questi accettati nella nuova posizione entro la gerarchia (Xu 2003).

Nonostante questa forma peculiare di accesso alla carriera, l'attore cinese non gode, come in parte già visto, della medesima considerazione che invece è rivolta a quello greco. A tal proposito, si era fatto accenno precedentemente all'introduzione della competizione tra interpreti, risalente all'anno 449 a.C.: quest'innovazione nel mondo teatrale greco comporta da una parte il riconoscimento della figura attorica – già ampiamente trattata –, e altrettanto la possibilità di riscuotere la vittoria nelle vesti di migliore interprete. Come ben si comprenderà, ottenere un simile titolo è un traguardo di grande rilievo, sia per la dimensione personale che professionale e sociale. Si potrebbe anzi persino aggiungere una dimensione storica, intendendo dire che, all'occorrenza della vittoria in un agone, l'esito della competizione viene riportato per iscritto e alcuni dei testi redatti in quegli anni sono ancora ora consultabili. Con ciò, dunque, si vuole affermare che una tale condizione porta addirittura a conoscere i nomi di molto degli attori dell'antica Grecia. Si è inoltre constatato come a seguito della conferma del ruolo dell'interprete teatrale in Grecia, prenda forma una vera e propria cultura dell'attore.

In Cina non si presenta una medesima situazione, ma si potrebbe constatare qualche somiglianza per certi casi. Se divenire un attore non è una scelta personale, diventare invece un professionista talentuoso e ben distinto può essere invece una decisione personale dell'interprete. Certamente, la fama per gli attori di teatro cinese – come anche poi di opera pechinese – non è longeva, così come non è raggiungibile in breve tempo o in modo semplice. Quello che può risultare agevolante è il disporre di una figura rilevante nel settore, magari nelle vesti di maestro e iniziatore. Per esempio, un professionista ben noto che instrada il novello interprete nel mondo del teatro. Solitamente l'occasione migliore è quella della cerimonia di iniziazione per i nuovi entrati nell'ambito dello spettacolo, essendo anche di carattere pubblico (Xu 2003). Se si raggiunge alta rilevanza e rinomanza nel campo della recitazione teatrale, si giunge a nuove posizioni e gradi nella gerarchia delle compagnie. Un *leading actor* all'interno di una compagnia teatrale può avere riservati esecutori di musica privati come un violinista, o un suonatore di strumenti a percussione, così come figure a cura della sceneggiatura che dovrà poi usare nello spettacolo, e infine un acconciatore personale. Altrettanto personali possono essere per l'attore principale le vesti, conseguentemente non condivise col resto dei componenti della data compagnia teatrale: tuttavia si tratta di spese affrontate direttamente dallo

stesso artista e non da parte della compagnia – anche date le possibilità finanziarie di cui un *leading actor* dispone (Scott 1983) –.

Oltre a riscuotere un compendio economico maggiore rispetto quello dei colleghi – in quanto la somma della paga guarda a bravura e notorietà –, un attore principale in Cina riceve anche titolo di capo effettivo della compagnia teatrale nella quale si trova a operare. In tali vesti ha persino valenza di decidere il corpo attorico degli spettacoli e di dirigere le rappresentazioni. Infine, gli è garantita la possibilità di prendere parte alla realizzazione delle opere, dalla fase della stesura dei canovacci recitativi e dei testi musicali, alla direzione scenica e alla disposizione della sceneggiatura. Ovviamente, in casi come questi l'attore principale fa sì che lo spettacolo sia calibrato in particolare – se non esclusivamente – sulle sue svariate capacità, sia per fare sì di mantenere il ruolo di principale interprete anche entro quello spettacolo che per dare prova del suo talento al pubblico (Xu 2003). Questa è in certo qual modo la condizione di cui godono i primi attori in Grecia, ossia i poeti che interpretano il loro testo. Questi difatti collaborano nella preparazione della rappresentazione sotto vari punti di vista, come ad esempio quello dell'ideazione dei costumi e degli accessori di scena – come si dirà meglio in seguito –, della scelta del secondo e terzo interprete e persino dell'organizzazione del proagone e dell'agone. Altrettanto nel caso greco poi l'attore principale fa in modo che la sua bravura possa essere riconosciuta dal pubblico e che possa ottenere sempre maggiore fama, come sempre una maggiore paga. Inoltre, a tal proposito, basti rimembrare l'introduzione del costume degli interpreti greci di adattare i testi drammatici alle loro abilità tecniche o preferenze per comprendere la volontà dell'attore di affermarsi.

L'attore di teatro cinese, inoltre, diversamente da quello greco, è sottoposto a costanti trasferimenti. La motivazione principale per cui l'attore di teatro cinese viene costretto a tali spostamenti consta dell'impossibilità di mantenimento con la sola paga derivata dal lavoro entro una troupe stazionaria. Da tale situazione ha origine la figura dell'interprete itinerante in Cina, che si rende disponibile a esercitare la propria attività presso le città o le zone anche più lontane da quella di origine, in occasioni di celebrazioni dalla natura più svariata a livello popolare o anche solo individuale (Mackerras, Wichmann 1983). Non si è dunque dettati in realtà da ragioni di volontà di crescita o di rafforzamento delle abilità per mezzo dei vari trasferimenti. Almeno apparentemente, intento dell'attore cinese è guadagnare quantomeno il necessario per la sopravvivenza; il fatto che poi possa entrare in contatto con altre forme artistiche, apprendere e implementare nel proprio repertorio di capacità è un qualcosa di successivo e aggiuntivo. Per il caso greco, invece, alle volte, gli attori non si limitano a svolgere solo ruolo di attori di teatro volendo ampliare la loro esperienza

professionale. Questo è in particolare valido per gli interpreti del genere tragico, i quali possono decidere vestire altresì i panni di cantanti in varie occasioni festive (Easterling, Hall 2002).

Per quanto riguarda, poi, il *corpus* di interpreti contemplato per le rappresentazioni, tra i due fenomeni si riscontrano delle differenze. Per il caso cinese non vi è un numero limite di attori per la realizzazione di uno spettacolo o delle singole scene. Contrariamente, il teatro greco consta di una quantità massima di attori e di una loro struttura fissa per rappresentazione. Si rammenti che nella primissima fase del fenomeno teatrale greco, si ha un solo attore addetto alla recitazione, quasi di supporto al coro. Quando il gruppo corale andrà ad assumere meno rilievo e di contro l'interprete rivestirà una funzione più alta, verrà introdotto il secondo interprete – secondo quanto si riporta ad oggi – grazie all'intervento di Eschilo ed infine un terzo per merito di Sofocle. I tre attori si distinguono dunque in πρωταγωνιστής *protagonistes* (protagonista), δευτεραγωνιστής *deuteragonistes* (deuteragonista) e τριταγωνιστής *tritagonistes* (tritagonista) (Allegrì 2016). Il protagonista ha affidati di norma i ruoli principali o comunque quelli di maggiore complessità, anche fossero minori o minimi nella tempistica della presenza sulla scena, mentre il deuteragonista e tritagonista si impegnano in ruoli non per forza specifici e di minore peso e difficoltà.

Se per la Grecia si parla di gerarchia all'interno del gruppo dei professionisti, sulla scena, per il fenomeno cinese si riferisce una struttura gerarchica nell'ambiente della compagnia teatrale, fuori dalla scena. Qualsiasi sia il tipo di relazione all'interno della compagine – familiare o di altra natura –, comunque viene portato e mantenuto il massimo riserbo e rispetto nei confronti degli interpreti più anziani. Accanto alla concezione già di per sé propria della mentalità cinese del dovere di onorare le persone di età maggiore, gli attori più longevi vengono considerati le figure più eminenti, in quanto dotati di maggiore esperienza e visti come modelli di riferimento per la conoscenza e capacità teatrale.

Ancora, se in Grecia il gruppo degli attori e il ruolo di ognuno viene decretato sulla base dell'abilità tecnica, il sistema cinese di compresenza attorica sulla scena può optare invece per fare recitare attori della stessa generazione negli stessi spettacoli. Questa preferenza è anche comportata dal fatto che, nel condividere l'età e la generazione, i vari professionisti si ritrovano anche nello stesso tipo di arte impartita e di modalità di insegnamenti ricevuti, e così, possono comprendersi e sostenersi vicendevolmente nella cooperazione sulla scena (Xu 2003).

8.9. Gli attori sulla scena: la resa dei personaggi

I differenti tipi di addestramento adottati nei due ambienti, sono motivo di divergenze altrettanto nella successiva resa dei personaggi.

Per quanto non si sia potuto fornire un grande numero di informazioni certe riguardo al tipo di addestramento seguito dall'attore greco, comunque si è potuto constatare il tipo di richiesta rivolta al professionista per la resa scenica del personaggio affidato, secondo la coerenza del modello preconstituito di questo sulle basi dell'ideologia sociale. Anche nel caso cinese si potrebbe parlare di tipologia di personaggio con relativo repertorio di caratteristiche, ma bisogna considerare le differenze rispetto all'idea di base che si ha nei confronti dei personaggi-tipo. In Grecia infatti il riferimento principale è quello alle leggi della verità e della verosimiglianza, peculiari già della sua mentalità, secondo la cui ottica ogni personaggio deve corrispondere a parametri di tipi e codici prestabiliti. Così, ad esempio se il profilo è quello di un personaggio nobile, questo non può essere manifestato secondo quelle che sarebbero caratteristiche tipiche di una figura di basso rango. Dunque, è diverso il concetto di base che caratterizza la categorizzazione dei personaggi del teatro cinese.

Questo difatti si basa sul concetto del cosiddetto 行當 *hangdang* (ruolo dell'opera tradizionale cinese), criterio che formula non solo i personaggi in sé ma altresì il processo di preparazione alla manifestazione di questi da parte degli interpreti (Tan 2008). La prima occorrenza dell'applicazione del sistema *hangdang* risale al periodo di iniziale maturazione dell'arte teatrale della Cina e ha uno sviluppo per un lungo periodo di tempo divisibile in tre fasi: prima dell'undicesimo secolo, che potremmo definire come fase originaria, nel corso della quale viene praticata nel teatro Song; tra il XII e il XV secolo, la fase di sviluppo, fruita sia nei drammi del Sud che del Nord, motivo questo della larga espansione successiva; infine, durante il periodo tra il XV e il XVIII secolo, quando le convenzioni vengono standardizzate e l'iniziale sistema giunge alla sua versione 'completa', utilizzata nell'opera *kunqu*. Questa modalità di divisione dei ruoli teatrali è il riflesso della struttura sociale dettata dal Confucianesimo – si rimembri infatti quanto importante fosse l'influenza del Confucianesimo nella formazione e successiva maturazione del teatro cinese, ben maggiore rispetto a quella del taoismo e buddhismo.

Il sistema *hangdang* segue un certo rigore nella categorizzazione dei personaggi, suddivisi sulla base di attributi naturali, sociali e qualità innate (Scott 1983). Rispettivamente, per aspetti naturali si intendono le distinzioni di genere, età e relative caratteristiche esteriori ed estetiche; per elementi sociali si indicano il rango e lo stato entro la società e l'occupazione personale; infine, per proprietà

innate si fa riferimento a tutto quello che concerne il carattere e il temperamento, l'atteggiamento *et similia* di una persona. Se, però, nel corso della dinastia Yuan la categorizzazione dei personaggi si presenta alquanto semplice, con il trascorrere del tempo e così, con il progressivo sviluppo dell'arte teatrale, anche l'aspetto dei ruoli-tipo viene rendendosi più articolato, fino a giungere alla categorizzazione dei personaggi ad oggi tipica dell'Opera di Pechino. La più accentuata complessità del corpo dei ruoli consta del fatto che a quelli tradizionali vi si aggiungano delle ulteriori sottocategorie, distinte secondo l'appartenenza al gruppo dei personaggi giovani e anziani, come anche alla dimensione civile rispetto che militare. Ancora, il sistema prevede che determinati personaggi siano caratterizzati altresì da abilità speciali, che vengono di conseguenza richieste nella manifestazione recitativa da parte dell'interprete a cui viene affidato il ruolo. Difatti, secondo il sistema *hangdang*, ogni personaggio ha attribuita una peculiare modalità di resa scenica, non solo a livello strettamente recitativo, ma altrettanto a riguardo del suo aspetto, concernendo elementi quali ad esempio il costume – aspetti che verranno esaminati nel corso di questo capitolo –. Ogni personaggio ha quindi assegnato un repertorio contraddistinto, un insieme di codici garanti il riconoscimento del personaggio portato sulla scena.

Dunque, se, come detto, nel teatro greco è l'abilità di espressione efficace delle emozioni a rendere partecipi gli spettatori dell'identità dei personaggi, nel caso cinese sono le tecniche su cui si costruisce il personaggio a caratterizzare la complicità con il pubblico, tecniche apprese nel corso del *training*.

Dopodiché, altrettanto nel caso dell'attribuzione del personaggio all'attore i due teatri differiscono: se il teatro greco affida allo specifico interprete i ruoli – avendo un numero massimo così basso, uno stesso attore ricopre più personaggi nello stesso spettacolo – in occasione della rappresentazione, il teatro cinese, anche in questo caso anticipa e affida al potenziale attore ancora in fase di addestramento il suo ruolo-tipo, caratterizzando così la sua successiva carriera attorica. Non avviene ugualmente in Cina. Una differenziazione, peraltro peculiare, che può presentarsi nel contesto teatrale cinese riguarda il tipo di esecuzione di un determinato professionista: se un attore infatti riveste il ruolo-tipo affidatogli in fase di addestramento, allora si tratterà di *principal performance*, se ne svolge uno di riferimento al ruolo-tipo starà eseguendo una *additional performance* e se, infine, il personaggio interpretato sarà opposto rispetto il tipo assegnato in origine l'esecuzione sarà detta *reverse performance* (Tan 2008).

Un aspetto d'interesse riguardo al teatro greco e alla ripartizione dei personaggi agli attori riguarda l'evenienza dell'esecuzione di uno stesso personaggio da parte di attori diversi nel corso della stessa rappresentazione. Per essere più chiari, può avvenire che, per via della necessità che un attore ricopra più ruoli negli spettacoli, uno stesso personaggio venga interpretato da più attori: ad

esempio, se un determinato personaggio viene reso dapprima da un attore che, secondo indicazione dell'autore, dovrà ricoprire un ruolo diverso in scene successive, in queste parti della rappresentazione il personaggio precedente verrà interpretato da un altro attore, e onde evitare che il cambiamento sia palese e che per di più comporti confusione al pubblico, non gli vengono affidate battute. Così facendo, quando sarà nuovamente l'attore originario a interpretare il primo personaggio, questo potrà nuovamente parlare senza che il precedente cambiamento sia stato reso noto agli spettatori. Di norma, sono attori muti, non parte della gerarchia prima discussa, a dare la figura, potremmo dire, ai personaggi quando non sono gli attori originari a interpretarli (Allegrì 2016).

In ambedue i teatri i personaggi femminili vengono interpretati da interpreti di sesso maschile. Però, anche in tale caso, si ha una differenza. Il teatro cinese guarda alla persona dell'attore per l'affidamento del ruolo, con cui si intende che constata se la fisicità, l'esteriorità così come la versatilità corporea e l'abilità muscolare sono tali da potere soddisfare una buona resa del personaggio. Dunque, per i ruoli femminili un attore deve presentare determinate caratteristiche, anche esteriori ed estetiche – ovviamente però hanno pari peso le capacità recitative –. Nel teatro greco invece ad essere risolutivo per l'identificazione dei personaggi, almeno visivamente parlando, è la maschera, e con essa poi, lo sono altrettanto la resa gestuale e la versatilità vocale. Da ciò ne consegue che gli attori hanno indistintamente assegnato un ruolo maschile o femminile (Allegrì 2016).

Nel teatro greco, nonostante le limitazioni di numero degli attori sulla scena di cui si diceva prima, si possono presentare casi di comparse, nel caso ad esempio di corteggio reale o di eserciti. Anche il fenomeno cinese presenta una simile condizione, comportata inoltre da esigenze sceniche simili.

Dei personaggi, della loro diversa tipologia e varietà per i due teatri, si tratterà in una sezione separata da questa, in quanto verranno affrontati in relazione alla materia scenica vera e propria, assieme con elementi quali la maschera e il costume.

8.10. La questione della sessualità e della presenza femminile nei due fenomeni

Si è osservato come in entrambi i casi teatrali qui presi in esame la recitazione delle parti femminili sia affidata ad interpreti di sesso maschile. Tuttavia, non è questo un fenomeno limitato ai due soli teatri greco e cinese; anzi si potrebbe affermare che sia un costume alquanto comune nei vari mondi teatrali. Si hanno, certamente, occasioni in cui si registra altresì una presenza femminile nella produzione e nell'esecuzione delle rappresentazioni teatrali – o di natura affine –. Di norma

l'introduzione delle donne nell'atto performativo risponde a ragioni, si potrebbe dire, di convenienza, rispetto che sceniche o tecniche (Allegrì 2016) –. Con ciò si vuole dire che la donna nelle vesti di interprete vuole essere un elemento di innovazione e di attrazione – si ricordi sempre il ruolo che può assumere il corpo verso il pubblico. Verranno prese in esame ambedue le casistiche teatrali, e di ognuna verrà considerata la relazione con la donna, non più solo personaggio, ma persona vera e propria.

Il coinvolgimento nel fenomeno relativo alla presenza sulla scena di donne riguarda il teatro in Cina. Non vi sono fonti che attestino con certezza date di inizio dell'attività delle donne cinesi come teatranti, né v'è documentazione alcuna sulla cadenza temporale o sulla percentuale della presenza femminile sulla scena. È probabile che un tale fenomeno abbia avuto luogo in misura minore del corrispettivo maschile ed è possibile avanzare che una motivazione plausibile sia la mentalità in cui si colloca gran parte dell'attività teatrale antica e classica – secondo l'accezione di classico di cui si tratterà nel parlare dell'Opera di Pechino –. Con ciò si vuole fare riferimento al tipo di immagine che viene concepita nei confronti della donna nei tempi remoti, al trattamento che hanno le proli di sesso femminile alla nascita e alla sottomissione successiva come moglie. A giustificazione di una minore presenza femminile tra i corpi attorici cinesi si potrebbe inoltre supporre una maggiore frequenza di vendita delle giovani nei giri di prostituzione o di cessione in matrimonio in età ancora infantile o al massimo adolescenziale, usi questi certamente più diffusi rispetto all'affidamento alle compagnie teatrali. Ciononostante, c'è presenza femminile a teatro: da precisare però, che la possibilità per le donne di prendere visione – o 'godere dell'ascolto' – del teatro cinese è databile al solo Novecento.

Un primo periodo in cui sembrerebbe abbiano fatto apparizione attrici sulla scena teatrale cinese risalirebbe alla dinastia Tang. Il genere in cui si presenta un numero maggiore di attrici rispetto quello degli attori è *canjun xi*, già analizzato nella formazione della figura del professionista di teatro. Fiorito in contesto commerciale e dunque con molte probabilità ritenuto meno artistico degli altri tipi di spettacolo, vede l'affidamento alle attrici di anche più di un solo ruolo. Il protrarsi di questo stile circa fino all'epoca Song ha con molte probabilità influenzato anche generi di periodi successivi nell'inclusione di donne con ruolo di interpreti (Dolby 1983). Viene infine affermato che nella maggioranza dei casi di interpretazione da parte di donne, i ruoli inscenati sono di sesso maschile – di contrasto, l'attestazione che viceversa, attori interpretino parti femminili nel corso del teatro Yuan non è avanzata con certezza –.

Affermato è ancora che anche nel corso dell'epoca Ming le compagnie includano le donne e che vengano appositamente richieste per personificare i quattro ruoli principali del teatro cinese (Hu 1983). Tuttavia, altre fonti affermerebbero che invece con molta probabilità è solo dall'impero Ming

in poi che le compagnie smettono di contemplare unicamente il sesso maschile, incorporandovi interpreti dell'altro sesso. Non sono fornite notizie dettagliate e sicure neppure sul rapporto tra compagnie e presenza femminile, nel senso che non è noto se sia possibile una compresenza e maschile e femminile all'interno dei medesimi gruppi di artisti o se siano previste compagnie suddivise per sessualità dei componenti o se ancora vi siano periodi in cui viene adottata l'una o l'altra forma per ospitare le professioniste.

Per il successivo genere dell'Opera di Pechino, invece, si hanno delle informazioni maggiormente precise e attendibili. Queste attesterebbero una prima presenza di attrici sulla scena databile intorno al termine del diciannovesimo secolo. Tale avvenimento ha luogo sì nel contesto del teatro pechinese, ma presso la città di Shanghai (Xu 2003). Il fatto non deve sorprendere, in quanto la cosiddetta Opera di Pechino si espande all'infuori della stessa capitale già nel primissimo periodo, raggiungendo persino il Sud della Cina. Fonti attestano che una prima presenza del genere nella città di Shanghai risalga circa alla seconda metà dell'Ottocento. Tuttavia, riflettendo sul ruolo rivestito all'epoca dalla città del meridione, il fatto non risulta più così curioso. In quegli anni Shanghai è porto della comunicazione tra la Cina e il mondo occidentale, esterno, aperto all'innovazione e al cambiamento. Nella capitale invece la figura dell'attrice ha una storia maggiormente travagliata, che la vede dapprima accolta sulla scena nell'anno del 1912, ossia alla definitiva proclamazione della prima Repubblica in Cina, per poi venire bandita fino agli anni '30 (Xu 2003).

Sempre rimanendo nel contesto dell'opera pechinese, qui le donne professioniste godono di maggiore libertà nelle scelte relative al guardaroba di cui dotarsi, rispetto al passato. È bene però precisare che si fa riferimento ai soli colore e stoffa delle vesti. Altrettanto per la presenza scenica, le attrici hanno conferita maggiore elasticità, ma anche in questo caso si tratta di decisioni meramente relative al modo in cui acconciare i capelli – in realtà, per essere più precisi, tra pochi tipi di pettinature possibili – o nei trucchi da applicare al viso. Il motivo per cui si vuole qui fare un tale appunto è relativo all'onnipresenza del pensiero confuciano, anche nel contesto teatrale. Come è valido il riferimento confuciano nel caso della suddivisione dei personaggi tipici del teatro cinese, altrettanto lo è per la presenza femminile nel corpo attorico. Tornando a trattare nello specifico gli aspetti prima solo accennati, nel caso del vestito, infatti, per le attrici si prevede il rispetto delle norme confuciane che così, devono essere poste in correlazione di quelle dell'ambito scenico. Per proporre un esempio pratico, solitamente le vesti sceniche vengono indossate a strati, non solo per soddisfare le necessità dei diversi usi di un medesimo abito per più ruoli od occasioni, ma altrettanto per le varie condizioni climatiche o stagionali nelle quali sono eseguite le rappresentazioni teatrali; tuttavia per la donna non è osservata questa condizione e si prescinde dal tempo nel richiedere sempre la coperta completa del

corpo. Anche il trucco e l'acconciatura seguono le convenzioni tradizionali: rispettivamente, per il trucco facciale si fa uso di cipria chiara per rendere il carnato della pelle più puro e nobile, ancora si adotta rasare le sopracciglia per poi ridisegnarle appositamente per il ruolo e le labbra tinte con colore rosso, espedienti che si riscontrano anche per il trucco di certi personaggi femminili; nel caso delle pettinature, invece, si ha una grande influenza della concezione di femminilità ideale dalla quale si richiede che la fronte rimanga libera e che al contempo il viso sia ben contornato dai capelli, che devono coprire solo leggermente le orecchie della donna (Scott 1983). Si prevede altresì l'uso di capelli finti – ma non intere parrucche-, applicati nella parte retrostante dell'acconciatura femminile, di norma uno chignon la cui altezza non è attestata con certezza.

Per quanto si sia affermata la prevalenza dei ruoli maschili per le interpreti professioniste, tuttavia non è da escludersi che la recitazione delle donne non sia altrettanto impegnata nella personificazione di ruoli femminili, come nel caso del ruolo del 青衣 *qingyi* o del 旦 *dan*. Anche nel caso del personaggio femminile si può rilevare una certa influenza della filosofia confuciana, o comunque un apporto non indifferente della visione tradizionale, a tal punto che si può affermare che, prescindendo dalla sessualità dell'interprete, i ruoli femminili del teatro cinese sono “a theatrical transposition of the old style feminine deportment” (Scott 1983, p. 139).

È infatti tenuto in considerazione il comportamento sociale previsto per la donna, secondo cui vi sono delle osservazioni da rispettare: l'espressione facciale deve essere sempre tenuta sotto controllo, gli occhi devono essere tenuti bassi e il sorriso non essere messo in evidenza ma nascosto, l'andatura deve essere caratterizzata di passi piccoli e lenti in conformità anche della pratica della fasciatura dei piedi, il portamento deve osservare la posizione per cui le braccia della donna si trovano l'uno lungo il fianco e l'altro invece portato sulla vita (Scott 1983). È in particolare col vestito che si cercano espedienti per soddisfare questo incontro tra concezione culturale e necessità sceniche: le gonne, sia indossate dalle teatranti che anche solo nei casi dei personaggi femminili, sono caratterizzate dall'applicazione di pieghe con cui la deambulazione comporta semplicemente un leggero movimento delle stesse. Da tenere in considerazione che comunque sono richieste tecniche specifiche per ben modulare il tipico andamento dei piedi di fiori di loto e che di conseguenza questo espediente è aggiuntivo. Difatti viene richiesto a chi personifica un certo ruolo femminile che i passi siano fatti il più velocemente possibile e al contempo in maniera delicata e minuta. Da fermi devono mantenere i piedi paralleli l'uno all'altro e distanziati a una massima distanza di un centimetro, mentre in movimento che non si superino i tre centimetri di distanza tra la punta di un piede e la parte posteriore dell'altro. Supplementare è anche l'applicazione di campanelline dalle piccole dimensioni ad ognuna delle pieghe, con cui viene reso un lieve tintinnio di accompagnamento alla deambulazione femminile

sulla scena – e nuovamente, si precisa, sia di attrici che nel caso della personificazione dei ruoli femminili. Conseguentemente, quella della personificazione del ruolo femminile altrettanto è una recitazione altamente stilizzata – ma non per questo da intendersi fittizia nel senso negativo come già spesso delineato- ove la resa della femminilità come concepita dal confucianesimo è un elemento aggiuntivo allo stile recitativo cinese già di per sé complesso. Infine, la pratica della personificazione da parte di attori di ruoli femminili viene cessata nella seconda metà del secolo scorso (Scott 1983).

Se, come visto, è per motivi di convenienza che la donna viene inclusa nel mondo performativo come parte attiva, è solitamente per ragioni ideologiche che ne viene esclusa. Come sarà probabilmente ben noto, la donna non ha goduto nei secoli e nelle varie parti del mondo di alta considerazione, motivo per cui non viene integrata già nella sola società o nelle attività a questa connessa o a questa concessa, a maggior ragione non potrebbe – salvo rari casi – venire contemplata in settori altri, tra cui neppure quello teatrale. Questo è il caso greco.

Tuttavia, almeno nell’ambito teatrale, la differente sessualità non è interpretata quale divergenza assoluta ma come “differences of balance or degree” (Wiles 2013, p. 81). Per comprendere meglio questo fenomeno si deve fare nuovo riferimento a una questione in realtà già trattata, ossia la figura di Dioniso e il dissolvimento del genere alla divinità connessa. Abbiamo difatti constatato che, accanto al vino, all’ebbrezza, alla maschera, ulteriori simbologie cui rimanda la figura dionisiaca sono quelle della trasformazione e della dissoluzione della propria identità, e così altrettanto del proprio genere. Rimembrando poi che il dio viene – anche per i motivi summenzionati – riferito quale divinità centrale del teatro, si comprende come conseguente sia l’influenza degli aspetti che porta nel contesto teatrale. In tal senso studi moderni adottano un’ottica psicoanalitica trattando della trasposizione nel contesto teatrale in termini di convivenza di una parte maschile *animus* e una femminile *anima* – riprendendo la terminologia di Jung (1875-1961) –, proponendo un parallelismo tra questa caratterizzazione intrinseca ed estrinseca di ambivalenza sessuale alla mentalità della tradizione della Cina dello 阴 *yin* e 阳 *yang* (Wiles 2013).

Questi aspetti conducono a una duplice condizione, in quanto, pur non venendo contemplata nelle vesti di interprete, la donna è tuttavia inclusa nei gruppi corali. Fonti infatti attestano che gran parte dei gruppi corali sono composti da donne- tuttavia, non vi sono riportate casistiche di cori misti, i cui componenti sono in parte uomini e in parte donne (Wiles 2013). Probabilmente, il motivo per cui non si associa la figura femminile a quella attorica sta dapprima nella corrispondenza dell’attore con l’autore e dopodiché nella valenza gradualmente attribuita al teatrante. D’altra parte, la presenza femminile nel contesto corale trova invece giustificazione nell’influenza del mito sul teatro. Questo, sotto un aspetto sia concettuale che più concreto. Il primo dei due aspetti guarda al ruolo femminile

nel contesto rituale e religioso: nonostante la condizione della donna nella società, è tuttavia resa loro possibile la partecipazione a rituali specie se di tipo parateatrale, per i motivi che verranno ora qui esaminati. Nel particolare il rimando è fatto con il dio Dioniso. Nell'immaginario tradizionale Dioniso, viene considerato dio della libertà espressiva, e del corpo e della parola, dio della collettività, per questo ricollegato al contesto teatrale e posto in opposizione rispetto alla figura di Apollo, invece identificata come l'iniziatore della poesia epica, esecuzione disciplinata e singola. Da questa differenza ne consegue che norma della società greca antica sia che il corpo dei devoti ad Apollo presenti prevalentemente uomini, mentre a venerare Dioniso siano in larga maggioranza donne. Ancora, ricordando che del gruppo delle dodici divinità Dioniso subentra in sostituzione di Estia, dea della dimensione domestica, il collegamento tra donna e dionisiaco appare più evidente (Wiles 2013).

Anche per il rapporto con la divinità dionisiaca, le donne vengono ricollegate al mito. Vengono ritenute depositarie della tradizione mitologica. Le figure femminili vengono di fatto assimilate alle genitrici o alle ancelle, di solito impegnate nella guida nel corso dell'infanzia e nell'esposizione di narrazioni di vario tipo. Altra figura cui vengono ricollegate le donne sono le menadi, e questo per via della partecipazione femminile agli eventi preparatori alle occasioni teatrali nelle vesti di menadi. Poiché la concezione tradizionale considera le menadi il collegamento tra il mondo umano e performativo, di conseguenza, ricollegate ad esse, le donne sono a loro volta riferite al contesto teatrale (Wiles 2013). Testimonianza della partecipazione femminile come rimando alle menadi ci viene data da fonti visive di vario tipo. Un aspetto interessante che si riscontra proprio da queste è che, diversamente dal travestimento satiresco degli uomini, non è prevista applicazione di maschera o altro accessorio per le donne. Il motivo dell'assenza di cambiamento visibile e fisico nelle donne, diversamente dalla condizione imposta alla parte maschile del seguito dionisiaco, sta nella credenza antica che l'interiorità femminile fosse di per sé maggiormente propensa all'influenza divina e che così fosse caratterizzata da un'innata inclinazione alla possessione della forza divina. Per tale visione, si suole persino ritenere che la maschera teatrale – obbligatoriamente indossata dall'uomo per via della mancanza della medesima capacità femminile di fare aderire la propria emozionalità a quella dionisiaca – porti a una trasformazione totale nell'altro sesso (Wiles 2007).

Guardando all'aspetto più concreto, si deve fare riferimento alla città di Deli e a un costume ivi sviluppatosi. Presso la città, tradizionalmente luogo di nascita del dio Apollo, donne vergini, del luogo e non, con cadenza temporale varia innalzano inni alla divinità e competono tra loro. È questo il motivo per cui sarà in particolare modo presso la città di Deli che la partecipazione femminile nella produzione teatrale viene considerata di fondamentale importanza per le dimensioni canora e

coreutica. Il costume verrà poi riproposto altresì ad Atene, città del teatro greco antico, e così altrettanto estesa l'inclusione della donna nei cori (Wiles 2013).

La partecipazione della donna nella dimensione corale non porta comunque la società femminile di godere di maggiore considerazione o libertà nel contesto quotidiano. La presenza femminile nel teatro è giustificabile constatando che il fenomeno di per sé si caratterizza di ambedue le dimensioni, politica e rituale, rispettivamente dunque rappresentate dall'uomo e della donna. Non per questo tuttavia, non si creano tensioni tra le due parti, tra ruolo politico maschile e presenza femminile nel rituale; questa anzi viene poi a caratterizzare i testi della tragedia, dalle cui opere può trasparire per esempio l'evidenza della necessità di una maggiore considerazione della dimensione femminile rituale nella società (Wiles 2013).

Capitolo Nono

9. Studio sui personaggi

Si potrebbe asserire che una volta salito sul palco l'attore non sia più se stesso, bensì il personaggio che vuole andare a rappresentare. La trasformazione nel personaggio prevede più aspetti e passaggi, gli stessi che rendono possibile contemporaneamente la conoscenza e il riconoscimento del dato personaggio da parte del pubblico. Di conseguenza, il personaggio ha grande rilevanza nel fenomeno teatrale e non è solo un'entità astratta, ma prende vita grazie all'attore e con l'attore.

Non verrà proposta qui un'analisi particolareggiata dei singoli personaggi delle storie dei due teatri, per più motivi: anzitutto, poiché potrebbe distogliere l'attenzione sulle tematiche principali qui trattate, poi perché si vuole tentare di fornire non informazioni ma spunti per conoscerne e comprendere il repertorio nei due fenomeni teatrali. Verranno dunque date più chiavi di lettura con cui apprendere della materia del personaggio dapprima per via generale e poi in maniera più particolareggiata traendo informazioni da suggerimenti derivanti dal tipo di storie e dalla varietà degli accessori di scena. Si è trattato delle convenzioni per la resa dei personaggi e delle concezioni legate alla loro caratterizzazione, ma altrettanto necessario è osservarne gli elementi identificativi di altro tipo.

Si potrebbe partire proprio dalle storie, laddove i personaggi si originano e si sviluppano. Verrà qui di seguito proposto un breve excursus sulle principali caratteristiche delle trame teatrali dei due casi, per conferire contesto con cui trattare della materia dei personaggi.

