



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

**Xu Ziyun e la Figura del Nandan Durante la Prima Metà della
Dinastia Qing**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Giulia Baccini

Correlatore

Ch. Prof. Federico Picerni

Laureanda

Diletta Troidi

Matricola 873696

Anno Accademico

2022 / 2023

序言：

我的毕业论文的主题是清代初期的<<男旦>>。男旦要饰演一种特殊的角色，清代北京京剧中女性的角色。因为在那个时候女人在公共剧场上不可以表演，所以有一些很年轻的男孩子得代替她们出演女性的角色。这就是为什么在<<旦>>字的前面有<<男>>字。其实，北京京剧的诞生之前，已经有<<旦>>的角色，因为还有别的不同且更古老的戏曲风格 - 比如昆曲的戏曲风格 - 并且女人也可以跟男人一起表演。不过，从乾隆时代起，姑娘们不再可以演出，因为他支持新孔子主义，觉得人们应该维护社会道德操守：因为在剧场的世界里与卖淫经常会涉及，所以他宣布了在家和父权制范围之内实行更严格的性别隔离和更严格的女性限制。从这个时刻起，女人只能在私人剧院里出演，因此男孩子在公共剧场上受到了很大的欢迎。一个非常有意思与重要的资讯就是这些小孩子不仅出演北京京剧中女性的角色，而且还会卖淫。原来，卖身是他们主要的工作。事实上，乾隆没同意男旦也卖身了，所以他多次下诏了去制止卖淫的现象。可是，文人这么爱结交于这些演员，以至于没尊重皇帝的规则。全个清代的时期创造了一种真正的时尚；在这种时尚期间妓女被鄙视而男旦们得到了很热烈的赞赏。这种时尚与情哲学也有关。情哲学产生于明代晚期，而且反对新孔子注意。这种哲学赞赏最强烈的感情和感觉的表现，特别欣赏最纯洁和最真诚的爱情情绪。此外，这种爱情情绪没分别性别或阶层。反对新儒学的文人对这种哲学非常赞赏。因而，文人非常喜欢去剧场看男旦的表演，跟他们一起聊天，写给他们很多诗歌。特别是这些文人开始写一种新的文学体裁叫<<花谱>>。花谱是一种文学集合。这些集合包括献给演员的诗歌，评论，逸闻，传记和肖像。花谱，这些篇章，表达文人对男旦的感情，特别是爱与尊重之情。一件很有意思的事情就是不仅文人很喜欢与男孩子一起交往，而且其它社会阶层也很愿意跟演员一起去玩儿，例如商人。但是商人没追求情哲学，他们只对男旦的娱乐服务感兴趣 - 这是在宴会之中斟酒，唱歌，演奏乐器，出演和卖淫 - 因而没写花谱。文人非常热衷于把自己与商人区分开来。他们相信只有自己才能拥有高品位，精致和真挚的感情。所以我们可以说很多不同的社会阶层非常喜欢与男旦交流，但是都具有不同的原因这样做。

为什么我的毕业论文的主题就是清代初期的男旦呢？我决定写一篇围绕这个话题的论文因为无疑它与我三年本科毕业论文的话题<<明代晚期与清代初其的男同性恋>>有关。在研究这篇文章时，我偶然发现了一些很有意思叙述男旦的文章：我完全对这位人物着迷了，为了更好地了解他，我断然需要研究对男旦更多新的资讯了。实际上，男旦，这种男孩子，在

上述时期扮演了一种非常主要的角色：在文化、历史、哲学、道德、文学和性别等重要的方面上他起着一个基本的作用。是一个值得考察的复杂而富有争议的人格。早在 1912 年中华民国诞生之前在这些方面上的身份就开始讨论男旦，并且迄今为止尚未结束呢。特别值得一提的是，男旦成为北京京剧的标志性符号之一，不仅要归功于梅兰芳（1894 年 - 1961 年）的巨大贡献 - 梅兰芳仍然被名正言顺地称为历史上最著名的京剧的男旦 - 而且也许首先要归功于前时代的艺术家，例如魏长生（1744 年 - 1802 年）和徐紫云（1644 年 - 1675 年）。这就是为什么我选择了研究清代上半期的男旦角色。因此，我将研究所谓的<<西方>>鲜为人知的男旦人物，以及最原始的男旦人物。

因此，我的毕业论文将依次探讨以下课题：清代上半期的男旦形象概况、男旦形象与北京京剧的关系以及男旦形象与当时社会关系。在第一章节中，我将完全专注于男旦的性格，试图阐明他是谁以及他为何那么重要。我将研究一个男孩子如何可以成为一位男旦，为什么在整个清代时流行的现象就是文人与这样的男孩交往，以及如何我们眼前成功地获得关于这些人的信息了。我将特别关注徐紫云，这位男旦：我将翻译他的传记。这篇传记放在张次溪（1909 年 - 1968 年）<<清代燕都梨园史料>>的作品中。除了徐紫云的传记以外，还有这位男孩子的画像与由陈维崧（1626 年 - 1682 年）献写给他的很多诗歌。在这个章节中我还将翻译两首诗歌而且在第三章节中我将描述刻画徐紫云的两部画像。陈维崧是清代很著名的诗人之一，而且是徐紫云的爱人。我打算研究徐紫云的生活因为他是回答上述问题并准确地理解它们的很重要有形楷模。此外，在第二章节中，我将解释京剧的缘起，研究其主要的特征，以及它为何成为中国最受欢迎的戏剧形式。我还将说明所有可以被叫为<<剧场>>的地方与/或建筑。我将主要集中在四个领域上：宗教领域、私人领域、公共领域和宫廷领域。后面我将讲到谁有机会去这些地方看戏剧的表演，观众是怎么分布的，男旦在何种空间可以移动了。我还将说明剧场在中国首都北京里是怎么分布的，还有政府与此类安置的规定怎么有关。在第三章节中，这也是这篇论文的最后一章，我将强调谁能够遇到男旦，谁有权利接近这些男孩子并谁可以与他们一起互动以及谁不能这样做。最重要的是，我将研究男旦在社会中占据了什么样的地位以及他的身份根据当时的社会心态是什么性别，是男的还是女的？为了最好地说明这一点，我也将描述两部画儿：一部是陈维崧献给徐紫云的画像 - 陈维崧委托了陈鹤（1570 年 - 1653 年）创作这部画像 - 另外一部是后来的原件画像的副本 - 是鸣晦摹的副本。我将解释为什么在第一部徐紫云的性别是男性以及为什么在第二部徐紫云的性别，反而，是女性。此外，在这个章节中，第三章节，我将说明徐紫云与陈维崧的恋情在多大程度上与著名小说《品花宝鉴》有关。<<品花宝鉴>>是由陈森（1797 年 - 1870 年）

写的。这部作品的故事主角就是男旦，而且这本小说的主人公的人物塑造的灵感就来自徐紫云与陈维崧的风流韵事。这本小说是唯一一部完全谈论清代男旦的小说。

然而，在继续执行此计划之前，有必要简单地介绍一下清代初期的主要特征，以便更好地了解这个时刻的历史和社会动态。因此，在接下来的那一小部分中，我将总结清代前半期的特点：我将阐明这个满族血统的统治家族如何在中国领土上站稳脚跟，如何巩固它的权力，谁是最有影响力的皇帝，这是康熙(1662年 - 1722年)，雍正(1678年 - 1735年)，和乾隆(1711年 - 1799年)，这三位皇帝。乾隆，这位皇帝，特别重大因为在他执政期间，诞生了北京京剧。最后，我将非常概括地介绍一些与当时经济、社会和文化相关人的用容。我将在这本构成三个章节的毕业论文中对此进行更详细的讨论。

INDICE

Introduzione	6
La prima metà della dinastia Qing	7
Capitolo Primo: Il <i>Nandan</i>	13
La doppia identità del <i>nandan</i>	13
La terminologia utilizzata per indicare un catamita	16
Il percorso formativo del <i>nandan</i>	19
Xu Ziyun, un <i>nandan</i> molto speciale	27
La filosofia del <i>qing</i>	35
La nascita e lo sviluppo delle <i>huapu</i>	41
Capitolo Secondo: Il <i>Nandan</i> e il Teatro	50
Le origini del <i>jingju</i>	50
Le caratteristiche del <i>jingju</i>	54
La fiera del tempio	64
Il teatro privato	68
Il teatro pubblico	75
Il teatro di corte	85
Capitolo Terzo: Il <i>Nandan</i> e la Società	89
Il <i>lao dou</i> vs il <i>connoisseur</i>	89
La posizione sociale del <i>nandan</i>	97
Il <i>gender</i> del <i>nandan</i> dal punto di vista artistico, filosofico e letterario	108
Conclusione	121
BIBLIOGRAFIA	124
SITOGRAFIA	130
Ringraziamenti	131

Introduzione

Attraverso il presente elaborato ho intenzione di analizzare a fondo la figura del *nandan* 男旦 nel periodo di tempo compreso tra gli ultimi anni della dinastia Ming 明代 (1368 – 1644) e la prima metà della dinastia Qing 清代 (1644 – 1911). Nell'epoca presa in esame il *nandan* era un giovane ragazzo che interpretava i ruoli femminili all'interno del Teatro dell'Opera di Pechino, il *jingju* 京劇. Come vedremo, tale personaggio assunse un ruolo di spicco nel periodo tardo imperiale: si tratta di una personalità complessa e controversa che vale la pena esaminare, in quanto protagonista di molti dibattiti riguardanti importanti ambiti quali la cultura, la storia, la filosofia, la morale, la letteratura e il *gender*; discussioni che si sono aperte ben prima della nascita della Repubblica di Cina nel 1912 e che, ad oggi, non si sono ancora concluse. In particolar modo, è interessante evidenziare come il *nandan* divenne uno dei simboli caratterizzanti del Teatro dell'Opera di Pechino non solo grazie al grande contributo di Mei Lanfang 梅蘭芳 (1894 – 1961), tutt'ora giustamente considerato come l'interprete dei ruoli femminili del *jingju* più celebre della storia, ma anche grazie agli artisti di epoca precedente, quali Wei Changsheng 魏長生 (1744 – 1802) e Xu Ziyun 徐紫雲 (1644 – 1675), ad esempio. Ricercherò, dunque, la figura del *nandan* meno conosciuta dal cosiddetto “Occidente”, nonché quella più primigenia, se vogliamo.

In base a quanto sopra delucidato, perciò, la mia tesi si occuperà delle seguenti tematiche in quest'ordine: la figura del *nandan* in generale durante la prima metà della dinastia Qing, la figura del *nandan* in relazione al Teatro dell'Opera di Pechino e la figura del *nandan* all'interno della società del tempo. Nel primo capitolo mi dedicherò totalmente al personaggio del *nandan*, cercando di chiarire chi fosse e perché fosse così importante. Indagherò come fosse possibile diventare *nandan* e perché durante la dinastia Qing fosse in voga frequentare tali ragazzi, nonché in che modo siamo riusciti a ottenere le informazioni che oggi abbiamo su di essi. La mia attenzione si focalizzerà in maniera particolare su Xu Ziyun, del quale tradurrò la biografia, contenuta assieme a un suo noto ritratto e a numerose poesie all'interno dell'opera di Zhang Cixi 張次溪 (1909 – 1968): *Qingdai yandou liyuan shiliao* 清代燕都梨園史料 (Materiali Storici sul Giardino delle Pere della Capitale della Dinastia Qing). La ragione per la quale mi concentrerò su Xu Ziyun è che egli è un modello tangibile importante al fine di rispondere ai quesiti soprastanti e di comprenderli accuratamente. Nel secondo capitolo, invece, spiegherò quali siano le origini del *jingju* e ricercherò le sue caratteristiche principali, assieme al motivo per cui sia diventato la forma di teatro tradizionale più apprezzata in Cina. Illustrerò, inoltre, i diversi spazi e/o le differenti architetture che potessero essere definite come

“teatri” in senso proprio o quasi, concentrandomi essenzialmente su quattro aree: quella religiosa, quella privata, quella pubblica e quella di corte. Parlerò, in seguito, di chi avesse la possibilità di assistere alle rappresentazioni teatrali in questi luoghi, come si ripartisse il pubblico, in quale spazio si muovesse il *nandan*, ma anche di come si distribuissero i teatri stessi all’interno della capitale Beijing 北京, nonché delle disposizioni governative riguardanti tali collocazioni. Nel terzo e ultimo capitolo, in conclusione, evidenzierò chi fosse in grado di vedere il *nandan*, chi fosse autorizzato ad avvicinarsi e a interagire con lui e chi invece no, e, soprattutto, quale posto occupasse all’interno della società e quale fosse il suo *gender* secondo la mentalità dell’epoca. Al fine di esemplificare al massimo tutto ciò, inoltre, nel primo e nell’ultimo capitolo spiegherò entro quale misura la relazione d’amore di Xu Ziyun con Chen Weisong 陳維崧 (1626 – 1682) sia collegata al famoso romanzo intitolato *Pinhua baojian* 品花寶鑑 (Lo Specchio Prezioso per Giudicare i Fiori) e dedicato al mondo del *nandan*, e come si combini con la filosofia del *qing* 情; una corrente di pensiero assai affermata tra i letterati delle dinastie Ming e Qing.

Prima di proseguire seguendo questo piano, tuttavia, è opportuno introdurre brevemente le caratteristiche principali di carattere prettamente storico e sociale del periodo di riferimento, in maniera tale da intendere al meglio il contesto in cui si sono svolte le dinamiche delle quali si discuterà in seguito.

La prima metà della dinastia Qing

La dinastia Qing, l’ultima del grande Impero cinese, non era di origine sinica, bensì mancese e discendeva dai Jurchen o Nüzhen 女真, ovvero da tribù nomadi provenienti dalle steppe centroasiatiche, le quali si insediarono nel nord del territorio cinese durante il regno dei Song Settentrionali 北宋 (960 – 1127). I Song Settentrionali e i Jurchen per un certo periodo furono popolazioni alleate contro un nemico comune, un’etnia nomade chiamata Liao 遼 o Khitan 契丹, tuttavia, una volta che venne sconfitta militarmente, i Nüzhen ruppero l’alleanza, si insediarono nei territori cinesi del settentrione, conquistarono la capitale Kaifeng 開封 e costrinsero i regnanti Song a trasferirsi nel meridione. Attorno al 1100, dunque, la Cina si ritrovò divisa in due domini: il nord apparteneva alla dinastia Jin 金朝, fondata dai Jurchen, mentre il sud era governato dai Song Meridionali 南宋 (1127 – 1279), discendenti dei Song Settentrionali. I Jin di questo periodo non riuscirono mai a conquistare il sud della Cina e, quando arrivarono i mongoli e infine venne instaurata la dinastia Yuan 元代 (1279 – 1368), furono costretti a lasciare il Paese mentre, nel corso del dominio

dei Ming, furono confinati in Manciuria. In particolare, i rapporti tra i Jin e i Ming si fecero piuttosto contrastanti e bellicosi a partire dal regno di Yongle 永樂 (1360 – 1424), il quale mise in atto una politica di sottrazione dei Jin all'influenza coreana, in modo tale da aumentare la dipendenza mancese dal commercio cinese, operazione che inasprì molto la diplomazia tra i due popoli. Però, nonostante ciò, nel corso del tempo i mancesi cominciarono a lavorare come agricoltori, cacciatori, mercanti e soldati¹ alle frontiere cinesi e, grazie ai contatti con i sudditi di etnia Han 漢民族 e all'inserimento nel sistema tributario e in quello militare della dinastia Ming, assimilarono progressivamente le caratteristiche più importanti proprie della civiltà agrario – burocratica cinese.² Essi iniziarono, così, una graduale sinizzazione della loro cultura che più tardi li avrebbe favoriti grandemente nella fase di consolidamento del potere della dinastia Qing in territorio cinese. In ogni caso, il nuovo capo di una potente tribù Nüzhen, Nurhaci 努爾哈赤 (1559 – 1626), il quale inizialmente mantenne i rapporti di dipendenza da Pechino, presto iniziò una politica di espansione ai danni delle altre tribù, conquistando un vasto territorio delle steppe asiatiche fino a quando, nel 1616, si proclamò Gran Qan dei Da Jin 大金, rinunciando alla fedeltà ai Ming.^{3,4} Nel 1618, invece, portò innanzi delle campagne belliche contro i Ming stessi, dichiarando loro guerra.⁵ Alla morte di Nurhaci successe il figlio Abahai (Huang Taiji 皇太极, 1592 – 1643), il quale proseguì la politica di sottomissione delle altre tribù Jurchen. Nel 1636 egli fondò la dinastia dei Da Qing 大清, esprimendo la volontà di dominare l'Impero cinese in una sorta di continuità con la precedente dinastia Jin.⁶

Tuttavia, la dinastia Qing non si insediò in Cina solamente grazie alle capacità militari di Abahai e dei suoi alleati, bensì in seguito soprattutto all'indebolimento della dinastia precedente, ovvero la dinastia Ming. Tale indebolimento fu dettato da varie cause, quali la corruzione del potere centrale, l'influenza degli eunuchi a Corte (si stima che ve ne fossero circa diecimila⁷), i quali erano anche esattori delle tasse e opprimevano la *gentry*⁸, i commercianti e gli artigiani svolgendo tale ruolo,⁹ la scarsità di controllo alle frontiere, con la conseguente perdita di influenza nella periferia

¹ Roberto SORGO (a cura di), *Cina Imperiale. La Storia Illustrata Definitiva*, Milano, Londra, Pechino, Gribaud, Dorling Kindersley Limited A Penguin Random House Company, Encyclopedia of China Publishing House, 2021 (*Imperial China*, 2020), p. 236.

² Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina*, Bari, Roma, Laterza, 2005, p. 490.

³ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 486.

⁴ Roberto SORGO (a cura di), *Cina Imperiale. La Storia Illustrata Definitiva...*, cit., p. 236.

⁵ Kai VOGELSANG, *Cina. Una Storia Millenaria*, trad. di Umberto Colla, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2014, p. 447.

⁶ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 487.

⁷ Kai VOGELSANG, *Cina. Una Storia Millenaria...*, cit., p. 443.

⁸ La *gentry*, in cinese *shenshi* 紳士, era una classe sociale composta dalle *élite* locali. Si trattava per lo più di persone che avevano superato gli esami imperiali e che possedevano un titolo di funzionario, ma che avevano scelto di non prendere in carico impieghi pubblici per rimanere nel proprio luogo di nascita, in maniera tale da poter continuare a esercitare una certa influenza sul territorio. Spesso erano anche dei proprietari terrieri e, comunque, erano d'aiuto all'amministrazione del distretto.

⁹ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 489.

dell'Impero,¹⁰ l'aumento dei costi delle spedizioni militari e della burocrazia, la carenza delle disponibilità finanziarie della Corte per pagare i soldati, nonché problemi climatici (prima una grave siccità e poi una “piccola era glaciale”) che devastarono i raccolti, provocando una grave carestia e la nascita di società segrete di contadini, briganti e pirati, le quali erano in opposizione ai provvedimenti poco efficaci del Governo. Di conseguenza, fu in questo modo che nel 1644 un generale dei Ming, Wu Sangui 吳三桂 (1612 – 1678), decise di allearsi con le cosiddette “bandiere”¹¹ mancesi, permettendo loro di entrare a Pechino e di insediarsi. Nonostante i mancesi avessero l'appoggio di una parte dell'esercito cinese e della classe dirigente, entrambi partiti scontenti della situazione politica sopra descritta, la conquista dei Qing non fu affatto semplice; il sud della Cina, in effetti, era occupato da numerosi dissidenti e lealisti dei Ming, contrari all'insediamento di una dinastia straniera considerata “barbara”, i quali o si tolsero la vita o organizzarono delle resistenze armate.¹² Inoltre, vi fu una rapida successione di tre principi Ming autoproclamatosi imperatori che, però, vennero giustiziati oppure costretti alla fuga.¹³ Infine, è necessario sottolineare che si dovette attendere almeno fino al 1673 per l'instaurazione definitiva e completa del potere, a seguito del tradimento da parte dello stesso Wu Sangui tramite la “Rivolta dei tre feudatari”. La ribellione scoppiò in concomitanza alla decisione dell'imperatore Kangxi 康熙 (1662 – 1722) di estendere il controllo della dinastia sui territori dominati da Wu Sangui in qualità di principe di Pingxi 平西王. Di fatto, il dominio dei Qing all'epoca era ancora nominale e si esercitava con l'ausilio dei generali cinesi più influenti.¹⁴ Quando, però, Kangxi volle appropriarsi delle terre di Wu Sangui, egli si oppose e, alleandosi con i tre generali rispettivamente delle regioni del Fujian 福建, del Guangxi 廣西 e del Sichuan 四川, proclamò (ma non riuscì a fondare) la dinastia Zhou 周代 e tentò di ripristinare i costumi e i riti dei Ming. L'insurrezione, in ogni caso, non ebbe successo. Wu morì nel 1678 e questo episodio terminò definitivamente nel 1681, con il suicidio del nipote di questi, Wu Shifan 吳世璠 (1633 – 1681).¹⁵

La dinastia Qing, dunque, ottenne il controllo pressoché completo della Cina solamente dopo la sedazione della Rivolta dei tre feudatari e con Kangxi, il primo dei tre imperatori illuminati della prima metà del regno, cominciò il periodo di maggior splendore. In effetti, è usuale definire il governo dei tre regnanti come una sorta di “età dell'oro”: l'Impero si estese ai massimi confini ed ebbe una

¹⁰ Michael WOOD, *La Storia della Cina. Le Origini di una Civiltà Millenaria*, trad. di Tullio Canillo, Milano, Mondadori, 2022, p. 343.

¹¹ Le “bandiere” mancesi erano delle organizzazioni sociali, economiche e militari create da Nurhaci.

¹² Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 488.

¹³ Roberto SORGO (a cura di), *Cina Imperiale. La Storia Illustrata Definitiva...*, cit., p. 239.

¹⁴ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 491.

¹⁵ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 492.

tra le più solide economie mondiali.¹⁶ Si trattò di un periodo relativamente pacifico in cui i sovrani riuscirono a ripristinare efficacemente la burocrazia dei Ming (riducendo in primo luogo il numero degli eunuchi a Corte), lavorando diligentemente e costantemente a tale scopo. Si sviluppò addirittura un “sistema delle istanze” che mirava a consegnare le richieste direttamente all’imperatore creando, così, un governo fortemente autocratico.¹⁷ Kangxi, volle assolutamente ottenere l’approvazione della sua posizione di sovrano non solo da parte dell’*élite* cinese, ma anche dagli strati meno abbienti della società. A tal proposito egli fu il primo imperatore dei Qing ad adottare una politica di forte sinizzazione della Corte (sinizzazione che, come si ha avuto modo di vedere precedentemente, i mancesi avevano già cominciato a sperimentare durante il regno di Yongle), facendosi sostenitore del Neoconfucianesimo, la filosofia dominante durante tutta la dinastia, in modo da poter assumere un controllo più forte sull’intera popolazione. Difatti, il Neoconfucianesimo era l’ideologia prediletta dall’Impero cinese sin dai Song. A partire da Kangxi, perciò, gli imperatori si fecero essi stessi promotori della cultura ufficiale, incoraggiandone la diffusione e censurando tutto ciò che fosse contrario al loro metodo di governo e alla morale tradizionale.¹⁸ Kangxi, in particolare, promosse lo studio dei Classici confuciani, facendoli diventare la materia principale degli esami imperiali e il maggiore argomento di studio nell’Accademia Hanlin (Hanlin yuan 翰林院). Inoltre, nel 1679 indisse degli esami straordinari chiamati *boxue hongci* 博學宏辭 che miravano a selezionare i letterati per la compilazione della storia ufficiale della dinastia Ming; un modo per ottenere l’appoggio dei lealisti più accaniti della precedente casata regnante.¹⁹ Ma nonostante la rigidità delle norme comportamentali, la forte censura applicata alle opere pubblicate e l’accademismo artistico – letterario dettati dall’ideologia, Kangxi seppe aprirsi anche al Buddhismo e, per un certo periodo di tempo, al Cristianesimo, in quanto fu attratto dalle conoscenze in materia di scienza, matematica, fisica e astronomia proprie dei gesuiti, dimostrando, così, margini di fluidità e alleggerimento nella struttura del suo assolutismo politico. Conseguentemente, a beneficio delle classi sociali più umili, egli intraprese alcuni viaggi nel meridione per esaminare le condizioni degli abitanti delle zone più lontane dalla Capitale e, quindi, più distaccate dal potere centrale; promosse dei lavori di regolamentazione delle acque del Fiume Giallo, Huang He 黃河, e allentò le restrizioni al commercio. Dopo la sua morte salì al trono Yongzheng 雍正 (1678 – 1735), il secondo dei tre imperatori illuminati. Yongzheng consolidò la politica assolutistica e di censura di Kangxi, tuttavia il suo governo fu molto più centralizzato e rigido. A egli, infatti, spettò il compito di risanare le finanze

¹⁶ Roberto SORGO (a cura di), *Cina Imperiale. La Storia Illustrata Definitiva...*, cit., p. 244.

¹⁷ Kai VOGELSANG, *Cina. Una Storia Millenaria...*, cit., p. 461.

¹⁸ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 512.

¹⁹ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 494.

statali e per questo sottopose la burocrazia e i suoi funzionari a un duro e rigoroso controllo, abolendo i privilegi della *gentry*, la piccola nobiltà locale, e riducendo l'onere fiscale dei contadini. Inoltre, si impegnò contro la pirateria e rinforzò la pace pubblica promuovendo la diffusione di scuole e orfanotrofi per le persone meno abbienti, in modo tale da garantire un'istruzione di base a ogni classe sociale.²⁰ Infine, è possibile affermare che in questo periodo, attraverso una serie di editti e promulgazioni, “alla maggiore severità e alle restrizioni imposte alle classi superiori corrispose proporzionalmente un miglioramento nel trattamento del popolo e delle classi meno abbienti,”²¹ tra le quali, come vedremo, lo *stratum* sociale a cui appartenevano gli attori. Il terzo e ultimo imperatore illuminato fu Qianlong 乾隆 (1711 – 1799). Durante il suo periodo di regno egli conciliò entrambe le politiche dei suoi precursori; infatti, fece sei viaggi di ispezione nel meridione (tramite i quali fece anche trasferire un gran numero di attori del sud a Pechino) e fu un grande promotore della cultura artistica, letteraria e filosofica come Kangxi, ma aumentò ancora di più il controllo della censura, che era già molto forte sotto suo padre Yongheng.²² Il dominio di Qianlong è di grande importanza per l'argomento di questo saggio, in quanto fu esattamente in questo periodo che nacque il Teatro dell'Opera di Pechino, si sviluppò il teatro pubblico e si diffuse non solo il termine *nandan*, ma anche la moda da parte di letterati e commercianti di frequentare questi ragazzi. La classe sociale dei mercanti, in particolare, godette di un buon supporto politico e di floride ricchezze guadagnate con i loro commerci. Eppure, nonostante il periodo di regno del terzo imperatore illuminato fosse il più prospero della dinastia Qing, cominciò il lento decadimento del potere mancese a causa delle campagne militari sempre più costose e numerose, l'eccessivo aumento demografico e la scarsità di terreni coltivabili, la corruzione della burocrazia e l'espansione graduale del malcontento popolare con il conseguente scoppio di rivolte.²³

In conclusione, per quanto riguarda l'economia, la società e la cultura, è possibile affermare che la prima metà della dinastia Qing fosse un periodo di grande benessere generale. Si fondarono molte banche, corporazioni commerciali e scuole, e vi fu un fortissimo aumento demografico²⁴: si stima che la popolazione della Cina, che durante i Ming aveva superato di poco i cento milioni di abitanti,²⁵ triplicò tra il 1650 e il 1800, raggiungendo una densità di ben trecento milioni.²⁶ Ciò fu grazie a numerosi fattori come l'incremento della produzione agricola, dovuta all'importazione di nuove colture dall'America, l'utilizzo di terre precedentemente incolte, l'estensione di terre pubbliche

²⁰ Roberto SORGO (a cura di), *Cina Imperiale. La Storia Illustrata Definitiva...*, cit., p. 255.

²¹ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 504.

²² Kai VOGELSANG, *Cina. Una Storia Millenaria...*, cit., pp. 464-467.

²³ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 496.

²⁴ Michael WOOD, *La Storia della Cina. Le Origini di una Civiltà Millenaria...*, cit., p. 366.

²⁵ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 496.

²⁶ Roberto SORGO (a cura di), *Cina Imperiale. La Storia Illustrata Definitiva...*, cit., p. 242.

ai contadini e gli interventi per la regolamentazione delle acque (entrambi provvedimenti attuati da Kangxi), nonché l'estensione della doppia cultura. Sebbene l'*élite* cinese occupasse soltanto il 2% della popolazione, ci fu una crescita del benessere anche delle classi meno abbienti, in particolare durante i regni di Yongzheng e Qianlong, e ci fu un'espansione della classe mercantile, la quale era la classe "borghese" dell'epoca, nonché la maggiore patrocinante dei servizi offerti dai *nandan*, dei quali si discorrerà a breve. Per di più, nonostante le asperità iniziali della Corte con il meridione del Paese, il sud ospitava i maggiori centri urbani, importanti specialmente per l'artigianato, la seta, il cotone, l'arte, la cultura e il sale. Difatti vi fu uno straordinario sviluppo dell'urbanesimo e dell'erudizione ad esso legata. Fu proprio nelle città commerciali più floride delle regioni meridionali e nella Capitale Pechino che si trovavano le sedi degli uffici governativi *yamen* 衙門, le corporazioni degli artigiani, le associazioni mercantili (con relative agenzie, banche e alberghi)²⁷ ma, soprattutto, che emersero le *huapu* 花譜, delle opere letterarie interamente dedicate agli interpreti dei ruoli *dan*, delle quali si discorrerà nel dettaglio nella parte finale del capitolo primo. Infine, malgrado il forte controllo da parte della censura imperiale, la cultura ebbe un enorme sviluppo: furono promossi gli studi di scienza, matematica, fisica e geografia, evolse la filosofia del *qing*, un modo di vivere e di pensare apparentemente in contrasto con il Neoconfucianesimo e che analizzeremo in seguito e, oltre a varie opere filosofiche confuciane in lingua letteraria *wenyan* 文言, furono pubblicati importanti romanzi in lingua vernacolare *baihua* 白話 quali il *Honglou meng* 紅樓夢 (Sogno della Camera Rossa) oppure il satirico e non conformista *Rulin waishi* 儒林外史 (Storia non Ufficiale del Mondo dei Letterati). Difatti, l'incremento della diffusione della stampa, già avviato durante la dinastia Ming, contribuì a incoraggiare il grado di alfabetizzazione. Anche le donne (in genere mogli di mercanti), grazie a tutto ciò, divennero più indipendenti poiché, in assenza dei coniugi, si occupavano delle finanze domestiche e dell'istruzione dei figli. Fu proprio la maggiore autonomia femminile, però, una delle cause scatenanti della promozione di un Confucianesimo più rigido e rigoroso, il quale mirava a ritirare le donne dalla scena pubblica. Ad esempio, le attrici professioniste che inizialmente si esibivano nelle fiere del tempio e nei teatri pubblici vennero relegate nell'ambiente privato consentendo, infine, l'ascesa del *nandan* sul palcoscenico e la promozione del "culto della castità"; elementi estremamente rilevanti per questo elaborato.²⁸

²⁷ Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina...*, cit., p. 501.

²⁸ Kai VOGELSANG, *Cina. Una Storia Millenaria...*, cit., p. 478.

Capitolo Primo: Il *Nandan*

La doppia identità del *nandan*

Il *nandan* era un ragazzo che interpretava i ruoli femminili nel Teatro dell'Opera di Pechino. Il termine *nandan* è formato dai caratteri *nan* 男 di “uomo” o “maschio” e *dan* 旦 di “ruolo femminile”; tuttavia si tratta di un vocabolo tipicamente di epoca Qing. Infatti, il *nandan* era un ruolo caratteristico del *jingju*. Prima della nascita dell'Opera pechinese esisteva già la parte di *dan*, ovvero di personaggio femminile, per altri stili teatrali ben più antichi, però poteva essere interpretato sia da uomini che da donne, dove in quest'ultimo caso veniva definito *nüdan* 女旦, nel quale il carattere *nü* 女 sta, appunto, per “donna”. La voce *nandan* divenne di utilizzo comune solamente a partire dal 1772, quando l'imperatore Qianlong proibì definitivamente alle donne di recitare.²⁹ La causa principale di ciò è legata alla sua politica di promozione del Neoconfucianesimo, la quale prevedeva una più rigida separazione dei sessi e un confinamento più restrittivo delle donne all'interno della sfera familiare e patriarcale. In realtà, tale politica fu messa in atto già a partire dal primo imperatore della dinastia Ming, Taizu 太祖 (1328 – 1398),³⁰ ma fu decisiva solamente con Qianlong.³¹ Di conseguenza, la recitazione congiunta uomo – donna durante la dinastia Qing non fu più praticata e così si patrocinarono “il monopolio maschile del palcoscenico pubblico e la restrizione delle interpreti femminili nel teatro privato.”³² Le attrici femminili si componevano di tre gruppi: le artiste professioniste *zhuanye nüling* 專業女伶, le cortigiane – intrattenitrici *changjianyou* 常見友, e le cantanti private *sijia geji* 四家歌姬 o *nüyue* 女樂; tuttavia, non vennero fatte distinzioni e le *performance* di ciascuna categoria fu limitata all'ambiente privato.³³ La separazione dei sessi, però,

²⁹ “Nella dinastia Qing, a causa delle ripetute proibizioni riguardanti le *performance* con cantanti e danzatrici donne, delle quali la più efficace fu quella dell'imperatore Qianlong nel 1772, l'impersonazione dei ruoli femminili predominò nuovamente e spianò la strada per molti artisti di questa specialità nel tardo diciannovesimo e primo ventesimo secolo.” TIAN Min, “Male Dan: The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, *Asian Theatre Journal*, 17, 1, 2000, p. 80. La traduzione in italiano delle citazioni dalle fonti secondarie è a opera della scrivente, se non specificato diversamente.

³⁰ Taizu è il nome postumo dell'imperatore Hongwu 洪武.

³¹ “Il primo imperatore Ming, Taizu (periodo di regno 1368 – 1398), tentò fortemente di eradicare l'influenza aliena e ‘barbara’ dei mongoli nei primi anni della dinastia Ming,” dove a teatro recitavano sia le donne che gli uomini. LI Siu Leung, *Cross – Dressing in Chinese Opera*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2003, p. 56.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

si ebbe per giunta all'interno dell'ambiente privato stesso dove, sebbene le attrici potessero continuare a recitare nelle proprietà di ricche famiglie, comunque furono fisicamente costrette a rimanere separate dagli uomini dentro alle abitazioni; secluse negli ambienti a loro assegnati.³⁴ In verità, nemmeno i paggi avevano il permesso di entrare dietro le quinte quando le artiste erano impegnate a recitare. Infatti, se un valletto fosse stato scoperto a sbirciare le ragazze, sarebbe stato picchiato e, nei casi più gravi, espulso dalla residenza.³⁵ È necessario sottolineare, comunque, che tali proibizioni furono dovute anche e soprattutto alla coscienza morale della società dell'epoca riguardante il mondo del teatro, in quanto esso fu soventemente associato ai bordelli. Pertanto, le interpreti donne furono inevitabilmente collegate alla prostituzione. Di conseguenza, le *nüxi* 女戲 o *performer* femminili, incontrarono numerosi ostacoli nello svolgimento della loro professione teatrale, specialmente durante la dinastia Qing.³⁶ Infatti, le dinastie Ming e Qing ebbero atteggiamenti molto severi nei confronti della prostituzione e della condotta morale sia delle donne che degli uomini, specialmente quando questi due fattori si trovavano in relazione con lo sperpero di denaro e la trascuratezza dei doveri ufficiali da parte di personalità autorevoli. Non bisogna dimenticare, però, che anche i *nandan* che sostituirono progressivamente le *nüdan* erano in realtà dei catamiti, anzi, essi erano famosi specialmente per i loro servizi sessuali e il governo Qing, in realtà, emise svariati decreti che tentarono di proibire o limitare ugualmente la frequentazione dei *nandan* da parte delle persone più vicine alla Corte, come la nobiltà mancese e gli alti ufficiali. La Corte era fortemente preoccupata per la conservazione dell'integrità e della superiorità culturale mancesi rispetto agli usi e costumi di etnia Han. Quindi, l'impersonazione femminile venne tollerata fintantoché era una valida alternativa alla degenerazione morale e corporale delle *performer* femminili. Tuttavia, quando anche i *nandan* vennero considerati come "immorali", si promulgarono degli editti che tentarono di proibirne la frequentazione al pubblico mancese.³⁷ Addirittura, nel 1769 l'imperatore Qianlong pronunciò le seguenti parole:

Io ho letto riverentemente gli editti di mio padre, tra i quali ne ho trovato uno che proibiva severamente agli ufficiali di crescere attori [all'interno delle loro abitazioni]. Il fraseggio degli editti rende chiaro il fatto che [mio padre] era preoccupato per il conseguente spreco di denaro, la trascuratezza dei doveri pubblici, la depravazione e la manipolazione degli ufficiali. Quindi, egli

³⁴ LI Siu Leung, *Cross – Dressing in Chinese Opera...*, cit., p. 58.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ TIAN Min, "Male Dan: The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre" ..., cit., p. 81.

³⁷ *Ibidem*.

comandò ai censori di investigare regolarmente; anche se si fosse trattato solamente di uno o due casi, questi non sarebbero stati ignorati.³⁸

Purtuttavia, tali decreti sulla prostituzione non vennero ascoltati e a dimostrazione di ciò nel tardo periodo Ming, soprattutto nel meridione del Paese, ci fu un aumento assai evidente e inconsueto del numero di quartieri di intrattenimento e case di piacere, nonché di prostituti di entrambi i sessi. A Pechino, per tutta la dinastia Qing, la prostituzione femminile ebbe, però, una minore frequentazione da parte della clientela, rispetto a quella maschile. Nella Capitale, invero, si sviluppò un graduale disinteresse da parte delle classi sociali più alte nei confronti dei servizi offerti dalle cortigiane, mentre si diffuse una nuova e particolare attenzione per i catamiti e le loro qualità erotico – sessuali. Fuori Beijing, comunque, i bordelli femminili rimasero un popolare luogo di ritrovo e di svago per ogni classe sociale, specialmente nel sud – est della Cina.³⁹ La prostituzione maschile, quindi, durante le dinastie Ming e Qing fiorì grandemente, prima al sud e poi al nord. La frequentazione dei giovani catamiti fu particolarmente in voga per una serie di motivazioni sia politiche che culturali. Come abbiamo visto nell'introduzione, nel tardo periodo Ming e all'inizio della dinastia Qing molti letterati si trasferirono nelle aree meridionali della Cina in segno di resistenza passiva contro l'instaurazione della nuova dinastia mancese, in quanto si trattava dei luoghi più lontani dal potere centrale, almeno fino al 1673, data dello scoppio della Rivolta dei tre feudatari. Proprio nel meridione, i letterati cercarono di sfuggire alla corruzione di palazzo e all'instaurazione del nuovo regime rifugiandosi nei teatri, nei mercati e nei quartieri di intrattenimento, luoghi nei quali si sentivano più liberi dal controllo della Corte e dove potevano cimentarsi nel libertinismo anticonformista, spesso in opposizione alla filosofia Neoconfuciana sponsorizzata dal governo mancese. È opportuno evidenziare, invero, come le aree legate al basso Yangtze 長三角 attirassero le classi più colte da molti secoli, come il periodo dei Tre Regni 三國 (220 – 280) e le Sei Dinastie 六朝 (220 – 589). Questo perché la regione era famosa per i suoi scenari, per lo stile di vita spensierato e, soprattutto, per l'atmosfera di una raffinata erudizione, in quanto molte delle città della zona vennero spesso appellate come “capitali della cultura”.⁴⁰ Inoltre, è proprio in città come Hangzhou 杭州, Nanjing 南京 e Suzhou 蘇州⁴¹ che si assistette a una fiorente diffusione del *nanfeng* 男风, ossia de' “l'amore maschile,” poiché era alquanto propagata la credenza secondo la quale l'omosessualità, o meglio, l'attrazione puramente oggettiva verso la bellezza maschile da parte di uomini, avesse origini

³⁸ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*, Oxfordshire United Kingdom, Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 28.

³⁹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 29.

⁴⁰ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 56.

⁴¹ *Ibidem*.

meridionali. La parola *nanfeng*, infatti, contiene il primo carattere *nan* di “uomo”, ma se lo esaminiamo con più attenzione notiamo che la stessa sillaba è anche omofono di “sud”, *nan* 南, tant’è vero che il *nan* di *nanfeng* in questo periodo venne spesso sostituito con il *nan* di “sud”.⁴² In seguito al consolidamento del potere da parte dei tre imperatori illuminati e, soprattutto, successivamente al periodo di splendore sotto il regno di Qianlong, invece, la moda *feng* 風 di frequentare i prostituti maschili si diffuse nella capitale Pechino. Ciò fu grazie alla nascita del *jingju*, alla celebre sensualità del *nandan*,⁴³ nonché allo sviluppo della filosofia del *qing* della quale si parlerà a breve.