Una differenza fondamentale tra le greche e cinesi è l'apporto della mitologia. Il mito è difatti centrale nelle storie del teatro della Grecia e a tal proposito giustamente riporta Aristotele che “the life-spirit of a play was its mythos” (Wiles 2013, p. 5). Il concetto di μῦθος *mythos* presenta in realtà svariate sfumature oltre alla sola valenza di mito vero e proprio, tra cui quelle di storia, trama o atto parlato. Ciò poiché il mito è prodotto delle prime costumanze sociali fondate sull'oralità e dunque può venire veicolato nella forma di canzoni, poesie, recitazioni *et similia*. Conseguenza ne è che nell'antica Grecia il mito, essendo in qualsiasi evenienza sempre “something spoken”, venga concepito già di per sé come “performance” (Wiles 2013, p. 12). Sarà in particolare per questo motivo che il soggetto mitico tanta influenza avrà sulla composizione delle storie per il suo teatro. Per quanto non possa vantare la stessa influenza della corrispondente greca, è comunque altrettanto presente una mitologia cinese. Con carattere più popolare rispetto quella greca, essa non ha una struttura sistematica nelle personalità coinvolte, nello svolgimento delle storie, nella valenza delle divinità *et alia*. Ma è altro che porta da una parte il mito greco ad affermarsi nell'ambito teatrale diversamente da quello cinese, ossia il coinvolgimento nel genere epico. L'epopea difatti, da iniziale forma orale si sviluppa come composizione e viene identificandosi come forma scritta della storia teatrale.

Di fatto, tre sono i principali percorsi da cui prendono forma le trame delle opere teatrali greche: la guerra contro la città di Troia, le storie legate alla personalità di Oreste e quelle invece relative alla figura di Edipo. Questo è in particolar modo riferibile alla tragedia, dal momento che i tragediografi fanno affidamento alla medesima base narrativa per elaborare la nuova versione teatrale delle storie; diversamente i commediografi possono fare uso delle stesse trame di fondo proponendone la parodia. Riprendendo i miti, il teatro greco consta di un corpus di personaggi che permane invariato, se non in rarissimi casi. Questo che si potrebbe dire un ‘gruppo standardizzato’ si compone di divinità e di eroi; dopodiché gli altri personaggi possono variare nella loro natura e ciò poiché di importanza leggermente inferiore rispetto alle figure summenzionate. Interessante è però considerare la differente visione attribuita ai personaggi divini ed eroici nel teatro greco – con rimando alla stessa concezione culturale popolare –. La diversità ha natura, si potrebbe dire, pratica: gli dei sono in effetti entità astratte e immortali mentre gli eroi sono individualità concrete e realmente esistite, parte del repertorio storico. In Grecia le divinità, diversamente da quella che può essere la figura divina del Cristianesimo o di credenze più o meno religiose di altre popolazioni, non hanno attribuito alcun senso di moralità e le tragedie sono il riflesso delle turbolenze che intercorrono tra le stesse. A loro

volta, queste ostilità tra gli dei olimpici dell'antica Grecia sono conseguenza della naturale opposizione della loro stessa natura congenita, in quanto ognuna di esse "represent irreconcilable opposities" (Wiles 2013, p.8). Secondo la mentalità antica, gli dei devono essere venerati non come rappresentazione simbolica di un qualche codice morale, ma in quanto detentori del potere, dalla quale condizione deriva la visione per cui sola forma di disonore verso le divinità sia la denigrazione di questa loro superiorità. La loro natura insita, l'opposizione vicendevole, l'assenza di qualsivoglia forma di moralità e la concezione della diffamazione del potere come sola vera mancanza di rispetto e riverenza da parte degli uomini devono essere considerate e comprese onde evitare un'interpretazione scorretta del fenomeno teatrale in sé. Non rari sono difatti i casi in cui studiosi criticano la crudeltà e la ridicolezza accostata alle figure divine nelle opere teatrali. Tuttavia, un approccio di questo tipo produrrebbe una razionalizzazione degli dei, irrealizzabile in partenza, considerando già solo la natura di per sé divina degli stessi, come anche la valenza data nel contesto del testo e della sua resa scenica. Diversamente per gli eroi, i greci sono consci della tangibilità di queste figure, al punto tale da considerarli propri antenati da rispettare e venerare: rispetto a quello che si era detto con riguardo agli dei, in tale caso la motivazione della reverenza sta nella possibile influenza che gli eroi-antenati avrebbero sulle generazioni successive. Di fatto, "Greek mythos told of heroes whose graves were physically present" (Wiles 1023, p. 17) da cui si potrebbe avanzare che per le figure eroiche un processo di razionalizzazione venga in effetti attuato.

A proposito del gruppo standardizzato di personaggi del teatro greco si ha modo di constatare una certa somiglianza con il fenomeno cinese, in quanto pressoché identificabile con i personaggi-tipo delle sue rappresentazioni –oggetto di studio in una parte successiva del capitolo –. Si può riscontrare una similitudine tra i due teatri in relazione alla materia, a maggior ragione citando quanto affermato da Aristotele nella sua Poetica: egli difatti tratta dei personaggi delle opere greche indicandoli come 'caratteri'. Così definendoli, intende che i personaggi non si identificano in individui specifici, bensì in caratteristiche, più o meno singole, che qualificano una certa categoria di uomini. Dunque, pur partendo da concetti diversi e pur adottando espedienti dissimilari sulla scena, si può affermare che il pensiero alla base del personaggio teatrale sia in Cina che in Grecia presenti delle somiglianze: il cogliere gli aspetti salienti delle varie personalità umane, il tratteggiarle con linguaggio anzitutto visivo, il volere agevolare il pubblico alla comprensione e identificazione dei personaggi con riferimenti alla cultura tradizionale e all'ideologia sociale. Dopodiché, guardando nello specifico al personaggio eroico, il teatro cinese introduce questo tipo di ruolo solo nel diciannovesimo secolo circa. Prima di questa innovazione, le storie che propongono un tema bellico pressoché affine a quella delle trame greche sono le storie militari, categorizzate come trame a sé

stanti come altrettanto le loro rappresentazioni, per questo appunto dette rappresentazioni belliche – si dedicherà una sezione sui particolari tipi di rappresentazione in questione –.

Un tipo di storia del teatro cinese che invece può avvicinarsi per la narrazione delle vicende dei miti greci è la trama di natura leggendaria. Il repertorio di storie teatrali cinesi ricalca infatti in gran parte le leggende della cultura tradizionale (Hsu 1985). Questa ripresa di racconti dell'antica civiltà è costume che ha origine in epoca Han, ossia ai primi sviluppi del fenomeno artistico, e proseguirà fino alla formazione dell'Opera di Pechino, la quale, formatasi in gran parte dai generi di teatro più popolari non può non comprendere storie altrettanto popolari. Diversamente, l'apporto mitico in Grecia non è un elemento congenito delle opere teatrali in sé, né caratterizzazione propria dai tempi più remoti: è solo con l'avanzare del tempo che il mito si introduce nella sfera del testo di teatro, e così della sua rappresentazione sulla scena.

Le trame leggendarie cinesi sono assimilabili a quelle mitologiche della Grecia anche per le personalità divine ed eroiche, poiché di fatto le figure coinvolte nei racconti cinesi vengono concepite dalla popolazione tanto come delle entità superiori quanto eroiche. Anche per tale motivo, nei confronti di questo tipo di trame non è provata sola simpatia, ma una vera e propria forma di ammirazione e reverenza, dalla società tutta *in primis* e altrettanto poi dal pubblico. La centralità conferita alle trame leggendarie comporta una forma di attaccamento emotivo tale che possono essere viste come “parables told by the joint effort of the people; they form the expression of their psyche” (Hsu 1985, p. 109).

Diversamente dalla prevalente presenza della divinità nelle trame greche, le storie dal carattere non realistico del teatro cinese possono riguardare esseri spirituali come fantasmi e demoni e possono contemplare elementi come la magia. Vengono ad ogni modo preferiti contenuti realistici e concreti. Curioso osservare come taoismo e buddhismo abbiano una certa influenza nella realizzazione delle opere teatrali, che possono riguardare la conversione a uno dei due indirizzi o l'illuminazione religiosa banditi poi divenuti immortali *et similia* (Dolby 1983). Altrettanto interessante è che inoltre solo nei casi in cui la storia abbia natura sovrannaturale l'ambientazione sia esterna dalla Cina. Infatti, anche in tal caso ugualmente con il teatro greco, la quasi totalità delle trame è ambientata nelle rispettive terre. Un tale uso non è un elemento a sé stante rispetto all'identità dei personaggi, in quanto ricalcano aspetti tipici e dei cinesi e dei greci, a seconda, ripropongono determinate credenze e costumanze della popolazione di riferimento e infine nei loro confronti il pubblico prova un profondo attaccamento.

Motivo per cui la gente del pubblico si ritrova nelle trame proposte è anche la consapevolezza che si ha delle stesse, cioè riprese da storie già parte del repertorio culturale si ha già una certa conoscenza

delle materie trattate nelle varie rappresentazioni. A differire sono maniera e misura di consapevolezza delle trame nei due teatri. La storia leggendaria in Cina è risultato di un'immaginazione collettiva e non quindi propria di una sola mente, e come tale viene riproposta come prodotto artistico-teatrale (Hsu 1985). Per il caso greco si potrebbe invece più parlare di 'base' del mito della storia. Secondo le convenzioni del tempo, l'autore di teatro non deve riproporre immutate le storie ma bensì rimaneggiarle come fosse quasi una creazione *ex novo*. È infatti per tale motivo che si registrano svariate versioni di una stessa storia, per le reinterpretazioni dei poeti e le riformulazioni narrative (Wiles 2013). La versione soggettiva dell'autore della trama di base comporta d'altra parte che quello degli spettatori non sia un mero presenziare alla presentazione in scena di cose già note. Disconoscendo le varianti dei dati autori, il pubblico viene coinvolto in un percorso di scoperta della nuova storia; ancora, fonte di piacere per il pubblico greco è il tentare di predire quanto potrebbe avere luogo sulla scena. Per meglio comprendere il fenomeno della rielaborazione drammaturgica greca si può guardare alla natura originaria del mito, in quanto è essa stessa a favorire le modifiche. Come visto, quella greca antica è una civiltà che si basa sull'oralità, e altrettanto il racconto mitico è un qualcosa di legato alla sfera orale, trasmesso nelle forme della canzone, recitazione o declamazione poetica, nelle quali i performers godono di libertà di reinterpretazione e riadattamento delle storie mitiche. Ciononostante, la civiltà greca antica non consta di un testo scritto che possa essere equivalente alla Bibbia o al Corano e di conseguenza le storie e le divinità greche non vengono fissate in una sola, ufficiale, versione. Basti pensare al caso della figura dionisiaca. È difatti nel contesto teatrale con merito particolare di Euripide che all'immagine di Dioniso viene finalmente conferita una forma definitiva. Prima dell'intervento euripideo si registra una duplice iconografia della divinità: una prima, originaria forma che lo raffigura come un uomo maturo e barbuto, e una seconda in cui invece il dio è reso più giovane. Sarà questa seconda versione quella infine confermata, questa immagina quella accettata poi dal pubblico, venerata e tramandata, sino ai giorni nostri. Rimembrando che oltre che dio del vino e della maschera, è altresì divinità della trasformazione, della dissoluzione del genere e della propria identità, una tale variazione iconografica è facilmente giustificata (Wiles 2013).

Oltre che con Dioniso, con il teatro la popolazione greca giunge ad una forma di identificazione collettiva di tutte le divinità in generale. Nonostante parte del repertorio culturale tradizionale della Grecia sin dai tempi più remoti, in un primo momento la figura e simbologia degli dei non ha forma univoca. Erano numerosi e distinti i titoli sotto cui gli dei venivano venerati e per di più, fonti artistiche attestano come svariate fossero persino le fattezze esteriori attribuite. Questa condizione non è però comportata da superficialità o confusione, quanto bensì dal fatto che, come visto, l'antica cultura greca non consta di un testo scritto in cui sono tracciate le identità degli dei. L'arte teatrale,

in quanto visiva, parte di un evento totale e in parte incentrata sulle stesse divinità, conferirà modo di raggiungere finalmente un “colletive understanding of the gods” (Wiles 2013, p. 14).

Non si vuole ad ogni modo dire che la trama mitica di riferimento sia solo una forma di ispirazione o di mero riferimento alla tradizione antica; bensì si caratterizza come l'elemento a favore della resa della distanza critica, sia dell'autore che del pubblico (Wiles 2013). In un certo senso decontestualizzando le storie di fondo, l'autore ha possibilità di trattare le principali problematiche della propria epoca e dare altrettanta occasione al pubblico di una lettura distaccata e più oggettiva delle questioni in esame.

Nel fenomeno cinese, invece, per quanto il fattore psicologico possa influire sulla scelta delle tematiche leggendarie e delle modalità con cui renderne la versione teatrale, tuttavia, non si guarda ad accuratezza di natura storica o logica nella rappresentazione delle storie (Hsu 1985). Ciò in parte anche per la mancanza di struttura di tali storie prima vista. Quella che potrebbe dall'esterno essere considerata una mancanza, non influisce invece sul giudizio del pubblico. Il teatro greco invece presta grande attenzione verso la precisione storica – nel senso di svolgimento della trama – e logica, condizione dettata anche dalle leggi del reale e della verosimiglianza alla base della concezione teatrale greca.

Solo tipo di trame nel teatro in Cina che possono presentare un apporto personale dell'autore sono quelle che si fondano sull'elemento amoroso. Il riferimento alle storie sentimentali può infatti riguardare esperienze dirette degli autori e dunque, a seconda della scelta personale, il tema romantico può essere centrale o fare da elemento di sfondo rispetto l'argomento principale su cui verte la storia. Si rammenti che questo tipo di trame possono risalire solo dal momento in cui subentrano delle personalità a elaborare le storie per le rappresentazioni, dunque, a partire dall'epoca Yuan circa. Peculiare è che la trama di queste storie ricalchi esperienze vissute dall'autore e che i personaggi siano una trasposizione scenica delle persone con cui egli era venuto a contatto – e verso cui rivolge la storia –. Per questo motivo i personaggi vengono sviluppati per riprendere le personali esperienze ed emozioni, ad immagine degli autori e delle persone a loro vicine.

Il teatro cinese non ha la finalità di discussione politica o sociale del teatro greco, anche nel caso delle storie non opera d'invenzione. Non solo quelle di natura leggendaria sono storie che ricalcano il passato, si annoverano difatti trame tratte da avvenimenti realmente accaduti. Per questo tipo di storie si parla però tutt'al più di fine o indirizzo sociale. Sono questi drammi vertenti sulla lealtà verso la Cina o verso l'imperatore, in cui inoltre si fa evidente l'influenza del confucianesimo (Dolby 1983).

Ci si riferisce per lo più a tematiche del teatro Yuan: molto probabilmente motivo della preferenza verso questo nuovo tipo di storie sta nel fatto che la dinastia in questione è non-Han, non prettamente cinese e dunque, finalità può essere quella di veicolare al pubblico il modello di comportamento da seguire. Ancora di indirizzo sociale, vi sono trame vertenti sull'attività degli scolari o sugli esami imperiali – il fatto che vengano inscenate vicende sugli esami imperiali e sulle persone coinvolte è qualcosa di una certa ilarità se si rimembra la limitazione imposta proprio agli attori e ai suoi familiari di partecipare all'esame. Ad ogni modo, è certamente un tipo di storia che trova seguito nella popolazione, in quanto i personaggi coinvolti ricalcano una parte della cultura, della costumanza sociale e dell'ideologia della Cina. Risulta dunque più semplice ritrovarvisi. Infine, altre trame possono essere incentrate su casi di criminalità in cui dunque appaiono personaggi come briganti, o tiranni oppressori, nobili o burocrati prepotenti: qui il tema sociale è quello degli eremiti e degli esclusi, molto sentita come tematica nel teatro Yuan. Anche in tale ultimo caso conseguono sentimenti di attaccamento emotivo e immedesimazione personale dal pubblico verso i personaggi.

Venendo traslati sulla scena le emozioni, gli stati d'animo e psicologico, i comportamenti, le abitudini e le caratteristiche peculiari, per mezzo di ogni espediente possibile, risulterà alquanto evidente come il personaggio dell'Opera di Pechino in sé sia esso stesso una stilizzazione convenzionale e simbolica della popolazione cinese. Secondo tale visione, infatti, i cosiddetti ruoli fissi del teatro cinese non sono identificabili come individui ma come 'tipi', motivo per cui il repertorio dei personaggi del teatro cinese si basa su un sistema dei personaggi-tipo. La terminologia specifica per indicare questa particolare suddivisione dei ruoli è *hangdang*. Si tratta qui del fenomeno teatrale della Cina generalmente inteso e non dell'Opera di Pechino nello specifico poiché la presenza dei ruoli fissi non è cosa che si introduce o si limita al solo stile pechinese: ne ritroviamo le origini difatti già nell'epoca teatrale Yuan (Dolby 1983) e con l'avvento dell'opera del *kunqu* (Lucignani 1956), entrambi gli stili da cui l'opera pechinese si rifà. L'antica ripartizione dei personaggi si costituiva delle categorie del ruolo maschile, femminile, del personaggio negativo e infine di quello clownesco; di questi nel corso del primo periodo prevale il personaggio femminile, in realtà ancora oggi dominante, al punto che a figure di rilievo come 梅兰芳 Mei Lanfang (1894-1961) ne viene affidata la personificazione. Dopodiché, sono risalenti solo al XIX secolo a.C. i ruoli di ministri, burocrati e letterati, eroi militari come banditi (Brown 1998).

Con l'Opera di Pechino si seguirà su per giù la partizione precedente, di cui principalmente permangono i ruoli 旦 *dan* (ruolo femminile), 净 *jing* (personaggio negativo), 丑 *chou* (clown), variando semplicemente quello maschile, ora indicato con l'espressione 生 *sheng* (ruolo maschile). Quest'ultimo si identifica ora nel letterato e ortodosso o nello studioso o ancora nel civile la cui

conduzione di vita rispetta i canoni della società. Introdotto da Cheng Zhanggeng (1812-1880), figura riconosciuta come “emperor of the Beijing theater” (Scott 1983, p. 123) nei suoi ruoli di attore, maestro e capo di una rinomata compagnia teatrale, il personaggio dello *sheng* dipinge nella maggior parte dei casi soggetti dall’alto rango sociale, o imperatori e principi, o uomini che, nonostante la debolezza fisica dovuta all’età, vantano comunque di profonda saggezza e forza d’animo. Altra innovazione che si registra con il progressivo sviluppo dell’opera pechinese è l’introduzione nel repertorio ruoli-tipo di sottocategorie. Si intende che accanto alle categorie principali si annoverano progressivamente le sottocategorie di ognuno dei ruoli. L’ulteriore distinzione segue i cambiamenti nelle visioni e concezioni della società cinese, e le nuove sfumature conferite alle varianti ricalcano le stesse innovazioni sociali e le rendono manifeste. Si rimembri a tal proposito, come spesso riportato alla memoria in questa tesi, che il teatro è un fenomeno di trasposizione socio-culturale, dei quali ambiti ne ripropone oltre che le caratteristiche fisse anche le innovazioni o diversità che possono avere luogo. Si badi che però i nuovi elementi che identificano le sottocategorie neo-introdottesi non sostituiscono i precedenti caratteri dei personaggi principali ma bensì confluiscono con essi; la correlazione delle caratteristiche garantisce poi di riconoscere a quale categoria di ruolo-fisso la determinata variante fa parte (Fei 2002).

A livello più pratico, le sottocategorie di solito presentano personaggi che rispetto ai ruoli originari variano per giovinezza od anzianità (Allegrì 2018). Infatti, a caratterizzare l’Opera di Pechino e il repertorio dei ruoli è la determinazione di caratteristiche come l’età, la posizione e l’occupazione entro la società (Mackerras 1972). A tal proposito, prime due varianti che si possono citare sono quelle del 老生 *laosheng* (personaggio anziano) e dello 小生 *xiaosheng* (personaggio giovane), ambedue varianti dello *sheng*, motivo questo della permanenza del carattere *sheng* nella denominazione. Data l’occorrenza nell’uno del termine *lao* e nell’altro dello *xiao* si comprenderà essere l’età l’elemento variante, rispettivamente più anziana e più giovane. Nel particolare lo *xiaosheng* viene primariamente considerato un personaggio secondario, dopodiché assume maggiore rilevanza con la crescente diffusione dell’Opera di Pechino. Per il ruolo fisso femminile *dan*, una variante è il 青衣 *qingyi*, personaggio tipico della tradizione teatrale cinese, che contraddistingue la donna piena di virtù come dignità e lealtà alla famiglia. È il ruolo-tipo che incorpora figure come figlie filiali, mogli fedeli o amanti in pena, solitamente dipinte in situazioni di difficoltà e tormento per fare prevalere il carattere del ruolo. Altra variante del personaggio fisso femminile è quella della 闺门旦 *guimendan* le cui personificazioni vanno dalla giovane ragazza alla donna ancora nubile; la denominazione ha come significato letterale ‘in the girl’s chamber dan’ ossia ‘entro la stanza della ragazza dan’. ‘Flower dan’ è invece la traduzione data alla denominazione 花旦 *huadan* del

personaggio della giovane dalla personalità po' accattivante e provocante. Come per il maschile, per il ruolo fisso femminile v'è la variante militare: è il caso del personaggio del 刀马旦 *daomadan*. Altresì noto con l'espressione 武旦 *wudan* – come forma di corrispettivo del *wusheng* prima visto -, fa riferimento alla personificazione di quelle donne dotate di capacità belliche o in attività ippiche, la cui femminilità tuttavia non è intaccata da tali abilità (Fei 2002). Infine, le “matriarchs of Beijing Opera” (Scott 1983, p. 125) sono le 老旦 *laodan* – cui anche in tal caso si riscontra una corrispondenza con il *laosheng*. Caratterizzato da uno spirito fermo e saldo e da un'espressione forte nonostante le situazioni dolorose nelle quali si trova, ha particolarmente a cuore l'onore della famiglia e l'unione del proprio clan. Diversamente, il ruolo *jing* non ha delle vere e proprie varianti: essendo infatti quel personaggio caratterizzato dal trucco facciale, è lo stesso trucco a conferire la varietà interna al tipo di personaggio. Conseguentemente, attraverso la forma, il colore, le sfumature del trucco vengono rese manifeste le differenti nature, peculiarità, abilità *et similia*. Il ruolo del *jing* è molto vario difatti di per sé: può presentare uomini di ambito militare – pur di rilevanza secondaria rispetto quelli *wu* -, personaggi negativi come malfattori e ladri, quanto anche positivi come giudici e ministri volti alla giustizia, giungendo infine persino a includere esseri soprannaturali (Scott 1983). Altrettanto nel caso del personaggio comico, *chou*, non si ha una relativa variazione in sottotipi.

È interessante che le concezioni confuciane abbiano influenzato sin dall'epoca più remota anche l'aspetto dei personaggi del teatro cinese: la visione confuciana del legame familiare influenza la fissazione convenzionale dei vari ruoli. Viene dunque così reso sulla scena quello che caratterizza la società cinese tutta senza distinzione, con la sua civiltà, cultura e tradizione. Anche per tale motivo la differenziazione dei vari personaggi sulla scena risulta facilitata per il pubblico (Wickham 1988). Nello specifico infatti determinati personaggi delle rappresentazioni teatrali ricalcano figure tipiche della tradizionale società cinese, come nel caso di cortigiane, suocere, tiranni e demoni. Quello che però risulta maggiormente agevolante il pubblico alla comprensione del personaggio è la presentazione che ne fa l'attore, con particolare riferimento alle stilizzazione delle componenti del costume e del trucco, in quanto “quando si parla di espedienti come il trucco, la maschera, il costume, si tratta dal punto di vista fenomenico, ossia l'immagine che si presenta allo spettatore” (Molinari 2008, p. 57).

Nel caso del teatro cinese tali elementi differiscono a seconda del personaggio interpretato e finalità ultima è conferire agli spettatori una linea guida della storia nel suo insieme.¹⁷

¹⁷ Ricordiamo che mancano testi di riferimento per le rappresentazioni teatrali, e che inoltre le storie proposte sono tratte dalle leggende della tradizione o dal repertorio antico e per cui noto alla popolazione cinese.

9.1. Gli accessori di scena

Oltre alla resa recitativa, non secondaria è la caratterizzazione per elementi altri, concreti ed ‘esterni’ che esprimono le caratteristiche di ogni personaggio o categoria. Nonostante la percettibilità che si ha di questi, tuttavia non sono visibili ad occhio nudo i significati che portano. Con ciò si vuole intendere che gli accessori scenici nei due fenomeni teatrali vanno oltre la sola rappresentazione esterna in quanto dotati di contenuti intrinseci, dal colore all’uso fattone. Ancora, per quanto accessori, la loro valenza non è meramente aggiuntiva ma quanto più complementare, nel senso che completano le altre componenti teatrali della recitazione, del gesto e del movimento, della parola e del canto e così dicendo. Di conseguenza, la rappresentazione scenica deprivata di tali accessori non assume lo stesso significato e per di più non il senso che l’autore vorrebbe veicolare o di cui la storia è impregnata. Allo stesso modo, il solo accessorio in assenza degli altri elementi teatrali manca di contenuto.

Accanto alla fisicità e all’interpretazione, l’attore deve farsi carico di tutto il resto degli espedienti con cui si identifica sulla scena per rendersi esso stesso la scena (Scott 1983). Tra questi, di grande influenza nella caratterizzazione dei personaggi è il costume scenico. Esso viene considerato quasi un’estensione delle movenze corporali dell’interprete e così riflesso dell’immagine del personaggio. Aspetto che necessita però mettere in chiaro riguarda il rapporto che intercorre tra costume e modalità di recitazione adottata dall’attore: non vi è prevalenza o maggiore influenza di uno dei due, in quanto lo scambio è bensì vicendevole ed entrambi sono risultato di tradizione ed evoluzione dei fenomeni teatrali (Hsu 1985). Comunque, che si tratti del caso cinese o greco, si distinguono vari tipi di abito a seconda del ruolo per il quale viene creato. Ciò perché il costume scenico è quell’elemento visivo con cui il pubblico è nelle capacità di riconoscere il personaggio, il suo stato sociale, il carattere e il temperamento, motivazione per cui deve caratterizzarsi di aspetti peculiari e per di più simbolici, per ogni tipo di personaggio.

Il fenomeno cinese adotta il mascheramento *in toto* del personaggio facendo uso della stilizzazione. In lingua cinese 象征手法 *xiangzheng shoufa*, indica la divergenza tra il contesto del quotidiano e sociale e quello scenico-artistico; lo si può considerare il carattere estetico più alto della concezione dell’arte tradizionale del teatro cinese. A tal proposito è proprio attraverso le varie modalità in cui la stilizzazione viene resa che si ha la possibilità di differenziare i molteplici tipi di genere teatrale. Tali svariate forme sono identificabili nelle convenzioni della tradizione, degli usi

comuni e sociali. Nell'ambito teatrale queste si traducono come pratiche artistiche e sceniche, che oltre che servire per la buona resa della rappresentazione, hanno altresì valenza di veicolazione delle simbologie per la comprensione da parte del pubblico – le quali possono essere più o meno evidenti e così immediate (Wichmann 1983) –. Si può affermare che “per apprezzare [...] uno spettacolo del teatro classico cinese [...], è indispensabile conoscerne le convenzioni, i simboli espressi dai colori, dai costumi, dai gesti, dal trucco e dalla musica” (Lucignani 1956, p. 140).

Nel fenomeno teatrale cinese si distinguono principalmente sei tipi di abito scenico. Si annovera il tipo *mang*, veste solitamente di colore oro, caratterizzata da ricchi ornamenti con raffigurazioni di drago a quattro dita e onde marine, adatta sia per il sesso maschile che per quello femminile. La sua prima fruizione sulla scena sembrerebbe risalire all'epoca Ming e riprendere la veste formale cerimoniale dell'epoca indossata dagli imperatori o dagli ufficiali di alto rango (Xu 2003). Il costume *pei*, vestito non propriamente formale ma fatto indossare nelle scene di incontri anche di tipo ufficiale per personaggi tanto maschili quanto femminili. Ancora, lo *zhezi*, abito formale, indossato nelle scene di contesto casalingo sia da uomini che da donne e il simile *kai chang*, veste degli ufficiali militari di tipo semi-formale. Il *kao*, armatura indossata dagli ufficiali nelle scene di ispezione militare, con la figura di una testa di tigre sormontata da uno specchio sul pettorale o con due bandiere di piccole dimensioni sulle spalle – quando è indicato il reggimento dell'armata (Savarese 2003) –. Come capo per la parte inferiore del corpo, la *qun*, sottogonna di colore crema o rosso, che può essere sia decorata che priva di ornamenti, adatta a tutte le occasioni – non vi sono difatti episodi particolari per i quali si preferisce un tale accessorio – e fruita di norma dai personaggi femminili come straniere, prigioniera, inservienti e donne guerriero (Hsu 1985). Infine, tutti gli altri costumi di scena non specifici sono indicati con l'espressione 依 *yi* (vestiario generalmente inteso) (Xu 2003). Sono proibite riproduzioni fedeli delle vesti di corte, delle decorazioni con motivi di drago tipiche degli abiti regali e degli stemmi ufficiali della dinastia in carica. Le vesti teatrali devono solo caratterizzarsi di adattamenti che simulino visivamente, apparire come fossero reali ma per solo scopo scenico (Scott 1983). Infine, con gli anni si registrano inclusioni di nuovi colori, materiali e modelli degli abiti di scena.

Il vestito tipico della scena teatrale greca invece ricalca quello quotidianamente fruito dalla popolazione dell'epoca. Si tratta del chitone, in uso quanto per gli uomini che per le donne e che si presenta sia nella versione dorica, di media lunghezza e consistente in un'apertura lungo i fianchi, sia nella versione ionica, che giunge sino ai piedi con ornamenti e decorazioni di vario tipo. Tuttavia, una differente caratteristica rispetto alla veste usuale, è l'adozione di maniche più lunghe per l'occorrenza scenica, quale espediente per non rendere visibili parti del corpo degli attori e

specialmente quando ‘vestono i panni’ di donne (Albini, Petrone 1992). Ulteriori rispetto al solo chitone, possono venire indossati abbinati a questo altri capi di vestiario, come ad esempio lo *xystis*, che consiste in un soprabito che cade lungo l’intera sagoma dell’attore e che viene indossata con una cintura all’altezza della vita; ancora, la *batrachide* ossia un tipo particolare di indumento ricorrente nelle scene di festività od eventi, di norma di colore verde; altro oggetto di lusso è la *clamide*, ossia il mantello dei personaggi dei soldati, messaggeri e cacciatori, che può sia essere ricamata in oro che esserne intessuta, stando a Polluce. Si ha conoscenza persino di una cosiddetta veste seduttiva, cioè quel tipo di indumento che viene appositamente indossato nelle scene in cui avviene la seduzione di uno dei personaggi, pur se di norma non lo si riscontra nelle rappresentazioni tragiche, mancando in esse la componente sessuale. Detto *krokotos*, è caratterizzato dalla tonalità vivace del giallo acceso. Come anche nel caso di tutte le altre vesti del teatro greco, le stoffe di cui sono fatti gli abiti scenici possono essere sia ricamate che avere la decorazione direttamente tessuta sulla stoffa stessa (Albini, Petrone 1992).

Peculiare è che a seconda che si tratti di tragedie o commedie i tipi di costume siano differenti in vari aspetti. A tal proposito studi affermano che questa divergenza abbia anche carattere sociale e politico. La tragedia fa uso della lunga veste dell’*himation*, la medesima di norma adottata quale abito tradizionale e quotidiano della popolazione greca: attraverso questo uso si vuole trasferire il comportamento bilanciato e disciplinato tipico della concezione della civiltà greca. Nella scena comica i personaggi si presentano al pubblico con indosso la cosiddetta *esomide*, tunica corta che lascia di norma scoperte sia la spalla che il braccio destro. Tipici dei personaggi della commedia sono le imbottiture ad altezza ventre, dette *progastridion* (Albini, Petrone 1992). L’elemento più peculiare del travestimento comico è l’apparato genitale maschile artificiale e smisurato. Il fallo della commedia deriverebbe dalla celebrazione del dio Dioniso, che a sua volta trova origine dalla trasmissione dell’episodio mitico in cui, all’arrivo degli dei presso la città di Atene, Dioniso respinto per via della pericolosità del dono che portava con sé –il vino –, punisce gli uomini pronunciando per loro una condizione itifallica perenne (Wiles 2013). Carattere principale del mascheramento comico è la nudità e il fallo è tanto simbolico nel travestimento della commedia quanto lo è la maschera del volto, al punto tale che se questo dovesse mancare o dovesse essere celato, dovrebbe esserne esplicito il motivo al pubblico poiché risponderebbe a una motivazione particolare. Alla stessa maniera, l’erezione del fallo, non costantemente presente vuole essere indice di una qualche situazione insolita, dunque anch’essa sarebbe da motivare (Varakis 2010). Il fallo sottostante al vestito e fuoriuscente da questo, come le calzemaglie, è segno di nudità, ma nello specifico, ha una valenza metateatrale, figurando le convenzioni della rappresentazione comica - non ha alcun fine di richiamare l’attenzione al corpo dell’attore (Wiles 2007). L’applicazione del fallo finto e sproporzionato vuol essere ulteriore

rimarco dell'opposizione della commedia rispetto alla tragedia: anzitutto, la mancanza di eroicità, invece nella tragedia fondamentale in quanto storia di eroi mitici, i cosiddetti 'individui migliori'. Inoltre, contrariamente dalla tragedia, si crede che il costume scenico della commedia e i corpi antiestetici in cui si presentano i suoi personaggi riflettano il codice antitetico e anticonvenzionale del genere. Si ricordi infatti che la cultura greca si basa sull'ideologia della diretta proporzionalità tra un buon corpo e una buona mente e conseguentemente, l'apparenza del personaggio è indice dello stato civile dello stesso. Nella commedia perciò il mascheramento non corrisponde alla sola maschera del volto: questa non è isolata, quasi fosse a sé stante e portatrice di un messaggio solo proprio, crea bensì tutto un insieme con il costume scenico. Fonti attesterebbero persino che il travestimento comico non renda visibile la parte del collo del teatrante, mancanza di distacco tra le due parti che sarebbe appositamente resa proprio per comunicare la complementarietà delle due componenti (Varakis 2010). Il fatto che il collo non sia visibile e così l'illusione che le parti superiori e inferiori del corpo dell'attore comico siano un tutt'uno porta a vedere lo stesso personaggio come un singolo organismo, una creatura che soddisfa i propri bisogni primari. Peculiare è la resa di tutto l'insieme degli apparati del mascheramento comico e i particolari rimandi: il parlare a sproloquio con la bocca sproporzionata, il saziare la fame dallo stomaco sporgente, l'appagamento sessuale dal fallo evidente e così dicendo. Infatti, diversamente dal costume della tragedia accuratamente decorato e colorato che ben rende l'alto grado della rappresentazione e la perfezione fisica dei corpi, con il mascheramento comico si rende la derisione della virilità e della mascolinità (Wiles 2013).