La terminologia utilizzata per indicare un catamita

Avendo compreso, dunque, che il *nandan* non solo recitava nel Teatro dell’Opera di Pechino, ma che era anche e più di tutto una figura associata alla prostituzione maschile in voga sotto la dinastia Qing, analizziamo ora come si distinguevano i vari tipi di catamiti del periodo e come il termine *dan*, oltre a indicare semplicemente un personaggio teatrale, sia diventato sinonimo di “prostituto maschile”. Prima della nascita del *jingju* durante la dinastia Qing esistevano svariati vocaboli che significavano “catamita”, ovvero il ragazzo passivo in una relazione omoerotica, i quali potevano fare riferimento sia ai prostituti di professione, sia ai ragazzi che non si prostituivano ma che, comunque, erano implicati in una relazione sessuale con altri uomini. In letteratura il più comune di questi era sicuramente *longyang* 龍陽,⁴⁴ il quale è collegato al protagonista della storia *Il Sovrano di Wei e il Signore di Longyang vanno a pesca assieme* presente nel *Zhanguo* 戰國策 (Intrighi degli Stati Combattenti).⁴⁵ In questo aneddoto il signore di Longyang, il favorito del sovrano Jia di Wei 魏假王, durante una battuta di pesca scoppiò a piangere dopo aver visto l’amato re gettare in acqua un pesce piccolo in seguito alla cattura di uno più grande; il ragazzo, infatti, temette di poter essere scartato e

⁴² “Il termine ‘charm meridionale’, per fare il punto da intenditore, indica che la suprema bellezza maschile si trova tra i ragazzi dell’area del Jiangnan (江南).” “La bisessualità qualche volta è metaforicamente resa come ‘andare sia a nord che a sud’, dove le due direzioni corrispondono rispettivamente alla donna e all’uomo; un’evoluzione del gioco di parole tra gli omofoni ‘uomo’ e ‘sud’.” Giovanni VITIELLO, *The Libertine’s Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2011, pp. 45, 17.

⁴³ “la passione per gli attori potrebbe aver effettivamente raggiunto il picco alla fine del diciottesimo secolo e all’inizio del diciannovesimo secolo, parallelamente allo sviluppo dell’Opera di Pechino.” Giovanni VITIELLO, *The Libertine’s Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 6.

⁴⁴ “Nella letteratura tardo imperiale i prostituti maschili venivano comunemente chiamati *longyang* [...] sebbene il termine appare anche per indicare genericamente qualsiasi ragazzo che si sottoponesse a sodomia in una relazione con un uomo di età a lui superiore.” Giovanni VITIELLO, *The Libertine’s Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 27.

⁴⁵ Il *Zhanguo* è una raccolta di aneddoti riguardanti persuasioni politiche avvenute durante il periodo degli Stati Combattenti (Zhanguo 戰國, 475 a.C. - 220 a.C.). Non essendo un testo originale dell’epoca, non è affidabile storicamente, ma ciononostante ricostruisce in maniera autentica le pratiche diplomatiche del tempo.

abbandonato dal regnante nel caso in cui quest'ultimo si fosse stancato di lui, esattamente come aveva fatto con il pesce di dimensioni minori, magari incontrando un fanciullo più giovane e attraente. Il sovrano, commosso dalle lacrime del suo concubino, decise, infine, di non prendere con sé nessun altro catamita, gli regalò un feudo e gli donò un titolo nobiliare a dimostrazione del suo amore e della sua fedeltà. Il significato di questa parola, dunque, è sia di “prostituto”, essendo il signore di Longyang un concubino all'interno dell'*harem* del re di Wei, sia di “amante”, in quanto i due personaggi sembrerebbero essere stati effettivamente legati da una relazione amorosa più o meno sincera. Un altro vocabolo in voga maggiormente nella vita reale che nella letteratura era poi *xiaoguan* 小官 (letteralmente “piccolo funzionario”), il quale indicava un prostituto professionista, ma che aveva anche la valenza di *teenager*, senza necessariamente nascondere allusioni e implicazioni sessuali.⁴⁶ Un termine più raro, invece, era *nan-nü* 男女 (“uomo – donna”) che, secondo il dizionario dell'inizio del diciassettesimo secolo *Zihui* 字彙, significava “trattare un uomo come una donna, *jiang nan zuo nü* 將男做女,”⁴⁷ in riferimento all'assunzione del ruolo passivo da parte di un ragazzo avente una relazione con una persona dello stesso sesso. Tale vocabolo era presente anche nel codice penale Ming⁴⁸ e indicava un particolare rapporto sessuale tra uomini: secondo lo studioso Giovanni Vitiello, si sarebbe trattato de' “l'amante di un uomo, più che un vero e proprio prostituto – un ragazzo che è stato scelto e accettato da un uomo come suo compagno, possibilmente dopo essergli stata fatta una corte.”⁴⁹ Altri fonemi in uso all'epoca, in seguito, erano “amico”, *pengyou* 朋友, “amichetto”, *xiao pengyou* 小朋友, “amico romantico”, *qingyou* 情友, “amico di letto”, *xiayou* 下友 e “amico della porta sul retro”, *houting pengyou* 後庭朋友. *Pengyou* è particolare, in quanto si tratta di un termine alquanto ambiguo; infatti, esso poteva fare riferimento sia a un prostituto di professione, sia a un suo cliente abituale, generalmente più anziano. Un termine proprio della lingua parlata, invece, era “coniglio”, *tuzi* 兔子.⁵⁰ Ancora più comuni, dopodiché, vi erano le definizioni *menzi* 門子 (“portiere”), *xiaochang* 笑場 (“ragazzo cantante”), e *shutong* 書僮 (“paggio”). La voce *menzi* originariamente indicava il custode dello *yamen* oppure la residenza personale di un mandarino. Tuttavia, in questo periodo acquistò una connotazione sessuale, riferendosi ai servizi offerti da un giovane ragazzo a ufficiali di alto rango, in qualità di favorito maschile notturno. Secondo le fonti contemporanee dell'epoca, oltretutto, questo fenomeno non era limitato alla Capitale, poiché era di pensiero comune che generali e ufficiali di stanza in province remote amassero possedere un *menzi*

⁴⁶ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 27.

⁴⁷ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 28.

⁴⁸ Sempre lo *Zihui* “menziona la ‘fornicazione *nan-nü*’ reclamando che era un vocabolo presente nel codice penale Ming.” *Ibidem*.

⁴⁹ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 29.

⁵⁰ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 30.

di bell'aspetto per alleviare la solitudine e il senso di isolamento dettate dalla lontananza della loro famiglia. A dimostrazione di ciò esistono delle corrispondenze nelle quali gli uomini in questione discutevano tra loro dei *menzi* in loro possesso.⁵¹ *Xiaochang*, al contrario, significa “ragazzo cantante” o “giovane cantante” ed è uno dei termini più vicini al significato di *nandan*. Si tratta di un modo di definire i ragazzi che servivano come intrattenitori a feste ufficiali e che assumevano il ruolo passivo in un rapporto sessuale uomo – uomo.⁵² Più precisamente, essi erano fanciulli specializzati sia nel canto che nella recitazione,⁵³ i quali intrattenevano gli spettatori maschili durante i banchetti o nelle taverne sia con le loro abilità canore e retoriche, sia con giochi erotici oppure, più comunemente, prostituendosi. Gli *shutong*, infine, erano dei giovani che servivano come paggi nelle residenze di persone di rango medio-alto, avevano un certo livello di alfabetizzazione e spesso fungevano da *partner* sessuali personali. Alcuni di loro in realtà erano dei *nandan* in pensione, comprati alla fine della loro breve carriera, come vedremo, dai loro ammiratori più appassionati. Il vocabolo che fu di utilizzo più diffuso dal tardo regno di Qianlong fino all'inizio del ventesimo secolo e più legato alla professione del *nandan*, però, fu senza dubbio *xiangong* 相公. La parola *xiangong* significa letteralmente “gentiluomo” e indicava gli attori maschili che si travestivano da giovani donne nei teatri pubblici di Pechino. Il termine, però, non era proprio della terminologia teatrale, ma si riferiva prettamente al ruolo sessuale che svolgevano tali ragazzi durante la notte. Conseguentemente, il significato e l'utilizzo di questo vocabolo erano più quello di “catamita” che di “artista”.⁵⁴ L'espressione *xiangong* sostituì progressivamente alcuni dei termini menzionati qui sopra, quali *xiaoguan* e *xiaochang*, ma non eclissò mai la parola *nandan*, in quanto il termine *dan* era specificatamente in relazione con i ruoli di travestimento femminili interpretati nei pubblici palchi scena e, fintantoché il *jingju* continuava a svilupparsi, esso non sarebbe caduto in disuso.⁵⁵ *Xiangong*, perciò, divenne al massimo un sinonimo di *nandan*. Le origini del termine *xiangong* sono tutt'ora oscure, tuttavia è assolutamente certo che venisse utilizzato in riferimento solamente ai *nandan* che lavoravano sia come attori che come prostituti pubblicamente e non a quelli in pensione, ovvero gli *shutong*, oppure a coloro che recitavano i ruoli *dan* nelle *troupe* teatrali private di una particolare famiglia, in quanto non si trattava di prostituti di dominio pubblico, bensì di possesso più ristretto e personale.⁵⁶ Inoltre, non si indicava con il termine *xiangong* nemmeno gli attori i quali, al termine

⁵¹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 45.

⁵² WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 47.

⁵³ Il termine *xiaochang* “indica anche le abilità performative, il canto e la recitazione come requisito chiave per l'intrattenitore maschile attraverso l'intero tardo periodo imperiale.” Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 30.

⁵⁴ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 113.

⁵⁵ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 114.

⁵⁶ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 117.

del loro contratto di lavoro come interpreti dei ruoli femminili, sceglievano liberamente di continuare a recitare nella *troupe*, ma smettevano di prostituirsi.⁵⁷ Un ultimo vocabolo degno di nota, infine, è *xianggu* 像姑. *Xianggu* è anch'esso un sinonimo di *xianggong* e possiede due significati: “qualcuno che è come una donna” oppure “effeminato”.⁵⁸ Si tratta di un neologismo coniato pressoché contemporaneamente a *xianggong*, in quanto molto vicino alla pronuncia di quest'ultimo, il quale enfatizzava in maniera particolare la femminilità interpretata dal *nandan*.⁵⁹

Il percorso formativo del *nandan*

Come abbiamo visto, il *nandan* possedeva una doppia identità: quella di attore e quella di prostituto, ma come era possibile diventare un *nandan*? Sebbene sotto i regni di Yongzheng e di Qianlong si ebbe un miglioramento nel trattamento di pressoché tutte le classi sociali, comprese quelle più povere ed emarginate, comunque le differenze socio – economiche all'interno della popolazione cinese rimasero evidenti e distinte. Per quanto riguarda la classe sociale degli attori, in particolare, nel 1723 l'imperatore Yongzheng riclassificò tutti i tipi di intrattenitori come “persone ordinarie, *liangmin* 良民”, ovvero cittadini con uno *status* legalizzato.⁶⁰ Questa decisione fu molto importante, poiché una riconsiderazione sociale di questa tipologia permise agli artisti di accedere parzialmente agli esami imperiali, acquistando il titolo di studente *shengyuan* 生員⁶¹. Ciò, però, si verificò solamente a livello teorico principalmente perché, a poca distanza dalla promulgazione di questo editto, si diffuse la preoccupazione da parte dell'*élite* riguardo al fatto che tali riforme potessero minare alla stabilità delle distinzioni sociali radicate da secoli nella società cinese le quali, in primo luogo, erano la fonte delle loro posizioni privilegiate.⁶² Infatti, nel 1771, Qianlong scelse di revisionare le riforme apportate dal padre Yongzheng, proibendo agli attori di acquistare il titolo di studente dai committenti di educazione provinciale. Più precisamente, un artista ebbe la possibilità di comprare tale titolo oppure di partecipare agli esami imperiali soltanto a condizione che il suo lignaggio non fosse più stato in relazione con gli attori da almeno quattro generazioni.⁶³ Di conseguenza, è possibile asserire che nonostante i tentativi della Corte imperiale di emendare editti per migliorare la posizione sociale degli interpreti, lo *status quo* rimase pressoché immutato. Dunque,

⁵⁷ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 117.

⁵⁸ GUO Chao, “Male Dan and Homoeroticism in Beijing During the Ming and Qing Periods”, *Asian Studies Review*, 45, 1, 2020, p. 10.

⁵⁹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 115.

⁶⁰ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 117.

⁶¹ Il titolo di studente permetteva a una persona di candidarsi agli esami imperiali.

⁶² WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 117.

⁶³ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 118.

benché i *nandan* godessero di una grande fama dettata dall'apprezzamento da parte del pubblico nei confronti dei loro talenti canori, recitativi e seduttivi, comunque la loro posizione sociale rimase quella del cosiddetto “popolo basso o vile, *jianmin* 賤民”. Perciò, il *background* sociale degli *xianggong* normalmente non era alto, bensì basso, se non addirittura infimo. Essi, infatti, provenivano principalmente da famiglie di attori stessi, oppure da famiglie estremamente povere, magari dove vi erano molti figli da sfamare. Vi erano poi dei casi in cui i ragazzi discendevano da un lignaggio con un buon retroscena sociale, ma caduto in disgrazia per svariati motivi e oramai senza mezzi di sostentamento o, ancora, si trattava di senz'atetto o di orfani. Famiglie estremamente disagiate come queste spesso non erano in grado di prendersi cura della prole intera ed erano così costrette a vendere i propri figli o parenti (nel caso degli orfani) in cambio di un po' di denaro, ma anche per permettere a questi ragazzi di sopravvivere. Generalmente si tendeva a vendere le bambine, in quanto i maschi, secondo la tradizione Confuciana, dovevano proseguire il lignaggio familiare – patriarcale sposandosi e procreando a loro volta, dando poi il loro cognome ai figli che sarebbero nati ma, qualora le giovani ragazze non fossero state a disposizione e non si trovassero altri stratagemmi per restare in vita, allora si procedeva a vendere anche i bambini ai “mercati di persone *renshi* 人市” oppure alle *troupe* teatrali. I *renshi* destinavano i bambini e le bambine direttamente ai bordelli,⁶⁴ mentre se si vendeva un ragazzo a una *troupe* teatrale, questo poteva fare carriera all'interno del mondo del teatro. Comunque sia, nel caso in cui una famiglia avesse voluto vendere un giovane maschio a una compagnia di attori,

Il peso della decisione era enorme, poiché lo *status* legale del bambino e quello dei suoi discendenti avrebbero sofferto un declino umiliante dal quale sarebbe stato poi difficile riprendersi. Chiunque appartenesse a una famiglia di attori, anche a seguito di molte generazioni, rimaneva una persona del “popolo basso” e gli era proibito partecipare agli esami imperiali. Un miglioramento dello *status* sociale diventava virtualmente impossibile.⁶⁵

Il bambino che veniva venduto a una *troupe* solitamente aveva tra gli otto e i nove anni e colui o coloro che gestivano la compagnia facevano firmare ai parenti o ai tutori del ragazzo dei contratti che coprivano uno specifico numero di anni della vita del giovane.⁶⁶ Da quel momento in poi fino allo scadere dei documenti, il fanciullo avrebbe ubbidito al direttore della compagnia, nonché suo maestro, e non avrebbe avuto il permesso di ritornare dalla propria famiglia. Se fosse diventato famoso, i soldi che avrebbe guadagnato avrebbero contribuito sia a sanare le spese della compagnia

⁶⁴ Paola ZAMPERINI, *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction*, Leiden, Boston, Brill, 2010, pp. 50-51.

⁶⁵ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 117.

⁶⁶ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 118.

sia a saldare il debito dei contratti. Una volta scaduto il termine delle carte, infine, il garzone sarebbe stato libero di scegliere se proseguire la sua carriera di attore oppure se ritornare dai suoi familiari e trovarsi un'altra occupazione. È necessario sottolineare che non tutti i ragazzi comprati dalle compagnie teatrali, però, avevano la possibilità di diventare *nandan*. Coloro che avrebbero potuto lavorare come *xianggong*, infatti, siccome dovevano interpretare dei personaggi femminili e vendere il proprio corpo, dovevano possedere delle caratteristiche fisiche ben precise: dovevano essere dei bambini dalla pelle molto chiara e dai lineamenti delicati; da secoli tratti oggettivamente distintivi della bellezza delle donne cinesi. Inoltre, siccome i giovini quando venivano acquistati erano ancora piuttosto piccoli, sebbene avessero le caratteristiche fisiche necessarie per diventare *xianggong*, dovevano prima essere sottoposti a degli allenamenti, per capire se avessero veramente potuto avere un futuro come interpreti dei ruoli femminili e fungere da catamiti.⁶⁷ Secondo quanto riportato da Wu Cuncun in *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*, dunque, i fanciulli che si pensava potessero diventare *nandan*,

Immediatamente dopo il loro arrivo in una *troupe*, venivano in genere forzati ad assumere un comportamento debole e femminile e a mantenere una carnagione chiara. (La *huapu*) *Cemao yutan* 側帽餘譚⁶⁸ riporta le seguenti istruzioni: prendi il nuovo arrivato e tienilo all'interno (dell'edificio), fagli soffrire la fame cibandolo soltanto di una pappa grossolana e di alcune radici di erbe senza una singola goccia di olio o sale; più (il nutrimento) è immangiabile meglio è. Mantieni questa dieta per almeno un mese, finché la carnagione del bambino non diventa completamente bianca. Solo a quel punto (il giovane) potrà essere rivitalizzato con del buon cibo.⁶⁹

Secondo altre fonti dell'epoca, il *training* proseguiva poi in questo modo:

I ragazzi venivano selezionati se possedevano un aspetto incontaminato, al quale venivano aggiunti gli allenamenti in materia di retorica, portamento e sguardo. Dopo essersi svegliati di primo mattino, i bambini si lavavano il viso con del grasso, dopodiché veniva servita loro una

⁶⁷ “La carriera di un *dan/xianggong* iniziava con la sua vendita a una *troupe* per essere educato in materia di canto e recitazione. Questo era quello che veniva discusso tra i parenti (del bambino) e il maestro – istruttore; ciò vale a dire che il lato del *business* legato alla prostituzione veniva ovviamente ommesso. In quel momento non era ancora chiaro se un bambino in particolare potesse essere infatti allenato a interpretare i ruoli *dan*: una decisione sul ruolo che un fanciullo avrebbe svolto veniva presa in seguito dallo *shifu* 師傅 (maestro) dopo che il giovane fosse stato sottoposto a un *training* iniziale.” WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 143.

⁶⁸ *Cemao yutan* è una *huapu* scritta dal letterato Yi Lansheng 藝蘭生 che si trova all'interno di Zhang Cixi 張次溪 (1909 – 1968): *Qingdai yandou liyuan shiliao* 清代燕都梨園史料 (Materiali Storici sul Giardino delle Pere della Capitale della Dinastia Qing), assieme a quella di Xu Ziyun.

⁶⁹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., pp. 121-122.

zuppa di albumi d'uovo. In seguito, potevano cibarsi di una porzione di bocconi a loro scelta. Per la notte, veniva spalmata sul loro corpo una pomata, a eccezione dei piedi e delle mani cosicché il calore corporeo potesse uscire. Tre mesi dopo tale *routine*, l'aspetto fisico era incantevole e chiaro come quello di una giovane donna.⁷⁰

Oltre alla dieta e alla cura del corpo, dunque, erano di grande importanza anche gli allenamenti in materia di retorica, portamento e sguardo. La retorica era indispensabile per saper conversare con i clienti e intrattenerli destralmente dentro e fuori il teatro, il portamento per recitare il ruolo di donna sul palcoscenico, ma anche nella vita di tutti i giorni, mentre lo sguardo per attrarre sessualmente il pubblico. Non mancavano allenamenti canori e mnemonici per imparare le battute delle *pièce* più richieste, nonché musicali per suonare uno strumento; tutti e due sempre al fine di intrattenere i clienti dentro e fuori l'ambito teatrale. Infine, per essere maggiormente richiesti, specialmente dalle classi più colte, vi erano anche esercizi di composizione poetica, pittura, calligrafia e del gioco degli scacchi.⁷¹ Soltanto attraverso caratteristiche fisiche e duri addestramenti come questi un *nandan* era in grado di svolgere una brillante carriera sia come attore sia, soprattutto, come prostituto. Infatti, le abilità sopra menzionate erano anche parte del *training* in materia di prostituzione, sebbene si trattasse di un processo graduale, in quanto i ragazzi non cominciavano a prostituirsi prima di aver compiuto dodici, tredici, quattordici o quindici anni, età che si riteneva corrispondessero all'apice della bellezza di un fanciullo; una fase che sarebbe durata per circa tre anni.⁷² La carriera di uno *xianggong* sia come attore che come catamita, difatti, cominciava più o meno in questo periodo e si concludeva a circa venti anni, poiché la sua professione veniva suddivisa in base ai picchi massimi e minimi della propria bellezza ovvero: "il massimo, dai tredici ai quattordici anni, dove incominciava a crescere la peluria facciale, il medio, dai quindici ai sedici anni, dove si portavano i capelli lunghi fino alle spalle; il più basso, dai diciassette ai diciotto anni, dove i capelli si tenevano raccolti in uno *chignon*."⁷³ In pratica, i catamiti più desiderati erano quelli con i segni della mascolinità ancora latenti. Per questo motivo essi cominciavano la loro carriera molto giovani, attorno ai dodici o tredici anni, *sui* 歲. Tra i quattordici e i quindici erano al massimo della loro bellezza, poiché i loro corpi erano ben formati, ma ancora androgini, sbarbati, con poca peluria e con la voce pressoché immutata. Le loro labbra erano rosse, i denti senza segni di ingiallimento e la pelle morbida e liscia; caratteristiche femminizzate molto apprezzate. Dai diciassette anni, però, più la loro mascolinità si rivelava, meno

⁷⁰ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 122.

⁷¹ "Come una cortigiana di talento, i *dan* che erano istruiti e condividevano i gusti dei letterati in materia di composizione poetica, pittura, calligrafia e scacchi venivano elogiati grandemente come simboli dello *status* e gusto dei loro patroni/amanti." WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 12.

⁷² Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 31.

⁷³ *Ibidem*.

sarebbero stati richiesti e diventava sempre più difficile attrarre patroni e clienti abituali. Ci sono pervenute delle fonti che riferiscono di alcuni rari catamiti attivi fino ai ventuno o ventidue anni, ma non erano granché famosi.⁷⁴ Normalmente, i contratti di un *nandan* terminavano prima che i clienti perdessero interesse verso di lui, ovvero più o meno attorno ai ventuno anni di età, tuttavia, nel caso in cui questi avesse voluto continuare a recitare il doppio ruolo di attore e prostituto anche dopo lo scadere del tempo, avrebbe normalmente ricorso a degli espedienti per nascondere i segni del suo invecchiamento come, ad esempio, un trucco facciale più pesante. È interessante notare come, però, l'uso smodato di cosmetici non fosse gradito, in quanto veniva generalmente associato a una femminilità artificiosa ed eccessiva.⁷⁵ Il motivo di ciò è che sebbene lo *xianggong* avesse dovuto assumere un atteggiamento “effeminato”, ovvero avesse dovuto impegnarsi in un portamento, un modo di parlare e un aspetto fisico che ricalcassero il più fedelmente possibile quelli femminili, comunque rimaneva pur sempre un maschio e, questo, i clienti lo sapevano bene. Secondo quanto affermato da Giovanni Vitiello in *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China*, infatti, è vero che la femminilità era un componente che giovava molto all'aumentare la desiderabilità sessuale di un fanciullo, ma è anche corretto asserire che il *nandan* era prima di tutto una persona di sesso biologico maschile e che uno dei tratti distintivi della bellezza di un giovine era *in primis* il suo fascino primigenio, pulito e naturale.⁷⁶ Pertanto, è opportuno ricordare che il *nandan* doveva solamente imitare le donne, ma che di fatto restava pur sempre un uomo e che la bellezza inviolata e spontanea era sicuramente più valutata di quella artificiosa. Infine, è appropriato affermare che gli *xianggong* non venivano necessariamente scelti esclusivamente in base ai loro lineamenti femminili intrinseci, poiché l'aspetto illibato era ciò che contava veramente.⁷⁷ Difatti, i vari allenamenti descritti precedentemente in questo paragrafo servivano oltretutto a migliorare l'aspetto del fanciullo e, quindi, a ottenere il risultato desiderato sotto tutti i punti di vista.

La carriera di uno *xianggong*, oltre che molto breve, non era affatto semplice: dal momento in cui dei bambini destinati a diventare *nandan* fossero stati comprati da una *troupe*, essi non avrebbero più potuto decidere della propria vita fino allo scadere dei contratti. Per prima cosa è necessario sottolineare che il loro corpo diventava di proprietà del direttore della compagnia, ovvero il loro maestro. Paola Zamperini in *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction*, analizzando un romanzo di epoca Qing scritto da Wu Jianren 吳趸人 (1867 – 1910) dal titolo *Haishang mingji sida jingang qishu* 海上名妓四大金剛奇書 (Il Libro Straordinario dei Quattro Dei

⁷⁴ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 50.

⁷⁵ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 32.

⁷⁶ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., pp. 32, 30, 33.

⁷⁷ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 125.

Guardiani delle Cortigiane di Shanghai) dice che “i bambini venivano esposti, venduti, formati, scambiati, lavati, vestiti e agghindati [...] perdendo anche la loro identità originaria [...] non importa quale fosse stato il loro retroscena sociale, essi finivano tutti sotto la stessa categoria,”⁷⁸ ovvero quella di attori e prostituti. Questo era esattamente ciò che accadeva: i fanciulli dovevano mangiare soltanto quello che veniva dato loro, vestirsi con i vestiti forniti dalla compagnia e sottoporsi agli allenamenti dei loro maestri senza ribellarsi. In più, venivano tutti associati al mondo del teatro e alla classe sociale degli attori, una delle classi più basse all’interno della società cinese tradizionale, indipendentemente se prima provenissero da nobili famiglie cadute in disgrazia o da contadini estremamente poveri. In secondo luogo, forse ancora più significativo era poi il mutamento del loro nome. Una volta che i ragazzi iniziavano a recitare i loro tutori davano loro degli *stage names*, ovvero dei “nomi da palcoscenico”, attraverso i quali venivano resi riconoscibili dal pubblico sia come *dan* che come prostituti. Tali appellativi diventavano in questo modo un segno della loro personalità femminile, la quale veniva accentuata da nomi legati all’aspetto *yin* 阴 della natura come fiori, fragranze, nuvole, metalli o minerali preziosi e volatili dal piumaggio variopinto; parole convenzionalmente legate ad atteggiamenti e qualità di giovani donne, come la loro bellezza, assieme a forme di indirizzo femminile di tipo parentale – patriarcale.⁷⁹ I nomi femminili, in particolare quelli legati ai fiori, erano gli indicatori principali della doppia natura del *nandan*: quella di attore e di prostituto, in quanto si trattava di denominazioni abbastanza comuni che utilizzavano da secoli le prostitute o le cortigiane stesse. Il mutamento del nome era molto importante perché serviva a denominare gli *xianggong* come delle vere e proprie merci;⁸⁰ infatti, i catamiti venivano addestrati principalmente per vendere il loro corpo e il loro valore commerciale mutava in base a come venivano manipolati, alterati e rinominati.⁸¹ In sostanza, i *nandan* “dovevano acquisire gli attributi che gli avrebbero resi individui indipendenti, autosufficienti e in grado di produrre denaro all’interno dello spazio urbano in cui si trovavano.”⁸² Una volta avviata la carriera, perciò, i ragazzi dovevano attrarre più clienti possibili, cosicché potessero incassare i soldi per le spese della *troupe* e per saldare il debito dei contratti con i quali vennero comprati. Il doppio lavoro di *dan* e catamita serviva di fatto ad accumulare denaro. Tali incassi, tuttavia, non erano di proprietà dei fanciulli, bensì del direttore della compagnia. Sebbene i clienti dessero molte mance ai *dan* e facessero loro regali assai costosi, comunque gli *xianggong* non possedevano pressoché nulla in senso proprio; per essere più precisi non possedevano nemmeno il loro corpo, in quanto, come abbiamo avuto modo di discutere, tale fisico veniva plasmato in tutto e

⁷⁸ Paola ZAMPERINI, *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction...*, cit., p. 50.

⁷⁹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 124.

⁸⁰ Per quanto riguarda i prostituti di entrambi i sessi “i nomi che acquisivano erano tutti atti a renderli delle merci ancora più preziose.” Paola ZAMPERINI, *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction...*, cit., p. 50.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

per tutto dai loro maestri nell'assumere particolari atteggiamenti, nel vestirsi in un certo modo, nel mangiare determinati cibi, nel cambiare il proprio nome originario e nel venderli ad altri uomini. Il teatro, in effetti, funzionava similmente a un bordello femminile. Stando a quanto descritto dettagliatamente da George Soulié de Morant all'interno del suo romanzo *Bijou – de – Ceinture* (Gioiello da Cintura), meglio noto in inglese come *Pei Yu: Boy Actress* (Pei Yu: Interprete dei Ruoli Femminili), il direttore e maestro della compagnia, qui denominato *shifu* 師傅, era colui che si occupava del percorso formativo del *nandan*, di quando sarebbe stato pronto a intrattenere i clienti sessualmente e degli incassi che questi guadagnava giornalmente, esattamente come faceva la *baomu* 鴇母⁸³ di un qualsiasi altro bordello femminile, ovvero la proprietaria e gestore della casa di prostituzione. Inoltre, come si legge nel capitolo ventitré dello stesso libro, gli attori dovevano stare molto attenti a ubbidire a tutti gli ordini che venivano loro impartiti dallo *shifu* e a ricevere adeguatamente i clienti, altrimenti avrebbero rischiato severe punizioni.⁸⁴ Sebbene *Pei Yu: Boy Actress* sia un romanzo che parla di esperienze realmente vissute dall'autore, comunque sembra rispecchiare diverse caratteristiche contenute all'interno dei racconti immaginari dell'epoca riguardanti gli ambienti della prostituzione: similmente alla *baomu*, lo *shifu* viene descritto, per esempio, come un uomo avido e fine a sé stesso, il quale si mostra gentile con gli allievi solamente qualora questi siano fonte di grande guadagno.⁸⁵ Però non si deve dimenticare che nella maggior parte dei casi lo *shifu* era anch'egli precedentemente un attore; anche se non necessariamente un *nandan*. Dunque, un divario sociale tra maestro e allievi non era veramente presente, ma il rapporto gerarchico era legato piuttosto a questioni finanziarie e di età, in quanto il maestro era molto più anziano dei suoi allievi nonché loro tutore fino allo scadere dei contratti.⁸⁶ Un altro esempio, in seguito, si riferisce ai rapporti tra i *nandan* stessi oppure tra i *nandan* e altri attori. Come confermato da Paola Zamperini in *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction* “la prima fonte di pericolo nel bordello erano sicuramente le altre donne, e non tanto i clienti.”⁸⁷ In questo caso non si parla di donne, bensì di uomini, ma si tratta ugualmente di persone che vivevano all'interno della compagnia teatrale e che condividevano un affine percorso formativo. Come raccontato in *Pei Yu: Boy Actress*, infatti, vi era una forte competizione tra i vari attori, sia interpreti dello stesso ruolo che non; Pei Yu, il protagonista della storia e interprete del ruolo *dan*, ad esempio, nel capitolo nove venne fatto rapire da un suo

⁸³ Paola ZAMPERINI, *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction...*, cit., p. 77.

⁸⁴ “Ma Tesoro Prezioso (nome di un *nandan*) sapeva quanto esigente fosse il maestro del povero ragazzo e come lo picchiasse senza pietà se non racimolava diverse onces d'argento ogni notte.” George SOULIE' DE MORANT, *Pei Yu: Boy Actress*, trad. di Gerald Fabian e Guy Wernham, San Francisco, Alamo Square Press, 1981, p. 68.

⁸⁵ “Le poche volte in cui la proprietaria del bordello mostra tenerezza verso una ragazza sono generalmente in relazione con le abilità di quest'ultima a ottenere denaro” Paola ZAMPERINI, *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction...*, cit., p. 80.

⁸⁶ Paola ZAMPERINI, *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction...*, cit., p. 84.

⁸⁷ Paola ZAMPERINI, *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction...*, cit., p. 80.

collega interprete del ruolo *chou* 丑⁸⁸ semplicemente per invidia nei confronti del suo talento. Non mancava, infine, la competizione tra i *nandan* e le prostitute donne. Come riferito all'inizio del capitolo, in epoca Qing i bordelli femminili, per lo meno a Pechino, caddero in degrado a causa della voga di frequentare i catamiti dopo lo sviluppo del Teatro dell'Opera. Ciò causò sicuramente molte tensioni tra le due attività, tuttavia, fino alla nascita della Repubblica di Cina, coloro che attrassero maggiormente l'attenzione nella Capitale furono sicuramente gli *xianggong*.

In conclusione, non resta che analizzare cosa accadeva quando un *nandan* completava la propria carriera. Come già menzionato in precedenza, uno *xianggong* terminava la sua doppia mansione di attore e catamita attorno ai vent'anni, ovvero quando scadevano i contratti firmati dalla propria famiglia e quando i segni della sua mascolinità cominciavano a essere troppo evidenti. A quel punto diventava libero di scegliere il proprio destino. Il futuro migliore per lui era indubbiamente quello di entrare a far parte della famiglia di un suo ricco cliente in qualità di servitore. Se un attore era particolarmente affezionato a un suo patrono e viceversa, poteva provare a convincerlo a farsi comprare e a entrare nella sua famiglia. Se l'affare andava in porto, il *nandan* avrebbe svolto le mansioni di uno *shutong*: avrebbe aiutato, quindi, il proprio padrone a gestire la corrispondenza, ad allietare amici e conoscenti di questi durante i banchetti privati cantando, suonando uno strumento, componendo poesie e servendo il liquore e, ovviamente, avrebbe funto da *partner* sessuale casalingo, almeno fino a quando il padrone avesse continuato a trovarlo sessualmente attraente. È importante affermare, però, che diventando un servitore all'interno di una ricca abitazione aveva vitto e alloggio gratuitamente, la possibilità di possedere dei soldi propri, di sposarsi e avere dei figli e, soprattutto, aspirare alla posizione di amministratore finanziario della famiglia per cui lavorava,⁸⁹ occupando, perciò, una posizione sociale leggermente superiore a quella di attore e prostituto. Altri ragazzi, al contrario, avrebbero potuto fare fortuna fondando delle proprie *troupe* teatrali e allenando altri bambini in qualità di *shifu*.⁹⁰ Purtroppo, però, la maggior parte di loro non avrebbe avuto un destino così fortunato di fronte a sé: la grande maggioranza dei *dan*, infatti, inizialmente sarebbe stata delegata a interpretare dei ruoli via via di minore importanza fino a non essere altro che delle riserve. In secondo luogo, una volta raggiunta un'età troppo matura per recitare qualsiasi parte femminile, avrebbero potuto persino essere completamente rimossi dal palcoscenico e incaricati di compiti umili quali servire il tè, distribuire i programmi delle Opere rappresentate oppure pulire il teatro. I più sventurati finivano per trainare i risciò o, addirittura, mendicare per le strade di Pechino.⁹¹ Poche fonti ne parlano, ma Paola Zamperini, descrivendo i romanzi di tarda epoca Qing e, soprattutto, dei primi

⁸⁸ Il *chou* era e tutt'ora è il ruolo del buffone all'interno del Teatro dell'Opera di Pechino.

⁸⁹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 147.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

anni del Novecento basati sulla prostituzione femminile, fa notare che nell'ambiente vi erano anche le malattie sessualmente trasmissibili come la sifilide, oppure le patologie causate da un duro e povero stile di vita come la consunzione, le quali non erano trascurabili nemmeno nella vita reale. Gli scritti che raccontano del *nandan* non menzionano mai tale questione; tuttavia, non è assolutamente una possibilità da escludere, in quanto le malattie veneree sono sempre esistite e comuni specialmente in un ambiente in cui si era in contatto costante con le secrezioni corporee di altre persone. Paola Zamperini, citando la studiosa Francesca Bray, afferma che

Nel tardo periodo imperiale una conoscenza medica di base era accessibile in testi basilari di medicina scritti in un linguaggio e suddiviso in sezioni semplici all'interno di enciclopedie casalinghe e almanacchi. Sebbene fosse vero che spesso le cortigiane erano acculturate e potessero avere accesso a questi testi semplificati, è più probabile che ciò fosse parte del loro *training* formale e informale per ottenere informazioni fondamentali di medicina pratica e rimedi casalinghi. Siccome il loro lavoro richiedeva scambi costanti di fluidi corporei con tutte le loro conseguenze, dalle malattie sessualmente trasmissibili alle gravidanze e agli aborti, è ragionevole presumere che queste donne sapessero come prendersi cura dei propri corpi meglio delle ragazze di buona famiglia che potevano sempre contare sui loro mariti e sui dottori in caso di malattia.⁹²

Per quanto riguarda gli *xianggong*, si potrebbe supporre che la questione fosse simile: essendo anche loro acculturati entro un certo grado, probabilmente anch'essi possedevano delle conoscenze di base di medicina, almeno allo scopo di prendersi cura del proprio fisico il più possibile onde evitare di ammalarsi o di farsi male durante un rapporto.

Xu Ziyun, un *nandan* molto speciale

Essendo entrati in possesso delle conoscenze su chi fosse un *nandan*, a quale strato sociale appartenesse e su come venisse formato dal proprio *shifu*, analizziamo ora la biografia di un attore di epoca Qing al fine di avere un esempio tangibile e il più reale possibile di chi fosse uno *xianggong* e di come si svolgesse la sua vita. Il nome dell'artista preso in esame è Xu Ziyun, mentre la biografia che verrà tradotta qui di seguito è tratta dal testo di Zhang Cixi, *Qingdai yandou liyuan shiliao* 清代燕都梨園史料 (Materiali Storici sul Giardino delle Pere della Capitale della Dinastia Qing).

⁹² Paola ZAMPERINI, *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction...*, cit., p. 159.

(附) 紫雲傳

Biografia di Ziyun:

徐郎名紫雲，廣陵冒巢民家歌童。楊枝善舞，有秦簫者，解作哀音，每一發喉，必緩其聲以激之，悲涼倉況，一座歔歔。

Il giovane Xu, conosciuto anche come Ziyun, era un ragazzo cantante di proprietà della famiglia di Mao Chao⁹³ a Guangling.⁹⁴ Yangzhi⁹⁵ era bravo a ballare, mentre Qinxiao⁹⁶, quando cantava, emetteva dei suoni tristi; egli rallentava sicuramente l'uscita dalla sua gola di ciascuna nota, in modo tale da stimolarla. Per cui, ascoltando tale musica, sembrava di essere circondati da un mare di fredda tristezza e, di conseguenza, si rimaneva seduti a piangere e a soffiarsi il naso.

紫雲儂巧善歌，與陽羨陳其年狎。其年未遇時，遊於雉皋，巢民愛其才，延致梅花別墅。適墅梅大開，生偕紫雲，徘徊於暗香疏影間。

Ziyun era intelligente, molto abile a cantare e aveva una relazione sentimentale con Chen Qinian⁹⁷ di Yangxian.⁹⁸ Qinian, prima di incontrare Ziyun, aveva fatto un viaggio a Zhigao.⁹⁹ Qui Chaomin¹⁰⁰ si era innamorato del suo talento e lo aveva invitato alla Villa dei Fiori di Prugno. Casualmente, i prugni della villa erano in piena fioritura; Ziyun e Qinian vagavano assieme spensierati tra le ombre profumate di questi alberi.

巢民遠望見之，忽佯怒，呼二健僕縛紫去。生營救無策，意極傍徨。計唯得冒母片言，方解此厄。

Chaomin li scorse in lontananza, si finse improvvisamente arrabbiato e mandò due servitori molto forti a legare il giovane Ziyun. Qinian, vedendo che non vi era modo di salvarlo, andò in panico. Gli venne in mente solamente di correre a parlare con la madre di Mao per tentare di risolvere la situazione.

⁹³ Mao Chao 冒巢 è un altro nome per Mao Xiang 冒襄.

⁹⁴ Guangling 廣陵 è il nome storico dell'attuale Yangzhou 揚州. Yangzhou è una città a livello di prefettura situata nella regione cinese del Jiangsu 江蘇.

⁹⁵ Yangzhi 楊枝 (? - ?) era un attore che recitava assieme a Xu Ziyun nella compagnia di Mao Xiang.

⁹⁶ Anche Qinxiao 秦簫 (? - ?) era un attore della medesima compagnia.

⁹⁷ Chen Qinian 陳其年 è un altro nome per Chen Weisong 陳維崧.