Oltre a delineare quale sia l'età del personaggio, il rango sociale, come facilmente comprensibile, il vestito della scena teatrale greca ha funzione di rendere ulteriormente evidente lo stato d'animo del personaggio – la quale cosa, come già denotato, è elemento di grande rilevanza per i greci. In Cina invece elementi come differenza di età, di posizione sociale e nazionalità – nella quale categoria rientra solo la divergenza tra cinese e straniero, barbaro senza ulteriore distinzione - provenienza di distretto, periodo storico o di stagione non vengono presi particolarmente in considerazione per gli abiti scenici (Hsu 1985).

Una caratteristica di peso nella composizione e simbologia dell'abito di scena è il colore. Secondo la concezione della civiltà cinese, il colore, specialmente del vestiario, è un indice convenzionale. Ad esempio, per i personaggi primari le vesti sono realizzate con quelli che sono i colori primari, mentre per ruoli di secondo piano altrettanto le tinte delle vesti saranno secondarie; ancora, nel caso dei popolani i colori sono neutri e i vestiti non portano alcuna decorazione (Savarese 2003). I colori di base – non solo per le convenzioni teatrali ma altrettanto per quelle sociali – sono il rosso, usato tanto per le ricorrenze speciali o quanto anche solo per le occasioni liete; il giallo, fruito per i personaggi

leali; il verde per i virtuosi; il bianco, utilizzato per le personalità giovani e infine il nero, per i soldati, i servi o i personaggi comunque rozzi (Hsu 1985). Altre tinte usate ma meno frequentemente e di solito per vestiti meno formali sono il rosa e il viola, il blu e il verde chiaro. Ancora, di norma il colore giallo a cui è applicata una decorazione pitonata è indossato nella personificazione degli imperatori, mentre l'unione dei colori blu e nero indica che il personaggio è uno scolaro (Xu 2003). Anche per le vesti teatrali greche grande considerazione viene fatta del colore. Nella Grecia antica le vesti sono caratterizzate da tinte vivaci quali giallo, bianco, rosso e la tonalità cremisi. In caso di scene di lutto, il colore della veste indossata è di certo il nero. Ovviamente, è alquanto evidente la distanza della visione e categorizzazione del colore e delle relative valenze e simbologie dal caso greco a quello cinese, essendo infatti il tutto derivante dalle concezioni culturali.

Altro aspetto che caratterizza gli abiti è, nel caso specifico del teatro cinese, la decorazione. In Cina quanto considerato nella creazione dell'indumento scenico "più che la fedeltà storica, è la bellezza e l'eleganza del costume" (Lucignani 1956). Difatti dei costumi scenici cinesi colpisce particolarmente la ricchezza in ornamenti e decorazioni, oltre alle tinte accese e vivaci. I costumi sono realizzati con tessuti preziosi, sete e broccati, impreziositi con numerosi ricami dalle forme più variegata, nella maggior parte dei casi in oro. Per questi tipi di costume di scena si attesta persino una somiglianza con le statue dei templi (Hsu 1985). Sin dai tempi più remoti, dunque, la veste teatrale viene realizzata con l'obiettivo della resa dell'effetto scenico anziché dell'accuratezza storica (Hsu 1985), coerentemente all'assenza di cura storica della trama di cui si è trattato. La condizione suddetta tuttavia non comporta una reazione negativa da parte del pubblico. Si potrebbe asserire anzi che anche questo tipo di espediente sia un'ideazione per il pubblico, per soddisfare cioè la richiesta di godere di "felicity of expression" anziché di "documentary accuracy" (Hsu 1985, p. 147). Al contempo la ricchezza degli ornamenti delle vesti è altresì indice del rango sociale del personaggio inscenato, sia per il valore monetario della realizzazione sia per lo stile che assume l'abito.

Con l'introduzione dell'Opera di Pechino il contesto storico-sociale di riferimento viene invece considerato nei minimi dettagli, anche con l'abito di scena, specialmente per la prevalenza di trame dal riferimento storico da cui si ha la necessità che il costume sia "fixed and categorized" (Xu 2003, p.115). Ciò non solo per quei personaggi storicamente riconosciuti ma anche per quei personaggi secondari o di scarsa rilevanza storica: ad esempio, nel caso dei poveri, la loro condizione sociale è resa per mezzo di vesti di seta su cui vengono cucite altre stoffe e pezze di altro materiale o di colori e fantasie differenti (Brecht, Bentley 1961).

Anche i costumi greci prevedono l'applicazione delle decorazioni e con finalità anche alquanto affini a quella cinese del primo teatro. Gli abiti scenici greci di norma riportano delle decorazioni

floreali, con aggiunta di frange o nappine nelle zone laterali. Anche in questo caso queste svolgono ruolo di espediente scenico per fare sì che le movenze del corpo dell'attore siano maggiormente evidenziate. Un accessorio decorativo molto usato nel teatro greco è il peplo, lunga tunica indossata indifferentemente nelle tragedie e nelle commedie. Il motivo della fruizione frequente sta nel fatto che esso non funge semplicemente da abbellimento della figura del personaggio inscenato, ma anche da prevenzione per la persona dell'attore, a che non percepisca freddo nel corso delle rappresentazioni che, si ricordi, avvengono in spazi aperti. Il peplo viene infatti realizzato in lana.

Le vesti sfarzosamente rese del teatro cinese di certo comportano per l'attore una maggiore delimitazione della sua azione nello spazio scenico. Nella concezione del costume di scena però sono da considerare inclusi, accanto all'indumento vero e proprio, accessori di vario tipo, oltre agli ornamenti visti (Hsu 1985). Sia gli uni che gli altri, nell'insieme finale, danno immagine alla figura che viene personificata fornendo quelli che sono gli elementi distintivi i vari personaggi, come monaci e monache, eunuchi, reali, schiavi, carcerieri, esecutori, o ancora spiriti, giganti, divinità. Ciò perché il costume, assieme con il trucco, le movenze del viso e del corpo, svolgono tutti ruolo di sostituzione alla scarsa scenografia cinese (Allegrì 2018). Partendo dall'assunto che nel teatro cinese "the players do not act with the set but they do act with the costume" (Hsu 1985, p. 149) si comprende la motivazione per cui si attribuisce pari importanza a ogni parte del costume scenico. Nessun elemento, neppure quello all'apparenza più minimo, è privo di valenza e simbologia nel teatro cinese e altrettanto nel pechinese: tutti i tipi di accessori sono ritenuti essere vitali per determinate gesticolazioni e movenze, affinché queste possano essere eseguite e così apparire all'esterno il più controllate possibile.

Un accessorio alquanto tipico del costume di scena del teatro cinese è quella delle maniche d'acqua – traduzione letterale dell'espressione cinese *shuixiu* (Savarese 2003). Queste, solitamente abbinata ai costumi cerimoniali, possono essere definite come delle maniche aggiuntive in seta bianca, cucite al termine di quelle effettive del costume all'altezza del polso e dalla lunghezza di circa due metri, presentano un'apertura laterale per favorire il movimento della mano e la sua visione dal pubblico (Scott 1983). Se le mani degli interpreti vengono tenute inerti lungo i fianchi, le maniche scivolano sul suolo del palcoscenico: per tale motivo, infatti, sulla scena non si ha nessuna sosta dai movimenti. Ciononostante, si può affermare che le movenze a cui si dà adito con l'uso di tale accessorio siano comunque abbastanza realistiche (Hsu 1985). In tal senso, possono essere definite esemplificazione dell'estensione tra comportamento sociale e trasposizione artistica sulla scena per mezzo dei complementi scenici del costume. Difatti simili maniche lunghe e larghe erano una componente comune del vestiario quotidiano della popolazione cinese. Al contempo, il repertorio di

movenze e gesticolazioni eseguite anche attraverso il loro uso, oltre che dare origine a successive forme coreutiche, ripropongono sulla scena quelle che erano le danze tipiche dei rituali sciamanici o dei contesti di corte del periodo dai Zhou agli Han. Si riscontra di fatto una certa somiglianza delle *shuixiu* con le maniche delle vesti indossate dalle sciamane nei contesti rituali, come riscontrabile anche dai vasi che ne ritraggono gli episodi (Savarese 2003). Le *long sleeves*, anche dette *tab sleeves*, ripropongono la concezione antica delle danze in cui le maniche servono da supporto con cui rendere l'effetto dell'azione, e non solo durante l'attuazione. Dunque tale espediente scenico è strettamente collegato a un tipo di danza specifica che, anche riprendendo l'antica tradizione indiana teatrale e non solo, non viene eseguita con l'uso degli arti inferiori ma bensì dei superiori. Basti pensare che la stessa voce verbale di 'danzare', 舞 *wu*, ha traduzione originaria di 'movimento degli arti superiori' e che solo in un secondo momento venga aggiunta l'espressione 'battere dei piedi' con l'accostamento del carattere 蹈 *dao* (Hsu 1985). Conseguentemente, non vengono attestati movimenti propriamente eseguiti con l'uso delle gambe, ma un semplice battere dei piedi come accompagnamento delle movenze delle braccia e così, delle maniche. L'uso delle maniche ad acqua è esteso a quasi l'intero repertorio di ruoli del teatro cinese – e poi anche dell'Opera di Pechino –, tra i quali ci può però essere conferita maggiore o minore importanza. Il ruolo fisso che più contempla l'uso delle *long sleeves* è quello del *qingyi* essendone i movimenti contraddistintivi ripresi dalle antiche danze rituali. L'unica eccezione sono i personaggi dei combattenti, i quali, indossando la ricca armatura per loro prevista, non fanno altrettanto uso delle maniche ad acqua; conseguentemente, per questo tipo di ruolo si richiede un tipo di recitazione maggiormente accentuata e visibile, fatta dunque con maggiore uso del resto del corpo (Hsu 1985). L'utilizzo delle maniche ad acqua sarebbe anzi in tale caso limitante e controproducente in quanto non garantirebbe una corretta e gradevole esecuzione acrobatica (Scott 1983).

Relativamente all'origine temporale, le prime fruizioni delle maniche ad acqua nel teatro cinese non parrebbero molto antiche poiché mancano fonti remote che presentino un tale uso sulla scena (Hsu 1985). Le sole documentazioni che ne fanno riferimento sono poemi classici o testi letterari risalenti alle dinastie Tang e Song, le fonti archeologiche dell'epoca Tang di figure riportate sulla superficie delle tombe e infine le riproduzioni sulle pareti delle caverne di Dunhuang (Scott 1983). Per quanto riguarda invece la finalità, le maniche ad acqua servono a comunicare al pubblico le emozioni provate dal personaggio o indicare i passaggi di azione o di canto (Savarese 2003). Considerando infatti la distanza del pubblico rispetto alla scena, ben si comprenderà che l'uso della sola espressione facciale non può soddisfare la necessità della comunicazione. Per tale motivo in particolare in seguito di un primo periodo di prevalenza di mimica facciale nella recitazione cinese si

è preferito fruire altresì di movenze, gesti, posture, tutti espedienti che anzitutto potessero essere maggiormente visibili e così, riconoscibili a occhio nudo.

Nel teatro greco un accessorio di certa rilevanza è la calzatura. I calzari vengono appositamente pensati e realizzati per la scena e non sono dunque calzature usate anche per il teatro. Il modello principale è il coturno che di norma è realizzato in due tipi distinguibili da legacci e decorazioni: nella forma di stivaletto ad altezza di metà arto, largo e morbido per aderire alla gamba della persona, dalla suola bassa, può essere abbellito da ornamenti, come presentarsi semplice, così può essere fornito di lacci come essere liscio. È solo in seguito infatti che la calzatura viene dotata di una suola più elevata, che giunge a registrare tra i dieci e venti centimetri di altezza e che conferisce maggiore slancio alla figura dell'attore. Nel caso di ruoli anziani le calzature di norma adottate sono note come *embades* e simili alle precedenti. Per quanto riguarda i personaggi femminili si annoverano sino alla quindicina di paia differenti di calzature, per quanto comune rimanga anche in tale caso la fruizione del coturno. Calzoni lunghi vengono usati per distinguere i personaggi persiani, che in quanto barbari devono distinguersi. Vi sono però anche occorrenze di personaggi che si presentano sulla scena *apelidoi*, ossia senza uso di scarpe (Albini, Petrone 1992).

Anche nel fenomeno cinese le calzature rientrano nella categoria del costume di scena. In realtà, è solo nel caso in cui il personaggio maschile veste informale che indossa scarpe come da noi intese. Nella maggior parte dei casi infatti la calzatura del teatro cinese si identifica con delle pianelle con la suola rialzata. Il motivo della scelta del rialzamento dei calzari è di tipo puramente scenico e tecnico con cui l'attore appare più elevato sulla scena, e le gambe maggiormente sfilate e lunghe. Ulteriore finalità delle calzature sceniche cinesi è la modifica dell'andatura e della postura dell'interprete (Hsu 1985). Calzature particolari sono previste per personaggi come monaci e inservienti, le cui scarpe sono prive della rialzatura della suola; infine per i ruoli femminili, per cui vengono appositamente realizzati calzari detti 'a trampoli' per imitare il piede a fiore di loto della tradizione antica (Savarese 2003). Interessante è che, come visto per il caso greco, anche per quello cinese si pone sempre attenzione a che lo straniero venga contraddistinto, anche con gli accessori. Tale il motivo per cui anche per le calzature si faccia differenza per quelle da fare indossare dai barbari: per i personaggi di origine manciù si usano stivali neri con soles bianche, alte e svasate.

Trattando di distinzioni, il teatro greco adotta elementi distintivi nel mascheramento scenico ovviamente anche per personaggi altri, come sovrani, dei e profeti. Data la particolarità delle personalità di riferimento, si necessitano accessori specifici che li pongano subito in risalto. Per i re, ad esempio, sono adottati nella maggior parte dei casi scettri, lussuosi quanto le vesti indossate; sempre di scettri di parla guardando ai personaggi dei profeti – e profetesse –, insieme alle infule,

bende di lana bianche simboleggianti le consacrazioni alle divinità. Per ognuna di queste ultime, invece, si differenziano le egide a seconda del dato nume: per Atena si prevede un mantello corto, realizzato in pelle di capra con applicate delle frange dorate e il busto della Gorgone in rilievo; per Apollo, arco e frecce; per Hermes un copricapo dalle tese larghe, i talari come calzatura e il caduceo, una verga abbellita dall'intreccio dalla forma di due serpenti, di norma ulteriormente sormontati da due ali aperte lateralmente (Albini, Petrone 1992).

Ad ogni modo, si può asserire che questo tipo di accessori abbiano più funzione scenica che tecnica. Nel teatro cinese l'equivalente di un tale genere di accessorio può essere il copricapo. Di copricapi se ne annoverano copiosi e tra i più comuni si hanno gli elmetti e le corone, i cappelli formali e gli informali maschili. I copricapi militari di norma presentano lunghe penne di fagiano, che vogliono anche essere espediente per una resa migliore della danza tipica del ruolo (Savarese 2003). In lingua cinese *chi*, le penne di questi copricapi si presentano di solito in coppia e poste ai lati, dopodiché la particolare sfumatura che possono assumere indica il rango militare posseduto dal personaggio. Nel caso invece dei guerrieri, ai copricapi sono applicati dei *pompons*, di ampiezza maggiore delle penne viste prima (Hsu 1985). Anche i cappelli dei funzionari, neri o dalle tinte scure, hanno l'attributo peculiare delle ali di garza e anche questo tipo di accessori ha stretta relazione con il corpo in movimento dell'attore, infatti la loro tipica vibrazione costante è corrispondente alle movenze della recitazione (Savarese 2003). Si potrebbe asserire che l'elmetto – di cui si hanno più versioni differenti – e la corona siano accessori alquanto somiglianti: entrambi sono caratterizzati dalla decorazione con perle e nappe colorate e realizzate in seta, un gambo oscillante con applicati dei pompons che si muovono all'unisono con l'attore (Savarese 2003). Nel caso di regnanti ribelli o stranieri, le corone sono create con penne di fagiano nella zona superiore e due code di volpe in quella anteriore (Hsu 1985). Anche per i cappelli informali maschili vengono applicate code di animali nella parte posteriore, che variano al variare dell'età e del rango sociale detenuto dal personaggio. Per i personaggi più giovani le decorazioni possono essere nappe o pompons; per i personaggi di età infantile vi sono dei copricapi a parte. Solitamente il vestiario scenico dei personaggi femminili non include copricapi, se non per il cappello di paglia indossato per i ruoli di donne povere in viaggio. Le donne comuni indossano ciuffi di capelli che vengono lasciati cadere lungo il viso, espediente tecnico per rendere quest'ultimo meno largo e piatto. Il solo personaggio femminile che indossa un accessorio vero e proprio sulla testa è l'imperatrice: per questa è prevista una corona impreziosita con perle e nappe laterali (Hsu 1985). Infine, non solo quello delle *shuixiu* viste prima è l'unico caso di trasposizione di comportamenti e usi tradizionali attraverso il costume scenico (Scott 1983). Altrettanto derivante dal contesto rituale è l'uso dell'accessorio delle piume di fagiano, originariamente usate nelle danze cerimoniali o presso i templi in ricorrenze come la celebrazione

della nascita di Confucio. Nel contesto teatrale dell'Opera pechinese queste si trovano applicate ai copricapi e fruite per i movimenti tenute fra le dita indice e medio di ambedue le mani e usate per simboleggiare l'origine barbarica del personaggio sulla scena. Tuttavia, in relazione a questo particolare complemento scenico, vi è altresì da affermare che l'iniziale valenza figurativa viene sempre meno, giungendo a divenire solo accessorio decorativo (Scott 1983).

È curioso come in Cina il costume –il completo si intende di abito e accessori – possa venire riutilizzato di spettacolo in spettacolo, dalla stessa persona come anche da altri interpreti in base all'occasione e al ruolo personificato. Ancora, vi sono volte in cui vengono riadoperate anche solo parti dei completi, per cui può venire fruito il solo vestito, ma con altri accessori, oppure questi ultimi possono essere abbinati ad altre vesti. Conseguentemente, seppur possa sembrare complesso e ampio il repertorio di abiti usati per le rappresentazioni cinesi, la scelta è in realtà ben più ristretta a stili di base le cui variazioni stanno nel colore, nell'accessorio abbinato e nell'attribuzione a personaggi maschili o femminili (Savarese 2003). Quanto invece risulta essere continuativo e così unificante i vari tipi di abito scenico sono i nomi a questi attribuiti – nel senso che personaggi diversi possono indossare abiti che recano la stessa denominazione –, il taglio di base e la funzione simbolica della veste in sé.

Per concludere, si vedrà in seguito in questo stesso capitolo come il trucco facciale del teatro cinese sia contemplato negli oggetti di studio nell'apprendimento; diversamente, quella del costume è un'arte che ne viene esclusa. Con ciò non si vuole negare il ruolo dell'abito scenico, di cui al contrario, si è avuto finora modo di constatarne la rilevanza e simbologia scenica. Il motivo per cui il costume non è componente del percorso di apprendimento sta bensì nel fatto che il teatro cinese vede figure addette ed esperte che si occupano e della realizzazione delle vesti e dell'applicazione successiva sull'interprete. Altrettanto in Grecia si dispone di una figura addetta alla preparazione delle vesti dei personaggi. Indicata con termine specifico di *skeuopoiros* ha in realtà affidata altresì la fabbricazione degli accessori e delle maschere, per cui si potrebbe dire del mascheramento completo dell'attore per la resa del personaggio. Per questa particolare sfumatura dunque il caso greco si contraddistingue dalla Cina in cui invece la figura del costumista si occupa solo del vestiario.

9.2. La trasformazione nel personaggio: il trucco cinese e la maschera greca

Un aspetto da puntualizzare è che, nonostante l'insieme di espedienti scenici, di significati simbolici, di usi peculiari verbali e materiali *et similia*, v'è comunque un elemento che non è possibile

veicolare a tutto tondo alla stessa maniera dei casi visti in precedenza. Si tratta del viso dei personaggi in scena: per tali motivi nei teatri cinese e greco si adottano rispettivamente maschera e trucco facciale.

Tra le principali ragioni per cui si scelgono proprio tali tipi di espedienti v'è quella che, come noto, la maggiore quantità di informazioni vengono trasmesse al cervello dal senso visivo, e che tale tipo di veicolazione di dati risulta essere quello maggiormente proficuo. Questo aspetto trova giustificazione nel fatto che, se per la comprensione testuale o di altro codice espressivo, si necessita una certa conoscenza di base, per quello che concerne il linguaggio visivo, anche la sola intuizione di fondo è un punto di partenza ottimale. Da ciò ne consegue che trucco facciale o maschera siano ambedue ottimi mezzi informativi, attraverso cui i dati non solo vengano immagazzinati dal pubblico, ma anche appresi e memorizzati e così infine riconosciuti.

In riferimento alla maschera greca si deve tuttavia fare una precisazione. La sua realizzazione segue infatti la descrizione dell'apparenza del dato personaggio fatta dal drammaturgo nel testo scritto, ma, anche per motivi logico-pratici, il risultato finale non ne è una copia esatta ma un adattamento. Con ciò si vuole intendere che una resa minuziosa e dettagliata del volto del singolo personaggio non è possibile anche in quanto – come si vedrà meglio in seguito- la fabbricazione delle maschere si basa su matrici comuni a cui vengono poi applicati accessori distintivi per i vari casi. Considerando che ulteriore impedimento alla netta identificazione dei tratti e lineamenti facciali da parte del pubblico è comportato dalla dimensione della cavea e dalla distanza dalla zona della *skene*, si comprende come non si possa fare solo affidamento sulla veicolazione visiva. Per via di queste condizioni, gli spettatori greci devono in effetti attenersi alle descrizioni testuali e affidarsi alla propria immaginazione per riprodurre mentalmente quanto scritto (Griffith 1998). Diversa la situazione per il caso cinese e il trucco facciale. Nonostante si affermi che lo spettacolo teatrale in Cina venga ascoltato, tuttavia l'elemento visivo, del trucco come del costume o ancora del movimento, riveste comunque ruolo singolare: sia nel senso di importanza centrale, sia nel senso di autonomia rispetto a supporti di altra natura. Si ricordi inoltre come nella maggior parte dei casi, per la rappresentazione teatrale in Cina si fruisca di un semplice canovaccio in cui non viene data alcuna indicazione precisa sulla recitazione o sull'apparenza da adottare. Anche altre sono in realtà le motivazioni per cui non serve un riferimento scritto né per il pubblico né per l'attore, ma verranno esposte in seguito. Infine, diversamente dal caso greco, in Cina si ha una visione completa e chiara dell'interprete e dei suoi singoli elementi, e ciò grazie alla luce di scena. Che si tratti di quella naturale del giorno usufruita prima dell'introduzione dell'opera di Pechino che quella artificiale in seguito adottata, comunque l'illuminazione della scena ha una funzione puramente tecnica con la finalità di evitare giochi d'ombre che comprometterebbero la lettura dei ruoli e dell'interpretazione (Griffith 1998).

Prima dell'innovazione del trucco facciale, anche per il fenomeno cinese si registra un'iniziale adozione dell'espedito della maschera, come era pratica nell'antica Grecia. La maschera è anzi un elemento teatrale cinese già dai suoi primordi: se ne annoverano usi sin dalla dinastia Zhou e una fruizione prominente fatta risalire dalle fonti all'era Ming (Hsu 1985). La concezione della maschera ha origine nel contesto religioso tradizionale della civiltà cinese e nei primi tempi vede un prevalente uso di maschere animalesche,¹⁸ accompagnate solo in seguito da quelle dalle sembianze umane (Hsu 1985). Si suppone che questa introduzione tarda sia dovuta a un rimando alle statue dei templi. In relazione alla prima occorrenza dell'accessorio nel contesto teatrale, fonti d'epoca Tang attestano che la prima maschera dalle sembianze umane ritragga il personaggio di un guerriero, il quale, per via della sua figura femminile, indossa la maschera per incutere timore nel confronto con il nemico. Si potrebbe dunque affermare che funzione del primo mascheramento sulla scena teatrale cinese sia di natura pratica, cosa che permarrà fino alla dinastia Song. Non mancano tuttavia nello stesso periodo occasioni in cui le maschere vengono usate per puro scopo decorativo, sia sulla scena teatrale che per sole sfilate popolari (Hsu 1985). Infine, con il teatro Yuan la maschera si limita ai personaggi divini e demoniaci, in quanto viene introdotto il costume del trucco facciale in via quasi esclusiva. Sembra influente la costumanza del trucco del teatro meridionale indiano – l'influenza dell'India per la Cina è sempre stata alquanto forte, anche nel caso ad esempio del Buddhismo (Wickham 1988). La ragione per cui la dinastia Yuan vede l'introduzione del trucco facciale a discapito della maschera sta nella nuova modalità espositiva del teatro, che comincia a fare uso del dialogo: a primo acchito l'inserimento delle parti dialogate potrebbe non sembrare motivante la cessazione del mascheramento facciale, e anche giustamente si potrebbe dire. Constatando però quello che viene affermato essere il modo in cui viene sorretta dagli attori la maschera del primo teatro cinese, la motivazione risulta più chiara. Con molte probabilità è per mezzo della bocca che viene trattenuta la maschera – di cui, pur mancando fonti visive o anche solo descrittive, se ne deduce la caratterizzazione di una o più sporgenze nella zona retrostante, che verrebbero tenute tra le labbra –. Se si fosse mantenuto il mascheramento, non sarebbe stato possibile per gli attori recitare la propria parte; diversamente, con l'uso del trucco è reso possibile il dialogo delle nuove rappresentazioni. Una breve parentesi curiosa è che, nonostante l'uso del trucco facciale, comunque la fruizione delle maschere non si arresta del tutto: permangono casi di mascheramento con personaggi mitici, le cui maschere possono essere quella de "god of wealth mask" o "god of thunder mask" (Xu 2003, p. 9). Vi sono anche casi in cui si presentano contemporaneamente sulla scena sia un ruolo con applicato il

¹⁸ In seguito l'uso della maschera animalesca permarrà solo nel contesto delle danze.

脸谱 *lianpu* (trucco facciale) che una maschera, condizione che non sembra comportare alcun ostacolo sulla scena.

Data la suddetta caratteristica della maschera teatrale cinese antica, se ne riscontra una differenza rispetto quella del teatro greco. Difatti, nel teatro dell'antica Grecia l'attore non ha semplicemente coperto il volto, ma indossa un "full-head piece" (Griffith 1998, p. 17): indossata sopra una calottina di feltro, copre quanto il viso quanto la testa tutta. Fonti visive inoltre testimoniano come la maschera greca antica viene posta sul capo, in quanto da queste se ne conosce la composizione con corde fissate alle due estremità superiore e inferiore, con cui viene legata alla testa dell'interprete (Wiles 2007). Per quanto riguarda l'aspetto dell'acustica del teatro greco, a lungo si è dibattuto se la maschera attraverso l'apertura all'altezza della cavità orale volesse esserne un espediente agevolante. Ad oggi tuttavia non si crede che le molteplici finalità del mascheramento includessero questa (Wickham 1988). Una cosa certa è che l'elemento sonoro nel teatro greco riveste altissima importanza e non come mera forma di accompagnamento alla maschera. Infatti anzitutto per la lacunosità mimica comportata dall'immobilità della maschera, si necessita che l'espressione vocale compensi nella manifestazione delle dimensioni interiore e sentimentale dei personaggi. Sempre considerando la fissità del mascheramento si comprende la difficoltà per il pubblico di distinguere celermente e correttamente quale sia l'interprete e così il personaggio che si sta esprimendo sulla scena¹⁹ essendo la problematicità maggiore la visione della bocca degli interpreti e dei suoi movimenti. Dunque l'intonazione conferisce precisi segnali e significati in relazione al personaggio, alle sue caratteristiche ed emozioni (Wiles 2013).

Il contesto di origine della maschera teatrale greca sembrerebbe essere quello delle processioni bacchiche, in cui si era soliti indossare simili mascheramenti, condizione questa che inoltre confermerebbe l'ipotetica derivazione del fenomeno teatrale dalla divinità dionisiaca. Gli studi sulle tipologie di maschere teatrali greche non possono essere effettuati su prototipi originali in quanto questi ultimi non sono pervenuti ai giorni nostri: una tale condizione è comportata dall'impossibilità di preservazione delle maschere originarie per via del materiale deteriorabile usato per la loro realizzazione. Di conseguenza, ci si deve affidare a documentazioni epigrafiche o nella forma di raffigurazioni iconografiche o ancora di rinvenimenti da scavi. La mancanza di modelli originali non comporta tuttavia gravi lacune nella conoscenza. Primissima fonte che giunge è una targa su cui sono raffigurate la divinità di Dioniso con l'abituale corno in una mano e il rappresentativo contenitore per la bevanda del vino sull'altra, al lato opposto giovani greci simbolo dell'esecuzione teatrale ateniese

¹⁹ Anche per tale motivazione è convenzione nel teatro greco non eccedere oltre le tre personalità attoriche sulla scena, di modo che il riconoscimento da parte del pubblico sia favorito e più immediato.

e al centro una menade, figura di incontro tra il mondo del dio, dell'uomo e dello spettacolo. Pur non essendo una maschera vera e propria tuttavia fornisce la rappresentazione dell'immagine tipicamente conferita all'accessorio scenico, con i relativi riferimenti metaforici dell'epoca (Wiles 2007). Altro materiale sulle maschere è fornito dagli scritti degli autori letterari dell'epoca e dalle cosiddette terrecotte teatrali rinvenute in varie zone della *Magna Graecia*. Rispettivamente, con riferimento alla prima delle fonti citate, si può annoverare il catalogo inserito nell'opera dell'Onomasticon di Polluce, in cui sono catalogate le tipologie di maschere previste per i vari generi, con riportati i relativi cambiamenti. Del catalogo di epoca imperiale romana ci giunge in realtà il riassunto e non il testo originale, comunque suddiviso in tre sezioni corrispondenti ai tre generi teatrali con esemplificazioni delle diverse maschere adottate (Bernabò Brea 1998). Per quanto riguarda la seconda fonte, gli scavi cui si può fare riferimento sono quelli di Centuripe e Lipari. Nello specifico, quelli liparesi sarebbero risalenti intorno al IV-III secolo a.C. secondo le datazioni attribuite dagli studiosi, presenterebbero dunque quelle che probabilmente sono le maschere del teatro sofocleo, euripideo e menandro. Questo tipo di fonte e quella precedente sono vicendevolmente comunicanti nonostante la natura differente. Sembrerebbe infatti che il catalogo di Polluce risalga già al III secolo a.C., ovvero la stessa epoca in cui sarebbero state realizzate le terrecotte e le raffigurazioni vasali. La terracotta è di certo un materiale più resistente rispetto quello utilizzato per la realizzazione delle maschere teatrali, per questo pervenuteci diversamente dalle seconde. Grazie dunque ai modellini restituitici dagli scavi, v'è la possibilità di avere un'immagine delle maschere descritte nel catalogo, interpretare le esplicazioni dell'alessandrino – in particolare quando si leggono frasi dubbie o complesse –, se non persino di correggere qualche imperfezione descrittiva (Bernabò Brea 1998). Rimangono dubbi sulla reale funzione delle terrecotte teatrali, sulla possibile valenza di modello per le fabbricazioni delle maschere o di oggetto culturale (Albini, Petrone 1992). Per quanto dunque si potrebbe supporre che alcune di esse siano magari la prima versione grossolana delle successive maschere per la scena, non ci sono affermazioni precise a riguardo. Interessante è che stando ai mutamenti della produzione delle terrecotte sia possibile conoscere i cambiamenti in relazione all'apparenza e alla funzione scenica delle maschere teatrali. Questo si spiega perché un tempo si usava realizzare duplicati fedeli degli accessori scenici del teatro greco come terrecotte, e conseguentemente tutto il complesso di variazioni di queste ultime riflettono quelle del repertorio teatrale effettivo. Stupisce che i cambiamenti che si sarebbero dunque registrati in relazione alle maschere non hanno avuto una progressione evolutiva, ma una sostituzione repentina e improvvisa. Le variazioni che si ravvisano fanno riferimento tanto alle forme conferite alla riproduzione delle maschere quanto altrettanto alle tecniche fruite per la loro realizzazione – verrà dedicata una sezione a riguardo nel capitolo (Bernabò Brea 1998) –.

In relazione al trucco del teatro cinese, per quanto se ne attesti l'origine temporale, non vi sono fonti certe per il contesto di derivazione dell'uso. Si crede in un'origine multipla (Hsu 1985): oltre a essere forma sostitutiva delle maschere rimovibili sopracitate, sono anche altre le ipotesi avanzate. Tra queste, si citano rimandi a un uso antico del trucco nei ranghi alti della società, come in riti rivolti a dei e spiriti, o ancora al travestimento facciale di banditi e briganti o alle visiere dei guerrieri. Quanto è certo è che l'introduzione di un tale espediente scenico consti di ragioni tanto pratiche quanto simboliche. Dopodiché, grazie al trucco facciale i volti dei personaggi sono visibili anche a distanza e per di più riconoscibili nelle loro fattezze. Infatti, mentre tra gruppi etnici differenti è possibile distinguere facilmente le varie individualità, nel caso di uno stesso gruppo etnico – e magari anche del medesimo gruppo generazionale – come nel caso cinese, risulta difficile avere una chiara visione delle caratteristiche fisiche che permettano di identificare le singole personalità. Il trucco del teatro cinese è dunque di agevolazione per il riconoscimento dei personaggi in scena, una forma di linguaggio visivo altamente simbolico, che vuole con colori e forme trasmettere messaggi sulle diverse personalità sulla scena, sulle loro caratteristiche, sulle loro attitudini ed emozioni. Esso si caratterizza di una sistematica simbologia che risponde alle concezioni della tradizione antica sul comportamento umano nella società, rappresentazione simbolica che trasmette attraverso il colore, aspetto che ha sempre assunto per varie culture significati simbolici e con diffusione vasta e popolare (Delza 1971). Un primo mutamento in tal senso viene fatto risalire all'era Ming, comportato dalla maggiore espansione dei ruoli-tipo della tradizione, dallo sviluppo culturale della società del tempo e dalla crescente influenza tra i vari modelli regionali di teatro. Nel teatro cinese dunque il trucco viene usato come contrassegno delle diverse caratteristiche dell'uomo (Delza 1971); si potrebbe anzi parlare di ogni tipo di uomo, considerando la corrispondenza dei diversi trucchi con i vari tipi di personaggio.

La maschera del teatro greco viene considerata come elemento di mediazione tra i contesti della realtà e della simbolizzazione di un mondo altro, ed elemento di continuum anche quando azione e parola si arrestano sulla scena (Albini, Petrone 1992). Si tratta infatti di una maschera che presenta un proprio volto e che conferisce la possibilità, anche quando il personaggio è immobile o muto, di mantenere quella che è la disposizione interiore dello stesso. Nonostante la fissità della maschera, questa non viene vista quale limitazione all'autenticità dei sentimenti ma espediente attraverso cui sfuggire alla costruzione sociale dell'espressione facciale. Per quanto possa risultare paradossale, il pubblico greco non percepisce la maschera come segno di immobilità quanto invece di fluidità dell'espressione, fisica e artistica. È infatti inteso maggiormente rilevante quello che una maschera contiene, rispetto che quello che presenta, nei tratti e nell'apparenza: non è considerato un mero prodotto artigianale, ma un agente della trasformazione (Wiles 2007). Per tali motivi gli attori del

teatro greco devono fare combaciare l'espressione della maschera con il movimento del capo. Di fatto, movenze come l'inclinazione della garantiscono un maggiore effetto del gioco luce-ombra e una maggiore visibilità di parti del viso dell'interprete dalle cavità della maschera delle zone oculari e orale. A seconda della posizione assunta dalla testa possono essere evidenti non solo occhi²⁰ e bocca, ma persino le sopracciglia – pur una delle zone dalle più piccole dimensioni rispetto al resto del volto, è ritenuta parte di grande espressività (Albini, Petrone 1992). Non mancano eccezioni in cui la fissità della maschera comporta necessità di ricorrere a tattiche particolari, in particolare quando si rischiano contrasti tra storia e scena. L'immobilità inevitabile della maschera può risultare problematica quando la narrazione prevede espressività dei personaggi diverse rispetto quella fissata nelle maschere corrispondenti, cioè quando il ritratto di specifici volti non combacia con lo stato d'animo del personaggio di quel preciso momento come invece descritto dalla storia. Può essere lo stesso testo drammaturgico a camuffare una tale opposizione: si prenda come esempio la scena tratta dall'opera euripidea delle Baccanti, in cui i personaggi riferiscono la serenità del viso – e così altrettanto dell'animo – del dio Dioniso all'occorrenza della sua cattura, appunto per via dell'espressione della maschera e dell'incoerenza con l'evento in cui è ritratto.

Diversamente il pubblico del teatro cinese riesce subito a leggere il trucco facciale; una volta che comprende, ricorda e fa uso delle informazioni appropriatosi per applicarle nella comprensione delle rappresentazioni. Per tutti i motivi summenzionati, il trucco teatrale cinese è detto “a classical visual expression of information transmission” (Ding et al. 2015-6, p. 11867) in cui colori e configurazioni hanno tutti uno specifico rimando a un particolare carattere o a un dato sentimento del personaggio.

In un primo momento invece il colore nel teatro greco non viene contemplato come elemento caratterizzante la maschera. Persino colui che viene considerato essere il *protos eureses* del genere drammatico greco, Tespi (VI sec a.C.-), sembra avere fatto uso di un mascheramento rudimentale fatto con stoffa indurita e cera come maschera primitiva e applicato sul volto già sbiancato con biacca. Queste particolari maschere sono indicate con la denominazione di ‘neutral masks’, la cui accezione non vuole essere negativa: “the neutral mask (...) is a face which we call neutral, a perfectly balanced mask which produces a physical sensation of calm (...) should enable one to experience the state of neutrality prior to action” (Wiles 2007, p. 68).

²⁰ Gli occhi vengono resi evidenti ed espressivi nonostante al di sotto della maschera grazie a sottolineature alle orbite dell'attore rese con colori differenti.

Come esposto anche da studi sul teatro dell'epoca classica, quella indicata come maschera neutra sarebbe l'applicazione materiale delle visioni del tempo, tra cui influenzerebbe anche la concezione aristotelica dell'iniziale prevalenza della storia rispetto che del personaggio.

Con questo tipo di mascheramento facciale non è resa possibile la differenziazione dei personaggi, diversamente rispetto al teatro cinese; ciò non solo tra personaggio di sesso maschile e femminile, ma altrettanto tra umano e divino. Principale finalità delle prime maschere teatrali greche è soddisfare la resa della vitalità del mascheramento, e per questo non viene richiesta una raffigurazione facciale particolareggiata per quanto comunque gradevole alla vista. Difatti, quella che ad oggi viene intesa quale inespressività della maschera, è in realtà l'assenza dell'espressione emotiva che nel corso dell'epoca classica caratterizza il concetto di idealizzazione esteriore nelle vesti di elemento di raccordo con il mondo divino. Attraverso questo primo prototipo di maschera altro fine è la trasformazione, una totale alienazione dalla propria persona per l'immedesimazione nel personaggio, anche il corpo e il movimento. Così viene favorita la trasposizione in una dimensione altra generalmente intesa, non come immedesimazione mimetica in un altro specifico (Wiles 2007). La relazione che viene intessuta tra attore e maschera è comunque profonda e vicendevolmente influenzante, e in tal senso può essere esaustivo il riferimento all'abitudine adottata dagli interpreti come preparazione per la rappresentazione: l'interprete infatti contempla la maschera che andrà poi ad indossare quasi fosse una pratica preliminare per un annullamento di sé e una completa alienazione nel personaggio. La maschera comunque, che si tratti della prima forma neutra o di quella della commedia tanto eloquente visivamente, è un qualcosa di permanente nelle sue forme, che non muta, da cui si comprende come in effetti essa presa singolarmente non può rendere una rappresentazione totale. D'altra parte, alla stessa maniera un corpo, anche in movimento, non supportato da espressioni facciali non riuscirebbe altrettanto nella resa. Di conseguenza, la relazione che l'attore ha con la maschera – e che quest'ultima ha con l'attore, senza cui non prenderebbe vita – trova spiegazione anche nella vicendevole necessità tra mascheramento facciale e corpo. Determinati studi giungono persino ad affermare che la maschera influenzi i movimenti della stessa esecuzione attorica, facendo sì che il corpo dell'attore funzioni come fosse un ente totale (Wiles 2013). Molto probabilmente questo stretto rapporto è dovuto alla concezione tradizionale relativa alla *ψυχή psyche* (anima). Anticamente infatti si era affermata la visione secondo cui la *psyche*, ossia il soffio vitale, originariamente identificata nel respiro, risiedesse nella testa, nella mente: da ciò ne consegue che sia il corpo a darne vita ed espressione. In tutto ciò, nonostante quanto detto finora, l'interpretazione deve essere allo stesso tempo resa come se si fosse separati dal corpo, attraverso l'alienazione completa nel personaggio, per garantire il cambio identitario sulla scena. La rilevanza riservata alla maschera nel contesto del processo traslativo trova certo collegamento con la figura dionisiaca, divinità sia del

mascheramento che del teatro che come della trasformazione. La motivazione maggiore è però di natura pratica: considerando che un attore può dovere interpretare più di un solo personaggio, la maschera è tra gli elementi di maggiore importanza per la resa e il riconoscimento delle personalità sulla scena.

In Cina viene preferito l'espedito del trucco facciale sempre per la traslazione nel ruolo, se non persino per una più intensa trasformazione in esso. Difatti, indossando la maschera, non sarebbe possibile la resa delle movenze facciali tipiche della recitazione cinese; ancora, non sarebbe conferito modo di modificare le sembianze facciali dell'interprete per una migliore somiglianza con il personaggio se necessario o richiesto. Con il trucco si possono invece variare le dimensioni delle parti del viso, persino conferire una gestione diversa di lineamenti e colori della persona. Difatti, se si può dire che con il trucco venga effettuata una ricerca di maggiore realismo rispetto che con l'uso della maschera, al contempo si può aggiungere che si attui un progressivo allontanamento dalla realtà nella resa dei ruoli-tipo (Hsu 1985). Ciò avviene con il *face painting*, il processo di trasformazione dell'apparenza naturale del viso dell'attore in quella che si potrebbe definire una vera e propria maschera – verranno trattati nel capitolo i vari tipi di trucchi scenici cinesi –: “[it] differs from heavy make-up in that its purpose is not to accentuate the natural features but to replace them with color patterns which usually in no way resemble the human face” (Hsu 1985, p. 49).

Si hanno difatti casi in cui con il *face painting* si rende una fittizia dislocazione di parti del viso, come di occhi, muso e naso (Ding et al. 2015-6), se non persino altri in cui gli occhi naturali vengono del tutto nascosti con colori applicati sulle palpebre e sostituiti da occhi dipinti in un'altra zona del viso (Hsu 1985). La pratica prevede una codifica corrispondente tra trucco, tanto nel colore e nella forma, e personaggio, nei tratti della personalità e nel suo significato nella storia.

Tra gli aspetti vari del trucco facciale del teatro cinese, anche quelli in un certo senso minori, trovano origine nel repertorio di concezioni dell'antica cultura, come ad esempio per il caso delle teorie fisiognomiche sulla differente forma dei visi e sull'influenza di simili caratteristiche sulla personalità. Per esempio, la forma tonda del viso porta a pensare a una persona fedele, una forma maggiormente definita e asciutta è invece interpretata come sinonimo di individuo meschino e avaro. Ovvio è che la correlazione tra la particolare forma del viso e la caratterizzazione della personalità dell'individuo non ha alcuna ragione di tipo logico, ma risiede solo nell'immaginario umano. Anche per questo tipo di pensiero, nell'assegnazione del ruolo fisso all'attore, la scelta viene effettuata con attenzione all'aspetto esteriore, facciale ma non solo. Nonostante l'approccio fisiognomico del trucco cinese, tuttavia non sono previste delle vere e proprie teorie a riguardo della corrispondenza delle forme del viso e dei trucchi possibilmente applicabili. Per quanto gli interpreti abbiano attribuiti ruoli

anche in base alla fisionomia, questo non vuol dire che il trucco che può venire applicato su un viso tondo non possa essere altrettanto dato su uno di forma trapezoidale. Una tale condizione risponde anche a ragioni pratiche, dal momento che a uno stesso attore possono essere affidati più ruoli, i cui trucchi possono essere del tutto diversi.

Anche il teatro greco viene a fare affidamento sulla fisiognomica, a seguito dei cambiamenti susseguitisi nei generi e così nei mascheramenti. La finalità è ora l'identificazione dell'indole interiore dei personaggi e così le maschere non sono più neutre ma acquisiscono una propria espressività. Si fa riferimento alla scienza della fisionomia praticata nelle scuole mediche quanto in quelle filosofiche, che sviluppandosi sempre più dal IV secolo in poi, giunge a essere parte dei trattati pseudo-aristotelici, sino a influenzare il teatro nella sua componente visiva della maschera (Bernabò Brea 1998). Attraverso differenti segni fisiognomici vengono resi umori e temperamenti altrettanto diversi, come anche stati e ruoli sociali dei personaggi. Dunque, ciascun tipo di mascheramento, dai tratti di cui si caratterizza, conferisce informazioni sui vari tratti della personalità e della psicologia del personaggio.

Oltre che le norme artigianali, la realizzazione delle maschere teatrali greche segue anche i canoni estetici dell'epoca. Secondo questi, si deve caratterizzare la maschera di una vitalità propria, che non la faccia apparire un mero accessorio quanto bensì la trasposizione in una identità altra. Si raffigura dunque la bocca aperta per dare illusione dell'effettivo atto del parlare, una sporgenza sulla fronte creata dall'applicazione della parrucca per dare una prospettiva differente – e inaspettata – al pubblico all'occorrenza del movimento del capo. Ancora, le maschere devono apparire il più umane possibile, e per tale motivazione parte dei principi produttivi fa riferimento al rispetto della simmetria facciale umana (Wiles 2007). È precisamente nell'intervallo tra Eschilo e Euripide che si registrano i più rilevanti cambiamenti in relazione alla maschera greca. Con Eschilo si ha l'introduzione del colore, ad esempio. Questi cambiamenti però non si limitano alla natura meramente pratica, ma sembrerebbero derivare in realtà da un cambiamento che riguarda anzitutto la dimensione ideologica. Parrebbe di fatto esservi una stretta relazione con la trasposizione dottrinale e culturale, secondo cui dalla precedente valorizzazione del carattere morale, *ethos*, si giunge all'esaltazione del sentimento, *pathos*. Si concepisce un sempre maggiore fascino verso le emozioni e l'espressività delle stesse: per tale motivo, vengono prese come modello per le nuove maschere facce umane, reali. Inoltre, se nel primo periodo del teatro greco si guarda prevalentemente alla trasformazione, nel secondo periodo si vuole raggiungere la mimesi, volontà che comporta propensione verso uno spiccato verismo nelle raffigurazioni delle nuove maschere (Wiles 2007). Peculiare è che queste ultime presentino comunque motivi arcaistici, come ad esempio nel rendimento delle barbe e delle capigliature. Questo carattere

è voluto in particolare per le maschere raffiguranti personaggi propri della tradizione greca, come nel caso degli eroi mitici, sia per facilitarne il riconoscimento che per riesumare le convenzioni tipiche della scultura antica greca.

Si potrebbe asserire che anche nel teatro cinese si abbiano delle simil-maschere, anche in seguito all'avvento del trucco scenico. Come si avrà modo di constatare in seguito nel capitolo, non v'è un solo tipo di trucco nel teatro cinese, tuttavia per i vari modelli e processi di maquillage scenico, i risultati che si pervengono portano una certa somiglianza con una maschera. Una maschera più naturale in un caso, una maschera più artificiosa e complessa in un altro.

Quando si tratta di trucchi teatrali, di norma questi constano in grosso modo delle stesse caratteristiche del trucco comune, in quanto le applicazioni di colori e di forme vengono collocate sulle stesse regioni del viso seguendo i cinque organi umani. Altrettanto nel teatro cinese ci possono essere casi in cui viene seguito questo criterio, sia quando si tratta di semplice *painted face* – di cui si dirà meglio dopo- che quando si punta all'enfasi dei movimenti del viso degli attori per la resa dei vari personaggi. Perciò, per esempio, quando si deve veicolare un sentimento di timore sulla scena, il trucco esalterà la zona della fronte a che il suo corrugamento possa essere maggiormente evidenziato. Inoltre per uno stesso ruolo-tipo, il tipo di trucco può anche variare, in base al dato spettacolo o alla necessità di enfatizzare un dato stato d'animo *et alia*. Tuttavia non vengono richieste rese innaturali dei movimenti facciali che invece devono apparire quanto più spontanei possibile. Al contempo però vi sono casi in cui il trucco teatrale cinese prevede la modifica della figura facciale originaria, dalla forma ai tratti del viso.– questo nella forma del *face painting* (Ding et al. 2015-6). In queste occasioni il trucco comporta una deformazione del volto ulteriormente accentuata rispetto quella conseguente dal comune movimento dei muscoli facciali, per via del simbolismo e dell'esagerazione che ne caratterizzano la pratica. Si può apportare a una vera e propria modifica del collocamento delle regioni facciali, come ad esempio occhi posizionati nell'area della fronte o guance elevate rispetto alla normale conformazione umana. Tali usi insoliti del trucco facciale del teatro cinese sono motivati dalla volontà di resa, per il pubblico, della manifestazione delle emozioni e dei moti interiori dei personaggi, per renderli visibili ad occhio nudo.

Si potrebbe parlare di una simil-deformazione già solo considerando la variazione del colore della pelle²¹ che viene fatta con il trucco in Cina. Ciò perché è anzitutto la carnagione a venire modificata e per di più con tonalità che vanno dal carnato bianco, al giallo e al nero. Dunque, nel teatro cinese anche il colore della pelle ha natura simbolico-semantiche, rendendo anch'esso agevole

²¹ Si fa qui riferimento al trucco dei personaggi umani, non soprannaturali o animaleschi.

al pubblico il riconoscimento del personaggio. Si può riscontrare in tal senso una somiglianza con il teatro in Grecia e la maschera ivi adottata. Come fatto già presente, tutte le maschere – in particolare nel primo periodo – constano di una base neutra, bianca, tuttavia la tonalità del carnato viene fatta variare a seconda della sessualità del personaggio. Sembrerebbe che per i personaggi femminili la pelle sulla maschera venga resa più chiara e luminosa rispetto quella dei ruoli maschili, probabilmente per via della credenza che una carnagione chiara fosse indice dello stare in casa. Mancano purtroppo fonti scritte e certe che diano conferma di ciò, per quanto si potrebbe supporre che una tale pratica faciliterebbe il riconoscimento del personaggio sulla scena – come visto anche per il caso cinese –. In effetti, le sole informazioni certe che pervengono del colore di base della maschera greca riguardano la maggiore chiarezza tonale delle prime del V secolo rispetto le successive del IV secolo (Wiles 2007) –. Sarà solo con Eschilo infine che verrà reso definitivo l'uso del colore per il mascheramento facciale, e non solo per la base della maschera ma anche per la caratterizzazione della stessa nei vari tratti come forma di veicolazione di informazioni sui personaggi. Anche nel teatro greco dunque ci sarà un progressivo processo di corrispondenza tra aspetto esteriore, anche con la maschera, e qualità e stati d'animo interiori dei personaggi.

Curioso del fenomeno cinese è che, nonostante la varietà di stili teatrali, musicali *et similia* tra le varie e numerose regioni della Cina, quello del colore è uno dei pochi elementi a non registrare cambiamenti di concezione e applicazione; per di più, il simbolismo legato alle colorazioni rimane invariato altrettanto temporalmente parlando (Delza 1971). Accanto alle tinte viste per la resa del carnato dei personaggi, i principali colori di cui si fruisce nel teatro cinese sono rosso, viola, giallo, blu, verde, marrone, bianco e nero ed infine oro e argento. Nella maggior parte dei casi i colori possono venire utilizzati tanto singolarmente quanto anche abbinati gli uni con gli altri a seconda dell'informazione da veicolare, per quanto vi siano eccezioni od unioni non adottate. Vi sono anche casi in cui uno stesso colore può fare riferimento tanto ad aspetti positivi quanto a negativi. Di fatto ogni colore ha attribuito tutto un insieme di caratteristiche peculiari e così, significati particolari direttamente rivolti al pubblico. Le tinte che vogliono ritrarre caratteristiche positive sono principalmente il rosso e il viola, simboleggianti le caratteristiche della virtuosità, della lealtà e del coraggio. Pur facendo riferimento alla medesima categoria di aspetti, se ne differenziano gli usi in base al grado del dato carattere: il rosso viene usato per una maggiore presenza di un certo aspetto, il viola invece quando presente ma in misura minore. Si può citare ancora il colore verde, indice della forza e della fierezza del personaggio quando viene unito ad altre tinte, mentre se applicato singolarmente è il colore distintivo dei personaggi fantasma. Altro colore cui potere fare riferimento è il marrone, indice di caratteri come la dignità e il coraggio; anche in questo caso però vi sono delle eccezioni, in quanto lo stesso può essere usato quale sostituto della tinta nera come tonalità del carnato

– secondo quanto si diceva precedentemente (Delza 1971). Ancora, il bianco, può rappresentare giovinezza e salute se luminoso, se reso opaco invece porta significato di inganno e tradimento da astuzia. Interessante è che in quest’ultimo caso particolare, la superficie occupata dal colore e il grado di negatività degli aspetti siano direttamente proporzionali. Altro colore che rende quanto il carattere positivo quanto quello negativo è il giallo: presente e pregnante nella maggioranza dei contesti della civiltà tradizionale cinese, non poteva mancare in ambito teatrale. Il colore giallo è indice di astuzia sia nel senso di capacità di conciliare sentimenti e intenzioni, che nel senso di ostentazione e tirannia. La tinta del blu indica coraggio di ribellione alla sottomissione ma può assumere altresì valenza di ferocia e impulsività. Nonostante, stando alla visione occidentale, potrebbe essere indice di aspetti negativi, il nero nel contesto teatrale cinese è invece figurazione di equilibrio: se steso da solo e sull’intero volto, indica il rispetto della legge e nella vita dello Stato e nella società, se invece applicato con sfumature semplici o rozze, suggerisce una personalità semplice. Infine, le tonalità dorate e argentate sono fruite rispettivamente per le divinità maggiori e minori, usate come simbolo di misteriosità. Si avanza che ulteriore motivo dell’uso di colori irrealistici per la resa di questi personaggi altrettanto non reali sia la volontà di riproporre l’apparenza delle statue nei templi ritraenti gli stessi numi (Hsu 1985). È interessante che al contempo l’oro può anche riferire la presenza del personaggio barbaro quando sul viso ne vengono tracciati solo segni o sfumature. Nonostante la varietà dei colori e dei significati, in realtà la fruizione delle tinte è molto limitata se ci si riferisce ad elementi quali l’intensità e il modellamento sul viso (Delza 1971). Peculiare è anche rilevare come, accanto ai personaggi veri e propri, il trucco venga anche applicato nel caso di personificazioni di animali: in tal senso, si può dire che il “facial make-up can also allow actors to expand the scope of acting” (Xu 2003, p. 7)

9.3. Altri accessori del mascheramento

In ambedue i teatri qui studiati – ma come avviene nella maggiore parte dei casi in generale –, sotto la categoria del travestimento di scena, oltre al costume e alla maschera o al trucco, vi sono anche altre parti che si possono sommariamente definire come accessori scenici. Ad esempio, nel teatro greco grande importanza viene attribuita ai capelli, per natura e colore, e alle acconciature, per la loro forma. I capelli rimandano a specifiche simbologie sociali e per questo motivo, i testi drammaturgici presentano un elevato numero di riferimenti a capelli e capigliature. Inclusi nel travestimento della scena greca sono anche copricapi, berretti e diademi (Albini, Petrone 1992). Ad esempio, risulta che, per i ruoli dei Troiani o di personaggi stranieri l’accessorio caratteristico sia il berretto frigio, mentre ghirlande e diademi vengono indossati sul capo quando sono rappresentati

episodi di sacrifici. Per i personaggi femminili di solito è previsto il velo, che può o meno coprire il viso o semplicemente fatto cadere lungo i capelli. Quando non è applicato il velo, le donne sulla scena sono presentate con capelli raccolti e legati con una normale benda o con un particolare accessorio scenico detto *sakkos*. È inizialmente previsto l'uso di determinati accessori ulteriori alla maschera come parrucche, cappelli o barbe di tipo particolare per identificare i personaggi eroici; difatti, stando agli studi odierni, sarebbe stato Eschilo a dare forma per primo a maschere coerenti con il carattere dei personaggi eroici (Albini, Petrone 1992).

Nel teatro cinese, parti come sopracciglia, barba o baffi vengono incluse nella concezione di trucco scenico. Di queste alcune possono venire applicate sul viso dell'attore come accessori esterni, altre invece vengono effettivamente rese attraverso il trucco (Delza 1971). Anche in questo caso i colori principali sono di colore nero, grigio o bianco. Il colore rosso viene fruito per stranieri, furfanti e fantasmi; nello specifico poi è indice di vivacità per i ruoli *jing*. Per i personaggi di buffoni e soggetti di basso rango sociale le barbe non hanno un colore specifico ma si presentano più sottili e di norma non hanno forme realistiche; quella riservata ai personaggi comici si presenta più grottesca all'apparenza proprio come sua trasposizione simbolica (Scott 1983). Guardando nello specifico a dimensioni e forma, i tipi di barba più comuni nel teatro cinese sono fondamentalmente due e si distinguono nei tipi 'barba piena' e 'tre ciuffi'. Rispettivamente, il primo tipo raggiunge il petto dell'attore per lunghezza e ne copre la bocca, mentre il secondo modello è meno folto e meno lungo per quanto anch'esso copra la bocca dell'interprete (Hsu 1985). La barba è di norma indossata facendo uso di fili di ferro posizionati sulle orecchie. Il pubblico è consapevole che non si tratta di barba reale in quanto la larghezza dei fili applicati è tale che l'attaccatura dell'accessorio è visibile ad occhio nudo. Infine, simboleggiando maturità e anzianità, l'uso della barba è limitato a determinati personaggi: non viene infatti contemplata nel caso del ruolo del *xiaosheng*, laddove *xiao* sta appunto per giovane.

9.4. La realizzazione dei mascheramenti del viso nei due casi teatrali

Non si potrebbe ora non trattare quanto del processo di produzione del mascheramento facciale dei due teatri quanto delle personalità cui è affidata la realizzazione.

In Cina, l'applicazione del trucco scenico è parte del processo di addestramento del ragazzo-attore. Una volta ricevuto il ruolo-tipo dal maestro, l'allievo apprende il trucco del suo personaggio e la modalità di stesura quest'ultimo sul viso. Non vi sono dunque professionisti unicamente addetti alla

realizzazione del trucco di scena sul volto degli attori, ma sono questi stessi a provvedervi (Delza 1971). Anche per questo, quello del trucco facciale del teatro cinese viene considerato un vero e proprio codice artistico. Ricordando che l'apprendimento delle arti teatrali cinesi può avere luogo presso uno stesso nucleo familiare, l'insegnamento dell'applicazione del trucco può anche avvenire per trasmissione generazionale. Come nel corso del training l'attore apprende le proprietà del ruolo-tipo o della categoria affidatigli, così anche per il trucco, studia il particolare maquillage scenico previsto per il proprio personaggio solo. Nonostante noti a livello teorico tutti gli altri trucchi, per i colori usati, per i rimandi, per le forme applicate e resto, tuttavia non vengono impartiti nella pratica tutti i differenti trucchi a tutti gli allievi. Così l'allievo ha impartita la sequenza delle fasi del *face painting* o del *make-up* e consegue la specializzazione nel trucco del proprio personaggio.

Secondo il rigore delle regole generali, si deterge anzitutto il viso con l'uso di un telo caldo, in modo accurato per ammorbidire la pelle. Dopodiché si stende il trucco con i palmi delle mani –non con le dita come è per noi invece usuale fare – e viene data forma alle sopracciglia, componente fondamentale per rendere la forza o la debolezza interiori del personaggio stesso. Si prosegue col tracciare segni all'altezza degli occhi e del naso, o sul naso stesso, come agli estremi della bocca, per poi proseguire con il trucco delle guance. L'ultima fase sarà riportare eventuali simboli ed emblemi peculiari del ruolo-tipo sulla zona della fronte. Venendo realizzato il trucco dall'interprete stesso, certe variazioni anche per uno stesso personaggio o per una certa categoria di ruoli-tipo possono essere motivate dalla personale interpretazione della parte dall'attore. Per quanto numerosi e vari i diversi tipi di trucco, gli utensili sono in tutti i casi gli stessi, ossia una bottiglietta di olio da viso, contenitori per vernice nera, misture di colore per labbra e bastoncini lignei per l'applicazione delle tinte (Delza 1971). Solo in rari casi non è previsto l'uso dei pennelli per l'applicazione sul viso, come ad esempio per il personaggio eroico per il quale si fa invece uso delle mani. Ancora, per altri modelli di trucco necessita che il tutto venga dapprima mischiato con olio apposito e si richiede meticolosa precisione per la grandezza della parte sottostante gli occhi e delle sopracciglia, come per i ruoli militari.

Diversa invece la situazione in Grecia. Risulta interessante che l'autore delle maschere dei personaggi corrisponda a quello spettacoli, ma che non corrisponda altrettanto con il fabbricatore. Quando viene fatta la proposta delle rappresentazioni con cui concorrere agli agoni, il drammaturgo, oltre al testo scritto, presenta modelli di maschere appositamente plasmati – per quanto in maniera rozza – per identificare i personaggi della propria opera; in certi casi possono venire presentati anche solo bozze e disegni dei mascheramenti. Motivo per cui gli autori si impegnano anche nell'ideazione della maschera sta nel fatto che all'epoca viene concepita come la componente più importante e

attraente per il pubblico. Inoltre, l'affidamento all'autore della progettazione delle maschere ne spiegherebbe l'ampia varietà nel teatro greco (Bernabò Brea 1998). Considerando che in un primo momento il drammaturgo veste anche i panni dell'attore, si potrebbe quasi affermare una somiglianza con il caso cinese prima visto; tuttavia rimane comunque il fatto che l'autore teatrale greco non provvede all'effettiva fabbricazione della maschera. A curarne la produzione artigianale sono infatti gli *skeuopoi*. L'espressione ha come significato letterale quello di 'produttori di accessori' e da tale termine si comprende che non viene loro affidata solo la fabbricazione delle maschere ma altresì della restante parte di complementi scenici ideati dal tragediografo o commediografo. Al contempo, la stessa parola indica anche la minima importanza che questi artigiani hanno rivolta nella società greca del tempo. Di fatto risiedono tra le posizioni più basse della comunità e per tale motivazione pervengono esigue informazioni a loro riguardo: si pensi che unici dati sulle loro persone riguardano in realtà le costrizioni tecniche a cui devono attenersi per la realizzazione artigianale degli accessori teatrali.

Le norme per la produzione delle maschere prevedono forature alle zone oculari apportate alle matrici a che l'attore abbia visione di quanto lo circonda e il pubblico possa godere dell'interpretazione fatta degli occhi e degli sguardi. Altra zona cui apportare la foratura è, come si immaginerà, quella della bocca. Ciò anzitutto per non ostacolare la respirazione, in quanto recitando necessita una respirazione più frequente e controllata, dopodiché per non ovattare la voce, di grande importanza della recitazione greca (Wiles 2007). Queste particolarità della realizzazione manuale sono previste anche per conferire alla maschera una vitalità propria. Con ciò si vuole fare sì che il mascheramento divenga parte integrante dell'attore a tutti gli effetti, non rimanere dunque un semplice accessorio isolato dal corpo e dal movimento. Questa capacità di resa è garantita dalla simmetria della figura, la cui configurazione fa sì che il volto della maschera non appaia immobile ma crei bensì un'illusione ottica tale da dare l'impressione che vi sia reale movimento facciale. Si ricordi ancora una volta che parte dell'effetto ottico viene conseguito dalle movenze del capo degli interpreti e dall'illuminazione conferita dal posizionamento della scena, per cui la maschera viene vista sotto differenti angolazioni. Gli *skeuopoi* fanno uso di matrici in serie per la realizzazione di più maschere che tra loro possono essere anche del tutto differenti, ad esempio per identità sessuale. La matrice è dunque una base standard, poi modellata diversamente nelle fattezze a seconda delle caratterizzazioni dei personaggi. Questa pratica è finalizzata sia alla facilitazione della produzione artigianale delle maschere, sia per fare sì che attraverso l'uso di una singola maschera, con applicazioni diverse, possano essere interpretati diversi personaggi (Bernabò Brea 1998). Si tratta dunque di maschere generiche, che pur derivando da uno stesso prototipo, rendono personaggi differenti o anche uno stesso personaggio in momenti diversi della storia, con vari sentimenti e

temperamenti grazie a relativi attributi applicati. Si può prendere quale esemplificazione l'applicazione del berretto frigio sulla tipica maschera del giovane con cui viene identificato il personaggio di Paride, e l'attribuzione del medesimo accessorio su una maschera tipica di un eroe, con cui si rappresenta il personaggio di Ettore. Ancora, per esempio, nel caso dei regnanti si fa uso di diademi quali oggetti del potere, corone per i messaggeri, bende per sacerdoti, sacerdotesse e indovini.

9.5. I diversi trucchi del teatro cinese

Viene, e necessita che venga in effetti effettuata anche qui, una differenza tra ciò che si indica con le espressioni *make-up* e *face painting*. Se l'una, infatti, indica il tipico trucco scenico attraverso cui i connotati facciali vengono semplicemente intensificati per la scena, l'altra riferisce il trucco simbolico attraverso cui gli elementi dei personaggi vengono allegoricamente resi sul viso dell'attore. La pratica del *face painting* è indicata nella terminologia tecnica cinese con l'espressione *lianpu* (Delza 1971, p. 8).

Nel particolare caso del *face painting*, i personaggi tipo per i quali è prevista l'applicazione di tale tipo di trucco sono quelli detti "excessive" o "deficient" (Delza 1971, p. 7): nella lingua cinese sono rispettivamente indicati con le espressioni di *jing* e *chou*. Come le stesse traduzioni dalla lingua cinese suggeriscono, mentre i primi sono eccessivi, nel comportamento, nell'attitudine, nelle emozioni così come nelle azioni senza però forzatamente essere dei personaggi negativi, i secondi presentano il *deficit* d'essere oltremodo remissivi verso gli altri e di solito si identificano nei locandieri, eunuchi, carcerati, giullari e così via. Simbolicamente, per gli uni il *face painting* prevede una copertura totale del viso, per gli altri invece solo parziale. Per tale motivo, solitamente, i personaggi di tipo *jing* sono inoltre indicati di tipo "big painted face" (Delza 1971, p. 8): la copertura dell'intera superficie del viso comporta che quest'ultimo risulti di dimensioni maggiori rispetto a quelle reali e persino sproporzionate dal resto del corpo. Con il tipo particolare di trucco si vuole rendere l'esagerazione tipica del carattere del personaggio. Ad esempio si simula l'aumento dell'ampiezza della fronte, facendo sì che l'attaccatura dei capelli risulti dislocata rispetto alla reale radice del cuoio capelluto per dare impressione della gonfiatura caratteristica del ruolo-tipo.²² Dei *jing* si distinguono poi i trucchi de "the whole face" e "the miscellaneous face" (Delza 1971, p. 10). Rispettivamente, i primi

²² Anticamente, fonti attestano, si rasava l'attaccatura dei capelli per il ruolo *jing*, mentre ad oggi si applica semplicemente una stoffa bianca.

vedono applicati un numero massimo di tre colori per renderli quanto più valorizzati possibile, mentre i secondi rendono l'alterazione della muscolatura e struttura ossea del viso per dislocazione ed esagerazione. Diversamente, il trucco dei personaggi *chou* è semplice, già a partire dal fatto che non occupa l'intera faccia dell'attore, di cui una parte risulta come fosse manchevole del restante trucco, da cui viene il nominativo di deficit. Vengono tracciati dei motivi al centro del viso con cui si coprono solo parzialmente le zone del naso, guance ed occhi, di colore bianco. I motivi possono assumere qualsivoglia forma, da quelle geometriche più semplici e comuni, circolari od ovali, rettangolari, a quelle più complesse, con tratti somiglianti ad ali o ad anelli; sopra questi vengono tracciate pennellate di colore nero ad evidenziare ulteriormente le parti del viso. Così facendo, il viso del ruolo-tipo *chou* risulta essere rimpicciolito e compresso, diversamente dalla resa del *jing* prima visto. Non si creda che però per questo il face painting del ruolo *chou* non riservi delle peculiarità: se ne riscontrano nei simboli che vengono tracciati, come all'altezza degli occhi una piccola croce come simbolo di meschinità, o un triangolo per la scaltrezza, o ancora un cerchio per la villania. Anche le labbra possono essere modificate della loro forma originale e venire dipinte in tinta bianca o nera, o rossa quando il personaggio è un seduttore. La forma invece solitamente conferita agli occhi è rettangolare per accentuare la stranezza del ruolo (Delza 1971). Infine, caratterizzano indistintamente tutti i ruoli *chou* il bianco del naso che si estende sino alle sopracciglia e il nero di queste ultime tracciate con due linee dritte.