⁹⁸ Yangxian 陽羨 è l'attuale Yixing 宜興. Yixing è una città a livello di contea che si trova nel Jiangsu.

⁹⁹ Zhigao 雉皋 è l'attuale Rugao 如皋. Anche Rugao è una città a livello di contea situata nel Jiangsu.

¹⁰⁰ Chaomin 巢民 è un soprannome di Mao Xiang.

時已薄暮，乃趨赴母室前，長跪門外，備言紫雲事。頃之青衣媪出曰：『先生休矣，巢民遵奉母命，已不罪雲郎。然必得先生詠梅花句百首，成於今夕，仍送雲郎侍左右也。』

Il sole stava già tramontando, perciò si affrettò a posizionarsi di fronte alla porta della stanza della signora. Egli rimase a lungo inginocchiato fuori dalla porta, pronto a raccontare la sua versione dei fatti su Ziyun. Dopo poco, uscì dalla camera una donna che gli disse: “Signore, alzatevi. Chaomin obbedisce rispettosamente agli ordini di sua madre, dunque non punirà più il giovane [Zi]yun. Tuttavia, dovete scrivere cento poesie sui fiori di prugno entro questa notte se volete che vi mandi l’attore in qualità di vostro servitore personale.”

生大喜，攝衣而回，篝燈濡墨，苦吟達曙。百詠既就，亟書送巢民，巢民讀之擊節。

L’uomo ne fu estremamente contento, si risistemò la veste e tornò indietro. Prese una lanterna di bambù, intinse il pennello nell’inchiostro e scrisse poesie ininterrottamente fino all’alba. Dopo che ebbe stilato cento poesie, le inviò subito a Chaomin, il quale le lesse ad alta voce battendo il ritmo.

論者以爲平原高誼，杜牧癡情，傳之《本事詩》中，應作千秋佳話也。

Alcuni commentatori ritengono che la profonda amicizia tra [Qinian e Ziyun] sia paragonabile all’eccessiva infatuazione di Du Mu¹⁰¹ per la sua amata.¹⁰² La storia di quest’ultimi è stata trasmessa all’interno de’ *Benshi shi* (La Vera Storia della Poesia)¹⁰³ ed è stata di ispirazione per molte opere.

其年密畫紫雲小象，遍求題詠成卷。紫雲配婦、合卺有期矣。其年賦《賀新郎》贈之。

[Qinian] commissionò segretamente il ritratto di Ziyun. I titoli delle poesie che lo completano sono ampiamente conosciuti. Ziyun era promesso a una donna e a un certo punto si sposò. Qinian scrisse una poesia *fu*¹⁰⁴ intitolata *He xinlang* (Congratulazioni al Novello Sposo) e gliela regalò.

¹⁰¹ Du Mu 杜牧 (803 - 852) è un famoso poeta della dinastia Tang. Egli venne spesso celebrato dal circolo di Mao Xiang per via della passione dei suoi sentimenti presente all’interno delle sue opere letterarie.

¹⁰² “Xu Ziyun fu chiamato così in ricordo della cortigiana di epoca Tang, Ziyun, della quale si dice che Du Mu fosse perdutamente innamorato”. Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China*, Cambridge (Massachusetts), London, Harvard University Press, 2011, p. 179.

¹⁰³ *Benshi shi* 本事詩 è un’opera di Meng Qi 孟榮, un letterato della dinastia Tang. Si tratta di una raccolta di aneddoti sui poeti della dinastia e include anche alcuni dei loro componimenti.

¹⁰⁴ Il *fu* 賦 è un genere poetico che generalmente viene tradotto come “rapsodia” o “prosa ritmata”. Il genere era particolarmente popolare durante gli Han Occidentali 西漢 (206 a.C. – 25 d.C.), sebbene la sua origine sia di epoca precedente. Esistono diverse tipologie di *fu*. Per saperne di più consultare SUN Kangyi, Stephen OWEN, *The Cambridge History of Chinese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

其後紫雲從迦陵歸，冒勿問也。雲亡，觀物輒悲，若不自勝者。¹⁰⁵

In seguito, Ziyun fece ritorno [alla Villa dei Fiori di Prugno] assieme a Jialing,¹⁰⁶ ma Mao non fece mai domande. Quando Ziyun morì, coloro che vedevano le sue cose si addoloravano come se non fossero in grado di superarne il lutto.

La presente biografia ci informa che Xu Ziyun era un attore vissuto all'inizio della dinastia Qing. Tuttavia, è necessario evidenziare che all'epoca egli non venisse appellato come *nandan* in quanto, essendo le sue date di nascita e morte 1644 e 1675 (come riportato in altre fonti), il *jingju* non esisteva ancora e la recitazione femminile non era stata bandita definitivamente. Siccome viene sottolineato che egli fosse al contrario un *getong* 歌童, ovvero un giovane cantante, si può asserire che svolgesse mansioni assimilabili a quelle di uno *xiaochang*. Non si trattava, però, di uno *xiaochang* comune, bensì di uno di possesso privato poiché, come si evince dal testo, egli era di proprietà prima di Mao Chao 冒巢, meglio noto come Mao Xiang 冒襄, e poi di Chen Qnian 陳其年, anche conosciuto come Chen Weisong 陳維崧 il quale, in particolare, fu il suo amante per diciassette anni.¹⁰⁷ Le caratteristiche del teatro privato verranno esaminate nel dettaglio nel secondo capitolo di questo elaborato, ma per il momento è necessario sapere che si trattava di compagnie pagate da qualcuno per esibirsi in spettacoli che potevano durare uno o più giorni all'interno della propria abitazione, oppure di un gruppo di attori che viveva nella residenza dopo essere stato comprato in precedenza da una compagnia pubblica. Alle volte erano degli attori donati dal proprietario di un altro teatro privato in segno di amicizia o rispetto. Nel caso di Xu Ziyun si sa che

Un musicista chiamato Chen Jiu 陳九 (? - ?), il cui figlio era un compagno di Ziyun, allenava gli attori di Mao e anche Chen Weisong li istruiva. *Troupe* (private) come questa potevano essere formate da musicanti comprati appositamente per formare una compagnia, ai quali veniva poi richiesto di eseguire incarichi servili all'interno della residenza, oppure si trattava di servitori che originariamente appartenevano alla famiglia e che venivano addestrati a recitare. Un paggio educato come musicista sarebbe stato un compagno estremamente valido per un letterato che si sarebbe trovato fuori porta; egli poteva fungere da segretario, intrattenitore o *partner* sessuale. Le poesie di Chen Weisong suggeriscono che Xu Ziyun svolgesse proprio questi compiti.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Questa biografia si trova in ZHANG Cixi 張次溪, *Qingdai Yandou Liyuan Shiliao* 清代燕都梨園史料 (Materiali Storici sul Giardino delle Pere della Capitale della Dinastia Qing), Beijing, Beijing Xiju Chubanshe Chuban, Caihong Yinshuachang Yinshua, 1991 (清代燕都梨園史料, 1988), p. 1001.

¹⁰⁶ Jialing 迦陵 è un altro nome per Chen Weisong.

¹⁰⁷ "Xu Ziyun, un servitore nella casa di Mao Xiang, fu coinvolto romanticamente con il poeta Chen Weisong per diciassette anni." Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 174.

¹⁰⁸ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 188.

È chiaro, pertanto, che siccome egli fosse in grado di cantare, ma anche di ballare, recitare e suonare uno strumento musicale^{109,110} come i suoi compagni Yangzhi e Qinxiao, talvolta svolgesse il ruolo di *dan*^{111,112} durante le esibizioni private e avesse il compito di intrattenere gli ospiti che venivano invitati a soggiornare nella proprietà di Mao Xiang, sia durante i banchetti che in sede separata come *partner* sessuale. Un'altra importante caratteristica che distingue Xu Ziyun sia come *xiaochang* che come *dan*, successivamente, è il fatto che egli fosse maggiormente noto come “Ziyun” più che con il suo nome di cortesia (*zi* 字)¹¹³ “Jiu Qing 九青.”¹¹⁴ Come si ha avuto modo di approfondire nella sezione precedente, l'acquisizione di un nome da palcoscenico da parte di un fanciullo marcava l'inizio della sua doppia carriera di attore e catamita. È di grande rilevanza come il nome “Ziyun” sia di tipo femminile dato che significa letteralmente “nuvole viola” dove, come abbiamo già riscontrato, le nuvole venivano generalmente associate all'aspetto *yin* della natura¹¹⁵ e, quindi, si parla di un termine abbastanza comune per riferirsi a un attore – prostituto, nonché a un interprete del ruolo *dan*. Come è intuibile dallo scherzo di Mao Xiang nei confronti di Chen Weisong descritto all'interno della biografia, invero, Xu Ziyun era un servitore che aveva l'incarico di allietare gli uomini che Mao Xiang gli affidava; tuttavia, non era lui stesso a scegliere, e nemmeno gli ospiti avevano la possibilità di farlo, al massimo potevano domandarlo personalmente a Mao.¹¹⁶ Dunque, quando Chen fu scoperto a passeggiare e a chiacchierare insieme a Xu all'ombra degli alberi da prugno senza averne l'autorizzazione, Mao volle che pagasse una penitenza, ovvero scrivere un centinaio di poesie in una

¹⁰⁹ Secondo un commento da parte di Wu Qing 吳擘 (1696 – 1750), “Xu Ziyun attirò l'attenzione di Chen Weisong tramite la sua interpretazione delle canzoni, così come la sua abilità (nel suonare) il flauto e la cetra da tavolo.” Stephen J. RODDY, “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing”, *Nan Nü*, 16, 2, 2014, p. 249.

¹¹⁰ “Sotto la supervisione di Chen Jiu, (Xu Ziyun) ottenne alcuni (importanti) risultati nel campo dell'arte, tra cui la recitazione, l'esecuzione di canzoni con accompagnamento musicale, la danza e qualsiasi altra abilità richiesta nell'ambito del Teatro dell'Opera.” WU Yucheng 吳宇成, WU Yuebin 吳越濱, “Qing Chu Mingling Xu Ziyun Huiben Xingxiang yu Gongneng Jiedu” 清初名伶徐紫雲繪本形象與功能解讀 (Interpretazione dell'Immagine e della Funzione del Libro Illustrato del Famoso Attore Xu Ziyun all'Inizio della Dinastia Qing), in *Meishu Daguan, Meishu Yanjiu*, p. 65.

¹¹¹ Come si è discusso precedentemente, il ruolo di *dan* esisteva ben prima della nascita del *jingju*, ma poteva essere interpretato sia da donne che da uomini. Il termine *nandan* fu di utilizzo comune solo a partire dal regno di Qianlong. Inoltre, ricordiamo che è un vocabolo associato al teatro pubblico, non privato. Per questa ragione Xu Ziyun non veniva chiamato *nandan*, ma *getong* o *xiaochang*, sebbene svolgesse effettivamente questo ruolo quando recitava nella residenza di Mao Xiang.

¹¹² Xu Ziyun “era un bellissimo ragazzo dai molteplici talenti. Le sue caratteristiche identificative principali sono che egli era un famoso attore dell'inizio della dinastia Qing e che fosse specializzato nei ruoli *dan*.” WU Yucheng 吳宇成, WU Yuebin 吳越濱, “Qing Chu Mingling Xu Ziyun Huiben Xingxiang yu Gongneng Jiedu” 清初名伶徐紫雲繪本形象與功能解讀..., cit., p. 65.

¹¹³ Il nome di cortesia era il nome con il quale un letterato, o un personaggio di una certa importanza, era conosciuto comunemente nella società.

¹¹⁴ Il nome Jiu Qing è presente nel titolo del ritratto di Xu Ziyun contenuto all'interno dell'opera di Zhang Cixi, *Qingdai yandou liyuan shiliao*. Di questo dipinto si parlerà nel dettaglio nel capitolo terzo.

¹¹⁵ Vedere nota 79.

¹¹⁶ “Chen non possedeva Ziyun e la relazione tra i due fu permessa solamente secondo il volere di Mao.” Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 185.

notte.¹¹⁷ Dopodiché, una volta superata la prova, gli concesse di possedere Xu come servitore personale durante l'intero suo soggiorno alla Villa dei Fiori di Prugno, ovvero la sua residenza personale.¹¹⁸ La relazione tra Xu Ziyun e Chen Weisong è di particolare interesse e importanza non solo perché è legata alla filosofia del *qing*, ma anche perché influenzò delle opere più tarde chiamate *huapu* e il romanzo dedicato interamente agli attori intitolato *Pinhua baojian*, del quale si discorrerà nel capitolo terzo. Al fine di chiarire in che modo tale relazione divenne così rilevante, vediamo ora come si sono incontrati questi due individui.

Mao Xiang era il figlio di un uomo contrario all'instaurazione della dinastia Qing, il quale decise di trasferirsi assieme a lui in una tenuta di campagna denominata Shuihui Yuan 水繪園 (Giardino di Pittura ad Acqua), la quale si trovava a nord – est di Rugao e nelle vicinanze di Nanchino, nel sud della Cina. In questa tenuta Mao Xiang intratteneva i magnati culturali e politici più autorevoli del periodo.¹¹⁹ In tale luogo venne edificata la residenza chiamata Villa dei Fiori di Prugno, che divenne un posto altamente frequentato dagli eruditi, politici e non, tutti dissidenti del nuovo regime. Nello specifico, questo sito fungeva sia da ritiro rustico sia da rifugio divorziato dalle preoccupazioni e dalle vicissitudini politiche del tempo.¹²⁰ Il padre di Chen Weisong, Chen Zhenhui 陳貞慧 (1604 – 1656) era un assiduo frequentatore dello Shuihui Yuan. Egli, infatti, era un grande amico del padre di Mao Xiang e assieme alla famiglia Mao amava passare le giornate spendendo molto denaro per intrattenere degli uomini di grande reputazione, contrari al regime mancese.¹²¹ Chen Zhenhui era un aristocratico del Jiangnan 江南 ed era noto per la sua nascita altolocata, per il suo talento letterario, ma anche per la sua lealtà politica ai Ming e per e una dissipazione romantica, il cosiddetto libertinismo, unica degli ultimi decenni della penultima dinastia imperiale.¹²² È riportato, oltretutto, che egli fosse un cliente abituale dei quartieri di piacere di Qinhuai 秦淮,¹²³ dove lui e il padre di Mao Xiang amavano passare il tempo in compagnia di affascinanti cortigiane e degli attori più famosi.¹²⁴ Chen Weisong, dunque, seguiva spesso il padre ai banchetti di intrattenimento nella Villa dei Fiori di Prugno dove ebbe la possibilità di fare amicizia con Mao Xiang. Quando Chen Zhenhui

¹¹⁷ “Sicuramente, la richiesta da parte di Mao a Chen di comporre cento poesie sui fiori di susino non era innocente. La penalità richiedeva che Chen scrivesse dei testi ambientati sulla scena della sua trasgressione. Inoltre, domandando a Chen Weisong di lavorare tutta la notte per inviargli le poesie entro l'alba, Mao Xiang gli ricordava che la loro relazione era quella di mecenate e poeta.” “Allo stesso tempo, la penitenza delle poesie permise a Mao Xiang di fare luce sul valore del dono dell'attore a Chen Weisong. (Inoltre), alleviò elegantemente il debito di Chen, permettendogli di possedere l'attore dignitosamente” Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 193.

¹¹⁸ “Mao concesse l'attore Xu Ziyun a Chen Weisong in qualità di servitore personale durante tutti i suoi soggiorni a Rugao.” Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 184.

¹¹⁹ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 180.

¹²⁰ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 181.

¹²¹ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 180.

¹²² Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 182.

¹²³ Qinhuai è un distretto di Nanchino 南京.

¹²⁴ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 182.

mori, egli era alle prese con lo studio per prepararsi agli esami imperiali; perciò, Mao Xiang lo invitò a ritirarsi nella tenuta per studiare insieme a lui e ad altri uomini eruditi. Così, nel 1658, Chen Weisong incontrò per la prima volta Xu Ziyun, il quale era una quindicina d'anni più giovane¹²⁵ e che, in seguito allo scherzo da parte di Mao, divenne realmente il suo servitore personale durante tutti i suoi soggiorni a Rugao. Non è chiaro precisamente come e quando Xu Ziyun entrò a far parte della compagnia privata di Mao Xiang, né dove recitasse come *dan* precedentemente; si è a conoscenza solamente del suo luogo di nascita, ovvero Yangzhou 揚州, una città del Jiangsu 江蘇,¹²⁶ particolarmente famosa per la prostituzione durante le epoche di interesse in questo saggio.¹²⁷ In ogni caso, è evidente che egli fosse lo *xiaochang* più apprezzato all'interno della tenuta. Ciò viene reso noto da un commento di un discendente di Mao Xiang, Mao Heting 冒鶴亭 (1873 – 1959), riportato da Sophie Volpp in *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China*, che recita “gli attori (della tenuta) includevano Xu Ziyun, Yangzhi 楊枝 (? - ?), Lingchu 靈雛 (? - ?) e Qinxiao 秦簫 (? - ?), ma la bravura e l'aspetto di Yunlang [Xu Ziyun] erano superiori a quelli dei suoi compagni.”¹²⁸ La relazione tra Xu e Chen iniziò a essere celebrata in seguito a degli avvenimenti particolari. Il primo fu sicuramente lo scherzo di Mao, successivamente al quale Xu fu concesso a Chen in qualità di servitore personale, il secondo fu una “fuga d'amore” avvenuta nel 1688. In quell'anno Chen si recò a Pechino assieme a Xu, senza tuttavia informare Mao. Durante il viaggio si imbarcarono per puro caso nel figlio di Mao Xiang, Mao Danshu 冒丹書 (1639 – 1695), e questi riportò il fatto a un suo conoscente, grande amico di Mao Xiang, Gong Dingzi 龔鼎孳 (1616 – 1673), il quale a sua volta informò Mao Xiang, pregandolo di essere clemente con i due ragazzi, in maniera particolare con Chen.¹²⁹ Mao Xiang, sorprendentemente, non punì nessuno dei due. Ciò che colpisce di questo evento è che

La menzione da parte di Gong di punire Chen piuttosto che Ziyun suggerisce che Ziyun, siccome era di basso *status* sociale – senza dubbio di proprietà della famiglia Mao – non fosse ritenuto responsabile per la fuga d'amore. Ciononostante, Gong parlò anche dei sentimenti di affetto di

¹²⁵ “Ziyun era un adolescente, una quindicina d'anni più giovane di Chen, quando lo incontrò nel 1658.” Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 184.

¹²⁶ “Xu Ziyun nacque nell'anno Jiashen del regno di Chongzhen (1628 - 1644) della dinastia Ming. Morì nell'anno Yimao del regno di Kangxi della dinastia Qing, all'età di trentadue anni. Il suo nome di cortesia era Jiu Qing 九青, il suo soprannome Manshu 曼殊. La gente lo chiamava Yunlang 雲朗. Era un uomo di Yangzhou.” FANG Xuehui 房學惠, “Jian Xi ‘Ziyun Chu Yu Tu’ Juan” 簡析《紫雲出浴圖》卷 (Semplice Analisi del Rotolo Contenente il Ritratto di Ziyun Dopo il Bagno), in *Dongnan Wenhua*, 189, 1, 2006, p. 92.

¹²⁷ “Yangzhou, tra tutte le città, sembra esemplificare tutto ciò che fosse riprovevole riguardo al sesso commerciale.” Harriet T. ZURNDORFER, “Prostitutes and Courtesans in the Confucian Moral Universe of Late Ming China (1550-1644)”, *International Review of Social History*, 56, 19, 2011, p. 200.

¹²⁸ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 181.

¹²⁹ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 185.