Accanto a questo tipo di personaggi, però, il repertorio del teatro cinese ne conta altri di natura differente, sia a livello di caratteristiche intrinseche che di tipo esteriore, con una presentazione molto più naturalistica. Si tratta difatti dei personaggi che prendono denominazione di *sheng* e *dan*, rispettivamente i personaggi maschili e femminili (Hsu 1985). Sono distinti in confronto a quelli precedentemente esaminati non solo nel tipo di interpretazione con cui vengono resi ma altresì per aspetti con cui vengono presentati al pubblico, come anche nel tipo di trucco con cui vengono identificati. Nel loro caso infatti si parla della tecnica del *make-up*, che noi convenzionalmente si riporterà qui come 'trucco scenico', la pratica con cui si ha un volto normalmente truccato, laddove tratti e lineamenti non vengono modificati o resi irreali. Ci si volge dunque semplicemente ad accentuare i colori naturali del volto degli interpreti, il carnato e il roseo. Questo è in realtà il codice estetico e scenico con cui si indica il carattere positivo e bilanciato del personaggio. Procedura della tecnica del *make-up* consiste nell'applicare anzitutto uno strato di crema abbronzante che tuttavia non si distacchi eccessivamente dal colore naturale della pelle dell'attore, dopodiché vengono ritoccate le zone degli occhi e delle sopracciglia con la finalità di metterle maggiormente in risalto. Nonostante non si ricerchi la modifica non naturalistica (Delza 1971) si parla sempre di personaggi ideologizzati e codificati. Per esempio, nel caso di personaggi di età tarda, la resa degli anni viene conferita con un

numero ben maggiore di pennellate rispetto alla norma; un'eventuale malattia è resa con tratti oleosi sulle guance; la rabbia con segni in mezzo alle sopracciglia e infine, una morte imminente del personaggio con una sfumatura posta al di sotto del naso. Nel caso di ufficiali di corte corrotti e traditori, il trucco facciale prevederà delle linee sopra la base bianca per contrassegnarne simbolicamente l'infedeltà e la slealtà (Xu 2003). I ruoli dai trucchi più singolari sono quelli dei monaci, eunuchi e uomini anziani nella maggior parte dei casi (Hsu 1985). Probabilmente, il trucco che potrebbe essere considerato un'eccezione della tecnica del *make-up* pur non della categoria del *face painting*, è quello del ruolo-tipo del giovane stalliere. Ne è prevista l'applicazione di un'abbronzatura più pesante per rendere la carnagione scura comportata dal lavoro sotto il sole, poi sono applicate sfumature su guance, mandibola e naso come macchie da esposizione solare. Motivo per cui non viene incluso nella categoria del *face painting* è probabilmente il fatto che il risultato finale appare alquanto realistico (Delza 1971).

Le varie norme dei trucchi del teatro cinese variano nel corso degli anni, come visto precedentemente indicandone il primo cambiamento risalente all'epoca Ming. Una precisazione doverosa da fare è che, prescindendo da quelle che sono le regole generali e fisse, ogni attore può nel corso della sua carriera avvalersi della propria creatività per realizzare anche dei trucchi in certo senso più personalizzati.

9.6. Le maschere greche

Fonte di grande interesse è che la lingua greca non faccia uso di un termine specifico per indicare la maschera teatrale, bensì fruisca della stessa parola con cui ci si riferisce altrettanto al volto: πρόσωπον *prosopon* (Caminnecci et al. 2019, p. 78). L'espressione consta dell'unione della preposizione *pros* dal significato di 'prima, davanti' e la forma nominale *ōps* che fa riferimento a quanto collegato con gli occhi e la vista.

La maschera vuole essere mezzo per il passaggio dall'io civile dell'attore all'egli del personaggio. L'identità dell'attore viene sottratta per mezzo dell'annullamento dei tratti somatici facciali, per favorire l'assimilazione del volto della maschera del personaggio, a cui fare il prestito della propria voce e del proprio corpo e movimento (Barone 2014). Una tale valenza della maschera anche la si comprende alla luce dell'affermazione secondo cui "the very concept of the mask, so central to the Greek theatre, but present in other aspects of ancient life as well (...), involves the separation and objectification of a certain part of the body, the face" (Griffith 1998, p. 234).

Si è menzionata l'impossibilità di avvalersi di versioni originali per lo studio delle maschere greche, e si è fatto riferimento ai tipi di fonte di cui si può disporre, che dunque fanno da supporto nello studio delle evoluzioni del fenomeno teatrale greco e degli elementi caratterizzanti (Caminnecci et al. 2019). Tra le diverse testimonianze, le terrecotte della necropoli di Lipari rivestono altissima importanza: il numero di pezzi ivi rinvenuti difatti è tale che vengono suddivisi due gruppi dal punto di vista cronologico, l'uno che si estende fino circa al IV secolo, l'altro che raggiunge il III secolo. Peculiare è che si presentino anche statuette con indosso maschere animalesche, dal quale dato si presuppone che nel teatro greco si faccia uso anche di questo tipo di mascheramento – ugualmente per il teatro cinese come visto (Caminnecci et al. 2019).

Quello che però rende il gruppo di cloroplastica liparese rilevante è la possibilità di effettuare uno studio particolareggiato e sistematico delle maschere teatrali greche, presentando esempi di mascheramenti di tutti i tre generi di rappresentazione teatrale e così conferendo modo di evidenziare le differenti tendenze relative.²³ Tra tragedia e commedia diversità sostanziale in fatto di maschere consta del fatto che quelle della prima non sono propriamente delle maschere-personaggio, non raffigurando tratti specifici e definiti, per cui generiche, mentre quelle della seconda sono contraddistinte da particolari caratteristiche che rimandano a personalità ben identificate. Sono esigui i casi in cui le tragedie presentano maschere-personaggio effettive: in questi casi le maschere possono raffigurare identità già note, come Achille, riconoscibile dal capo rasato segno del dolore per Patroclo, o Argo, identificabile dai molti occhi; altro tipo di maschere-personaggio può anche ritrarre entità astratte, come per la *Hybris*, la superbia, la *Lyssa*, la follia, *Thanatos*, la morte (Barone 2014). Comunque, per le maschere della tragedia dei primi tempi prevale il naturalismo, espresso in convenzioni con cui si rende possibile si tenta nella trasposizione dei sentimenti che affliggono i personaggi sulla scena; in certi casi il verismo è tale da potere menzionare delle maschere quali vere e proprie opere d'arte, come per i mascheramenti facciali raffiguranti i personaggi di Ecuba, Filottete e Giocasta (Bernabò Brea 1998). Relative alla categorie dei ruoli giovani, si hanno maschere di adulatori e di soldati gradassi, rispettivamente identificabili dall'espressione maliziosa data dagli occhi piccoli e socchiusi e dal sorriso maligno, i secondi invece per l'espressività cattiva data gli occhi sbarrati e dalla bocca contratta. Delle parti femminili invece, ad esempio, abbiamo ad oggi testimonianza di quella che dovrebbe essere la maschera della cortigiana, contrassegnata dalla vistosità dell'acconciatura. Vi sarebbero poi maschere che dovrebbero raffigurare personaggi in età infantile, di cui, però non sono fornite informazioni dettagliate.

²³ Sono state rinvenute anche statuette di personalità colte in attività affini all'attività scenica, come danzatori, acrobati e giocolieri, e da ciò si potrebbe dire che anche il fenomeno teatrale greco vada oltre le sole strutture teatrali, maschere e interpretazioni di testi letterari.

Diversamente, maschere identificabili sono le seguenti: l'uomo rasato, *xyriasis*, il più anziano tra i personaggi, la cui vecchiaia è evidente dalla resa delle guance cadenti, la rasatura della cute e il colore bianco dei capelli – particolare, poi, di questo personaggio è la forma a lettera delta della parrucca -; l'uomo bianco, *lenkos aner*, caratterizzato dalla tonalità biancastra della cute, della folta barba e delle sopracciglia particolarmente rese in forma inclinata; l'uomo dai capelli grigi, *spatopolios*, come si evince dalla stessa denominazione, con capelli grigi per quanto e con carnagione pallida eguale a quella dei personaggi canuti; il *melas aner*, l'uomo nero, il cui nome non fa questa volta solo riferimento al colore dei capelli ma anche all'espressione, cupa e seria; lo *xanthos aner*, l'uomo biondo, più giovane degli altri; lo *xanthores*, anch'esso chiaro, riccioluto di capigliatura, che si contraddistingue per il pallore facciale; il *panchrestos*, riccioluto ma moro, sbarbato e dalla pelle abbronzata; lo *oúlos*, con *ónkos* biondo dalle grandi dimensioni e dai tratti del viso duri che rendono l'espressione torva; l'*apalos*, dall'immagine comparabile a quella di una divinità per via della carnagione tendente al bianco e il biondo dorato dei capelli delicatamente riccioluti. Del tutto dissimilari rispetto quelle finora presentate sono le maschere del *pinaros*, il sudicio, la cui figura è sozza e triste; dell'*ochros*, dalla carnagione macilenta e malato nell'aspetto; il *parochros*, anch'esso dal colorito pallido – che tuttavia in certi casi può anche essere la maschera del personaggio innamorato. Si legge in Aristotele che la maschera della tragedia, essendo questa rappresentazione di personalità alte e nobili d'animo, sia comunque la figurazione dell'idealizzazione di un'umanità migliore.

Sembrirebbe poi che quando la zona della scena viene innalzata nella nuova struttura teatrale ne consegua una maggiore imponenza delle maschere tragiche attraverso il prolungamento delle bocche, l'allargamento degli occhi e l'allungamento dei capelli (Albini, Petrone 1992).

Nel caso della commedia, invece, le maschere sono realizzate per essere sgradevoli alla vista. Non si cade in errore nell'affermare una simile cosa, in quanto l'aspetto poco aggraziato è obiettivo che si pongono gli stessi commediografi, i quali fanno uso della distorsione figurativa per pervenire a un tale risultato. Aristotele apostrofa la maschera greca come *αἴσχρον aischron*, il cui significato è di apparenza antiestetica e di carattere osceno (Varakis 2010): se indica la tragedia come rappresentazione di esempi migliori di umanità, la commedia lo è di peggiori. Lo stesso filosofo afferma nella sua Poetica che il riso è collegato a un comportamento altrettanto *aischron*, deplorabile, e di tale carattere deve essere la trasposizione figurativa del mascheramento comico, in cui le dimensioni delle singole parti risultano esagerate rispetto alla normalità. Una tale immagine è propria tanto delle maschere maschili tanto di quelle femminili, la cui sola differenza sta nel restante mascheramento del corpo: se per gli uomini sono previsti costumi corti o non coprenti parti del corpo

come il fallo (finto), o si ricorre in certi casi persino alla nudità, per le donne non si eccettua dal coprire l'intera figura— ovviamente si intendono personaggi maschili e femminili, non interpreti che come affermato, sono di solo sesso maschile nel teatro greco (Varakis 2010).

Si è trattato del diverso carattere delle maschere tragiche e comiche, descrivendole rispettivamente quali 'generiche' e 'distintive', e fatto accenno alle eccezioni della tragedia delle maschere di personaggi noti o di entità astratte, distinguibili per i tratti che le caratterizzano. Necessita dunque ora esporre il motivo per cui sono quelle della commedia a essere definite quali maschere distintive; in tal caso, sarebbe più corretto dire della Commedia Nuova. Si ipotizza infatti che un certo numero di maschere della commedia faccia chiaro riferimento anche a personalità realmente esistite, non solo parte del repertorio mitico o ideologico. Secondo questo principio, ogni personaggio necessiterebbe di una propria maschera individuale, e non sarebbe possibile ricorrere a maschere-tipo. Non pervengono però documentazioni che attestino l'esistenza di queste *portrait masks*; inoltre, anche vi fossero in effetti maschere di tale sembianza, rimarrebbe comunque il problema della ricezione dei dettagli figurativi da parte del pubblico per via della distanza dalla scena. Il solo modo in cui parrebbe possibile il riconoscimento agli spettatori sarebbe una preventiva proposta di modellini nelle processioni o nei proagoni, ossia agli eventi preparatori l'agone teatrale vero e proprio (Varakis 2010). Non per questo però la commedia non presenta casi di maschere comuni, è anzi sarebbe in particolar modo nel periodo antico che si hanno maschere di tal tipo anche per il genere comico. Quando si tratta di maschere comuni, data la non definitezza dell'immagine conferita, sono pochi gli elementi distinguibili, come ad esempio l'età, per cui è il colore dei capelli a essere identificativo.

Il cambiamento più evidente del mascheramento con la Commedia Nuova è però relativo al corpo del personaggio, in quanto si perdono l'imbottitura e la distorsione fisica tipica d'un tempo e si conferisce un'immagine più decente al personaggio comico. Da ciò ne consegue che, con la Commedia Nuova, l'attenzione sia maggiormente rivolta alla maschera e alla comprensione di quale personaggio viene presentato sulla scena. La maschera viene dunque a prevalere rispetto al costume: così facendo viene meno la precedente corrispondenza tra volto e corpo (Varakis 2010) e con essa, la farsa con cui provocare il riso degli spettatori. Nella prima commedia antica non sono necessari riconoscimenti precisi a livello esteriore o psicologico dei personaggi in quanto la base è la satira politica, tuttavia il cambiamento sociale e politico risalente al IV e III secolo e la perdita dei diritti civili consecutiva, comportano cambiamenti nel contesto teatrale e nello specifico dell'opera comica. Cominciano con la Commedia Nuova infatti a subentrare temi incentrati sulla quotidianità familiare della borghesia ateniese, in cui i personaggi assumono un ruolo sociale e familiare preciso; da qui la

differenza della raffigurazione delle maschere. La commedia antica vuole scatenare il riso con le espressività buffe (Bernabò Brea 1998), mentre diverso è l'obiettivo della Commedia Nuova e così delle sue maschere: si vogliono comunicare gli stati d'animo interiori dei personaggi attraverso l'esteriorità. Alle volte si hanno casi in cui le maschere constano persino di una duplice espressione, divisa a metà, di cui ognuna delle due parti presenta una manifestazione differente dell'interno. Con indosso un tale mascheramento facciale, l'attore, in base alla facciata con cui si rivolge al pubblico, comunica messaggi differenti del proprio personaggio nella stessa storia (Bernabò Brea et al. 1992-3).

Gli stessi cambiamenti li si riscontrano altrettanto nel caso delle maschere del genere teatrale del dramma satiresco (Bernabò Brea 1998). Nonostante solitamente ritenuta opera di intervallo tra le tragedie con cui distogliere gli spettatori dal trauma emozionale, sul genere v'è ad oggi ampia disponibilità di informazioni: difatti, pur gli agoni avendo avuto inizio con molte probabilità nell'anno 534 a.C., è solo con l'introduzione della satira a teatro, nel 500 a.C. circa, che ha altrettanto inizio la stesura dei documenti ufficiali relativi all'attività agonistica, i cosiddetti *Didaskaliai*.

Infine, per quanto riguarda invece la differenza tra corpo di attori e gruppo corale, il mascheramento del coro è a grandezza naturale, mentre quello dell'attore ha dimensioni maggiori rispetto quelle umane e ciò per via del processo di trasformazione previsto per la resa dei personaggi – non solo per la commedia come visto, ma anche per la tragedia e il dramma satiresco per quando meno accentuate.

Capitolo Decimo

10. I generi dei due fenomeni teatrali

10.1. Prima dell'Opera di Pechino

Considerata la rilevanza che rivestono non solo per il primo sviluppo dell'Opera di Pechino ma anche nel contesto del fenomeno teatrale generalmente inteso, verranno qui esaminati i teatri delle epoche Yuan e Ming. Si procederà per via lineare, ossia seguendo l'ordine cronologico dei due stili, per potere tracciare chiaramente i punti più importanti e gli elementi d'influenza per l'Opera di Pechino. Verrà preso in considerazione uno studio in particolare sul caso teatrale Yuan.

Quello Yuan è uno dei periodi di maggiore rilevanza per il teatro cinese, e i motivi sono vari. La prima testimonianza scritta della produzione teatrale cinese, cui oggi giunge un *corpus* di più di un centinaio di opere, è risalente a questa stessa era (Lucignani 1956). Poi, con il subentrare della dinastia Yuan il teatro cinese raggiunge l'apice del genere per l'alta valenza artistica assunta.

Si potrebbe contestare tale affermazione asserendo che la più alta fama mai raggiunta dal teatro cinese – prima dell'Opera di Pechino – risalga alla dinastia Ming, dunque al periodo subito successivo l'era Yuan. Sarebbe questa una posizione corretta, ma non del tutto. Il teatro Ming non avrebbe raggiunto la notorietà e la grandezza per cui è ricordato in assenza del precedente, inoltre è quello Yuan ad essere ritenuto invero il modello teatrale cinese di insuperabile purezza (Lucignani 1956). È infatti nel corso di questa dinastia che elementi dapprima contemplati singolarmente nella rappresentazione vengono fatti confluire dando vita a una forma artistica completa (Dolby 1983).

A parlare del teatro Yuan è nel particolare una figura molto importante nel contesto dello studio del fenomeno, ossia 王國維 Wang Guowei (1877-1927), il cui merito maggiore è quello di avere conferito un primo sistema cronologico per l'analisi dei generi e degli stili del teatro della Cina. Uno dei motivi per cui se ne riporta lo studio sta nella proposta avanzata dallo stesso intellettuale di corrispondenza del teatro Yuan con la tragedia dell'antica Grecia. A suo parere sono entrambi definibili “an achievement worthy of global veneration” (Hsiao-Chun 2021, p. 31) e ciò con molte probabilità è motivato anche dal fatto il carattere delle opere Yuan è vicino a quello tragico greco (Fei 2002).

Prima però di esaminare nel dettaglio lo studio di Wang Guowei è bene chiarire degli aspetti del teatro Yuan in generale, di modo che si possa meglio comprendere l'interpretazione dello studioso. Del teatro Yuan si distinguono due indirizzi teatrali corrispondenti alla bipartizione delle scuole artistiche attive all'epoca. Queste si identificano in scuola del Nord e del Sud e le principali differenze sono di natura stilistica, per i codici recitativo e musicale, e tecnica, per la versificazione quanto per l'elaborazione dei testi e delle trame. Pur sviluppatasi contemporaneamente, tuttavia i due indirizzi teatrali Yuan giungono all'apice in periodi diversi: mentre il settentrionale gode della maggiore rilevanza nel momento iniziale, quello meridionale raggiunge una tale posizione solo in seguito. È infine quest'ultimo a prevalere, divenendo persino modello di riferimento per le forme teatrali successive, e ciò in particolare per la maggiore libertà espressiva rispetto quello del Nord (Lucignani 1956).

Ulteriore precisazione doverosa riguarda la considerazione all'epoca rivolta al teatro. Difatti, nonostante l'importanza assunta dal genere Yuan, in particolare di tipo meridionale, in Cina il teatro

non viene ancora all'epoca incluso entro alcuna categoria artistica, poiché visto di lacunosa qualità letteraria e di negativa influenza per la tendenza a incitare l'uomo a deviare i valori morali, i comportamenti pudichi e dignitosi. Sarà soltanto con la dinastia Ming che si comincerà a conferire rilevanza al codice teatrale Yuan e compararlo ai generi letterari maggiori (Fei 2002). Anche in questo caso, però, a tenere in certo conto il teatro Yuan è comunque un numero esiguo di letterati e studiosi e la considerazione non è ad ogni modo massima.

Per la consuetudine cinese di escludere il teatro da qualsiasi categoria letteraria, la dinastia Yuan, cui maggiore codice espressivo è in effetti quello teatrale, viene allora considerata come lacunosa di un proprio canone letterario. Fino alla dinastia mongola ogni impero cinese gode di un indirizzo letterario distintivo, cui riconoscimento viene conferito in base alla naturalezza della stesura del tipo di testo specifico. Wang Guowei attribuirà al teatro Yuan titolo di codice dinastico, portando così inoltre a includere finalmente il teatro nella categoria dei generi artistici e letterari ufficialmente riconosciuti.

Mentre intellettuali come Qi Rushan ritengono che il primo teatro sia quello di epoca Zhou, Wang Guowei afferma che sia invece con il genere Yuan che ha origine una forma teatrale effettiva in Cina (Hsiao-Chun 2021). Lo studioso infatti crede che a contraddistinguere il teatro Yuan sia particolarmente la mistione delle arti del canto, danza, musica, storia e recitazione in un unico corpo artistico. Da tali assunti, Wang Guowei definisce quello Yuan *true drama* (Llamas 2010). Dopodiché, per quanto non secondaria, è la base letteraria che ne caratterizza il codice espressivo. Stando a quanto riportato a riguardo, “Yuan drama may thus be called China’s most natural literature” (Fei 2002, p. 106) in quanto sembrerebbe che aspetto principale di cui si caratterizza sia appunto la naturalezza espressiva. Wang dunque misura il grado di letterarietà del genere teatrale Yuan sulla lingua adottata per la stesura dei testi drammatici, sulla semplicità espositiva e sulla naturalezza descrittiva delle sensazioni ed emozioni dell'autore.

Wang asserisce anzi che nel teatro Yuan si conferisce maggiore importanza al linguaggio rispetto che alla storia in sé: “the most sublime feature of Yuan drama [...] it’s neither its ideas nor its structure but its language” (Fei 2002, p. 107). Per tale motivo, non si tengono in considerazione eventuali contraddizioni interne alle storie o ai singoli personaggi, in quanto a prevalere è la composizione. Per quanto quest'ultima si caratterizzi della naturalezza di cui tratta Wang, tuttavia non manca di includere codici linguistici di vario tipo, magari anche di natura popolare o addirittura volgare. Ciò non perché il testo drammatico Yuan voglia mancare di qualità letteraria – comunque si richiede di mantenere uno stile abbastanza elegante –. Si potrebbe anzi dire che parte dell'alta qualità letteraria risieda proprio in questo particolare aspetto: Wang Guowei afferma che è anche la fruizione di registri

linguistici variegati e realistici a fare dello scritto teatrale Yuan una testimonianza della sua epoca, un documento simbolico-sociale (Llamas 2010). Oltre a provvedere prova del vocabolario più o meno tipico della popolazione, i testi di teatro di epoca Yuan forniscono molte informazioni relative alle condizioni del tempo a livello politico e storico per il carattere sociale delle trame.

Wang Guowei descrive il carattere diretto e privo di particolari espedienti linguistici, con cui tuttavia, afferma, il testo riesce perfettamente a comunicare quelle che sono le emozioni e le immaginazioni dell'autore e a rendere per iscritto lo stile personale e individuale del letterato; a suo parere, si può riferire il testo drammatico Yuan come una forma di “true representation of the self” (Llamas 2010, p. 194). Viene infatti a tal proposito generalmente affermato che il tipo di stesura delle opere teatrali Yuan sia una traslazione in parole dei moti dello spirito dell'artista. Per tale motivo a maggior ragione Wang Guowei definisce il testo teatrale Yuan come forma di ‘art for art’s sake’, volendo con ciò riferire che la realizzazione di tali testi non viene finalizzata per un vero e proprio pubblico di lettori: è una forma di espressione individuale o alle volte elaborata in un gruppo di persone strette da legame puramente amichevole, e che viene di norma indirizzata ad altri conoscenti più o meno amici. Di fatto, tra le finalità degli autori di testi teatrali Yuan non rientra il raggiungere la notorietà presso un pubblico o la trasmissione ai posteri (Fei 2002). Perciò, oltre al mero passatempo e alla condivisione privata e amichevole del proprio testo non v'è obiettivo intellettuale o politico particolare (Llamas 2010). Nessuno degli autori dei testi infatti risiede in un'alta posizione sociale o è dotato di un grado di istruzione importante. Inoltre, è in parte la conquista mongola a portare alla stesura di tali testi e alla volontà di fare di questi una forma di espressione dell'interiorità senza impegno (Dolby 1983). Difatti, studiosi della cultura cinese che si interessano anche della materia teatrale ritengono che la dittatura subentrata con la fondazione della dinastia Yuan e l'esilio politico e sociale degli intellettuali mandarini abbia portato alla realizzazione da parte di questi ultimi di un ingente numero di drammi – così come di romanzi – di carattere popolare che in seguito confluiscono nell'ambito teatrale (Lucignani 1956).

Per concludere, nella descrizione per iscritto delle scene nel testo teatrale Yuan, Wang Guowei vi identifica l'unione dei due principi dello 境界 *jingjie* e dello 意境 *yijing*. Rispettivamente, il primo è la traduzione del termine buddhista *visaya* con cui si indica la percezione del mondo esterno esperita attraverso le percezioni e sensazioni; nel contesto della produzione testuale e artistica il *jingjie* è la capacità dell'autore di trasmettere, secondo la propria visione, il mondo – non solo di natura fisica- e rendere così gli altri capaci della stessa esperienza attraverso la parola artistica e poetica. Inoltre, un tempo il *jingjie* era anche metro di valutazione letteraria. Il secondo, *yijing*, il cui significato è quello di “scope of an idea” (Llamas 2010, p. 196), secondo Wang è interscambiabile col precedente.

La forma drammatica dell'epoca Yuan studiata da Wang Guowei prende denominazione di *zaju*, il cui antecedente sono le rappresentazioni 南戏 *nanxi* (teatro del Sud), ossia del teatro del meridione – probabile motivo per cui come detto è poi l'indirizzo meridionale a prevalere nel teatro Yuan (Dolby 1983). Vari elementi dello *zaju* verranno ripresi nelle forme successive di teatro cinese, tra cui l'uso del trucco scenico, del costume e le locazioni fruite per le rappresentazioni. Nel particolare, come già visto, quello che maggiormente differenzia lo *zaju* e ne conferisce valenza di modello di riferimento è la mistione tra i codici artistici della danza, della musica, del contenuto comico, della trama estesa rispetto le storie precedenti e infine dell'interrelazione sulla scena dei vari personaggi: tutti elementi questi che rendono l'arte teatrale cinese per la prima volta un *real drama* (Dolby 1983). Fonte di curiosità è constatare come questa prima forma teatrale completa, che darà inoltre forma all'Opera, veda anche personalità 'barbare' nel ruolo di autori – i quali proprio per la visione sinocentrica tipica della civiltà cinese fruiscono di nomi cinesi per occultare la loro vera identità straniera –.Influenza sempre straniera si rivela anche per le componenti musicali e strumentali dello *zaju*.

Inoltre, ulteriore merito da dovere riconoscere nei confronti del teatro Yuan è quello di avere finalmente garantito al dramma cinese un carattere ufficiale. Il titolo di autorevolezza teatrale viene conferito grazie alla trasmissione di quello che in seguito diverrà lo stile musicale per antonomasia del teatro cinese: il *kunqu*. Verrà infatti in seguito riproposto il genere tra i codici artistici influenzanti lo sviluppo dell'Opera di Pechino. Reso parte integrante del teatro classico in epoca Yuan (Lucignani 1956), sarà tuttavia solo in epoca Ming che si svilupperà come un genere teatrale vero e proprio (Hu 1983).

Prima di trattare l'argomento nello specifico si ritiene doveroso tracciare pur a grandi linee il teatro Ming per conferire contesto al discorso. In realtà è doveroso trattare dell'attività teatrale di questo periodo per l'alta rilevanza rivestita per lo sviluppo del fenomeno generalmente inteso. Con esso si registra il superamento della precedente suddivisione delle scuole Yuan e così l'unificazione del teatro classico cinese in un univoco carattere ufficiale nonostante l'ancora presente diversificazione tra stili e forme (Lucignani 1956). L'influenza del teatro Ming sarà tale che anche quando il fenomeno artistico accoglierà altri generi non verrà definitivamente sorpassato o sostituito, ma continuerà comunque a ricorrere con la trasmissione di certi elementi agli stili successivi, ciò pur se solo parzialmente. In realtà i disordini politici dovuti alla guerra civile tra il XIV e XV secolo, i cambiamenti sociali dovuti al trasferimento della capitale dalla città di Nanchino a quella di Pechino comportano un arresto del fenomeno teatrale di quasi un intero secolo, e per quanto seguirà una ripresa dei generi summenzionati, tuttavia non molto dopo si avrà la loro scomparsa dal repertorio drammatico (Hu 1983). Come anticipato, dei generi precedenti rimarranno semplici elementi

tramandati oppure influenze di vario tipo sui teatri successivi. Ad esempio, la forma dello *zaju* di epoca Yuan si protrae nel corso della dinastia Ming, che per distinguersi dalla precedente, porta denominazione di ‘southern zaju’ (Hu 1983). Si comprende dunque come il fenomeno teatrale in Cina consti prevalentemente di continuazione tra un genere e l’altro e degli aspetti caratteristici.

Ancora, nel corso del periodo Ming la stesura delle opere di riferimento per le rappresentazioni sceniche è affidata alla classe dei letterati, dai principi agli ufficiali e ministri – si ricordi che non vi è una corrispondenza della rilevanza attribuita al testo teatrale in Cina come nell’antica Grecia – per via della ricorrenza degli esami imperiali basilari per la vita dell’epoca e la necessità da questi prevista di possedere un alto grado di conoscenza in vari ambiti. Gli stessi prerequisiti sono richiesti per la composizione testuale, usata come forma preparatoria agli esami imperiali e così alla carriera letteraria. Dunque, rispetto alle personalità impegnate nella stesura dei drammi nel teatro Yuan, nel corso della successiva dinastia sono i letterati ad assumere ruolo di autori dei testi teatrali. Da questo aspetto si hanno non solo diverse modalità di composizione testuale ma anche diverse trame e tematiche trattate. L’impegno della figura dell’intellettuale come autore di testi drammatici Ming occorre anche per via della necessità di padronanza della cultura popolare tradizionale, musicale e letteraria per la stesura teatrale. Anche per questo, ancora una volta diversamente dal genere Yuan, il teatro Ming non è mera forma di ‘art for art’s sake’ (Llamas 2010). A confermare ciò sono anche la natura del nuovo pubblico, composto di altri letterati, e la finalità della composizione drammaturgica, che punta alla notorietà per i posteri. Inoltre, è particolarmente interessante notare come nella maggior parte dei casi le trame fanno riferimento all’esame civile e al titolo di letterato, per cui si potrebbe parlare di condizione che accomuna gli autori con i protagonisti delle storie. Difatti, come già accennato, mentre le precedenti sono opere di carattere folkloristico sia per la loro realizzazione testuale che per il tipo di pubblico a cui si rivolgono, i testi Ming sono invece scritti da personalità dotate di alto livello di letterarietà e indirizzati a gente del medesimo contesto culturale.

Le differenze tra i due generi Yuan e Ming tuttavia non si arrestano a quanto summenzionato. Difatti, se il dramma Yuan contempla drammi di massimo cinque atti e così ha possibilità di rappresentare le storie nella loro interezza, diversamente con il teatro Ming vengono introdotte trame che possono raggiungere persino i cinquanta atti (Lucignani 1956). Come si evincerà, non può venire portato sulla scena l’intero numero degli atti e così quelli da proporre negli spettacoli vengono precedentemente selezionati, in base alla maggiore importanza delle scene o dell’intreccio nelle date parti. Questo diverrà in seguito elemento caratterizzante anche delle successive forme di teatro, i cui spettacoli consteranno di un esiguo numero di atti.

Nonostante le diversità, è curioso notare che in realtà entrambi i generi traggano derivazione dallo stesso teatro meridionale del *nanxi*. Quello che si sviluppa definitivamente nella dinastia Ming è invece denominato 传奇 *chuanqi* (trasmissione del meraviglioso). In realtà, il termine *chuanqi* appare ben prima, fruito per la prima volta nella dinastia Tang per indicare storie sul meraviglioso di norma trasmesse oralmente; dopodiché al termine della dinastia Yuan diviene espressione identificativa dello specifico genere teatrale. Un fenomeno linguistico-espressivo che ha luogo nel corso della dinastia Qing vede la parola *chuanqi* per indicare forme teatrali antitetiche lo *zaju* (Hu 1983). Non si intende che la relazione tra le due sia di totale distacco o diniego l'una dall'altra, in quanto si hanno casi di *chuanqi* le cui basi possono essere tratte da precedenti lavori di *zaju* – da cui risulterà evidente il motivo della necessaria conoscenza letteraria per la stesura del *chuanqi* –. Da considerare che, per quanto il *chuanqi* divenga il genere principale della dinastia Ming, tuttavia è proprio nella fase di transizione verso il regno Ming – da quello Yuan – che vengono realizzate le cosiddette “four great *chuanqi* plays” (Hu 1983, p. 67). Lo sviluppo è dunque graduale e ha origine ben prima rispetto alla sola dinastia Ming – ricordiamo infatti il carattere di continuità di generi e stili che contraddistingue il teatro cinese –.

Si è già anticipato del ruolo del *kunqu*: verranno ora ripercorsi i momenti salienti sulla sua origine, evoluzione ed espansione del genere nei vari campi artistici, non solo quello teatrale ma anche letterario. Esso si presenta anzitutto come stile musicale, e in effetti è per tale motivo che l'espressione consta della presenza del termine *qu*, carattere dal plurivalente significato di ‘melodia’, ‘poema’, ‘dramma’, e infine ‘teatro’. In partenza viene adottato come componente musicale del genere teatrale del *chuanqi*. Peculiare è che nell'epoca Ming, quando i due generi del *kunqu* e del *chuanqi* confluiranno l'uno con l'altro, le due denominazioni verranno usate come espressioni vicendevolmente sinonime.