Mao per l'attore nello stesso modo in cui asserì dei suoi sentimenti di affetto verso il figlio del suo migliore amico (Chen Zhenhui). Ziyun non era semplicemente un giocattolo, era un membro amato della famiglia (Mao).¹³⁰

Da questa affermazione si evince, dunque, che all'interno della tenuta Shuihui Yuan Xu Ziyun non era considerato come un attore qualunque che poteva essere trattato come si giovasse, ma piuttosto come una personalità relativamente importante, degna della considerazione sia della famiglia Mao sia degli ospiti che vi soggiornavano e che lo avevano conosciuto, sebbene appartenente al popolo basso *jianmin*. Da questo momento di insubordinazione da parte di Chen Weisong in poi, i due amanti divennero sempre più inseparabili, a testimonianza delle numerose poesie scritte da Chen per Xu nei momenti nei quali i due erano lontani e, benché a un certo punto Ziyun si sposò, tale matrimonio sembra aver avuto poco impatto nella sua relazione con Chen.¹³¹ Il rapporto di amore e amicizia tra Xu e Chen, infatti, si interruppe solamente in seguito alla morte prematura di Xu Ziyun avvenuta, probabilmente, all'inizio di aprile del 1675 a Yixing 宜興, nella casa ancestrale di Chen Weisong.¹³² Le cause della morte non sono certe, ma secondo alcuni studiosi si sarebbe trattato di morte per malattia.¹³³ Chen Weisong fu estremamente rattristato dalla perdita del suo amato e in ricordo dell'avvenimento chiese di scrivere ben venti componimenti ai suoi amici più stretti.¹³⁴ In particolar modo, sono proprio le poesie scritte da Chen Weisong e dai suoi amici nei confronti dell'amore tra Chen stesso e Xu Ziyun, oppure della bellezza e dei talenti di Xu, che divennero simboli del sentimento *qing* più alto e raffinato e che, dopo essere state raccolte in più di un centinaio assieme a un ritratto dell'attore (che verrà analizzato nell'ultimo capitolo di questo saggio) all'interno di numerosi scritti, tra i quali la raccolta di Zhang Cixi *Qingdai yandou liyuan shiliao*, diedero vita al fenomeno della stesura e, più tardi, pubblicazione delle *huapu*.

¹³⁰ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 186.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² “Ziyun morì a Yixing, la casa ancestrale di Chen. Mao Heting sospetta che morì all'inizio del quarto mese del 1675.” *Ibidem*.

¹³³ “Nel quattordicesimo anno del regno di Kangxi, Chen Weisong tornò a Yixing con Ziyun. Alla fine, Ziyun morì di malattia a Yixing.” ZHANG Kua 張誇, “Lun Qing Ci Zhong de Longyang zhi Pi: yi Chen Weisong Ci wei Li” 論清詞中的龍陽之癖——以陳維崧詞為例 (Discussione sul Tema dell'Omosessualità Maschile negli Ci di Epoca Qing: Gli Ci di Chen Weisong Come Riferimento), in *Shaoguan Xueyuan Xuebao (Shehui Kexue)*, 34, 5, 2013, p. 36.

¹³⁴ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 186.

La filosofia del *qing*

La “filosofia del *qing*” o “filosofia del sentimento” nacque alla fine della dinastia Ming in risposta alla decadenza del governo e dei valori della tradizione associati al Neokonfucianesimo e si sviluppò assumendo sfumature differenti durante la dinastia Qing. Il vocabolo *qing* 情 è “un termine enigmatico che può essere tradotto come emozione, affetto, sensazione, disposizione o sentimento – oppure come amore, anelito, lussuria, passione o desiderio.”¹³⁵ Durante le due dinastie, infatti, il Neokonfucianesimo mirava a un rigido controllo morale, non solo legato al mondo della prostituzione e del teatro, come abbiamo avuto modo di analizzare all’inizio di questo capitolo, ma che includeva anche la soppressione della manifestazione delle forti emozioni, incitando a un vigoroso autocontrollo. Tuttavia, molti eruditi, specialmente appartenenti alla classe sociale dei letterati, iniziarono a mettere in dubbio il valore di tale codice comportamentale e a elogiare, al contrario, l’esternazione dei sentimenti e delle passioni. In realtà, non tutti ritennero che la filosofia del *qing* fosse interamente in contrasto con il Confucianesimo, e cercarono dei punti d’incontro tra le due correnti di pensiero, però, molti la utilizzarono, invece, per esprimere un distacco pressoché totale sia con la tradizione sia con lo *status quo* del periodo, in segno di ribellione contro la decadenza del vecchio regime e l’instaurazione di quello nuovo mancese. Durante la fine dei Ming, tale modo di pensare divenne un vero e proprio stile di vita o addirittura un culto (dato che tutt’ora si parla di “culto del *qing*”) per lo più associato al libertinismo, tant’è vero che in questo periodo assistiamo anche alla nascita dell’erotica e della pornografia come generi artistico – letterari popolari. Inizialmente, pertanto, si trattava principalmente di un contrasto tra le norme di condotta imposte da una società in rovina e di un nascente regime considerato “barbaro”, e la volontà personale che spesso era contraria ai precetti comuni e del buon costume, a quel tempo percepiti come fittizi e decadenti. Ma ciò che è particolarmente degno di nota è che più tardi si verificò letteralmente una moda di perseguire i piaceri sensuali e carnali non soltanto frequentando le donne (generalmente cortigiane e prostitute), ma anche e soprattutto avendo delle relazioni con altri uomini:

Una crescita nelle sensibilità omoerotiche appare soltanto nel periodo più tardo della dinastia Ming, in risposta all’emergere di una voga libertina e sensuale. Ci sono molti pochi riferimenti alle relazioni omoerotiche nei documenti dei periodi di inizio e medio Ming e non vi è evidenza che le relazioni omosessuali fossero diffuse. I membri della classe dei letterati del tardo periodo della dinastia Ming consideravano in maniera evidente il perseguimento del piacere omoerotico

¹³⁵ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 200.

solamente come uno dei vari mezzi per trasgredire le norme e le regole tradizionali, cercando esperienze sempre nuove, aperte ed eccitanti.¹³⁶

Per la precisione,

Secondo la maggior parte dei letterati della dinastia Ming il comportamento omoerotico era una possibilità di scelta in più tra una serie di svariati piaceri sensuali e libertini accettati e disponibili. Sembrerebbe che tale comportamento spesso fosse un'espressione di privilegio per un uomo di un certo *status* sociale, assieme a un simbolo di potere.¹³⁷

Si parla di “potere” perché l'omoerotismo del tardo periodo Ming non soltanto era una moda diffusa propria del comportamento di un numero limitato di persone, bensì anche un simbolo di successo e posizione sociale. Invero, esisteva in una serie di contesti sociali e culturali ben precisi, dove questi uomini possedevano una buona conoscenza delle fonti letterarie del passato sull'amore maschile.¹³⁸ Di conseguenza, frequentare dei catamiti non solo divenne sinonimo di anticonformismo, ma anche di raffinatezza e stile, nonché di importanza sociale, in quanto il tipico libertino di epoca Ming doveva dimostrare di possedere uno *status* sociale così elevato da consentirgli di soggiogare sia donne che uomini senza difficoltà e di permettergli di spendere grandi quantità di denaro dimostrando, oltretutto, una vasta disponibilità finanziaria. È importante sottolineare, in ogni caso, che un uomo che avesse dei rapporti sessuali con una persona del medesimo sesso non implicava necessariamente il rifiuto totale delle donne come oggetto del desiderio sessuale, poiché il libertino modello non faceva grandi distinzioni sul sesso del proprio *partner*. Ciononostante, nel periodo Ming l'amore per le cortigiane attirava decisamente più prestigio o, semplicemente, era considerato più genuino rispetto all'amore per un giovane ragazzo. Diversamente, l'attrazione per uno *xiaochang* e, soprattutto, per un *nandan*, divenne popolare con la dinastia Qing dove, in alcuni casi, venne considerata addirittura come il punto più alto del sentimento romantico autentico, mentre a Pechino le cortigiane subirono il processo inverso, divenendo oggetti di repulsione, frequentati solamente dalle classi sociali più povere.¹³⁹ Perciò, durante la prima metà della dinastia Qing, al contrario, si assistette a un mutamento di tale filosofia libertina in un'attrazione più romantica e introspettiva, consentendo una comprensione più ampia e profonda dell'interiorità delle persone coinvolte.¹⁴⁰ Tale trasformazione, si focalizzò in

¹³⁶ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 34.

¹³⁷ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 33.

¹³⁸ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 40.

¹³⁹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 49.

¹⁴⁰ “L'indugio nell'omoerotismo durante la dinastia Ming non era ancora diventato romantico come invece sarebbe stato nella dinastia Qing.” WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 35.

maniera minore sul piacere fisico e corporale, e più approfonditamente sulla sfera sentimentale ed emotiva di un individuo. Eppure, non è da ritenersi un modo di esprimersi più pacato e contenuto, poiché l'eccesso, anche in riferimento all'empatia, era una sorta di "norma" all'interno del culto del *qing*.¹⁴¹ Quindi "l'eccesso" durante i Qing non si verificò, come nei Ming, in una ricerca sfrenata dei piaceri sessuali, ma piuttosto nell'esaltazione dell'interiorità nel modo più libero e veritiero possibile e, soprattutto, nella ricerca di "un'anima gemella *zhiyin* 知音 o *zhiji* 知己", ovvero di qualcuno – un conoscente, un amico o un compagno – che comprendesse al meglio sé stessi. Da evidenziare è il fatto che le relazioni omoerotiche in questo tempo vennero esaltate ancora di più rispetto a quello precedente, ma in maniera differente: se prima una relazione omoerotica era da ritenersi un modo di esprimersi anticonformista da parte di chi assumeva il ruolo attivo in un rapporto sessuale, senza tenere in grande considerazione i sentimenti del *partner* passivo, ora "i letterati di epoca Qing diedero totale riconoscimento ai sentimenti omoerotici nei loro scritti e videro l'amore tra uomini come l'epitome dei più alti ideali romantici."¹⁴² Proprio in riferimento alla questione della ricerca dell'anima gemella e delle relazioni omoerotiche come massima espressione del *qing*, le poesie scritte da Chen Weisong per Xu Ziyun e quelle stilate dagli amici di Chen e dedicate alla relazione romantica tra i due sono da considerarsi come alcune delle massime esaltazioni del sentimento *qing*. Di grande importanza, quindi, è il rapporto privilegiato di comprensione reciproca come anime gemelle tra il letterato e la cortigiana (in epoca Ming) o tra l'intellettuale e il catamita (in epoca Qing). Durante il tardo periodo Ming coloro che facevano parte della classe degli intrattenitori (attrici/attori e prostitute/i) vennero, infatti, grandemente rivalutati:

Gli intellettuali del tardo periodo Ming non consideravano la situazione delle cortigiane [o prostitute] come peccaminosa o malvagia, ma piuttosto come sfortunata. (All'inizio della dinastia) il fatto che cortigiane ricche e famose o prostitute povere e sconosciute vendessero il proprio corpo in cambio di denaro era pietoso e, forse, anche fatalistico, ma non abbastanza da diventare materia di riforma. Mentre alcuni letterati cantavano la *grandeur et la misère* della vita di una cortigiana come il soggetto principale delle loro opere teatrali e novelle, altri consideravano in maniera molto meno esplicita l'abolizione dei legami di schiavitù che legavano queste donne [...] Tuttavia, durante il corso dell'epoca Ming, e specialmente verso la metà del diciassettesimo secolo, le cortigiane non venivano più viste sotto questa luce e, verso il termine di questo periodo, divennero un "ideale culturale" [...] un simbolo di moralità.¹⁴³

¹⁴¹ "Il culto del *qing* del diciassettesimo secolo fece dell'espressione di forti sentimenti letteralmente una necessità; l'eccesso divenne norma." Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 206.

¹⁴² WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 35.

¹⁴³ Harriet T. ZURNDORFER, "Prostitutes and Courtesans in the Confucian Moral Universe of Late Ming China (1550-1644)" ..., cit., pp. 206-207.

Durante la dinastia Qing ciò valse anche e soprattutto per i catamiti, poiché i prostituti (sia donne che uomini) nella letteratura del periodo appaiono come modelli reali e sinceri di lealtà, virtù e coraggio.¹⁴⁴ In particolare, “il lato sensuale della loro esistenza venne percepito come incarnazione del *qing*, variegatamente espresso come spirito di indipendenza e libertà, coraggio e azione eroica, distacco e comprensione, vero sentimento e spirito magnanimo, e superamento delle barriere delle sfere privata e pubblica.”¹⁴⁵ Un tema altamente rilevante è difatti il disconoscimento dei confini tra classi sociali e genere, in quanto se la nozione di “amore” in senso proprio prevedeva l’eliminazione di tutte le frontiere in materia di vita e di morte, allora presumeva anche e ancora di più il superamento delle barriere in materia di rango e *gender*.¹⁴⁶ Per questo motivo, siccome il *qing* non distingue tra l’amore tra uomo e donna e uomo e uomo, o tra persone di eguale o differente *status* sociale, il discorso sul sentimento omoerotico maschile può essere correlato alle caratteristiche oggettive della bellezza. Per secoli, invero, si è ritenuto che esistesse il concetto di un’attrattività assoluta indipendente dal sesso biologico dell’individuo. Esattamente come la beltà è propria di entrambi i sessi indistintamente, allo stesso modo anche l’amore eterosessuale e quello omosessuale sono da considerarsi forme d’amore equivalenti, se non uguali.¹⁴⁷ Dunque, l’amore tra Chen Weisong e Xu Ziyun è degno di nota proprio perché oltrepassa sia le differenze di classe sociale, poiché Xu, essendo un *dan*, apparteneva al “popolo basso” e Chen, essendo di famiglia altolocata, a quello “alto”, sia le distinzioni di genere, essendo entrambi uomini che perseguirono una relazione di tipo omoerotico. In questa tipologia di rapporto il loro affetto o *qing* divenne un sentimento di rispetto, comprensione e sostegno reciproco, ovvero di “anime gemelle”. Il loro amore, perciò, fu il simbolo di una trasgressione, una trasgressione delle norme comportamentali Neoconfuciane.¹⁴⁸ Un buon esempio a dimostrazione di tali affermazioni proviene da due poesie scritte da Chen e dedicate a Xu, presenti anch’esse, come la biografia, all’interno dell’opera di Zhang Cixi, le quali recitano:

乍見筵前意便親，今生憐惜夙生因。

莫言自小青衣賤，也是江淹傳裏人。¹⁴⁹

¹⁴⁴ Harriet T. ZURNDORFER, “Prostitutes and Courtesans in the Confucian Moral Universe of Late Ming China (1550-1644)” ..., cit., p. 209.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Giovanni VITIELLO, *The Libertine’s Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China*..., cit., p. 65.

¹⁴⁷ Giovanni VITIELLO, *The Libertine’s Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China*..., cit., p. 54.

¹⁴⁸ “Nel reame empirico del circolo (letterario) di Chen, l’espressione trasgressiva del desiderio per l’attore – trasgressivo nel senso che violava i confini sia di classe che di genere – divenne in sé una forma di valuta sociale.” Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China*..., cit., pp. 188-189.

¹⁴⁹ ZHANG Cixi 張次溪, *Qingdai Yandou Liyuan Shiliao 清代燕都梨園史料* (Materiali Storici sul Giardino delle Pere della Capitale della Dinastia Qing) ..., cit., p. 962.

Quando ci siamo visti per la prima volta al banchetto mi sono sentito a mio agio e in intimità con il tuo animo. Nella vita presente sento tenerezza nei confronti della nostra vita passata. Non dire che sei una persona che non vale nulla (soltanto) perché sei un *dan*.¹⁵⁰ Tu (in realtà) sei talentuoso come Jiang Yan.¹⁵¹

鵲腦將殘酒再斟，此生何以報知音。
斷紈碎墨無多語，珍重文人一片心。¹⁵²

Il cervello della gazza ladra¹⁵³ sta per finire e io continuo a versare il vino. In questa vita in che modo posso ripagare la mia anima gemella? (I miei versi sono semplici) pezzi di seta e schizzi d'inchiostro e non dirò molto altro, (se non chiederti) di fare tesoro prezioso di una parte del cuore di questo letterato.

Come si evince da questi due *ci* 辭¹⁵⁴ scritti da Chen Weisong, in effetti, i riferimenti al differente *status* sociale dei due amanti, a dire il vero, esaltano la loro passione amorosa sincera e la loro determinazione nel perseguire una relazione non basata sulle tradizionali norme rituali di comportamento. Pertanto, sebbene queste poesie all'apparenza descrivano soltanto i talenti artistici di Xu, in realtà celebrano anche la forza dell'amore di Chen nei suoi confronti. La potenza dei sentimenti provati dai due uomini rende possibile l'ignoranza temporanea delle differenze di rango esistenti, amplificando al contempo l'affetto profondo che essi provano reciprocamente.¹⁵⁵ È necessario sottolineare, ordunque, come l'amore romantico espresso in queste poesie svolga un ruolo estremamente rilevante, poiché permette la trasgressione delle convenzioni morali e sociali. Invero, è proprio per questa ragione che viene celebrato.¹⁵⁶

Infine, in questo tipo di relazioni in cui viene coinvolto il *qing*, ampia considerazione viene data anche alla tematica della lealtà della coppia, specialmente da parte della persona di basso rango

¹⁵⁰ Il significato di *qingyi* è il ruolo femminile corrispondente alla pudica donna di mezza età o alla giovane ragazza. LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre*, London, Routledge, 2016, p. 44.

¹⁵¹ Jiang Yan 江淹 (444 – 505) era uno scrittore e un politico. In seguito alla morte del padre la sua famiglia si impoverì molto ma, nonostante ciò, divenne un funzionario di grande successo e talento letterario.

¹⁵² ZHANG Cixi 張次溪, *Qingdai Yandou Liyuan Shiliao* 清代燕都梨園史料 (Materiali Storici sul Giardino delle Pere della Capitale della Dinastia Qing) ..., cit., p. 963.

¹⁵³ Secondo la studiosa Sophie Volpp, “il cervello della gazza ladra si pensava aumentasse l'attrazione verso la persona amata, se intinto nel vino.” Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China*..., cit., p. 190.

¹⁵⁴ Gli *ci* sono un prodotto dell'influenza della musica proveniente dall'Asia Centrale su quella dei Tang 唐代 (618 – 907). Erano un tipo di poesia cantata che nel corso della dinastia Song 宋代 (960 – 1279) acquisì caratteristiche via via più definite, quali un numero preciso di versi di lunghezza variabile, uno schema tonale definito per alcune sillabe, posizioni obbligate per le rime, la presenza di elementi dialettali e l'adattamento delle parole a musiche preesistenti, consolidandosi come un genere molto amato dai letterati.

¹⁵⁵ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China*..., cit., p. 190.

¹⁵⁶ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China*..., cit., p. 57.

sociale; una lealtà che permetteva al letterato di avere successo nella sua carriera, grazie al costante sostegno emotivo datogli dalla persona amata. Nel caso di Chen Weisong, siamo a conoscenza del fatto che egli raggiunse una buona posizione di funzionario solamente a tarda età, nonostante il suo *background* socio – culturale particolarmente elevato. Egli, infatti, venne istruito non soltanto da suo padre, ma anche da eruditi come lo stesso Mao Xiang e Wu Weiye 吳偉業 (1609 – 1672), il quale si prodigò molto nel pubblicizzare il suo talento poetico, apostrofandolo come uno dei “poeti nascenti del sud – est.”¹⁵⁷ Ciononostante, Chen Weisong riuscì a superare soltanto gli esami *shengyuan* 生員,¹⁵⁸ fallendo ripetutamente quelli provinciali e, fino ai cinquantatré anni di età, occupò una posizione governativa di bassa importanza, la quale gli era stata provveduta da Gong Dingzi. Nel 1669, però, sostenne il *boxue hongci*, una serie di esami sponsorizzati dall’imperatore Kangxi per cooptare gli intellettuali dei territori meridionali all’interno del governo Qing attraverso la stesura della storia dinastica dei Ming, dei quali abbiamo parlato nell’introduzione. Sebbene molti si rifiutarono di partecipare per lealtà nei confronti della dinastia precedente, comunque si trattava dei letterati della medesima generazione del padre di Chen Weisong, mentre i coevi di questi vennero attirati maggiormente dal prestigio culturale che la partecipazione al concorso avrebbe concesso loro. Invero, l’evento sarebbe stato una grande opportunità per gli studiosi di tutta la Cina del tempo per riunirsi, incontrarsi e scambiarsi opinioni su svariati argomenti. Chen Weisong riuscì inaspettatamente a superare questi esami e fu nominato compilatore della storia della dinastia Ming, la finalità ultima di questa selezione.¹⁵⁹ Durante i ripetuti tentativi di Chen nel superare gli esami imperiali a livello provinciale, si intuisce dalle sue poesie e da quelle dei suoi amici che Xu Ziyun gli è sempre stato vicino per incoraggiarlo e ispirarlo. Secondo Stephen J. Roddy, invero, “sebbene relativamente poche opere mettono in stretto rapporto con le relazioni omoerotiche un desiderio ossessivamente perseguito e consumante di avanzamento ufficiale, (tuttavia) presentano la sessualità uomo – uomo come un dominio contrassegnato dalle pressioni e dai desideri generati dalla competizione per gli esami.”¹⁶⁰ Inoltre, parlando di Xu Ziyun e Chen Weisong, egli afferma che Xu Ziyun in questo caso viene visto non solo come l’ispirazione, ma anche come lo strumento del successo di Chen. Proprio come accade nel romanzo *Rulin waishi* (Storia non Ufficiale del Mondo dei Letterati),¹⁶¹ l’omoerotismo maschile cantato dai letterati diviene infatti una parte fondamentale per la realizzazione delle ambizioni politiche, per l’ottenimento di cariche ufficiali o per il

¹⁵⁷ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 183.

¹⁵⁸ Gli esami *shengyuan* erano gli esami imperiali a livello di contea.

¹⁵⁹ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., pp. 183-184.

¹⁶⁰ Stephen J. RODDY, “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing” ..., cit., p. 260.

¹⁶¹ Il *Rulin waishi* è un romanzo satirico di epoca Qing che racconta del rapporto tra i letterati e gli esami imperiali. È stato scritto da Wu Jingzi 吳敬梓 (1701 – 1754).

raggiungimento del successo inerente ad altri ambienti di competizione tra membri dell' *élite*.¹⁶² In conclusione, ciò che probabilmente è ancora di maggior rilevanza è che Chen riuscì a essere selezionato per il *boxue hongci* in primo luogo grazie ai suoi componimenti poetici,¹⁶³ componimenti che per tutta la vita dedicò in grandissima parte a Xu, il quale, dunque, parrebbe aver dato la possibilità a Chen di realizzare la sua ascesa nella carriera burocratica.¹⁶⁴

Queste sono le ragioni per cui Chen Weisong venne legato da amici e conoscenti frequentanti il circolo letterario di Mao Xiang al poeta della dinastia Tang, Du Mu, il quale veniva considerato da questi come “l'ultimo dei romantici”. Il disdegno di Chen per la proprietà sociale, in effetti, divenne un modo per comprendere l'amore di un letterato per un attore.¹⁶⁵ È sempre per tali motivazioni, quindi, che le poesie dedicate a Xu Ziyun, le quali cantano i suoi talenti artistici, nonché il suo amore fedele a Chen, allora, offrono un'opportunità irripetibile per intendere il significato sociale della circolazione degli attori tra i letterati all'inizio della dinastia Qing.¹⁶⁶ Difatti, nei periodi storici precedenti, l'attenzione maggiore era rivolta alle relazioni tra i letterati e le cortigiane come avvenne, per altro, con gli stessi Mao Xiang e Gong Dingzi. Tuttavia, la presenza degli attori tra di loro e altri famosi eruditi durante i banchetti e i momenti più intimi, venne per lo più ignorata o ricevette una focalizzazione minore. Perciò, il *corpus* di opere dedicate alla celebrazione dell'amore tra Chen Weisong e Xu Ziyun è la prima grande testimonianza di come questo tipo di rapporti omoerotici sia stato in realtà piuttosto comune e diffuso a quel tempo, seppur non ancora quanto lo sarebbe divenuto in seguito. Si tratta del gruppo di testi più sostanziale su qualsiasi altro attore del diciassettesimo secolo vissuto antecedentemente alla prima metà della dinastia Qing,¹⁶⁷ ed è proprio grazie alla pratica di dedicare tale grande attenzione a un intrattenitore che, in seguito, nacque l'esercizio di stilare le *huapu*.

La nascita e lo sviluppo delle *huapu*

Il termine *huapu* 花譜 significa letteralmente “guida floreale”. La parola *huapu*, infatti, è composta dai caratteri *hua* di “fiore” e *pu* di “catalogo”, “guida” o “registro”. Di conseguenza, si è indotti a presumere che si tratti di testi che parlano di fiori. Tuttavia, con “fiore” in questo caso non

¹⁶² Stephen J. RODDY, “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing” ..., cit., p. 270.

¹⁶³ Stephen J. RODDY, “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing” ..., cit., p. 271.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China*..., cit., p. 174.

¹⁶⁶ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China*..., cit., p. 176.

¹⁶⁷ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China*..., cit., p. 175.

si intendono le piante, bensì gli attori; quindi, le *huapu* in realtà sono degli scritti che raccontano dei *nandan* di epoca Qing. La ragione per cui gli attori spesso venivano definiti “fiori” è legata al fatto che tradizionalmente ci si riferiva alle cortigiane e alle prostitute alla stessa maniera; poiché gli stadi della vita di una donna venivano associati a quella di un fiore che sboccia e appassisce in un arco di tempo molto breve. Nella letteratura tradizionale cinese incentrata sulle cortigiane, oltretutto, il termine più utilizzato in riferimento a una donna di grande bellezza è proprio *hua*. L’individuo di sesso femminile, dunque, è bello quanto un fiore ma, allo stesso tempo, analogamente a un bocciolo, è oggetto di godimento estetico e soggetto al cambiamento e al decadimento repentini e inevitabili.¹⁶⁸ Questo perché la carriera di una cortigiana o di una prostituta iniziava e finiva molto presto, non appena i segni dell’avanzare dell’età si sarebbero mostrati. Ciò era ancora più veritiero per i *nandan*; come abbiamo analizzato precedentemente, infatti, la breve carriera di uno *xianggong* iniziava verso i dodici anni e terminava attorno ai venti, quando non veniva più ritenuto sufficientemente attraente dai clienti. Pertanto, tali affermazioni ci accennano come i compilatori di *huapu* si basassero sul linguaggio della letteratura dedicata al mondo delle cortigiane per parlare, al contrario, degli attori. Ad esempio, essi adottavano le strategie retoriche proprie di questo genere letterario, come paragonare i fiori ai catamiti e utilizzare metafore della bellezza e dei talenti tipici delle prostitute per riferirsi a loro.¹⁶⁹ Un sinonimo di *huapu* più legato al secondo carattere, in seguito, è *pinhua* 品花. Il carattere *pin* fa parte di una lunga tradizione estetico – letteraria cinese e può essere tradotto in italiano come “gusto estetico”, “raffinatezza” o “giudicare”. In particolare, gli scrittori di *huapu* amavano mostrarsi esplicitamente come continuatori di tale pratica attraverso parole chiavi concettuali e stili particolari legati a essa. Uno di questi concetti è *pin*, il quale si riferisce sia all’abilità di distinguere il sapore, sia al giudizio estetico. Più approfonditamente, *pin* ha una serie di significati molto ampia che riguardano non solo il giudizio, ma anche la classificazione e la valutazione. Originariamente era associato alla pratica di esaminare gli uomini candidati per le cariche pubbliche, ma già a partire dalle Sei Dinastie divenne una parte importante del criticismo letterario e artistico, una pratica sociale diffusa tra le *élite* atta a categorizzare e classificare persone come poeti, artisti e personalità particolari (per lo più contemporanee o vicine al presente), o degli oggetti come poesie e dipinti. Durante i Song i cataloghi *pu* di oggetti da collezione, ad esempio profumi, bronzi, liquori, rocce, fiori e piante proliferarono. Questi materiali attiravano l’attenzione dei letterati in qualità di “cose sensuali, *youwu* 尤物”. I cataloghi di orticoltura di epoca Song, invece, sono esattamente i registri floreali originali, e corrispondono anche ai riferimenti testuali che i commentatori dei *nandan* invocavano implicitamente

¹⁶⁸ Paola ZAMPERINI, *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction...*, cit., p. 187.

¹⁶⁹ Andrea S. GOLDMAN, “Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 68, 1, 2008, p. 13.

quando definivano i loro scritti *huapu*. A partire dalla metà della dinastia Qing, il termine *pin* venne utilizzato anche e soprattutto per gli esseri umani, con l'eccezione che ora coloro da giudicare erano le persone della più bassa classe sociale dell'epoca: gli intrattenitori appartenenti al mondo teatrale.¹⁷⁰ Come si evince dalle affermazioni soprastanti, dunque, i registri floreali di epoca Qing passarono dall'essere delle valutazioni di oggetti raffinati a giudizi esperti dei talenti dei *nandan* prima del teatro privato e, poi, della scena pubblica. Le numerose poesie e i ritratti dedicati dal letterato Chen Weisong all'attore Xu Ziyun, nonostante abbiano influenzato grandemente la pratica di scrivere i *pinhua*, sono da considerarsi, perciò, come una sorta di proto *huapu*, in quanto erano maggiormente atti a esprimere l'intensità dei sentimenti di Chen nei confronti di Xu e a celebrare la loro relazione di anime gemelle, piuttosto che a misurare i talenti artistici dell'attore; mentre il primo effettivo *pinhua* scritto appositamente con lo scopo di giudicare uno o più attori del pubblico Teatro dell'Opera di Pechino fu lo *Yanlan xiaopu* 燕蘭小譜 (Un Breve Registro delle Orchidee di Yan) di Wu Changyuan 吳長元 (? - ?), pubblicato nel 1785. *Yan* è un'abbreviazione di Yanjing 燕京, un altro nome utilizzato per indicare la capitale Pechino sotto la dinastia Qing,¹⁷¹ mentre *lan* significa "orchidea" e si riferisce all'attore più acclamato all'interno dell'opera, il quale era un ragazzo che amava dipingere questo tipo di piante sui ventagli pieghevoli. Tuttavia, essendo l'orchidea un fiore, questo vocabolo potrebbe alludere più generalmente ai *nandan* del teatro pubblico descritti nel testo, i quali venivano spesso appellati con nomi di fiori.¹⁷² A partire da questo libro si sviluppò una tendenza molto amata da parte dei letterati di scrivere dei registri simili; una voga che raggiunse il suo culmine negli ultimi anni dell'Ottocento. Ma in che modo e su quali basi si giudicavano effettivamente gli *xianggong*? Le *huapu* sono delle raccolte dal contenuto estremamente variegato: potrebbero contenere, infatti, poesie, aneddoti e ritratti, ma soprattutto la biografia di un attore, descrivente il suo stile di recitazione o quello della compagnia di appartenenza o, ancora, le vicissitudini della sua vita. Inoltre, potrebbero presentare dei commenti sul modo di cantare e di recitare di questo artista, nonché mostrare degli apprezzamenti riguardo al suo aspetto fisico, le sue abilità e le sue maniere.¹⁷³ Generalmente la struttura di tali testi è suddivisa nelle seguenti parti: una prefazione nella quale l'autore spiega le sue intenzioni e le motivazioni che lo hanno spinto a stilare una *huapu*, la lista dei nomi degli interpreti più acclamati, la lista dei secondi classificati, i fatti che li riguardano, i commenti di apprezzamento

¹⁷⁰ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing, 1770–1900*, Stanford (California), Stanford University Press, 2012, p. 24.

¹⁷¹ "Beijing è collocata in quello che era il territorio dell'antico Stato di Yan 燕國." Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 18.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ YUE Li-song 岳立松, "Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua" 清代花譜傳播與京城文化 (La Diffusione delle Huapu e la Cultura Pechinese Durante la Dinastia Qing), in *Shanxishi Daxuebao (Shehui Kexueban)*, 40, 1, 2013, p. 54.

su di loro e le parole e le frasi che ripetevano più frequentemente.¹⁷⁴ Di grande rilevanza è il fatto che nel tardo periodo Qing, però, molti di questi dettagli vennero ommessi. In effetti, la pubblicazione delle *huapu* divenne via via più vasta e diffusa, perciò non venne più ritenuto necessario inserire informazioni come l'età o il luogo di nascita degli attori; in quanto molte di queste indicazioni venivano già date per scontate dal compilatore.¹⁷⁵ Inoltre, è necessario affermare che dacché il genere del *pinhua* era l'ultimo di una lunga tradizione di testi che amavano catalogare oggetti e/o persone, gli autori delle *huapu* si percepivano chiaramente come gli eredi di tale pratica sociale, soprattutto attraverso l'utilizzo di allusioni letterarie nelle prefazioni, nei preamboli e nei colofoni presenti in questi testi. In particolare, essi si presentavano come “gli arbitri del buon gusto.”¹⁷⁶ Nonostante la presenza di un forte linguaggio di stampo classicista, comunque, tali opere non erano considerate parte della letteratura alta o ufficiale, anche se è vero che i compilatori di queste raccolte si consideravano parzialmente come degli “storici”. La loro pretesa di scrivere dei resoconti storici da un lato era genuina, poiché questi testi raccontano effettivamente di persone e fatti dell'epoca a loro contemporanei che, visti da una prospettiva futura, risultano essere veramente delle testimonianze di un passato più o meno lontano. D'altro canto, però, più che essere vere e proprie opere storiografiche, le *huapu* erano principalmente dei testi biografici.^{177, 178} Di conseguenza, anche se leggere e scrivere un *pinhua* richiedeva un'ampia conoscenza in termini di scioltezza nella tradizione letteraria (dato l'utilizzo di espressioni e strutture prosodiche di stampo classicista) e familiarità con le pratiche teatrali nella Capitale per commentare adeguatamente le *pièce* che venivano messe in scena più sovente e per conoscere gli attori più richiesti dal mercato, nonché le loro tecniche performative,¹⁷⁹ comunque rimanevano dei materiali della cosiddetta “letteratura bassa”, nonostante fossero scritti quasi esclusivamente da letterati acculturati. I sentimenti stessi degli autori dei registri, oltretutto, erano molto contrastanti riguardo al valore effettivo di questi libri, invero, anche se non erano considerati parte della letteratura alta, si trattava ugualmente di raccolte con stile e argomenti differenti dalla letteratura popolare delle classi inferiori, dato che erano in voga solamente tra letterati con un grado di acculturamento avanzato. Pertanto, le *huapu* in genere non erano semplicemente un metodo raffinato per dimostrare le proprie abilità nel campo dell'arte, della calligrafia e dell'apprezzamento estetico, bensì anche uno strumento di svago da scrivere e leggere nel tempo

¹⁷⁴ “Questo testo, dopo la lista dei nomi degli attori più acclamati, presenta la lista dei secondi classificati, i fatti che li riguardano, i commenti di apprezzamento su di loro, le parole e le frasi in generale degli *yuedan* (月旦) e molto altro.” YUE Li-song 岳立松, “Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua” 清代花譜傳播與京城文化..., cit., p. 54.

¹⁷⁵ YUE Li-song 岳立松, “Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua” 清代花譜傳播與京城文化..., cit., p. 55.

¹⁷⁶ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 23.

¹⁷⁷ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 37.

¹⁷⁸ La stesura di biografie di personaggi importanti era una sezione delle storie dinastiche della tradizione cinese.

¹⁷⁹ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 39.

libero da soli o in compagnia di una cerchia ristretta di ospiti.¹⁸⁰ Purtuttavia, malgrado il linguaggio aulico, molti in un certo senso si vergognavano di scrivere dei testi che venivano considerati “frivoli” dal governo centrale e questo è dimostrato dal fatto che molto spesso i compilatori di *pinhua* si firmavano con dei nomi falsi. L’utilizzo di pseudonimi, difatti, garantiva ai letterati di proteggere la propria rispettabilità, nascondendo ai più la loro reale identità. Nello specifico, le *huapu* erano dei testi semipubblici: solamente un determinato gruppo di persone di un certo livello di cultura, primariamente amici e parenti, avevano il privilegio di conoscere il vero nome dello scrittore. Un’altra ragione per spiegare tale comportamento, in seguito, era che la popolarità di un certo numero di *nandan* rimaneva in auge per circa cinque anni; perciò, le guide floreali diventavano molto velocemente *démodé*. Gli pseudonimi, conseguentemente, proteggevano “la reputazione del critico mantenendolo effimero esattamente come il mondo della recitazione che descriveva.”¹⁸¹

Riassumendo quanto riportato finora, dunque, sembrerebbe che le *huapu* venissero stilate dai letterati per svago o divertimento, oltre che per dimostrare le proprie capacità e i propri talenti letterari ma, in realtà, esistevano molte altre ragioni. Probabilmente la motivazione più importante ed eclatante è legata a un discontento per i risultati degli esami imperiali. Proprio alla stregua di Chen Weisong, molti letterati si recavano alla Capitale nella speranza di superare gli esami più autorevoli, ma generalmente il loro desiderio non si realizzavano; perciò si dedicavano alla stesura dei registri floreali in segno di disaccordo con le aspettative della Corte ma, soprattutto, per dimostrare di possedere talento (attraverso le numerose allusioni poetiche e letterarie) e gusti raffinati (nel giudicare le persone, in questo caso gli intrattenitori), nonché di essere i massimi esponenti della filosofia del sentimento *qing*:

Solitamente dipinto come (un uomo) che aveva rifiutato “la vita di corte” o viceversa, l’intenditore trasformava il proprio disappunto in ossessione per il teatro. I suoi lugubri prospetti verso la vita pubblica – risultanti da un mancato riconoscimento del suo talento – lo spingevano a identificarsi con l’attore di basso stato sociale e guidavano in parte il suo interesse nel riconoscere, classificare e registrare le abilità degli interpreti. L’intenditore, in qualità di autore di *huapu*, si preoccupava sia del fascino fisico che della bravura artistica degli attori che catalogava, ma insisteva che era il suo apprezzamento (nei confronti del loro) talento che lo distingueva da appassionati meno sofisticati.¹⁸²

¹⁸⁰ YUE Li-song 岳立松, “Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua” 清代花譜傳播與京城文化..., cit., p. 56.

¹⁸¹ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 42-43.

¹⁸² Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 22.

Essi, quindi, volevano provare di essere gli unici effettivi esperti conoscitori del mondo del Teatro dell'Opera. Nonostante avessero perduto la possibilità di divenire funzionari statali, comunque si consolavano definendosi come i “sorveglianti dell'eccellenza artistica,” un'autorità che si auto conferivano in risposta alle ambizioni politiche irrealizzate. Così facendo, dal loro punto di vista, si riposizionavano in cima alla gerarchia della discriminazione estetica.¹⁸³ Secondo questi letterati, quindi, giudicare gli attori, i *dan* in particolare, non soltanto serviva loro a dimostrare di essere i soli in grado di riconoscere le abilità di persone alla base della gerarchizzazione sociale, ma anche per scovare la propria anima gemella, anima comunemente incompresa dalla maggior parte della società e, a causa di ciò, costretta a vivere nella mediocrità, ovvero nel mondo del teatro e della prostituzione. Come abbiamo avuto modo di comprendere analizzando la filosofia del *qing*, in questo periodo coloro che lavoravano nell'ambito della prostituzione assunsero dei nuovi valori, caratteristiche tendenzialmente associate all'amore, alla lealtà e al conforto. Per la precisione, i letterati frustrati a causa del mancato superamento degli esami imperiali si appropriarono della cultura sensuale dei Ming basata sulle storie d'amore dei letterati con le prostitute e

Trasformarono la cortigiana (il *nandan* nel caso dell'epoca Qing) in un significante più grande di loro stessi: stando per l'autenticità – l'incarnazione della passione nobile, o *qing* [nonostante l'ovvio paradosso dell'adattabilità del suo amore] – la cortigiana (o lo *xianggong*) divenne il doppio del letterato; il *pathos* della sua purezza corporea ed emotiva evocava quello del letterato, il quale veniva forzato a prostituire i suoi talenti nel mercato politico [...] Tuttavia, a differenza dei racconti sulle cortigiane del diciassettesimo secolo, il *pathos* legato alla vita degli attori nelle *huapu* non era inflitto dal trauma della rottura dinastica (bensì dal non superamento degli esami).¹⁸⁴

Ed è proprio perché lo *xianggong* diveniva il doppio o l'anima gemella del letterato che i compilatori di *huapu* giudicavano positivamente gli attori che erano modellati entro un certo livello a loro immagine. In particolare, essi acclamavano gli intrattenitori che avevano un ottimo grado di alfabetizzazione, che possedevano un buon retroscena familiare e che, per colpa di una sfortunata serie di eventi, furono costretti a svolgere la professione degradante di *dan*.¹⁸⁵ Sempre a causa di ciò, in aggiunta, gli autori di *pinhua* tendevano a evitare discorsi espliciti sui rapporti sessuali dei *dan*, nonché sulla loro mansione di prostituti; infatti, essi accennavano soventemente al ricco repertorio di immagini e allusioni sulla bellezza corporale tipiche della letteratura inerente alle cortigiane, parlando

¹⁸³ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 49-50.

¹⁸⁴ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 32-33.