Dopodiché si affermerà come il genere musicale del teatro cinese per antonomasia, ma non per questo lo spessore rivestito si limiterà a ciò, giungendo ad innalzarsi persino a vero e proprio genere letterario (Hu 1983). Di conseguenza anche il teatro dell'epoca assume un carattere sempre più elitario. Da ciò consegue che le trame del genere *kunqu* riprendano storie precedenti, tratte anche da più generi differenti – per cui non solo dal *chuanqi* precedentemente menzionato – ; è però la particolarità dell'adattamento degli intrecci originali nelle versioni *kunqu* a rendere peculiare il nuovo genere. Infatti, il processo di arrangiamento testuale prevede, tra le altre cose, ad esempio, la modifica dei finali tragici delle trame precedenti con conclusioni a lieto fine. Ulteriori caratteristiche del genere *kunqu* sono il registro linguistico elevato, la varietà di stili vocali applicati sulle musiche

nell'alternanza delle parti recitate e cantate, i testi elusivi delle canzoni, le ricche e variegate movenze del corpo degli attori, e infine l'introduzione di prologo ed epilogo.

Nonostante la particolarità e la rilevanza del genere, quando il percorso del fenomeno teatrale in Cina varia la direzione verso stili più popolari, il *kunqu* affronta due fasi prima della definitiva decaduta: le cosiddette “waning of kunqu” e “the period of decline and fall” (Mackerras 1983, p. 93). La prima viene fatta risalire al termine dell'impero di Kangxi fino all'intera durata del potere di 乾隆 Qianlong (1711-1799), a cui segue la seconda e ultima con la fine dell'ultima dinastia Qing. Oltre quelle precedentemente stilate quale cause del declino dello stile *kunqu*, si può trattare del cambio di gusti degli stessi letterati verso altri generi. Perciò, col subentrare della dinastia Qing, alla decaduta del teatro classico corrispondono lo sviluppo e la diffusione di quello popolare (Lucignani 1956). Condizione che motiva un simile cambiamento è la crescente considerazione rivolta a elementi meno alti e aristocratici, come la danza e la musica, sempre più riconosciute in quanto espressioni più immediatamente comprensibili. Per tale motivo, uno stile teatrale tanto complesso da essere accessibile alla sola classe colta della società come il *kunqu* non può che affrontare declino e successiva scomparsa. Nonostante tutto avrà grande influenza per la formazione del genere dell'Opera di Pechino.

Alla base del cambiamento del gusto teatrale sembrerebbe esserci anche la crisi della produzione artigianale, che comporta un'altissima percentuale di emigrazioni della classe contadina presso le zone cittadine: sono proprio i contadini a facilitare l'espansione dei nuovi teatri subentrati, specialmente nella città di Pechino.

10.2. L'Opera di Pechino

L'Opera di Pechino è ad oggi una delle componenti della cultura cinese di maggiore notorietà. La denominazione ‘Opera di Pechino’ è in realtà risultato dell'unione della latinizzazione del nome della città 北京 *Beijing* e l'attribuzione del titolo di opera alla forma teatrale per via della prevalente composizione della stessa dei codici musicale e coreutico. Non è però la sola denominazione che viene affibbiata al genere: espressioni alquanto comuni sono 京剧 *jingju* e 京戏 *jingxi* ove presente è il riferimento alla capitale con il carattere *jing*, i quali sono usati in maniera abbastanza indifferente. Ancora, un altro termine è 大戏 *daxi* da potere tradurre come ‘grande opera’; in questo caso si fa particolare riferimento alle componenti della trama e dei personaggi, per cui la considerazione è

rivolta più alla caratterizzazione artistica rispetto che locativa. Non sembrerebbe esserci dunque alcun riferimento alla denominazione della città di Pechino come 大都 *Dadu* risalente alla dinastia Yuan. Il genere ha avuto altresì denominazione di 平剧 *pingju* nel periodo repubblicano, in quanto la stessa capitale era allora stata rinominata come 北平 *Beiping*; tuttavia il titolo non è stato mantenuto in seguito.

Ad oggi, nonostante la varietà delle denominazioni, di norma la preferenza dei cinesi ricade sull'espressione di 'teatro nazionale', 国剧 *guoju*. La motivazione per cui si parla di 'nazionale' non risiede semplicemente nel fatto che la città di riferimento è la capitale cinese, ma anche nella composizione di più codici e stili artistici, come infine nella concretizzazione dell'etica, filosofia ed estetica dell'antica tradizione cinese. A livello strettamente artistico ed espressivo, l'Opera di Pechino può essere definita come confluenza di tradizioni sociali di zone ed epoche diverse della Cina, con i rimandi alla cultura orale come alla letteratura di vario tipo, alla musica, alla danza e all'arte acrobatica *et alia*.

Sarebbe corretto parlare dell'Opera di Pechino in termini di 'classica', così come identificata nelle varie fonti e analisi a riguardo, stando all'accezione da dizionario di "long established" (Scott 1983, p. 118). Difatti, come si accennava, ad oggi

people in the rest of the world regard Peking Opera as the representative of the traditional Chinese theatre, [...] the premier opera type In China having no rival in terms of the number of the plays, performing artists, troupes and audiences as well as influence (Xu 2003, p. 17-18).

I primi studi dell'Opera di Pechino risalirebbero all'incirca alla prima metà del Novecento – si intendono qui studi generali – e riguardano nella grande parte dei casi la forma precedente all'anno 1949, ossia, quella che viene usualmente riferita come forma originaria e tradizionalmente nota. In questo elaborato verrà trattata questa versione.

10.3. La prima formazione del genere

Nonostante porti nome di 'Opera di Pechino' e pur essendo vero che i suoi natali siano pechinesi, tuttavia le sue origini sono da ricercarsi in altre città o zone della Cina e nei rispettivi generi locali (Mackerras 1972). Dunque, per quanto sia corretto dirne pechinese la formazione e la prima diffusione, è bene chiarirne le origini in quanto molto spesso di provenienza esterna rispetto alla stessa capitale. Ulteriore elemento da precisare è che per quanto non pechinesi, comunque le forme o le

single espressioni teatrali sono già confluite presso la città di Pechino da prima della nascita della sua opera e per cui sono già note e sperimentate.

Grande importanza nello sviluppo dello stile della capitale hanno quelle note con la denominazione de ‘Le Quattro Compagnie dell’Anhui’ 四大徽班 *si da huiban*. Come già reso evidente dalla denominazione, la prima provenienza dei suddetti gruppi non è pechinese: sono difatti originarie della zona dello Dashilan, seppur da aree interne diverse e alle volte persino distanti le une dalle altre. Comprensibile dal nome che portano è che siano più gruppi, appunto quattro, che si distinguono nelle compagnie 三庆 *Sanqing*, 四喜 *Sixi*, 和春 *Hechun* e 春台 *Chuntai* (Mackerras 1983). Pur mantenendo anche nel tempo titolo di *huiban*, ossia compagnie dell’Anhui, saranno principali nella formazione della successiva Opera. Ognuna di queste basa il proprio genere sulle tradizioni della specifica zona di provenienza, condizione che comporta la successiva varietà espressiva alla confluenza dei generi nell’univoca forma artistica de Le Quattro Compagnie, come del teatro pechinese successivo. A favorire questa mistione di generi è anche la situazione commerciale ed economica delle zone dello Dashilan, in cui lo sviluppo mercantile dell’epoca comporta spostamenti e interrelazioni più frequenti e così, una maggiore formazione di compagnie teatrali finalizzata a un più alto guadagno di denaro. La prima delle compagnie a stabilirsi presso Pechino è la *Sanqing* e per questo viene da alcuni considerata come quella di maggiore peso per la nascita dell’opera pechinese; ad ogni modo, è comunque con l’incontro tra le compagnie e le loro modalità rappresentative che ha effettivo inizio lo sviluppo del genere della capitale. Conseguentemente, le compagnie teatrali dell’Anhui hanno capacità e talento nell’esecuzione di più tipi di spettacoli così come nell’assimilazione e successiva riproduzione di più elementi scenici. Sono indubbio influenzanti il gradimento e il conseguente successo riscossi dalle Quattro Compagnie presso la città di Pechino. Uno degli stili adottati dalle Quattro Compagnie e che formerà parzialmente anche l’Opera, è quello dello *huabu*: sviluppatosi intorno al diciassettesimo secolo presso la città di Suzhou, è solitamente ritenuto inferiore rispetto ad altri generi in quanto rozzo e popolare (Xu 2003). Accanto allo *huabu*, altro genere di pertinenza delle Compagnie è il *kunqu*, di cui nello sviluppo del genere pechinese vengono ripresi elementi come i repertori delle movenze corporali e dei generi musicali.

Anche per il sistema melodico e canoro dell’Opera si registra una – in questo caso parziale – provenienza non pechinese. Il sistema porta nome di 皮黄 *pihuang* (le arie dell’Opera di Pechino) ed è il risultato dell’unione dei codici di canto dello 西皮 *xipi* e dello 二黄 *erhuang*, fruito tanto dalle Quattro Compagnie quanto anche da altri gruppi teatrali, ad esempio dello Hubei – anche questi, trasferitesi presso la capitale nella seconda metà dell’Ottocento, saranno influenti per la successiva

formazione del genere. La combinazione viene fatta risalire all'era Qianlong, ossia quando le due tonalità vengono adottate dalle compagnie dell'Anhui per la rappresentazione teatrale a corte dell'anno 1790 (Mackerras 1983). Altre fonti affermano inoltre che tra il diciannovesimo e parte del ventesimo secolo il termine *pihuang* sia valso quasi esclusivamente come riferimento all'opera pechinese. Come si accennava, anche nel caso degli stili degli *er huang* e *xipi* la primissima origine non è pechinese. Difatti, dell'*er huang* si registra l'origine nelle zone delle province del Jiangxi e dello Hubei, per poi giungere nella prima parte della dinastia Qing sino alle zone dell'Anhui. Melodia stabile e delicata, viene di norma fruita in contesti melanconici e profondi. Diversamente, lo *xipi* è una forma molto vivace e veloce la cui fruizione può essere finalizzata alla resa di stati di felicità come anche di inasprimento (Xu 2003). Questa sua natura è acquisita dalla derivazione dalla *clapper opera* (Mackerras 1983). Con terminologia specifica indicata come 梆子腔 *bangzi qiang* (arie matrici), è già di per sé una forma teatrale ricca di forme espressive ed espedienti musicale come scenici in generale presentando musiche vivaci e tristi. Difatti, è con la *bangzi qiang* che si dà avvio alla suddivisione di generi delle storie, la quale cosa sarà inoltre un ulteriore apporto all'Opera di Pechino.

La ripartizione fatta consta della divergenza tra opere civili e militari, dalle trame rispettivamente incentrate su storie amorose e di eroismo e battaglie e dalle rese sceniche caratterizzate da elementi e strumenti specifici – si rivolgerà attenzione al genere militare come alle divergenze con quello civile in seguito –. Con l'Opera di Pechino, inizialmente si mantiene la preferenza verso le storie civili, come era stato sino ad allora, ma in seguito si protenderà per storie politico-militare. Non saranno dunque frequenti le occasioni in cui la natura delle trame delle rappresentazioni pechinesi sia amorosa o sentimentale, specialmente in un secondo momento. Oltre che per la rappresentazione in sé, la varietà del tipo di storie proposte riguarda altresì variazioni dei personaggi interpretati. Infatti, con l'iniziale prevalenza delle trame amorose, il personaggio preponderante è lo *sheng*, ossia il personaggio femminile; mentre, quando la scelta ricade sulle storie militari, variano i temi portati, e con essi i tipi di recitazione e conseguentemente i personaggi. Per quanto non sia affermabile con precisione il luogo di origine della *clapper opera*, tuttavia è teatro regionale che conosce fama e lode nel settentrione della Cina, raggiungendo così Pechino.

Quando si parla di genere regionale non si intende che ogni regione abbia un suo proprio diverso teatro, o che ricopra un'intera area regionale in quanto il raggio di esecuzione di un certo genere può limitarsi ad anche una sola provincia – considerando anche che la vastità territoriale delle regioni cinesi non corrisponde a quella a cui noi siamo avvezzi –. Non è solo quello della *clapper opera* a

essere influenzante per la composizione dell'Opera di Pechino, molte saranno quelle da cui nel particolare si riprenderanno le storie, a loro volta basate sulle novelle popolari.

Importante a tal proposito è anche il riferimento alla letteratura tanto poetica quanto romanzesca. Rispettivamente, infatti, si hanno citazioni della poesia classica, in parti di battute o in battute intere, e si adottano progressivamente le storie dei primi romanzi – quelli allora riconosciuti tali dalla letteratura cinese – come trame delle rappresentazioni proposte. Si potrebbe ora affermare una similarità con il teatro greco, in cui le storie proposte sono riprese dal repertorio letterario mitico ed epico, e conseguentemente sono già conosciute dal pubblico. Anche in Cina si riprendono trame di storie in realtà risalenti a secoli passati, e se prima sono riprese in particolare le leggende, in seguito sono anche altri i tipi di storia cui si fa riferimento. Alcune storie vengono anche riprese da teatri precedenti, come quello del *kunqu*, la cui influenza sul genere dell'opera pechinese non è dunque limitata ai soli contesti musicali e stilistici. Si diceva poi che nuovo costume, affermatosi nell'epoca Ming, è la rappresentazione di sole porzioni delle storie precedentemente selezionate; l'uso si manterrà con l'Opera di Pechino.

Per quanto si siano finora menzionate componenti di derivazione esterna alla capitale, vi sono tuttavia anche elementi più o meno pechinesi che vengono incorporati nella formazione dell'opera. Nello specifico, si fa riferimento alla variante pechinese dell'opera 京腔 *jingqiang*, derivata dall'antica forma di teatro regionale dello 弋阳腔 *yiyangqiang* (Xu 2003). Come il nome della forma teatrale appena menzionata fa riferimento al luogo da cui trae origine, lo *yiyangqiang* nel Jiangzi, alla medesima maniera, lo stile a Pechino viene ribattezzato come *jingqiang* – ove *jing* è il termine cinese per città capitale (Mackerras 1983). Diviene infatti usanza tipica della dinastia Ming e parte della Qing di denominare in base alla zona di provenienza i vari generi e le varianti delle forme originali. Infatti, oltre alla mera denominazione, anche gli stessi elementi caratterizzanti i diversi tipi teatrali possono essere sottoposti a modifiche e adattamenti quando vengono ripresi e fatti confluire in nuovi stili. Dunque anche quando si parla di confluenza di codici espressivi o generi in una sola forma artistica, non si tratta -quasi- mai di trasposizione priva di mutamento, o almeno, non per tutti gli elementi. Questo lo si può constatare ad esempio nel linguaggio, che fanno riferimento ai vari dialetti (Mackerras 1983). Per tale motivo, rispetto alla forma originaria del genere delle compagnie dell'Anhui, l'opera pechinese si diversificherà in quanto a pronuncia e lingua di stesura. Se infatti si ha inizialmente la prevalenza della 徽调 *huidiao* (pronuncia *hui*, dell'Anhui), questa sarà col tempo sostituita con la pronuncia 汉 *han*, tipica della città di Pechino. Da tale processo ne consegue la formazione del canto tipico dell'opera pechinese. Cosa curiosa è che questo sarà a sua volta influenzante la formazione della nuova lingua poi adottata nella capitale.

L'iniziale apporto della tradizione popolare, tanto esterna quanto interna alla città e di origine più o meno remota, è comprensibile alla luce del fatto che il contesto storico-sociale in cui sorge è prevalentemente feudale e conservatore, in cui seguire quanto già convenzionale è costume comune. Allo stesso modo, quando si afferma che sviluppo e successiva diffusione dell'Opera di Pechino seguono la fioritura del teatro popolare, si intende affermare anche l'occorrenza del declino del genere definibile classico – si è visto, per esempio, il caso del declino del teatro Ming –. Per 'classico' si indica qui quel tipo di teatro precedente e non ancora accessibile a porzioni di popolazione al di fuori dai contesti aristocratici o di corte. Con l'opera pechinese il pubblico sarà invece maggiormente numeroso e ben più variegato, con la contemporanea presenza di uomini di vario ceto e ruolo sociale e di un pubblico femminile assieme a quello maschile. Quello che limita il teatro 'classico' a raggiungere la medesima diffusione e fama di cui invece godrà quello 'popolare' sta nella complessità della resa scenica, nella distanza dai nuovi gusti letterari e dalla superiorità delle innovazioni apportate dalle influenze esterne del Sud. Difatti, come precedentemente menzionato, viene finalmente accettato nella categoria della cultura scritta il romanzo, come vero e proprio genere artistico e, riprendendo il nuovo teatro anche da questa forma, variano le trame e con esse le modalità di rappresentazione e le personalità incluse e rappresentate.

Con il nuovo teatro la forma espositiva si basa ancora di più sull'elemento folkloristico rispetto quanto si fosse precedentemente fatto con determinati stili (Lucignani 1956). Anche per questo viene definito teatro popolare. Ancora, si è constatato che la composizione dell'opera pechinese riprende più generi, e di cui ne acquisisce il tipo musicale. Per quanto i suoi sistemi musicali non ammontino a chissà quale numero a confronto con quelli di teatri precedenti, quello pechinese risulta comunque lo stile dalla maggiore ricchezza musicale. Quanto di maggiore importanza è che tutti i sistemi adottati derivino da stili regionali, la cui peculiarità è la ripresa di elementi tipici di una certa zona: anche questo potrebbe essere addotto quale motivo per cui definire popolare il genere della capitale.

Comunque, per quanto prevalentemente popolari i codici espressivi da cui prende forma e per quanto considerato il teatro popolare più alto della Cina, non per tale ragione lo stile pechinese rimarrà limitato al solo contesto del popolo: basti pensare in tal senso che diverrà anzi il genere per antonomasia della Cina tutta.

Importante per quanto riguarda la prima espansione dell'Opera di Pechino è il contesto di corte. Anzi, il carattere variegato del genere trova ulteriore spiegazione in un'usanza di epoca Ming. Si tratta infatti del costume di corte imperiale dell'affidamento agli eunuchi delle attività di intrattenimento entro le quali includere gli spettacoli teatrali; l'usanza viene mantenuta sino al termine del sistema imperiale. Difatti, nonostante la considerazione generale sul teatro, entro il contesto di corte lo

spettacolo riveste una certa importanza come forma di svago negli eventi più o meno ufficiali. Si può confermare la rilevanza rivestita dall'ambiente della corte anche considerando che è proprio qui che viene ospitata l'esecuzione artistica delle Quattro Compagnie dell'Anhui di cui tanto si è detto a proposito della composizione stilistica dell'opera pechinese. È nell'anno 1790, in occasione dell'ottantesimo compleanno dell'imperatore Qianlong, che questi ordina spettacoli teatrali tanto da compagnie locali quanto da gruppi esterni, tra cui le Quattro Compagnie. L'occasione si afferma come opportunità di grande rilievo perché il nuovo stile venga sperimentato e poi esposto al pubblico. Dopodiché, il regnante Qianlong decreta altresì l'istituzione di un gruppo addetto all'organizzazione e supervisione dell'attività teatrale presso la corte e ancora dedito al trasferimento di attori o compagnie del meridione presso la capitale pechinese. Un altro anno rilevante per l'Opera di Pechino sempre nel contesto della corte imperiale è il 1860, momento che si potrebbe definire parte della seconda diffusione del genere. Questa volta l'evento è quello della celebrazione dell'imperatore Xianfeng (1831-1861), la prima volta in cui l'Opera di Pechino viene rappresentata non solo come stile oramai affermato ma anche da una compagnia oramai famosa.

Al contempo però, è nello stesso ambiente di corte che ha luogo la sospensione dello stile pechinese, per quanto temporanea. Difatti, mancato il regnante Xianfeng, le decisioni sull'impero e sulla corte vengono prese da consulenza esterna per via dell'età troppo infantile del successore e proprio sotto questa che si decreta la sospensione dell'attività teatrale a corte. Per un periodo dunque il teatro non viene proposto neppure nelle vesti di forma di intrattenimento e tra le motivazioni di maggiore peso v'è la concezione negativa ancora persistente, sia dentro la corte che fuori. La ripresa dell'attività teatrale presso il palazzo reale avrà luogo solo con la salita al trono di 慈禧 Cixi (1835-1908), il cui contributo per l'opera pechinese è molto simile a quello portato a suo tempo da Qianlong. Anche con la nuova imperatrice infatti si assiste a una crescente affluenza di attori provenienti da varie parti della Cina presso la capitale; alcuni di questi professionisti prendono ora persino residenza nella stessa città pechinese, senza più mantenere la condizione di itineranti. L'imperatrice ulteriormente contribuisce all'affermazione dell'opera facendo sì che la barriera tra le dimensioni di corte ed esterna venga gradualmente meno, comportando di conseguenza un'elevazione non indifferente al nuovo genere.

Si era accennato a una seconda fase di espansione del genere in quanto è doveroso fare presente che già nel corso dell'Ottocento la presenza dell'Opera di Pechino non è circoscritta alla sola capitale – della quale cosa si era in parte trattato nella sezione relativa ai luoghi per antonomasia dello stile –. Tra le località che vedono la diffusione dell'Opera di Pechino nei primi anni si hanno le zone settentrionali dello Heilongjiang, dello Zhejiang ad est, Yunnan a sud-est e infine quelle meridionali

del Fujian e Guangdong. L'opera di Pechino raggiunge persino il sud del Paese: nel 1850, circa, si registrano prime presenze di opera pechinese a Shanghai. In tal senso, fenomeno interessante è la successiva diversificazione del tipo di rappresentazioni tipiche di Pechino e Shanghai, divergenza che porta a sua volta alla suddivisione delle scuole teatrali delle due città (Xu 2003). Ad oggi, poi, l'Opera di Pechino viene rappresentata nelle varie città cinesi e non solo.

10.4. Perché 'Opera' di Pechino

Come già spesso citato, diversamente dall'uso occidentale consolidato sin dai tempi più remoti, in relazione al teatro cinese e all'Opera pechinese ci si esprime dicendo di andare ad *ascoltare* uno spettacolo teatrale. Non ci si deve tuttavia appellare al significato che per noi ha il termine 'opera': difatti pur così tradotto, varie sono le divergenze che l'opera pechinese ha rispetto alla nostra occidentale. Per quanto ambedue le forme artistiche siano somiglianti nell'adozione dei codici della musica e della danza, entrambe arti da palcoscenico, tuttavia sussistono differenze di origine, stile e valore estetico, contenuto e modalità esecutiva. Difatti, se l'opera come da noi concepita vede centrale l'elemento musicale di per sé, nel caso dell'Opera di Pechino si tratta di un genere artistico di sintesi di codici espressivi, che dunque pur focalizzandosi sulle componenti musicale-canora e coreutica, ne rende la mistione con elementi altri come il movimento, la parola, lo sguardo *et similia*. Per motivi di tematica non potrà essere ulteriormente trattato questo tipo di confronto; tale parentesi si è aggiunta per puro scopo esplicativo. È dunque corretto che con l'espressione 'Opera di Pechino' venga indicato il rilievo attribuito alla componente musicale nella rappresentazione del teatro della capitale –non si intende solo la produzione musicale, ma anche la metrica e il canto. Infatti, precedentemente all'introduzione del cosiddetto 话剧 *huaju*, ossia 'teatro parlato' risalente al ventesimo secolo e ai primordi dell'influenza occidentale nel mondo cinese, non era contemplato uno spettacolo teatrale privo degli elementi musicale e canoro, e laddove la rappresentazione si basava su un testo equivalente al nostro drammaturgico, questo da principio era finalizzato all'esecuzione canora con accompagnamento di melodie musicali. Per tali motivi gli studiosi attribuiscono denominazione di *opera* a ogni tipologia di rappresentazione teatrale antica cinese.

La considerazione che si ha dell'elemento musicale nell'ambito dell'Opera di Pechino non è solo quella di accompagnamento secondario alla rappresentazione scenica, quanto bensì sua formula ritmica strutturale *in toto*. Conseguentemente, non si tratta di una semplice riproduzione di sottofondo alla scena, ma di quello che completa la scena (Mackerras 1983). Per una maggiore comprensione di

quanto qui esposto, si può fare riferimento alla fruizione della musica persino per segnalare l'inizio o la conclusione di singole scene o interi spettacoli, nei quali particolari casi si fa uso di gong bronzei di varie dimensioni e cembali fatti risuonare all'entrata o all'uscita dei personaggi. Ancora, basterebbe pensare alle 武戏 *wuxi*, ossia le opere militari: qui la danza è forma espressiva principale, tuttavia necessita la cadenza ritmica conferita dalla musica affinché i movimenti degli attori siano scanditi nella tempistica dello spettacolo. Vi è dunque una strettissima interrelazione tra musica e danza, o per essere maggiormente precisi, tra suono e movimento, al punto tale da asserire che la sola possibile presenza di tali elementi è garantita dalla loro compresenza sulla scena.

Studiosi come Wang Guowei a tal proposito trattano dell'elemento del *xiqu*, il *song drama* che si traduce nella commistione vicendevole delle componenti musicale e coreutica. Nello specifico, l'intellettuale pone l'arte teatrale cinese a confronto con quella degli altri Paesi a livello mondiale e da una tale comparazione conclude che sia appunto il fattore *xiqu* a fare sì che il teatro cinese si distingua rispetto agli altri. Secondo Wang la particolarità del fattore del *song drama* è la finalità del rendere la narrazione di una storia, di una trama (Llamas 2010). Tuttavia precedente e indispensabile per giungere alla condizione di *song drama* è il *true drama*. Questo si caratterizza nel momento in cui si ha la compresenza degli elementi della musica, della danza e quello che viene indicato con la denominazione di 'comedy' traducibile con storia, trama. Per quanto possa apparire a primo acchito uguale al *song drama*, nel caso del *true drama* la compresenza dei vari elementi non implica una correlazione, cioè un uso di un certo codice artistico per dare espressione a un'altra componente, come per la musica e la danza per la narrazione del *song drama*. Dopodiché, con l'introduzione del dialogo che si raggiunge il *true song drama*: si afferma che quella tra *true drama* e *song drama* sia una condizione necessaria per la resa artistica e scenica (Llamas 2010). Infine, Wang Guowei evidenzia come, per quanto alla base del fenomeno teatrale si annoverino i fattori della musica e della danza derivanti dal rituale sciamanico primordiale, anche il linguaggio e l'azione inscenati presso le corti dell'epoca predinastica dei Zhou, e quelle poi confluite nel teatro successivo siano le forme estrapolate dai contesti di origine e artisticamente resi sulla scena. Lo studioso ritiene inoltre come sia il congiungersi di tali espressività che l'assorbimento di altri codici artistici rendano l'opera pechinese una forma di *synthetic art*. Tali altri codici si rivelano nell'arte della gesticolazione e del movimento libero, nella recitazione e infine nella formazione dei ruoli.

10.5. L'introduzione di nuovi generi con l'Opera di Pechino

Come anticipato nella trattazione delle trame delle storie, in un primo momento manca l'elemento bellico o affine nel repertorio del teatro cinese, e così manchevoli sono anche rappresentazioni teatrali caratterizzate da scene di battaglie. Tematiche politiche o bellico-militari subentrano solo con l'introduzione dell'Opera di Pechino; anzi, in seguito a questa introduzione, il maggiore numero di spettacoli proposti sarà proprio dello stile dello *wuxi*. Ovviamente, non si vuole intendere che questi sostituiscano del tutto quello civile.

Il genere dell'opera pechinese si suddivide in due forme specifiche, le cosiddette rappresentazioni 文戏 *wenxi* (opere civili) e spettacoli 武戏 *wuxi* (opere belliche o militari) (Lucignani 1956). In seguito la bipartizione delle rappresentazioni dell'opera pechinese assumerà denominazioni diverse, che verranno rispettivamente indicate come *laosheng* e *qingyi*. Curioso è che, introducendosi un nuovo tipo di rappresentazione oltre quella civile, delle rappresentazioni dell'Opera di Pechino venga fatta altrettanta differenza riguardo ai personaggi protagonisti dei due generi, *gentle* e *martial type*. Il personaggio è quello dello 武生 *wusheng*, ove il prefisso *wu* con significato di 'militare' rende il contesto bellico e indica combattenti in guerra o a capo di corpi militari; entro la categoria-tipo sono tuttavia inclusi anche personaggi negativi come i fuorilegge.

A proposito del contesto di derivazione dello stile militare, si avanza l'ipotesi per cui lo stile *wuxi* sia uno sviluppo successivo dell'antico rituale bellico della tradizione antica (Lucignani 1956). Per quanto riguarda invece le trame, queste ultime vengono in gran parte riprese dalle storie dei romanzi, nel particolare da quello de I Tre Regni. Si è potuto constatare come già per i tipi di spettacolo precedenti si tragga ispirazione da storie passate, derivanti dal repertorio orale della tradizione e cultura e che con il trascorrere del tempo vengono altresì integrate storie riprese da veri e propri romanzi. Una tale fruizione sarebbe stata infattibile nel primo periodo del fenomeno teatrale perché, anche la forma romanzesca come quella teatrale inizialmente non viene inclusa nelle categorie artistiche della Cina, poiché vista come un qualcosa di popolare, non degno dunque di venire considerato di per sé, a maggior ragione se fatto persino confluire ad altri codici espressivi. Comunque, per quanto di genere militare, viene incluso l'elemento tipico delle opere civili, ossia la trasposizione dell'uomo e della sua vita nei minimi aspetti. Ciò perché secondo la concezione cinese, è proprio nel contesto di uno scontro fisico che viene espresso il carattere dell'uomo, che si esperiscono i cambiamenti più repentini dell'interiorità umana. Anche nel caso di sconfitta, è il messaggio ad avere

maggior importanza tra le informazioni da veicolare al pubblico, e non è dunque da prendere realmente considerazione l'esito della battaglia (Xu 2003).

La suddivisione non è solo relativa alla natura delle trame, ma anche alla modalità di rappresentazione e di recitazione. Trattandosi di opere militari si comprenderà che non siano le parti recitate a prevalere sul palco, motivo per cui li si riferiscono quali “shows with much acrobatic fighting” (Xu 2003, p. 37) per cui a caratterizzare maggiormente il tipo di rappresentazione qui in esame sono scene di scontri fisici. Ovviamente, per quanto si parli di combattimenti corpo a corpo non si assiste ad alcun tipo di violenza fisica reale, trattandosi comunque di una traslazione scenico-artistica. Il genere dello *wuxi*, infatti, viene rappresentato per mezzo dell'arte acrobatica, con la quale anche laddove si propone sul palco un episodio di brutale battaglia, si assiste in realtà a una lunga danza. Per la resa di questa, oltre che le capacità acrobatiche, un attore di *wuxi* deve altresì conoscere e rendere correttamente le movenze per l'uso delle armi sceniche. Come si potrà dedurre dalla denominazione – od anche solo generalmente parlando –, queste ultime non sono armi reali poiché realizzate in legno o bambù, e inoltre hanno dimensioni differenti. Per tutto quello che si è menzionato, necessita avere di determinate abilità e capacità tecnica, da cui il bisogno anche per gli interpreti dei personaggi del *martial type* di un addestramento preparatorio. Il training che viene seguito dagli attori delle opere *wuxi* è anzi maggiormente impegnativo rispetto quello sostenuto per le *wenxi*, e ciò in particolare modo da un punto di vista fisico e muscolare. Per raggiungere le capacità fisiche e l'elasticità muscolare, l'esecuzione degli esercizi vede l'uso dei culmi di bambù, esercizi che possono essere svolti sia singolarmente che in gruppo. Questa fase dell'allenamento si finalizza lo sviluppo dell'abilità tanto nella deambulazione tipica del genere quanto nella postura da combattimento scenico. Particolare è che l'addestramento per lo spettacolo *wuxi* non preveda solo movimenti e acrobazie, ma si concentri proprio su queste posizioni e sulla resistenza da mantenere nella totale immobilità. Questo tipo di esercitazione può impiegare lassi di tempo anche lunghi, in quanto, oltre alla parvenza scultorea da dare alle posture assunte, necessita anche raggiungere il maggiore tempo possibile nella completa staticità e dunque apprende come farlo. L'*inaction* è un aspetto caratterizzante il genere dello *wuxi*: vi sono scene prive di qualsiasi tipo di movenza del corpo o del viso, di nessuno dei personaggi – che solitamente comunque si limitano a essere solo due –. Per esempio, quando nella storia si giunge all'inizio dello scontro fisico, i personaggi inclusi nella battaglia rimangono a osservarsi immobili, come stessero manifestando la preparazione interiore e psicologica in vista dello scontro imminente. Questo tipo di scena può impiegare una tempistica pari a fino a un minuto e mezzo, motivo per cui necessita un alto livello di sopportazione fisica e al contempo grande espressività artistica. Per questa finalità, di norma la preparazione per il genere *wuxi* prevede inoltre l'aggiunta di sacchi colmi di sabbia alle vesti degli allievi per allenare alla capacità di

resistenza dei pesi (Mackerras 1983). Anche per l'uso delle armi sceniche necessita essere addestrati adeguatamente; anzi, in tal caso, si distinguono persino i tipi di preparazione cui sottoporsi a seconda delle dimensioni delle armi usate poi sulla scena. Sono vari i tipi di *wusheng* previsti nel genere *wuxi* e ognuno di essi fa uso di armi sceniche differenti: distinte in scene di armi lunghe e armi corte, constano di tipi di allenamento che divergono probabilmente per il modo in cui queste vengono usate sia nel movimento che nella stasi, o anche per la diversa lotta simbolica che ne consegue.

Non sono però solamente le armi a differire nel contesto degli spettacoli *wuxi*. Variano anche le vesti, che vogliono facilitare il riconoscimento dei vari tipi di personaggio *wusheng*. Difatti, se il combattente fa uso di armi di grandi dimensioni, il suo carattere sarà più autoritario e quest'aspetto sarà manifestato attraverso l'armatura, mentre se invece si tratta di uno *wusheng* di armi piccole, le vesti saranno corte e meno appariscenti (Xu 2003). Tra vesti, armi, acrobazie e danze sceniche per la resa dei combattimenti, si potrebbe affermare che lo stile *wuxi* possa essere indicato come il genere che maggiormente verte sul simbolismo scenico teatrale in Cina.

Da precisare che anche per questo tipo di genere e personaggi necessita abilità canora e recitativa. Un tipo di spettacolo *wuxi* molto peculiare e per tale motivo spesso ricorrente prende nome di 三岔口 *sanchakou* (trivio). La trama è molto lineare e le scene che si susseguono sul palco altrettanto semplicemente. Il personaggio principale di questo tipo di spettacolo, *wusheng* – corrispondente dello *wu* dell'opera civile, ma dotato delle capacità nelle arti marziali e nella lotta – ha affidata la protezione di un altro personaggio, di norma un *painted face*, e per fare ciò, si scontra con una terza figura nel corso della storia; è proprio la battaglia corporale a impegnare l'intera durata dello spettacolo o quasi. Un elemento su cui è bene soffermarsi è l'ambientazione al buio di cui constano queste storie e di cui in realtà dovrebbero constare le loro rappresentazioni. Tuttavia, come già reso noto, di norma la zona del palco del teatro cinese è posizionata in modo che venga illuminata completamente dalla luce del giorno. Come sarà comprensibile, non vi è possibilità di mutare la postazione del palco e di conseguenza tutte le scene ivi proposte sono eseguite in un ambiente illuminato; ciò avviene anche quando una singola scena o la storia intera – come sarebbe nel caso della *sanchakou* – sarebbero in realtà previste al buio. La minuziosa attenzione al dettaglio del teatro cinese la si ritrova in questo caso nell'adozione di una diversa modalità di rappresentazione delle scene belliche diurne e notturne: infatti, anche nel caso delle storie del genere *sanchakou*, le acrobazie e le movenze del corpo degli attori vengono eseguite di modo che il pubblico comprenda il riferimento simbolico all'ora tarda e all'assenza di luce nella scena 'vera', ossia quella della storia. Ancora una volta simbolicamente si rimanda alla presenza di una porta, in realtà mancante, attraverso la recitazione pantomimica dell'attore. Anche in tale caso, il pubblico è consapevole del messaggio veicolato. Come nei vari

spettacoli cinesi, anche per i *sanchakou* i materiali scenici sono un tavolo e due sedie. Se solitamente il tavolo può avere effettiva valenza di tavolo, dunque di un appoggio qualunque, in altri casi, come per il *sanchakou*, in cui la storia è prevalentemente ambientata nelle ore notturne, funge da letto (Xu 2003).

Divergendo il tipo di spettacolo e così di addestramento, normale è che a differire sia anche il tipo di compagnia che formano gli interpreti degli *wuxi*. Tuttavia, al contempo nelle singole compagnie non vi sono solo artisti del dato tipo di spettacolo prevalentemente praticato. Volendo proporre una parentesi di chiarimento, ogni compagnia è formata da componenti con abilità a personificare quantomeno i ruoli fissi di base, indipendentemente dal tipo. Tornando a trattare delle compagnie degli attori di *wuxi*, queste nella maggior parte dei casi sono di tipo stazionario. Quando si parla di compagnie stazionarie, si intendono quelle che rimangono stazionarie presso una determinata località che spesso si trova nelle grandi città. Queste compagnie con residenza cittadina di norma stipulano contratti con alcuni teatri assieme con altre compagnie, con le quali stabiliscono un sistema di turnazione per gli spettacoli (Xu 2003). Le compagnie possono anche venire chiamate presso case private, locali e templi – nei quali casi, dunque, il motivo dello spostamento è il raggiungimento del luogo dello spettacolo –.

Infine, la motivazione per cui si distingue un così alto numero di compagnie e una così varia diversità di generi delle stesse, sta nel fatto che, a seguito della dinastia Tang viene adottata la costumanza di fondare compagnie teatrali dinastiche –avviene altrettanto nel caso delle scuole di teatro –. A tal proposito, fonti attestano che come ulteriore pratica che si afferma dalla dinastia suddetta sia erigere l'istituto teatrale della data epoca (Mackerras 1983).

10.6. Studi stranieri del teatro cinese e dell'opera pechinese: Brecht

Introducendo la materia del teatro pechinese si era citato l'inizio degli studi sull'argomento della prima parte del secolo scorso, e riguardo questi si era precisato che fossero di natura generale, ossia che trattassero il fenomeno a grandi linee. Solo in seguito infatti le analisi si fanno più specifiche e focalizzate su elementi più o meno singoli. Si parla poi tanto di analisi direttamente nella stessa Cina quanto anche esterne. Varie difatti sono le personalità intellettuali non cinesi che trattano della tematica già nel corso del Novecento.

L'attività di studio dell'Opera di Pechino al di fuori della Cina è motivata sia dal fatto che è la forma più nota del fenomeno teatrale cinese sia dalla vicinanza temporale del fenomeno rispetto agli inizi degli stessi studi. Tra questi si può – si potrebbe dire anzi che sia doveroso – citare quello di Brecht, per quanto l'interesse da questi rivolto non sia limitato al solo contesto del teatro. Drammaturgo e regista teatrale tedesco, Brecht si avvicina al teatro cinese per curioso interesse e anche per la corrispondenza in un certo senso esistente tra il teatro pechinese e quello da lui proposto. Sono difatti gli aspetti della sintesi dei codici espressivi e la caratterizzazione dei personaggi ad accomunare le due forme teatrali (Brecht, Bentley 1961). Ciononostante, per quanto Brecht si distacchi in parte dalle tipiche concezioni teatrali europee, offre comunque uno *spoken theatre* invece estraneo al teatro cinese²⁴.

Sono anche altre le divergenze che si riscontrano tra i due tipi di teatro, ragione per cui non se ne può affermare un'uguaglianza totale – per motivi sia di tematica di questo elaborato, che vuole essere un'analisi comparativa tra i due teatri greco e cinese, che di lunghezza, non verranno qui esaminate le differenze tra il teatro cinese e brechtiano –. Comunque, merito di Brecht rimane l'aver diffuso l'arte teatrale cinese non solo in Europa ma persino nello stesso contesto cinese del suo tempo (Min 1997).

Quanto è maggiormente noto dello studio brechtiano sul teatro cinese è l'aspetto del cosiddetto 'alienation effect'. Il primo utilizzo dell'espressione, e con esso la prima occorrenza dell'esplicazione del concetto, ricorrono nel saggio relativo alla recitazione di Mei Lanfang dei ruoli femminili. Tuttavia, la prima formulazione dell'idea non è né risalente allo scritto sopracitato né consecutiva al solo confronto con il teatro cinese: il concetto difatti già si sviluppa in precedenza e in relazione all' "epic theatre" e all' "epic style of acting" (Min 1997, p. 203) della direzione artistica brechtiana.

Si legge nel saggio brechtiano *On Chinese Acting* che la tecnica recitativa dell' *alienation effect* è a fondamento degli spettacoli non aristotelici, quegli spettacoli cioè in cui si fa largo uso della simbologia, come appunto avviene in Cina. Questa alienazione, anche resa con l'espressione *effect of estrangement*, vorrebbe indicare il processo finalizzato alla personificazione non attraverso l'annullamento della propria persona per il personaggio, ma con una sorta di compresenza e di sé e del personaggio sulla scena. Brecht afferma che la recitazione adottata nel teatro cinese non darebbe luogo alla 'quarta parete' tipicamente resa nel contesto europeo come espediente illusorio per il pubblico: l'interprete cinese "makes it clear that he knows he is being looked at" (Brecht, Bentley

²⁴ Si intende quello tradizionale sino all'introduzione dell'opera pechinese; certamente anche nel fenomeno teatrale cinese è incluso il teatro parlato, ma tuttavia questa innovazione si presenta solo in seguito all'operato di Brecht e al suo studio sull'Opera di Pechino.

1961, p. 130). Conseguentemente, afferma, gli spettatori avrebbero coscienza di stare osservando e di essere in un certo senso a loro volta osservati, non come quelli che dice gli “unseen spectators” del teatro occidentale (Brecht, Bentley 1961, p. 130). Non è però questo un elemento a sfavore dello spettatore, poiché eliminando la ‘quarta parete’ il teatro cinese stabilirebbe una relazione del tutto naturale tra le due parti, della scena e della platea.

Ancora, l’attore non è solo guardato dal pubblico, ma anche da se stesso, scrive Brecht. Così affermando, l’intento è quello di indicare la capacità dell’attore cinese di osservare e distinguere la mimica e il gesto, giungendo a osservare se stesso, la propria resa del personaggio. Da ciò, secondo Brecht, consegue che la mimica facciale sia la risposta al corpo e ai suoi movimenti. Lo studioso indica questo procedimento di osservazione su se stesso come un’auto-estraniazione con cui l’interprete deve vedersi per mezzo della sua interpretazione come fosse un estraneo e portare il pubblico a fare altrettanto. Solo così si può avere stupore nella visione. Secondo Brecht, l’effetto dell’alienazione sarebbe garantito dall’apparenza dell’attore, ossia dal trucco facciale tanto caratterizzato dal simbolismo, da cui ne consegue che “an admirable distance from the events portrayed is achieved” (Brecht, Bentley 1961, p. 131). La ‘distance’ cui fa riferimento lo studioso non deve però essere intesa quale lontananza comportata da una recitazione fredda e priva di veicolazione emotiva: Brecht, anzi, tende a sottolineare il contrario dello spettacolo teatrale cinese, portando sulla scena una resa artistica della personalità e della quotidianità degli stessi componenti del pubblico. Semplicemente, a parere del drammaturgo, la trasformazione totale tipica dell’arte teatrale occidentale non è caratteristica propria del tipo di interpretazione cinese, per cui sarebbe invece richiesta sempre una certa distanza con il personaggio – ma non con il pubblico – (Brecht, Bentley 1961).

Difatti, l’empatia con il pubblico è parte del fenomeno teatrale della Cina. Presente, anche se non totale, poiché non vi sarebbe piena corrispondenza tra le emozioni rappresentate e quelle provate dagli spettatori, in quanto “rendering the outward signs of emotions as a way of effecting alienation” (Brecht, Bentley 1961, p. 133). Dunque secondo la visione brechtiana, nel teatro cinese non sussisterebbe la necessità di identificazione emotiva e subconscia del pubblico con il personaggio, e proprio la simbologia dell’interpretazione cinese condizionerebbe la possibilità di riconoscimento emotivo tra scena e pubblico. Quello operato dagli spettatori sarebbe dunque più di una valutazione del comportamento dei personaggi che altro.

La recitazione cinese secondo Brecht sarebbe fondata su naturalezza e leggerezza, quali soli elementi che condurrebbero al raggiungimento dell’*alienation effect*. Con ciò lo studioso vorrebbe dire che la recitazione cinese non è una mera serie di meccanicismi, e conseguentemente potrebbe

essere interrotto. Brecht vuole così smentire la credenza secondo cui l'effetto di estraniamento dia luogo a un'interpretazione innaturale. In realtà, motivo principale per cui la recitazione cinese potrebbe apparire meccanica sta nel fatto che la creazione artistica preceda l'entrata in scena, e quanto visibile al pubblico sia una riproposta di quanto preparato anticipatamente. Secondo Brecht il fine nell'uso dell'effetto alienante vorrebbe essere duplice: da una parte caratterizzare lo spettacolo di mistero e impossibilità per il pubblico di averne intendimento e potere, dall'altra di rendere proprio il senso dell'evento comune come comprensibile e dunque, controllabile. Si ricorda infatti, che quelle narrate dalle opere pechinesi sono storie di cui nella maggior parte dei casi il pubblico già conosce la trama. Dopodiché, in relazione alla resa interpretativa, gli stessi attori di teatro cinese sono soliti asserire che, come mancando somiglianza tra spettacolo scenico e vita reale non si realizza nessuno spettacolo, allo stesso modo se l'una risulta essere una riproduzione identica dell'altra non si crea nessuna arte; infine, forma spettacolare e carattere artistico sono raggiunti se si fornisce comprensibilità nella veicolazione emotiva e ragione delle azioni sulla scena.

Sia perché la concezione dell'effetto alienante era già propria dello studioso come visto, sia per via dell'impossibilità di approfondire la propria conoscenza sull'arte teatrale cinese, le affermazioni di Brecht non risultano essere tutte e del tutto corrette. L'alienazione che lo studioso riterrebbe essere propria tanto dell'attore quanto del pubblico in Cina è di fatto una sua interpretazione del fenomeno. Probabilmente a portare a determinati assunti, ci si permette qui di asserire, sono le evidenti simbologie dell'arte teatrale cinese e le componenti non facilmente comprensibili se non con una certa padronanza della materia. Anche quanto non percepibile ad occhio nudo, risulta essere comunque presente, parte dell'arte teatrale cinese in generale e nello specifico dell'Opera di Pechino. Così, l'attore opera non di memoria muscolare e motrice e non propone dunque una semplice ripetizione di gestualità e movenze accompagnate da versi cantati o recitati, bensì attua una partecipazione attiva ed emotiva nella resa fisica del suo personaggio. Ancora, la recitazione cinese punta alla trasmissione informativa attraverso la forma e la metafora, motivazione per cui non si focalizza su una resa naturalistica ma su rimandi di vario tipo.

Così facendo, l'interprete comunica al pubblico e questo a sua volta recepisce: viene in tal modo sfatato il mito brechtiano dell'alienazione dello spettatore. Basti pensare alla capacità del trucco, del costume *et similia* di parlare agli interlocutori, gli uditori-spettatori, e l'abilità di questi di comprendere, interpretare e anch'essi esprimersi nel linguaggio del plauso o del dissenso: altro fattore a sfavore dell'alienazione del teatro cinese. Difatti, da parte dei critici cinesi viene detto che intento primo che un'opera teatrale cinese deve avere è l'espressione dei sentimenti, e nella maniera più genuina possibile, cioè facendo sì che l'attore provi e veicoli sentimenti veri e muova con questi il

pubblico (Jingsong 1997). Non si può dunque neppure confermare la tesi della duplice alienazione sostenuta da Brecht.

Non per questo però i critici considerano quella dell'opera pechinese una trasposizione immutata della realtà sulla scena, ritengono bensì si tratti più di una rivelazione anziché una duplicazione; inoltre, affermano, non ripropone eventi ma stati emotivi e psicologici umani. Il tutto fa riferimento al concetto di *mo*, che a sua volta rimanda alla concezione cinese sulla verità dell'estetica e dell'arte teatrale. Secondo quest'ultima infatti nell'espressione artistica cinese di qualsivoglia tipo – anche nella poesia, per esempio –, la riproduzione fedele della realtà giunge con l'essere persino fuorviante, in quanto la verisimiglianza non condurrebbe a una rivelazione emotiva veritiera. Di conseguenza si guarda più alla riproposta del contenuto di un certo soggetto rispetto che la sua forma (più 神 *shen* che 性 *xing*). Necessita dunque una compresenza tra realtà e fabbricazione artistico-teatrale. Considerando questi aspetti si comprende che non è possibile parlare dell'arte teatrale cinese come alienante né quantomeno irrealista.

10.7. Il teatro greco e il caso dei generi della tragedia e della commedia

Come si è potuto constatare con la lettura di questo elaborato, per lo studio del caso teatrale greco si è fatto riferimento ai generi maggiormente caratterizzanti della tragedia e della commedia, di cui inoltre si sono spesso evidenziate le dissimilarità interne. La motivazione per cui si è seguito un tale percorso non è stata per semplice scelta, ma per la possibilità di maggiore efficienza dell'esplicazione del fenomeno attraverso la menzione di casi ed esempi correlati ai due generi. Trattare del teatro greco omettendone i tipi di rappresentazione potrebbe portare a mancare di fondatezza, quasi non conferire le basi al discorso. Il teatro, di qualsivoglia tipo e genere, di fatto si basa e costruisce sulle rappresentazioni. Per tale ragione, come finora si è esposto l'exkursus del teatro cinese sino all'introduzione dello stile pechinese, verranno analizzate le due tipologie rappresentative della tragedia e della commedia – saranno le sole trattate poiché di maggiore rilievo e influenza nell'ambito del teatro greco –. Si opererà anche in tale caso per una forma comparativa in cui ne verranno analizzate le differenze in vari contesti, quale quello dei personaggi, della trama, dell'autore delle storie *et alia*.

Le diversità che si riscontrano tra tragedia e commedia in fatto di mascheramento e personaggi sono, come ben si immaginerà, risultato di tutta una serie di divergenze insite nei generi. Difatti, se i teatri tragico e comico hanno in comune caratteri generali come la fruizione di travestimento e

mascheramento, testi specifici, figure di autori *et similia*, tuttavia hanno differenze intrinseche, e per di più anche nel contesto degli stessi aspetti sopracitati.

In realtà, su ambedue i generi teatrali non si hanno tante e precise informazioni per il periodo iniziale. Riguardo alla tragedia, si suppone che una prima forma si presenti in antiche competizioni di stampo cittadino, in cui sembrerebbe che i vincitori ricevano una capra quale premio, per via dell'etimologia del termine *τραγῳδία* *tragodia* dal significato di 'canzone della capra'. In relazione invece della prima natura letterario-teatrale del genere, fonti epigrafiche ne riferirebbero il principio dal ditirambo e lo sviluppo quale forma di improvvisazione ispirata al precedente. Purtroppo anche in tale caso non si hanno prove numerose per via della mancata conservazione di materiale che trattasse la materia in epoca tardo-antica. Quanto si conosce con certezza della tragedia è che si caratterizza quale rivisitazione dell'originario genere epico. Da questa forma iniziale vengono ovviamente apportati dei cambiamenti, tra cui l'uso del metro giambico rispetto al precedente tetrametro. In un primo momento in realtà la composizione ha carattere più satiresco e affida la comunicazione in particolar modo alla danza, proprio perché considerata più alla stregua di un canto, ciò probabilmente per la derivazione dal 'canto della capra' sopracitato.²⁵ In seguito invece viene data maggiore importanza al dialogo e fatto prevalere l'uso del giambo sull'esametro per la vicinanza con il parlare comune delle genti. Altra differenza tra epica e tragedia ha carattere tempistico, in quanto se l'epica è indeterminata nel tempo, la tragedia, anche per motivi pratici, deve rispettare lassi di tempo definiti. In e di questo arco temporale della tragedia, grande importanza è conferita alla successione degli eventi come alla natura degli stessi. Aristotele ritiene l'opera teatrale tragica ben superiore rispetto all'epica: consta di tutti gli elementi di cui si caratterizza la seconda, ma riesce meglio nella veicolazione al pubblico e ciò grazie a due componenti. Questi sono la musica e gli effetti visivi, secondo il filosofo rispettivamente l'ornamento migliore e l'elemento grazie al quale il pubblico può esperire la catarsi nei sentimenti di paura e pietà. Dopodiché, altre qualità del genere della tragedia sono la dizione, cioè il modo in cui è resa l'imitazione, il pensiero, lo spettacolo e la musica, ossia gli oggetti dell'imitazione stessa. Del genere ne tratta ampiamente Aristotele nella sua *Poetica*, riportandone informazioni su vari aspetti del genere – tra cui anche alcune già citate nel paragrafo precedente –. Alcuni credono che in realtà Aristotele abbia anche realizzato un testo relativo al genere comico, tuttavia andato in seguito perduto; mancando però conferme o comunque non avendo prove tangenti di alcun tipo e in riferimento ad alcun aspetto della questione, non si può essere certi.

²⁵ Per quanto non si possa trattare esplicitamente la materia, si precisa che la derivazione qui citata è una delle varie ipotizzate.

Altra fonte da potere prendere in considerazione, in questo caso per la commedia nello specifico, è quella delle *Didaskaliai*, Didascalie. Sempre opera aristotelica, pur non pervenutaci nell'originale ma in forma riassunta, gode di grande importanza in quanto modello prima per le epigrafie successive sul teatro greco e come riferimento per la comprensione e l'analisi del fenomeno in generale poi (Fornaro 2010). Nel caso qui in esame, fornirebbe informazioni sulla commedia, o meglio si potrebbe dire, è dalle informazioni che non fornisce riguardo al genere comico che è possibile avanzare un certo tipo di ipotesi. Derivando dalle registrazioni pubbliche redatte con molte probabilità a partire dai primi agoni teatrali, menziona sia delle rappresentazioni che si solevano proporre allora, sia dei drammaturghi maggiormente in voga o vittoriosi, sia infine delle opere premiate. Non venendo citate commedie o figure di autori del genere per la prima parte del fenomeno del teatro, si afferma che la commedia – e con essa, il dramma satiresco – sia un'introduzione ben più tarda rispetto alla tragedia. Una possibile ragione potrebbe essere la visione negativa inizialmente rivolta al teatro comico, per cui il genere veniva scarsamente considerato come tale. La bassa stima inizialmente rivolta alla commedia è tale che se ne riporta la composizione del coro da parte di volontari e la mancanza di veri e propri commediografi; allo stesso modo risulta impossibile riferirne il primo processo di trasformazione, in quanto assenti dati che attestino il percorso del genere proprio per via della reputazione nulla risalente alla sua prima occorrenza. In particolare se comparata con la tragedia, la commedia viene vista come qualcosa di basso e privo di dignità artistico-letteraria.

Divergenza di fondo sta nella finalità dei due generi: si legge nello scritto aristotelico della Poetica che la commedia “vuole rappresentare gli uomini peggiori, la tragedia migliori che nella realtà attuale” (Paduano 1998, p. 5). Sempre nella stessa opera, il filosofo tratta dei tipi di personaggio tipici dei due generi, e li definisce ‘caratteri’ in quanto rifacenti concettualmente non a individui specifici ma a tratti caratterizzanti determinate identità. Nel caso della tragedia, i personaggi devono essere di modello per la popolazione, dunque esempi di uomini ideali e migliori rispetto quelli comuni; riservandosi la commedia un obiettivo del tutto opposto, i soggetti che propone sono la versione antitetica di quelli tragici. L'opposizione tra i personaggi dei due generi sta nel loro carattere, aspetto questo che ricalca la credenza dell'epoca secondo cui è proprio nel carattere che gli si differenziano tra loro gli uomini. Nella tragedia principale è la virtù, nella commedia il vizio (Paduano 1998). Inoltre, se nella tragedia molto spesso si fa uso di personaggi già noti, o veramente esistiti o parte del repertorio tradizionale – solo in rare occasioni ciò non avviene –, nella commedia le personalità coinvolte nella storia sono frutto dell'invenzione dell'autore. Curioso a tal proposito è che se per i personaggi tragici i nomi sono già stabiliti dalla tradizione, nella commedia è solo nella fase finale della composizione testuale che vengono attribuiti i nomi ai personaggi; ovviamente tutto ciò viene a cadere nel caso in cui la commedia sia una versione parodica di una certa opera tragica. Di fatto, nella

commedia i personaggi servono da semplice mezzo con cui dare forma alla storia, mentre per la tragedia sono tracciate specifiche norme per la resa di questi caratteri. Primo aspetto da rendere, sempre Aristotele evidenzia, è che siano buoni e che esprimano questa loro caratteristica per mezzo delle scelte fatte; ciò poiché le decisioni prese dai personaggi influenzano l'andamento degli avvenimenti della storia, per cui se ben prese portano a uno svolgimento della trama in positivo, come vorrebbero le norme della stesura tragica. In tal senso, conseguentemente anche le scelte rientrano nei metri di giudizio della positività o negatività di un dato personaggio. Questo carattere buono può essere proprio di qualsivoglia tipo di personaggio, prescindendo dalla posizione sociale, e può dunque trattarsi di un eroe, di uno schiavo, come persino di una donna – ricordando le concezioni relative alle donne dell'epoca, è un aspetto per nulla scontato –. Secondariamente, è bene che i personaggi rispettino sempre le loro stesse caratteristiche individuali, senza che se ne oltrepassino i parametri tanto in eccesso quanto in difetto. È dunque compito e responsabilità del poeta renderne positivamente anche gli aspetti meno alti a che risultino ad ogni modo somiglianti e coerenti. Riguardo quest'ultimo aspetto Aristotele precisa che, nel caso di necessaria incoerenza, necessita che il personaggio sia coerentemente incoerente. Così, si afferma, il drammaturgo deve rendere positivi anche i cosiddetti “difetti di carattere”, di modo che comunque la tragedia renda sulla scena “uomini migliori” (Paduano 1998, p. 33). Protagonista di un percorso da uno stato di fortuna a uno di sfortuna non deve essere un personaggio fortemente positivo o negativo. Dunque il personaggio principale della tragedia è l'uomo che si potrebbe definire intermedio, che esperisce il passaggio verso la sfortuna da una prima condizione fortunata tuttavia non per vizio – che si è constatato invece essere elemento predominante del carattere della commedia –. Questa particolare attenzione rivolta ai personaggi nella tragedia trova giustificazione nel fatto che essi siano uno dei cosiddetti mezzi dell'imitazione. Altro elemento indispensabile è la trama stessa, il dove metaforico in cui operano i caratteri. Conseguentemente, avendo una tale stretta interrelazione tra il personaggio e la storia, si comprenderà come altro aspetto a differire tra tragedia e commedia sia quello della trama.

Sempre dallo stesso Aristotele viene indicata che la componente di maggiore importanza della tragedia, sia l'azione, l'elemento con cui si compie l'imitazione dell'atto umano, senza cui la tragedia stessa non potrebbe esistere. Ne dice, ancora, che sia imitazione di “un'azione compiuta e intera” (Paduano 1998, p. 33): non si intende che si tratti di una sola persona o di un singolo avvenimento, quanto di una serie di momenti ed eventi, che devono essere adeguatamente distribuiti nella narrazione, affinché questa risulti lineare e sciolta. Diversamente, le storie delle commedie presentano eventi plausibili resi però con accentuazioni mirate al riso del pubblico. La commedia non si identifica solamente come opera ilare, in quanto se così fosse, risulterebbe problematico distinguere una commedia da un dramma satiresco; a rendere il riconoscimento adeguato del genere teatrale è il

concepire la commedia quale opposto della tragedia. Difatti, come anche prima si accennava, spesso le commedie si identificano come le versioni parodiche delle tragedie, in particolare modo nel periodo classico. La differenza maggiore consta nella struttura conferita alle trame dei due generi: difatti se la tragedia si costituisce di una struttura chiusa e di trame – possibilmente – intricate, la commedia è invece aperta e lineare.

La finalità della tragedia non è la conseguenza del riso ma la produzione del meraviglioso. Proprio per tale motivazione Aristotele afferma che per una buona resa della trama tragica questa deve essere complessa; ovviamente vi sono anche casi di tragedie dalle storie più elementari, e in riferimento alla maggiore o minore laboriosità della trama si può fare distinzione tra tragedie superiori e inferiori. Se la tragedia ha un intreccio complesso è più semplice raggiungere la partecipazione attiva e sentita del pubblico verso i sentimenti di pietà e paura. L'una viene provata per quei personaggi che subiscono e soffrono immeritatamente, l'altra verso i personaggi che invece si ritengono simili a se stessi. Nel testo aristotelico questi sentimenti sono indicati con l'espressione di *πάθηματα* *patemata* (sofferenze morali), e vengono riportati come conseguenza degli eventi della trama e modo con cui il pubblico reagisce alla sostanza di cui è impregnata l'opera (Harrison, Liapis 2013). In alcun modo però la tragedia deve comportare terrore o turbamento, e onde evitare un simile risultato è bene che vi sia adeguata comunicazione tra il poeta e lo scenografo, così come tra lo scritto e la rappresentazione. Solo così facendo "the tragedy is assumed to be a representation" (Harrison, Liapis 2013, p. 67). Per tali scopi, la composizione deve caratterizzarsi di tre elementi chiave, quali il riconoscimento, il colpo di scena e la sciagura. Difatti, sempre secondo il filosofo greco, la trama tragica non deve essere descrittiva di un passaggio dalla sfortuna alla fortuna, poiché altrimenti privo di carattere ispiratore. Quello che caratterizza il percorso tipico delle tragedie è difatti l'errore, che inoltre è di solito comportato non dal personaggio principale stesso ma da un'altra personalità coinvolta nella storia. Così facendo, dunque, l'abilità del poeta deve essere quella di ideare trame, non solo di comporre versi. Ulteriormente, cosa a cui l'autore deve prestare attenzione è che la narrazione abbia della verosimiglianza: la tragedia è infatti, come detto, imitazione di azioni compiute e intere, e così deve rendere altrettanto il carattere di quanto viene imitato.

Non per questo però si deve credere che la commedia non abbia una propria valenza artistica; pur se tardi rispetto alla tragedia, anch'essa comincia a essere considerata un genere teatrale effettivo, a venire menzionata nelle fonti epigrafiche e incluso negli agoni teatrali. Anzi, dell'occasione competitiva, la partecipazione del pubblico all'opera comica è attiva nel verso senso del termine – non come nel caso della tragedia –, in quanto al termine della rappresentazione ha luogo una celebrazione con vino, cibarie varie e alle volte persino unioni carnali, come forma di celebrazione

del dio Dioniso (Wiles 2013). Basti inoltre pensare anche alle celebrazioni delle Lenee, in cui specialmente in un primo periodo la maggiore parte delle opere ospitate è di genere comico, come qui visto nella sezione sulle città di rilievo per il genere teatrale.

Il poeta della tragedia è visto quale “personal embodiment of knowledge” (Wiles 2013, p. 19) che attraverso le sue opere ha libertà espressiva e responsabilità di guida verso la comunità. Si ritiene anzi che l’introduzione dell’elemento mitico nel contesto teatrale sia proprio motivato dalla volontà di trattare problematiche contemporanee senza vincoli grazie alla falsa veste di problemi di principio. Per tale obiettivo, come detto, il mito deve forzatamente essere sottoposto a rimaneggiamento, così da potere validare la condizione socio-politica del tempo – in particolare della città di Atene – in una nuova situazione, quella appunto narrata nel racconto mitico. Omero è ritenuto essere il primo vero drammaturgo tragico, e le sue Iliade e Odissea prime opere effettive. La grandezza dell’Iliade e dell’Odissea sta nell’interezza delle trame, caratterizzate da un inizio, una fase mediana e una conclusione, e nella distribuzione studiata e non casuale delle stesse parti. Così componendole, Omero rende il carattere primario della tragedia per antonomasia, ossia rende il senso del meraviglioso, con le sue paura e pietà verso i personaggi nel pubblico.

Nella casistica della commedia, invece, la valenza rivolta all’autore è ben diversa in quanto altrettanto differente il rapporto che questo crea con il pubblico: il commediografo è infatti solito non solo deridere le divinità e il loro comportamento, ma anche fare uso della calunnia direttamente rivolta agli spettatori. L’espressività dell’insulto è l’elemento basilare della celebrazione comica classica in cui si fa metaforico riferimento alla libertà di parola garantita dalla condizione sociale democratica. Infatti, diversamente dalla locazione immaginaria della tragedia nel mondo mitico degli eroi, la commedia ha luogo nella stessa società ateniese, di cui vengono messe in risalto le caratteristiche tanto positive quanto – specialmente – negative, e propone un repertorio più aperto, composto di caratteri più vicini al pubblico – non come i personaggi tragici, limitati al solo contesto dell’opera –. Proprio dalla caratterizzazione dei personaggi della tragedia e della commedia, si riferisce dell’una la dimensione di chiusura, dell’altra quella di fuga e trasformazione (Wiles 2013). Si conosce per mezzo della lettura della Poetica che la prima vera introduzione della commedia come genere teatrale sia ancora una volta merito del ‘poeta serio’, ossia Omero. Con la sua opera dal titolo *Margite*, afferma Aristotele, è “il primo a introdurre la forma della commedia, drammatizzando non l’invettiva, ma il riso” (Paduano 1998, p. 9).

Ulteriori differenziazioni che possono venire riscontrate tra genere tragico e comico sono in relazione con la scenografia. La commedia, infatti, e nel particolare quella antica, fa riferimento alla scenografia in maniera ben più ampia rispetto alla tragedia. Questa centralità della scenografia è

riscontrabile tanto nelle versioni scritte quanto nelle rappresentazioni, in particolare modo per via della stretta interrelazione intessuta tra oggetti scenici e prossemica teatrale – la relativa posizione di oggetti *et alia* –. Inoltre, la commedia guarda alla scenografia tutta come un unico insieme e tende a caratterizzare le varie componenti di usi differenti da quello reale e comune. Basti pensare in tal senso all’uso metateatrale del fallo maschile del travestimento dei personaggi. Come per la tragedia, a maggior ragione per la commedia infatti non si protende verso una trasposizione diretta e fedele della vita, trattandosi sempre di una ricostruzione artificiale.

Diversamente, nella tragedia si ha la focalizzazione su un unico – o su un esiguo numero di – materiale su cui tessere la storia e la sua rappresentazione (Harrison, Liapis 2013). Si parla di oggetti di natura metateatrale, che occorrono in relazione con un dato personaggio, definendolo e identificandolo. Comunque nella tragedia si protende per il mantenimento della funzione realistica degli oggetti come compensazione di deficit rappresentativi; in Euripide, ad esempio, si ha un elevato uso di oggetti ordinari e quotidiani a cui vengono conferiti usi normali. Ci sono casi in cui però gli oggetti assumono un valore più complesso e simbolico. Esempio citato nella maggioranza dei casi – e che dunque qui non può non venire menzionato – è quello del colore porpora, nell’*Agamennone* di Eschilo delle tende, come anche di altri oggetti in altre opere. La particolare tinta vuole infatti essere espediente per veicolare quanto si credeva all’epoca non potesse essere direttamente inscenato, ossia l’omicidio, il sangue e la morte; viene affermato a tal proposito che si tratti di un “mini-drama in its own right” (Harrison, Liapis 2013, p. 84). Dopodiché, possono anche presentarsi casi di polifunzionalità degli oggetti: questo carattere si presenta quando l’oggetto è sia indicativo che simbolico, come per gli oggetti della vita comune, o quando è mobile, ossia influenzate lo spazio scenico trasponendovi diversi sistemi simbolici.

Dunque, da quanto finora visto si comprende che per le componenti scenografiche, sia della commedia che della tragedia, necessita capacità di interpretazione dei riferimenti, in quanto la decodificazione può non sempre essere istantanea.

Conclusioni

Lo studio affrontato in questa tesi ha proposto una comparazione tra i fenomeni teatrali dell'antica Cina e Grecia con cui sono state evidenziate somiglianze e disparità tra i due casi e sono state poste domande di vario tipo. Anzitutto ci si è chiesti il motivo per cui porre a confronto proprio la Cina e la Grecia: in effetti, si potrebbe confutare la validità di un simile paragone già constatando la distanza fisica quanto culturale tra le due popolazioni e così l'ovvia divergenza dei relativi fenomeni teatrali. Per spiegare questa scelta si è fatto spesso riferimento al valore di modello assunto dalle due civiltà per le popolazioni ed epoche successive, dal cui dato si è inoltre affermato che altrettanto i teatri sviluppatisi abbiano contribuito in tal senso. Di fatto, come puntualmente ricordato, il teatro è una forma di traslazione delle dimensioni sociale e ideologica di tipo espressivo, con cui un dato popolo si esprime in tutte le sue componenti. Di conseguenza, come la letteratura o la filosofia, anche l'arte teatrale è di peso nell'interrelazione culturale.

Si è inoltre osservata l'attualità del potere esercitato dai due teatri. Difatti, nonostante il declino storico del teatro greco, la sua pregnanza ad oggi è ancora tale da venire riproposto sulla scena – pure con rivisitazioni –, essere incluso in analisi con altri teatri anche del tutto estranei – come quello indiano ad esempio - *et alia*. D'altra parte, anche nei casi del teatro cinese e dell'Opera di Pechino si parla di forme centrali nello sviluppo delle arti espressive del mondo asiatico quanto occidentale.

Curioso in tal senso è che le due arti teatrali in questa tesi studiate come parallele l'una all'altra, siano persino giunte a potere convergere in un'unica forma di mistione espressiva: sono vari difatti oggigiorno gli adattamenti in chiave cinese di antiche opere greche e i risultati di tali proposte sono fonte di grande interesse. A ulteriore conferma della vicendevole relazione tra Cina e Grecia si possono citare gli studi sino-ellenici, fruiti anche per questo lavoro come menzionato nell'introduzione.

Maggiori delle questioni poste con questa tesi riguardava la possibilità di rintracciare dei punti di incontro tra le due forme teatrali nonostante le divergenze evidenziate nel raffronto dei vari capitoli. Proprio per pervenire a tale responso ci si è concentrati ogniquale volta su un elemento o una categoria di elementi singolarmente, anziché esporre dapprima l'uno e poi l'altro fenomeno nella loro completezza. Certamente, se si fosse scelto questo tipo di procedimento, la lettura sarebbe stata facilitata e la comprensione svelta, ma non si sarebbe reso evidente l'accostamento tra i due casi e con esso, quantitativi e motivi delle uguaglianze e divergenze. Coerentemente all'aspettativa inizialmente espressa, è affiorato nelle diverse sezioni che in effetti, malgrado le evidenti differenze

tra le ideologie e concezioni e tra le forme teatrali, ne viene condiviso un repertorio di partenza di simil tipo.

Nella discussione dei vari capitoli si sono inclusi elementi apparentemente esterni al contesto teatrale ma che hanno invece conferito una visione più approfondita del dato fenomeno artistico. È stato proprio da un tale tipo di analisi che si sono constatate le maggiori somiglianze tra le due forme, similarità non visibili ad occhio nudo poiché non parte delle modalità esecutive o sceniche, ma interne e precedenti a queste. Conseguentemente, fermandosi alla sola apparenza – da intendersi nel senso sia metaforico che concreto -, non sarebbe possibile comprendere appieno un fenomeno, e ciò avverrebbe altrettanto nei casi qui specifici. Una possibile spiegazione può venire dal pensiero di Lloyd, che afferma che per quanto approfonditamente si possa studiare un dato aspetto di un certo popolo e periodo, limitarsi a un solo contesto condurrebbe a limitare la visione della stessa materia di studio portando a interpretare un certo sviluppo storico-culturale quasi come un avvenimento che doveva presentarsi inevitabilmente e in quella forma.

Si è riscontrato che nonostante le differenti ere di sviluppo dei due fenomeni, entrambi traggono parziale origine dalle relative sfere della religione e del culto: in Grecia con il riferimento alla ritualità rivolta alla figura dionisiaca come alle divinità dell'Olimpo con il numero dei componenti del coro; in Cina con il rimando all'ambito sciamanico e alla pratica buddhista per i codici del movimento e del gesto; infine in ambedue i casi altresì con le componenti musicale, canora e coreutica. Come si evince da quest'ultima affermazione, e come anche ampiamente trattato nelle varie sezioni, per entrambi i teatri è contemplata la mistione dei codici artistici sopracitati in una forma che potremmo dire mista, nel senso di caratterizzata dalla compresenza sulla scena dei vari elementi e non dalla prevalenza di uno o di un altro. I due teatri sono ancora una volta definibili come misti – il cui termine è in questo caso tecnico- per via della contemplazione sulla scena di esseri soprannaturali oltre che personaggi umani.

Per quanto in effetti affine a tutti i fenomeni teatrali, altrettanto la componente dell'imitazione accomuna i teatri cinese e greco; elemento che però contraddistingue nel particolare i due teatri qui analizzati e dunque avvicina ancora di più i casi sono il senso e il fine conferito all'imitazione, venendo sulla scena riproposta in chiave simbolica la vita umana. Per fare ciò, i due teatri si dotano anzitutto di un repertorio di personaggi simile nella concezione di fondo che consta della suddivisione in categorie e sottoinsiemi di figure che ripropongono tratti comuni di certi tipi di uomini; nello specifico il teatro cinese si caratterizza del ruolo-tipo, quello greco del cosiddetto carattere.

Ancora, per la veicolazione dei loro aspetti, come altrettanto per la trasmissione della trama, nei due teatri si ricorre alla simbologia: si era infatti menzionato l'indirizzo metaforico dell'imitazione

della realtà e dell'uomo. La simbologia è in entrambi i fenomeni riscontrabile in determinate espressività artistiche che possono contemplare tanto il movimento quanto l'intonazione – a tal proposito in effetti anche lo stesso affidamento al corpo e il modo in cui esso è fruito sulla scena è un dato accomunante le due realtà teatrali-. Ancora, la simbologia è propria anche degli accessori, dell'attore *in primis*: si intendono l'insieme dei costituenti del travestimento che rende la persona dell'interprete il personaggio, partendo dal costume vero e proprio giungendo sino al mascheramento facciale. Nonostante si sia visto il teatro greco dotarsi della maschera – comunque presente in Cina nel primo periodo del fenomeno - mentre quello cinese avvalersi maquillage scenico, tuttavia è emerso che l'immagine facciale modificata per mezzo del trucco è generalmente ritenuta una forma non convenzionale e non permanente di maschera.

Dopodiché si è avuto modo di constatare che ambedue i teatri includono altro tipo di accessori, i cosiddetti accessori scenici. Con la data espressione si riferiscono quegli oggetti che compongono la zona della scena e ne conferiscono la specifica identità di ambientazione della storia narrata. Peculiare è che ad essere ulteriormente consimile nei due fenomeni sia la scarsità dell'oggettistica scenica, dal cui aspetto inoltre emergono altre somiglianze, tra cui la natura sempre allegorica dell'arredo scenico e l'assimilazione della figura dell'attore come scenografia mobile. Rispettivamente, si è parlato del significato molteplice attribuito alle tipiche componenti della scena cinese e della valenza assunta da certi oggetti delle rappresentazioni greche. Riguardo invece al secondo punto, si è a lungo discusso del fine dell'attività attorica della veicolazione delle informazioni non esplicite della scena e della storia e dunque del peso che detiene l'interprete in entrambi i fenomeni teatrali.

Da questa similarità ulteriore uguaglianza che viene rilevata è la simbologia, ancora una volta, del colore. Un uso allegorico delle tinte si riscontra già nella scenografia greca – si rimembri in tal senso il colore purpureo nell'arredo scenico e il significato veicolato al pubblico. Tuttavia, maggiore simbologia del colore fa riferimento in ambedue i casi all'identificazione dei vari personaggi: il teatro cinese fa ampio uso del simbolo delle tinte e nel trucco facciale e nel costume, mentre il teatro greco fa prevalere la metafora del colore nell'abbigliamento fatto indossare al personaggio. Dato tale uso del colore, ne consegue, come esposto nella tesi, che si faccia in ambedue i casi affidamento sulla capacità di comprensione da parte del pubblico e conseguentemente riferimento a convenzioni sociali e tradizionali. Si accennava all'allegoria delle tinte come veicolo per l'identificazione del personaggio: ciò vale da una parte per la simile caratterizzazione dei personaggi di cui si trattava prima, ossia del ritratto delle personalità coinvolte nella trama per linee più o meno generali, laddove il colore è distintivo degli aspetti caratteristici del dato personaggio; dall'altra vale per l'altrettanto eguale

finalità che i due teatri si prefissano. Si è compreso infatti che in ambedue i casi particolare attenzione è rivolta alla trasmissione dei messaggi al pubblico e così, all'instaurazione di una comunicazione diretta con esso. Tanto nel fenomeno cinese quanto in quello greco tutto è fatto per il pubblico, rivolto al pubblico e concepito per facilitare allo stesso la comprensione di quanto proposto sulla scena, dal singolo personaggio, all'ambientazione della trama, alla storia *et alia*.

Stando a quanto affiorato dalla discussione, anche da parte del pubblico a propria volta si ricerca un particolare legame con i personaggi e la loro storia: si è visto a tal proposito come in ambedue i teatri il pubblico adotti uno specifico comportamento nel contesto della rappresentazione – si coglie nuovamente occasione per precisare che del caso cinese si intende quel pubblico composto da conoscitori dell'arte teatrale e dunque spettatori attenti e assidui-. È infatti emerso come nei due fenomeni il pubblico faccia uso di un linguaggio codificato e simbolico di rimando, per rispondere alla veicolazione delle informazioni attuata sulla e dalla scena e rendere noto di avere compreso e appreso, apprezzato o valutato.

Nei due teatri si riscontra riferimento al repertorio della tradizione antica non solo per i codici espressivi o per i rimandi culturali nella concettualizzazione dei personaggi, ma altrettanto per le storie proposte sulla scena. Dunque si può affermare una rassomiglianza in relazione alle storie nonostante il contesto da cui derivano differisca, sebbene non in ambedue i casi si presenti la figura del drammaturgo come da noi intesa e la forma del testo per la resa scenica non coincida. Rimembrando la valenza di trasposizione sociale e culturale del teatro sia cinese che greco – come anche di altre realtà teatrali – e osservando che quelle del passato sono in effetti le storie che hanno visto originarsi e svilupparsi le rispettive culture, risulta comprensibile come le popolazioni si rifacciano a trame di narrazioni del passato. Queste ultime vengono certamente sottoposte a rimaneggiamenti ed è alla versione teatrale conclusiva che guarda il pubblico dei due teatri. Uno dei motivi per cui in entrambi i casi ci si rifà a storie parte della coscienza popolare sta nel fatto che, avendo già proprie le trame, le genti rivolgano maggiore attenzione alla resa espressivo-scenica e simbolica. Per di più, non è tanto la consequenzialità degli eventi della trama a rivestire il ruolo maggiore per i due teatri, al punto tale che in Cina non sempre si ha cura della coerenza della storia e in Grecia si abbiano le rielaborazioni personali dei vari autori delle versioni originali; è bensì il messaggio della storia ad avere la più alta pregnanza. Si è detto infatti che in ambedue i teatri si rivolge particolare attenzione al pubblico e all'interrelazione con questo, conseguentemente non sarebbe potuto essere altrimenti. Le storie di fatto, pur differendo in caratteristiche di fondo, propongono tutte una resa simbolica della natura e della vita dell'uomo – per quanto presenti eventuali rimandi a mondi soprannaturali o a elementi di altro tipo-. Si può avanzare persino l'ipotesi che ad

accomunare i due fenomeni teatrali possa essere un simile fine didattico, con materia l'uomo e con se stesso e con gli altri e il mondo.

Possibili ricerche future potrebbero proporre ulteriori raffronti tra le due culture qui esaminate, i cui oggetti di studio potrebbero nuovamente riferirsi all'ambito artistico ed espressivo come anche contemplare altri contesti, e finalità che potrebbero prefiggersi sarebbe ricercare ancora una volta potenziali similarità tra i due casi anziché porli come punti paralleli e inconciliabili. Altro suggerimento che si potrebbe avanzare invece in relazione ad analisi relative al mondo teatrale potrebbe riguardare un'innovativa modalità di categorizzazione dei teatri, nei loro generi e stili, non per terra di provenienza ma per elementi accomunanti: un esempio in tal senso potrebbe essere porre nella medesima classe il teatro cinese con altri per l'uso del trucco di scena, o il teatro greco con fenomeni espressivi che presentano un'eguale corrispondenza delle figure dell'autore e dell'attore.

Infine, lo studio qui proposto potrebbe ulteriormente venire sviluppato guardando ai motivi dell'avvicinamento del popolo cinese all'arte greca e il tipo di approccio adottato per l'apprendimento della materia e il successivo adattamento scenico; dopodiché si potrebbe esaminare se la relazione è vicendevole e se dunque il teatro cinese e dell'Opera di Pechino possa rientrare tra gli interessi del mondo greco attuale.

Glossario dei termini cinesi

Trascrizione in Pinyin	Caratteri cinesi	Traduzione italiana
Banzhu	班主	Capo della compagnia teatrale
Bangzi	梆子	Stile musicale dello Henan
Bangzi qiang	梆子腔	Arie matrici
Canjun xi	参军戏	Commedia 'del consigliere'
Chapiao	茶票	Biglietto per la consumazione
Chang	唱	Componente canora
Chou	丑	Personaggio clownesco
Chuanqi	传奇	Opera del chuanqi
Chuiqiang	吹腔	Flauto di accompagnamento
Chuntai	春台	Compagnia dell'Anhui

Da	打	Componente dell'acrobazia e combattimento scenico
Daxi	大戏	Denominazione Opera di Pechino
Dan	旦	Personaggio femminile Opera
Daomadan	刀马旦	Variante del personaggio femminile
Dizi	笛子	Flauto cinese
Erhu	二胡	Viella cinese
Erhuang	二黄	Stile musicale del pihuang
Fu	符	Parte centrale della sillaba
Gaobozi	高拨子	Melodie acute e vivaci
Geju	歌剧	Rappresentazione incentrata sulla musica
Guimendan	闺门旦	Variante del personaggio femminile
Guoju	国剧	Opera, Teatro nazionale
Hechun	和春	Compagnia dell'Anhui
Huqin	胡琴	Cetra cinese
Huabu	花部	Teatro, Opera dei fiori
Huadan	花旦	Variante del personaggio femminile
Huaju	话剧	Teatro parlato
Huidiao	徽调	Pronuncia hui
Jiao daohao	叫倒好	Segno di disapprovazione del pubblico
Jiao hao	叫好	Segno di approvazione del pubblico
Jin	劲	Energia
Jinghu	京胡	Violino dell'Opera di Pechino
Jingju	京剧	Opera di Pechino
Jingpai	京派	Modo di fare tipico di Pechino
Jingqiang	京腔	Aria dell'Opera pechinese
Jingxi	京戏	Opera di Pechino
Jing	净	Personaggio maschile negativo
Kunqu	昆曲	Opera del kunqu, stile teatrale
Laodan	老旦	Variante del personaggio femminile
Laosheng	老生	Variante del personaggio maschile
Lianpu	脸谱	Trucco facciale scenico
Liangxiang	亮相	Mettersi in posa sulla scena
Ling	灵	Spirito, sciamano
Mo	模	Imitazione
Nanxi	南戏	Opera del Meridione
Nian	念	Componente della recitazione parlata

Pengtou hao	碰头好	Acclamazione iniziale
Pihuang	皮黄	Aree dell'Opera di Pechino
Piaofangr	票房儿	Luogo di rappresentazione amatoriale, rappresentazione amatoriale
Piaoyou	票友	Gruppi di teatranti amatoriali
Pingju	平剧	Denominazione Opera di Pechino
Qingyi	青衣	Variante del personaggio femminile
Qing	清	Sincerità del discorso
Sanchakou	三岔口	Rappresentazione di opera militare
Sanqing	三庆	Compagnia dell'Anhui
Sanxian	三弦	Sensena
Shangchang	上场	Introduzione della scena
Sheng	生	Personaggio maschile
Shou	首	Inizio della sillaba
Shuixiu	水袖	Maniche ad acqua
Si da huiban	四大徽班	Quattro compagnie dell'Anhui
Sixi	四喜	Compagnia dell'Anhui
Wei	尾	Termine della sillaba
Wenxi	文戏	Opera civile
Wu	巫	Sciamano, stregone
Wufa	五法	Cinque Tecniche
Wudan	武旦	Personaggio femminile militare
Wusheng	武生	Personaggio maschile militare
Wuxi	武戏	Opera militare
Wuju	舞剧	Rappresentazione incentrata sul ballo
Xipi	西皮	Stile musicale del pihuang
Xiguanzi	戏馆子	Casa da tè. Edificio teatrale
Xiju	戏剧	Opera teatrale
Xiqu	戏曲	Opera teatrale
Xitai	戏台	Piattaforma destinata alle rappresentazioni
Xiyuanzi	戏园子	Casa da tè. Edificio teatrale
Xiachang	下场	Termine della scena
Xiangzheng shoufa	象征手法	Stilizzazione
Xiaosheng	小生	Variante personaggio maschile
Hangdang	行当	Sistema del ruolo- tipo
Yanyuan	演员	Attore
Yiyangqiang	弋阳腔	Aria di teatro regionale
Yueqin	月琴	Liuto
Zaju	杂剧	Opera del zaju

Zhen	真	Chiarezza dell'intonazione
Zheng	正	Corretta intonazione
Zuo	做	Componente del movimento e dell'acrobazia

Glossario dei termini greci

Trascrizione in lettere latine	Versione in lingua greca	Traduzione italiana
Agora	ἀγορά	Piazza
Aischron	αἴσχρον	Sgradevole alla vista
Aulos	αὐλός	Aulo
Bronteion	βροντεῖον	Macchina scenica
Cordaks	κόρδαξ	Danza della commedia
Choreia	χορεία	Rappresentazione religiosa con mistione di arti
Choreuo	χορεύω	Danzare in coro
Choros	χορός	Coro
Deuteragonistes	δευτεραγωνιστής	Deuteragonista
Ekklesiasterion	ἐκκλησιαστήριον	Luogo di riunioni cittadine
Ekklykema	ἐκκύκλημα	Macchina scenica
Emmeleia	ἐμμέλεια	Danza della tragedia
Hypokrinomai	ὑποκρίνομαι	Rispondere
Hypokrites	ὑποκριτής	Attore
Kalokagathia	καλοκαγαθία	Concetto della perfezione fisica e morale dell'uomo
Mechane	μηχανή	Macchina scenica
Mimesis	μίμησις	Mimesi
Mythos	μῦθος	Mito
Orcheomai	ὀρκέομαι	Danzare
Orchestra	ὀρχήστρα	Orchestra
Opsis	ὄψις	Spettacolo
Patemata	πάθηματα	Sofferenze, moti dell'animo
Prosopon	πρόσωπον	Viso, maschera
Protagonistes	πρωταγωνιστής	Protagonista
Psyche	ψυχή	Anima, psiche
Sikinnis	σίκιννις	Danza della satira
Skene	σκηνή	Tenda, scena
Theaomai	θεάομαι	Guardare
Theatron	θέατρον	Teatro
Tritagonistes	τριταγωνιστής	Tritagonista

Riferimenti bibliografici

- Albini, Umberto; Petrone, Gianna (1992). *Storia del teatro. I greci. I romani*. Milano: Garzanti.
- Allegri, Luigi (2016). *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*. Roma: Carocci.
- Allegri, Luigi (2018). *Storia del teatro*. Roma: Carocci.
- Bacon, Helen (1994-5). «The Chorus in Greek Life and Drama». In: *A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 3, no. 1, pp. 6-2.
- Barba, Eugenio (2005). *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*. London; New York: Routledge.
- Barone, Caterina (2014). «La Maschera antica sulla scena contemporanea: tragedia e commedia». In: *Percevejo Online*, vol. 5, no. 2, pp. 35-54.
- Becroft, Alexander (2016). «Comparisons of Greece and China». In: *Classical Studies, Classical Reception*, pp. 1-27.
- Beeman, William (1993). «The Anthropology of Theater and Spectacle». In: *Annual Review of Anthropology*, vol. 22, pp. 369-393.
- Beltrametti, Anna (2005). *La letteratura greca. Tempi e luoghi, occasioni e forme*. Roma: Carocci.
- Benedetti, Robert (1973). «What We Need to Learn from the Asian Actor». In: *Educational Theatre Journal*, vol. 25, no. 4, pp. 463-467.
- Bernabò Brea, Luigi (1998). *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*. Naples: Publications du Centre Jean Bérard.
- Bernabò Brea, Luigi et al. (1992-3). «Masks and Characters of the Greek Theatre in the Terracottas of Ancient Lipara». In: *Meditarch. Mediterranean Archaeology*, vol. 5/6, pp. 23-31.
- Brown, John (1998). *Storia del teatro*. Bologna: Il mulino.
- Calendoli, Giovanni (1959). *L'attore. Storia di un'arte*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Caminnecci, Valentina et al. (2019). *Theaomai. Teatro e società in età ellenistica*. Sesto Fiorentino: All'Insegna del Giglio.
- Cavalli, Marina et al. (2008). *Lo spettacolo nel mondo greco*. Milano: Mondadori.
- Chen Wenxin; Gao Tianbi (2016). «Relations Between Actors and Scholars During the Ming-Qing Transition, as Seen in Tao'an Mengyi». In: *Journal of Chinese Humanities*, no. 2, pp. 18-30.
- Cingano, Ettore (2006). «La tragedia in Grecia». In: Guastella, Gianni (a cura di). *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*. Roma: Carocci, pp. 31-84.
- Cruciani, Fabrizio (1992). *Lo spazio del teatro*. Roma: Laterza.
- Della Seta, Fabrizio (2010). *Le parole del teatro musicale*. Roma: Carocci.
- Delli Castelli, Barbara (2006). «Traduzione teatrale e codici espressivi». In: *Traduttologia*, no. 2, pp. 55-70.

- Delza, Sophia (1971). «A Picture of the Art of Face Painting and Make-Up in the Classical Chinese Theatre». In: *Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, no. 1 (Autumn, 1971), pp. 3- 17.
- Ding Wang et al. (2015-6). «Cultural-based visual expression: emotional analysis of human face via Peking Opera Painted Faces (POPF)». In: *Multimed Tools Appl*, vol. 75, pp. 11865–11891.
- Dolby, William (1983). «Early Chinese Plays and Theatre». In: Mackerras, Colin (a cura di). *Chinese Theatre. From its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 7-31.
- Dolby, William (1983). «Yuan Drama». In: Mackerras, Colin (a cura di). *Chinese Theatre. From its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 32-59.
- Easterling, Pat; Hall, Edith (2002). *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Epskamp, Kees (2003). «Intercultural Puzzles. Richard Schechner and the Anthropology of Theatre in the 20th Century». In: *Anthropos*, Bd. 98, H. 2, pp. 499-509.
- Evans, Megan (2012). «"Brand China" on the World Stage: Jingju, the Olympics, and Globalization». In: *TDR (1988-)*, vol. 56, no. 2, pp. 113-130.
- Fei, Chunfang Faye (ed.) (2002). *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Fornaro, Sotera (2010). *La commedia greca. Dalle origini all'età ellenistica*. Roma: Carocci.
- Gibbs, Levi (2018). «Faces of Tradition in Chinese Performing Arts». In: *Journal of Folklore Research*, vol. 55, no. 1, pp. 1-19.
- Gissenwehler, Michael (1986). «Il sistema di addestramento nel teatro cinese. Una possibile fonte di nuovi metodi di addestramento nell'Occidente? ». In: Ottai, Antonella (a cura di). *Teatro Oriente/Occidente*. Roma: Bulzoni.
- Grant, Shen (1998). «Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty». In: *Asian Theatre Journal*, vol. 15, No. 1, pp. 64-86.
- Griffith, Drew (1998). «Corporality in the Ancient Greek Theatre». In: *Classical Association of Canada. Phoenix , Autumn - Winter, 1998*, vol. 52, no. 3/4 (Autumn - Winter, 1998), pp. 230-256.
- Haiping Yan (1994). «Theatre and Society: Reflections on Research Needs in Chinese Theatre Studies». In: *Asian Theatre Journal*, vol. 11, no. 1, pp. 104-113.
- Harrison, George; Liapis, Vayos (2013). *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden: Brill.
- Hsiao-Chun Wu (2017). «Qi Rushan, Gewu (Song-and-Dance), and the History of Contemporary Peking Opera in Early Twentieth-Century China». In: *Chinoperl, Journal of Chinese Oral and Performing Literature*, vol. 36, no. 1, pp. 22-45.
- Hsiao-Chun Wu (2021). «Collecting Theater in Republican Beijing: Research Methods and the Birth of Chinese Opera Studies in Early Twentieth-Century China». In: *Twentieth-Century China*, volume 46, no. 1, pp. 3-21.
- Hsu Tao-Ching (1985). *The Chinese Conception of Theatre*. Seattle: University of Washington Press.

- Jao-Hsun Tseng; Po-Hsien Lin (2013). "A Comparison of the Use of Painted Faces in the Peking Opera with the Use of Masks in Western Theater". In: Yin Kim (a cura di). *Bibliografia oggi = International Conference on the Modern Development of Humanities and Social Science*. (Hong Kong, 1-2 Dicembre 2013). Hong Kong: Atlantis Press, pp. 304-308.
- Jiaying Zhu et al. (2020). «Grounded theory-based subjective evaluation of traditional Chinese performance buildings». In: *Applied Acoustics*, 168, 107417, pp. 1-7.
- Jie He ; Jian Kang (2010). "Architectural categories and acoustic characteristics of traditional Chinese theatres". In: Burgess, Marion et al. (a cura di). *Bibliografia oggi = Incorporating Proceedings of the 2010 Annual Conference of the Australian Acoustical Society*. (Sydney, 23-27 Agosto 2010). New York: Red Hook, pp. 2339-2351.
- Jingsong Chen (1997). «To Make People Happy, Drama Imitates Joy: The Chinese Theatrical Concept of Mo». In: *Asian Theatre Journal*, vol. 14, no. 1, pp. 38-55.
- John, Hu (1983). «Ming Dynasty Drama». In: Mackerras, Colin (a cura di). *Chinese Theatre. From its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 60-91.
- Li Lin 李琳 (2005). «Chuyi zhongguo gudai shenhua yu gu xila shenhua de yitong». 刂议中国古代神话与古希腊神话的异同. 题目 [Analogie e differenze tra la mitologia dell'antica Cina e della Grecia] In: *Zhengzhou hangkong gongye guanli xueyuan xuebao (shehui kexue ban)*, vol. 24, no. 3, pp. 28-32.
- Little, Reg (2003). «When civilizations compete: A review of Steven Shankman & Stephen W. Durrant (eds), *Early China / Ancient Greece: Thinking through comparisons*». In: *The Bulletin of the Centre for East-West Cultural and Economics Studies*, vol. 6, no. 1, pp. 1-4.
- Liu Yizhen et al. (1988). «Ah Jia's Theory of Xiqu Performance». In: *Asian Theatre Journal*, vol. 5, no. 2, pp. 111-131.
- Llamas, Regina (2010). «Wang Guowei and the Establishment of Chinese Drama in Modern Canon of Classical Literature». In: *T'oung Pao, Second Series*, vol. 96, Fasc. 1/3, pp. 165-201
- Lloyd, G.E.R.; Zhao Jingyi Jenny (eds) (2018). *Ancient Greece and China Compared*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Longo, Oddone (2014). «Atene: il teatro e la città». In: *Dionysus ex machina*, V, pp. 128-150.
- Lucignani, Lucio (1956) «Il teatro cinese». In: *Belfagor*, vol. 11, no. 2, pp. 137-147.
- Mackerras, C., 1983. *Chinese Theatre from Its Origin to the Present Day*. University of Hawai'i Press.
- Mackerras, Colin (1972). *The Rise of the Peking Opera 1770-1870*. Oxford: Clarendon Press.
- Mackerras, Colin (1983). «The Drama of the Qing Dynasty». In: Mackerras, Colin (a cura di). *Chinese Theatre. From its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 92-117.
- Mackerras, Colin (1994). «Peking Opera before the Twentieth Century». In: *Comparative Drama*, vol. 28, no. 1, pp. 19-41.
- Madeleine, Yue Dong (2003). *Republican Beijing. The City and Its Histories*. California: University of California Press, Ltd.

- Marzullo, Benedetto (2006). «L'attore senza volto». In: *Annali Online di Ferrara – Lettere*, vol. 2, pp. 217-225.
- Mastromarco, Giuseppe; Totaro, Piero (2008). *Storia del teatro greco*. Milano: Mondadori.
- Mélès, Baptiste (2009). «Experience and Subjectivity: François Jullien and Jean François Billeter». In: *Personality and Subjectivity, East and West*, Dec 2009, pp. 1-17.
- Min Tian (1997). «"Alienation-Effect" for Whom? Brecht's (Mis)interpretation of the Classical Chinese Theatre». In: *Asian Theatre Journal*, vol. 14, no. 2, pp. 200- 222.
- Min Tian (2000). «Male Dan: the Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre». In: *Asian Theatre Journal*, vol. 17, no. 1, pp. 78-97.
- Ming Dong Gu (2005). «Mimetic Theory in Chinese Literary Thought». In: *New Literary History*, vol. 36, no. 3, pp. 403-424.
- Mitchell, Christiaan (2005). «Reviewed Work(s): A Treatise on Efficacy: Between Western and Chinese Thinking by François Jullien». In: *China Review International*, vol. 12, no. 1, pp. 134- 139
- Molinari, Cesare (1983). *Storia universale del teatro*. Milano: Mondadori.
- Molinari, Cesare (2008). *L'attore e la recitazione*. Roma: Laterza.
- Musillo, Marco (2014). «L'attore e il corpo nell'Opera di Pechino: traduzioni cinesi e omissioni occidentali». In: *Jingju. Il teatro cinese nella Collezione Pilone*, pp. 63-73.
- Naquin, Susan (2000). *Peking: Temples and City Life, 1400-1900*. Berkeley: University of California Press.
- Ottai, Antonella (1986). *Teatro Oriente- Occidente*. Roma: Bulzoni.
- Paduano, Guido (1998). *Aristotele, Poetica. Classici della filosofia con testo a fronte*. Roma: Laterza.
- Riley, Jo (1997). *Chinese Theatre and the Actor in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rinnie, Tang et al. (1982). «From the Funeral Mask to the Painted Face of the Chinese Theatre». In: *The Drama Review: TDR* , vol. 26, no. 4, p. 60-63.
- Savarese, Nicola (1986). «Una categoria della cultura teatrale occidentale – l'improvvisazione – a confronto con alcune pratiche dell'attore orientale». In: Ottai, Antonella (a cura di). *Teatro Oriente/Occidente*. Roma: Bulzoni.
- Savarese, Nicola (2000). *Teatro E Spettacolo Fra Oriente E Occidente*. Roma: Laterza.
- Savarese, Nicola (2003). *Il racconto del teatro cinese*. Roma: Carocci.
- Savarese, Nicola; Brown, John (2005). *Storia del teatro*. Bologna: Il mulino.
- Scott, A. C. (1983). «The Performance of Classical Theatre». In: Mackerras, Colin (a cura di). *Chinese Theatre. From its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 118-144.
- Shankman, Steven; Durrant, Stephen (2000). *The Siren and the Sage. Knowledge and Wisdom in Ancient Greece and China*. London; New York: Cassell.

- Shankman, Steven; Stephen Durrant (eds) (2002). *Early China/Ancient Greece. Thinking through Comparisons*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Stehlíková, Eva (2012). «Imaginary Space in Greek and Roman Theatre». In: *Philologica 3, Graecolatina Pragensia XXIV*, pp. 203-206.
- Tan Ye (2008). *Historical Dictionary of Chinese Theater*. Lanham: Scarecrow Press.
- Tanner, Jeremy (2009). «Ancient Greece, Early China: Sino-hellenic Studies and Comparative Approaches to the Classical World: a review article». In: *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 129, pp. 89-109
- Taplin, Oliver (2005). *Greek Tragedy in Action*. London: Routledge.
- Telò, Mario (2002). «Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto». In: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, no. 48 (2002), pp. 9-75.
- Turner, Victor (1987). «The Anthropology of Performance». In: *PAJ Publications*, pp. 1-35.
- Valentino, Antonio (1969). «La figura dell'Attore nel periodo della Commedia Nuova». In: *Aevum*, Anno 43, Fasc. 5/6, pp. 359-380.
- Varakis, Angeliki (2010). «Body and Mask in Aristophanic Performance». In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 53, no. 1, pp. 17- 38.
- Vernant, Jean Pierre ; Vidal-Naquet, Pierre (1981). *Tragedy And Myth In Ancient Greece*. New York: Zone Books.
- Walsh, Peter (1956). «The Art of Greek Comedy». In: *University Review*, vol. 1, no. 10, pp. 49-58.
- Wang Daqing 王大庆 (2018). «Shi bijiao gudai xila yu zhongguo de jingzheng guannian». 试比较古代希腊与中国的竞争观念. 题目 [Confronto tra il concetto di competizione nell'antica Grecia e in Cina] In : *Shixue yuekan*, no. 12, pp. 81-88.
- Wang Renyuan 汪人元 (2015). «Zhongguo jingju yinyue yiqi xianzai fazhan». 中国京剧音乐及其现代发展. 题目 [La musica dell'Opera di Pechino e il suo sviluppo moderno] In: *China Academic Journal Eletronic Publish House*, pp. 34-56.
- Weiner, Albert (1980). «The Function of the Tragic Greek Chorus». In: *Theatre Journal*, vol. 32, no. 2, pp. 205-212.
- Wichmann, Elizabeth (1983). «Traditional Theatre in Contemporary China». In: Mackerras, Colin (a cura di). *Chinese Theatre. From its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 184-202.
- Wickham, Glinne (1988). *Storia del teatro*. Bologna: Il mulino.
- Wiles, David (2007). *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation.*: Cambridge University Press.
- Wiles, David (2013). *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Xu Chengbei (2003). *Peking Opera*. Beijing: China Intercontinental Press.

Xu Wei 徐蔚 (2020). «Lun qingmo min chu jingju kun jue yu “nannu heyan” zhidu de quelu». 论清末民初京剧坤角与“男女合演”制度的确立. 题目 [Sul Kunqiao e sull’Opera di Pechino tra il termine della dinastia Qing e l’inizio della Repubblica cinese e la prima compresenza delle donne con gli uomini] In: *Wenhua yishu yanjiu*, vol. 13, no. 1, pp. 87-93.

Yao-Kun Lin (2010). «Peking Opera and Grotowski's Concept of "Poor Theatre"». In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 12, no. 1, pp. 1-7.

Zhang Li, Cheng Ganlin 张犁, 程甘霖 (2014). «Jingju fuzhuang zhong xiqu fuhao de chengxian ji meixue tezheng». 京剧服装中戏曲符号的呈现及美学特征. 题目 [Presentando la simbologia dell’Opera di Pechino e l’estetica del costume] In: *Xi’an gongcheng daxue xuebao*, vol. 28, no. 5, pp. 631-635.

Zhang Ning (1987). *A Semiotic Study of the Chinese Theatre*. [MA Thesis]. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong.

Zhang, Longxi (1992). *The Tao and the Logos. Literary Hermeneutics, East and West*. Durham, NC: Duke University Press.

Zhifei Wu (2016). *Audience Participation in Traditional Chinese Theatre*. [MA Thesis]. New York : Stony Brook University.

Sitografia

<https://www.zdic.net/>

<https://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/lexi-mf/>

<https://ctext.org/>