¹⁸⁵ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 50.

molto raramente del sesso in quanto atto fisico.¹⁸⁶ Più precisamente, i compilatori normalmente prestavano molta attenzione al modo in cui utilizzavano il termine *xianggong* in quanto, avendo la valenza esplicita di “catamita”, veniva al massimo appuntato in glosse filosofiche o in digressioni apologetiche e parentetiche legate a commenti o alla biografia di un determinato attore.¹⁸⁷ Essi dedicarono particolare attenzione e riguardi per quegli impersonatori considerati “casti”, ovvero coloro che nonostante fossero obbligati a prostituirsi a chiunque potesse permetterselo, rimanevano comunque emblemi di vera amicizia e lealtà verso gli uomini che (credevano) di amare veramente nella maniera più naturale e pura possibile, senza avere nulla in cambio se non il loro sguardo e la loro compagnia per qualche breve istante, specialmente nel momento del bisogno.¹⁸⁸ È qui, dunque, che nasce l’immagine del fiore di loto che cresce dal fango come metafora per gli interpreti dei ruoli femminili intrappolati nel mondo teatrale e della prostituzione, come era la cortigiana nelle case di piacere precedentemente in epoca Ming.¹⁸⁹ Perciò, il *dan* come simbolo di purezza compromessa dalla sua occupazione e dallo scorrere veloce del tempo si riferiva in verità al senso di perdita personale e temporale degli stessi ammiratori – autori di *huapu*. Inoltre, permetteva a questi scrittori di discutere del fascino degli interpreti dei ruoli femminili in relazione a tematiche più universali come l’evanescenza e le illusioni della vita e della bellezza fisica.¹⁹⁰ Per quanto riguarda la relazione tra Chen Weisong e Xu Ziyun, sono molte le ipotesi sul loro presunto rapporto corporale oppure casto, anche in riferimento alle fonti stesse dell’epoca. Il poeta Jiang Pingjie 蔣平階 (1616 – 1714), amico di Mao Xiang e frequentatore del suo circolo letterario a Rugao, ad esempio, era convinto che essi avessero una relazione sia di tipo sentimentale che sessuale.¹⁹¹ Ciononostante, trattandosi di un periodo precedente alla comparsa e alla diffusione delle *huapu* in quanto vere e proprie classificazioni degli attori più popolari all’interno della Capitale, la contraddizione del loro rapporto più o meno illibato poteva essere o non essere un problema per i destinatari dei testi scritti da Jiang Pingjie. Infatti, all’epoca in cui visse, il fine ultimo della filosofia del *qing* era incentrato più sull’autenticità della passione amorosa di Chen nei confronti di Xu e viceversa, che sulla desiderabilità sessuale dell’attore. Perciò, a quel tempo il *focus* principale era il soggetto sensibile che esprimeva i propri sentimenti all’interno delle poesie, piuttosto che l’oggetto del desiderio o dell’affetto al quale questi

¹⁸⁶ Andrea S. GOLDMAN, “Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship” ..., cit., p. 13.

¹⁸⁷ Andrea S. GOLDMAN, “Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship” ..., cit., p. 21.

¹⁸⁸ “I compilatori dei registri floreali potrebbero accennare al *gossip* sulle storie d’amore tra un *nandan* e un famoso politico, ma spesso con l’obiettivo di presentare gli attori che incarnavano gli ideali di amicizia vera – leali ai loro patroni anche dopo che questi fossero andati incontro a tempi duri.” Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 34.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Le visioni di Jiang Pingjie sul tema sono chiaramente riportate nella prefazione a una raccolta di poesie di Chen Weisong pubblicata nel 1662 e tradotta da Sophie Volpp in Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, p. 198.

componenti erano diretti.¹⁹² Dunque, se all'inizio della dinastia non era un problema il riferimento ai rapporti sessuali con gli attori in relazione alla filosofia del *qing*, dopo lo sviluppo delle *huapu* e del Teatro dell'Opera di Pechino, invece, lo divenne, e fu necessario per i letterati distinguersi da coloro che "impazzivano" per i *nandan* solamente per aver esperito i loro servizi sessuali; una tematica importantissima anche all'interno del *Pinhua baojian*.

Prima di concludere questa parte, tuttavia, è doveroso specificare un'ultima originale funzione delle *huapu*, ovvero quella di "guida alla città" o "guida a Pechino", dato che l'ambiente descritto in questi testi è Beijing. I *pinhua* non contengono soltanto le biografie dei *nandan*, poesie e commenti, bensì anche le indicazioni precise dei luoghi nei quali era possibile incontrarli e/o passare del tempo assieme a loro: vi sono, per esempio, delle liste riproducenti il nome della residenza degli attori, ma anche l'indirizzo in cui era collocata. Questo affinché coloro che si recavano per la prima volta oppure dopo molti anni alla Capitale potessero facilmente individuare e frequentare gli artisti che preferivano. Ciò era necessario a mostrare la natura turistica delle *huapu* in qualità di guide alla città.¹⁹³ Siccome le indicazioni geografiche contenute in questi testi sono abbastanza precise, allora, si può dire che i registri floreali sono di rilevante importanza per stabilire in modo pratico le coordinate cittadine dell'epoca, per costruire un'immagine mentale di esse e per mostrare l'interesse degli uomini verso i bordelli maschili, un comportamento estremamente in voga durante la dinastia Qing.¹⁹⁴ La presa in esame delle *huapu*, pertanto, è fondamentale per comprendere parte dell'atmosfera e della cultura urbane del periodo, per studiare le abitudini sociali degli uomini del tempo e per possedere un ritratto intellettuale dei costumi e dei piaceri sensuali e sessuali propri della mentalità di alcuni gruppi di persone che si muovevano a Pechino.¹⁹⁵

Dunque, in conclusione, alla luce di quanto descritto anteriormente, è possibile affermare che i registri floreali sono di fondamentale importanza per due ragioni principali: la prima è che

Non erano delle opere utilizzate semplicemente per dare sfogo ai propri desideri di intrattenimento, ma possedevano intrinsecamente anche gli effetti causati dalla fusione della cultura urbana con la realtà pratica. Le *huapu* dei letterati furono delle guide alla cultura urbana e, oltre a ciò, divennero anche delle guide indispensabili ai viaggi di piacere [...] (ed) entrarono nelle grazie degli eruditi di Pechino, poiché dipingono i costumi e le tendenze popolari della città dell'epoca. Dunque, queste opere non sono solamente degli scritti raffinati composti da letterati, ma hanno anche le caratteristiche intrinseche delle guide alla città per venire incontro alla passione maniacale per gli

¹⁹² Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 200.

¹⁹³ YUE Li-song 岳立松, "Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua" 清代花譜傳播與京城文化..., cit., p. 57.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ YUE Li-song 岳立松, "Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua" 清代花譜傳播與京城文化..., cit., p. 54.

attori del Teatro dell'Opera della Capitale, soddisfare le esigenze dei letterati di andare a fare visita a questi artisti per intrattenersi con loro, e per stimolare il consumo dell'intrattenimento a Pechino, ma soprattutto per promuovere la prosperità della cultura del turismo sensuale.¹⁹⁶

La seconda, invece, è che dacché questi testi descrivono in maniera estremamente dettagliata i comportamenti degli attori e l'interesse da parte dei letterati nei loro confronti,¹⁹⁷ sono effettivamente gli unici scritti dedicati interamente agli intrattenitori (oltre al romanzo *Pinhua baojian*) dei quali disponiamo al giorno d'oggi. Invero, la maggior parte di ciò che si conosce oggi sulle *performance* degli artisti del teatro pubblico a Pechino, sui loro stili di canto e di recitazione, sull'aspetto del teatro in generale, oppure sugli spettacoli comunemente messi in scena è quasi interamente dovuto alle *huapu*.¹⁹⁸ Pertanto, si tratta di fonti veramente indispensabili per comprendere al meglio la vita dell'epoca incentrata sui letterati e, soprattutto, sui *nandan*. L'opera di Zhang Cixi *Qingdai yandou liyuan shiliao*, pubblicata nel Novecento, raccoglie molte delle *huapu* delle quali siamo in possesso ed è la prima ad aver incluso al suo interno anche la biografia, il ritratto e le poesie interamente dedicate a Xu Ziyun in quanto, secondo tale studioso, questi scritti sarebbero da considerarsi anch'essi parte del genere letterario delle guide floreali. Perciò, se si valuta che questi sono stati composti prima della nascita del *jingju* e della diffusione della pratica sociale a Pechino di valutare i talenti degli attori, allora, probabilmente, si tratterebbe del primo esempio evidente di *pinhua*. Le opinioni su questa affermazione sono differenti e talvolta discordanti, però non si può negare che, in ogni caso, ebbero una grande influenza sullo sviluppo del pensiero dei letterati di epoca successiva, specialmente sul pensiero legato alla filosofia del *qing*.

¹⁹⁶ YUE Li-song 岳立松, "Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua" 清代花譜傳播與京城文化..., cit., p. 57.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Andrea S. GOLDMAN, "Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship" ..., cit., p. 3.

Capitolo Secondo: Il *Nandan* e il Teatro

Le origini del *jingju*

Il teatro cinese tradizionale è comunemente denominato *xiqu* 戲曲. Questo termine viene tradotto in italiano come “Teatro dell’Opera” per la presenza di dialoghi cantati, proprio come accade nell’Opera italiana e, in generale, in quella europea.¹⁹⁹ Le forme di intrattenimento inerenti al canto, alla danza, alla recitazione di testi e al racconto di storie risalgono a periodi molto antichi e precedenti alla storia imperiale della Cina; tuttavia, si potrebbe parlare di vero e proprio “teatro cinese” probabilmente a partire dalla dinastia Tang. Fu l’imperatore Tang, Xuanzong 宣宗 (810 – 859), infatti, a fondare la prima scuola imperiale di musica, canto e recitazione; un istituto chiamato “Giardino delle Pere, Liyuan 梨園” per via della sua collocazione all’interno di un verziere coltivato ad alberi di questa tipologia nella città di Xi’an 西安. Si tratta del primo esempio in cui “un’Accademia Imperiale si interessò all’educazione, al controllo e alla fornitura degli intrattenitori. Sotto Xuanzong alcuni degli artisti del Giardino delle Pere potrebbero essere stati attori di teatro e le storie ufficiali dei Tang riportano che l’Imperatore stesso contribuì a formarli.”²⁰⁰ Secondo alcuni studiosi presumibilmente era una scuola il cui scopo consisteva più nell’insegnamento dei canti buddhisti che delle arti teatrali stesse, però resta il fatto che da questo momento in poi divenne usuale riferirsi agli attori di epoca più tarda con l’appellativo di “Bambini del Giardino delle Pere, *Liyuan dizi* 梨園弟子” (un vocabolo che si utilizza addirittura ancora oggi),²⁰¹ e che i regnanti cominciarono a interessarsi sempre di più alla formazione di artisti per l’intrattenimento di corte. Inoltre, sempre durante la dinastia Tang, furono creati i cosiddetti *canjunxi* 參軍戲, ovvero dei siparietti comici dalla trama molto semplice e contenenti dialoghi, canzoni e brani da recitare. Inoltre, con essi comparvero i primissimi ruoli teatrali, i quali divennero parte integrante del teatro cinese più tardo.²⁰² Durante la

¹⁹⁹ “Poiché il canto è così importante per il dialogo, il termine *xiqu* viene spesso tradotto come ‘Opera’.” LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 31.

²⁰⁰ Colin MACKERRAS, “Peking Opera Before the Twentieth Century”, *Comparative Drama*, 28, 1, 1994, p. 30.

²⁰¹ Il Giardino delle Pere “guadagnò abbastanza fama che ad oggi gli attori (del teatro cinese tradizionale) vengono talvolta chiamati ‘Bambini del Giardino delle Pere’, sebbene sembrerebbe che la sua vera funzione fosse stata quella di insegnare la musica buddhista più che qualsiasi altra cosa che potremmo considerare teatrale.” LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 32.

²⁰² *Ibidem*.

dinastia Song, in seguito, si svilupparono due stili di teatro popolare: il teatro settentrionale *zaju* 雜劇 e quello meridionale conosciuto come *nanxi* 南戲, *xiwen* 戲文 oppure come *chuanqi* 傳奇. Gli *zaju* erano dei testi teatrali basati su melodie settentrionali. Tali testi erano composti da quattro lunghe sequenze di *qu* 曲 cantate da un solo ruolo teatrale. I *qu* erano canti popolari dialettali caratterizzati dal polisillabismo e dalla presenza di *chenzi* 襯字, ovvero di caratteri che non venivano cantati, ma semplicemente pronunciati in maniera accelerata, presenti all'inizio o all'interno di un verso per consentire una sintassi fluida e nitida oppure per indicare la relazione tra due versi.²⁰³ I *qu* si distinguevano in *beiqu* 北曲 e *nanqu* 南曲 in base al luogo in cui venivano prodotti ed eseguiti e venivano utilizzati per scrivere poesie (*sanqu* 散曲), canzoni narrative (*zhugongdiao* 諸宮調) oppure gli *zaju* stessi.²⁰⁴ I ruoli principali all'interno del teatro settentrionale si dividevano in sei e solamente gli interpreti dei ruoli *mo* 末 di uomo e *dan* di donna potevano cantare. Altre caratteristiche importanti erano poi la presenza di uno o due interludi *xiezi* 楔子 posti come prologo oppure a metà tra le quattro sequenze di *qu*, la variazione di tempo, luogo, spazio e azione all'interno di una singola sequenza e le tematiche legate alla storia cinese, alle vicende d'amore tra una cortigiana e un giovane letterato oppure a racconti buddho – daoisti.²⁰⁵ Il teatro meridionale, invece, era basato sui canti *nanqu*, le melodie e i dialetti del sud. I testi, però, erano più lunghi degli *zaju* settentrionali e comprendevano tra le trenta e le cinquanta scene. Essi si aprivano con un episodio iniziale che riassumeva gli avvenimenti che sarebbero stati rappresentati successivamente e la trama era solitamente basata su una stereotipata storia d'amore che raccontava dell'incontro, della separazione e, infine, della riunione di due amanti. I ruoli teatrali non erano numerosi e talvolta venivano indicati con dei nomi differenti rispetto a quelli impiegati negli *zaju*. Inoltre, i passaggi cantati potevano essere interpretati da vari ruoli, anziché essere riservati soltanto a un interprete.²⁰⁶ I testi *zaju* si svilupparono fortemente durante la dinastia mongola Yuan, dando vita alla prima epoca d'oro del teatro cinese tradizionale;²⁰⁷ tuttavia, dalla metà del sedicesimo secolo iniziarono a cedere il passo ad altre forme di *chuanqi* meridionali più innovative. Dopo la fine della dinastia Ming gli *zaju* non vennero più messi in scena, ma divennero, con alcune modifiche, un materiale di lettura molto apprezzato dalle classi colte.²⁰⁸ Nel corso dei Ming, perciò, nel meridione si diffusero differenti scuole teatrali distinte per dialetto, musica locale e stile di canto. Tali rappresentazioni venivano denominate in base alla regione di

²⁰³ W. IDEMA, L. HAFT, *Letteratura Cinese*, Venezia, Cafoscarina, 2000, p.189.

²⁰⁴ W. IDEMA, L. HAFT, *Letteratura Cinese...*, cit., p.190.

²⁰⁵ W. IDEMA, L. HAFT, *Letteratura Cinese...*, cit., pp. 198-200.

²⁰⁶ W. IDEMA, L. HAFT, *Letteratura Cinese...*, cit., p. 205.

²⁰⁷ “Da un punto di vista letterario, molti specialisti ritengono gli *zaju* e il secolo che segue il 1260 come ‘l’epoca d’oro’ del teatro cinese.” LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 32.

²⁰⁸ W. IDEMA, L. HAFT, *Letteratura Cinese...*, cit., p. 220.

origine, però ciò non escludeva che potessero divenire popolari anche in altre aree geografiche. Invero, fu sempre presente un processo di influenza reciproca tra varianti locali, varianti di altre regioni e musica popolare indigena, il quale comportò la nascita costante di nuove forme artistiche.²⁰⁹ Per essere più precisi: in questo periodo il *xiqu* si sviluppò perfino in più di trecento differenti forme di teatro regionale. La maggior parte di esse nacque nelle zone rurali ed erano di tipo popolare e di dimensioni contenute, ma alcune si diffusero anche nelle città e divennero ben conosciute in quasi tutta la Cina del tempo. Esse differivano in dialetto, musica, strumentazione e tecniche recitative, ma le storie erano abbastanza simili ed era presente una certa correlazione negli stili di recitazione e nei costumi di scena.²¹⁰ Tra queste numerose forme di teatro locale soltanto una riuscì a guadagnare l'attenzione maggiore sia da parte del pubblico che da parte della Corte, ovvero il *kunqu* 崑曲. Il *kunqu* prese vita a Suzhou e il suo nome significa letteralmente “canti del Kun” ovvero canti con melodie provenienti dal Kunshan 崑山; un territorio a nord – est, appunto, di Suzhou. Questo genere teatrale conteneva molti atti e a volte il numero era talmente elevato che la rappresentazione veniva eseguita in più giorni. In aggiunta, il ruolo delle parti cantate era decisamente più ampio rispetto a quello proprio di molte altre varianti regionali precedenti e contemporanee. Il fatto che le canzoni fossero fondamentali per l'esecuzione della *pièce* probabilmente è uno dei motivi per cui il *kunqu* fu particolarmente apprezzato dalle classi più colte.²¹¹ La musica presente in esso, infatti, era caratterizzata da una melodia calma e gentile, con la predominanza del flauto traverso *dizi* 笛子 e non pochi letterati rinomati si dedicarono alla stesura di opere su questo stile raffinato, quali Li Yu 李漁 (1611 – 1680) e Tang Xianzu 湯顯祖 (1550 – 1616). La seconda ragione per la quale il *kunqu* attirò il favore dei letterati del periodo è legato allo stesso Tang Xianzu e alla sua opera *Mudan ting* 牡丹亭 (Il Padiglione delle Peonie). Il *kunqu*, in effetti, fu al centro di una controversia sulla sua funzione principale: “una scuola (di pensiero) riteneva che tale teatro fosse basato sulla ragione *li* 理, la moderazione e la moralità pubblica. Tang Xianzu rappresentava (invece) la scuola di pensiero opposta, la cui filosofia si basava sul sentimento *qing*, con il focus sulla passione umana e la spontaneità.”²¹² Dunque, il *kunqu* stava alla base del dibattito filosofico tra il Neoconfucianesimo e la filosofia del sentimento del quale abbiamo discusso nel capitolo primo. In ogni caso, qualunque fossero state le ragioni di entrambi i contendenti, il *kunqu* rimase la forma di teatro più amata da tutti per circa trecento anni, fino a quando non fu gradualmente soppiantata dal *jingju*, il Teatro dell'Opera di Pechino. La maggior parte degli studiosi è in accordo sul far risalire la data di nascita ufficiale del

²⁰⁹ W. IDEMA, L. HAFT, *Letteratura Cinese...*, cit., p. 224.

²¹⁰ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 33.

²¹¹ W. IDEMA, L. HAFT, *Letteratura Cinese...*, cit., p. 225.

²¹² LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., pp. 34-35.

jingju al 1790, anno in cui l'imperatore Qianlong, per celebrare il suo compleanno, fece recitare a Corte alcune compagnie provenienti dalle regioni dello Anhui 安徽 e dello Hebei 河北.²¹³ Il Teatro dell'Opera di Pechino deriva da due stili teatrali denominati *xipi* 西皮 ed *erhuang* 二黃, i quali vengono normalmente raggruppati assieme ad altre forme con caratteristiche analoghe all'interno della categoria chiamata *bangziqiang* 梆子腔. È proprio perché il *jingju* deriva da questi due stili che un suo sinonimo valido è *pihuang* 皮黃. Le forme teatrali *bangziqiang* risalgono già al sedicesimo secolo e si svilupparono un po' in tutta la Cina, ma divennero popolari solamente dopo il 1790. Il termine *bangziqiang* solitamente è tradotto in inglese come *clapper Opera*, ovvero "Opera applaudita", ma in realtà il *bangzi* originariamente era uno strumento a percussione in legno duro che veniva colpito ripetutamente con un bastone e non con le mani. In ogni caso, la parola "Opera applaudita" è oramai di utilizzo comune ed è diventata una traduzione valida e accettata dagli studiosi e dagli appassionati di teatro cinese tradizionale. In seguito, un'altra caratteristica inerente al *jingju* è che questo stile teatrale impiega il sistema musicale noto come *banqiangti* 板腔体, nel quale le melodie vengono scritte appositamente per le parole preesistenti. Grazie a ciò è possibile ottenere un frequente mutamento del ritmo e della metrica dei versi cantati nello stesso atto, in modo tale da consentire una più ampia e variegata serie di espressioni emotive.²¹⁴ Dunque, il *xipi* e l'*erhuang* derivavano dalla stessa famiglia, però differivano entro qualche misura: l'*erhuang*, in effetti, proveniva dal meridione ed esprimeva prevalentemente emozioni quali il dolore, la rimembranza oppure il liricismo, mentre il *xipi* possedeva origini settentrionali e veniva adottato per lo più per esprimere sentimenti di gioia o veemenza.²¹⁵ Essi avevano in comune lo stesso dialetto, tuttavia si svilupparono in regioni differenti (l'Anhui e lo Hebei) e divennero ampiamente conosciuti a Pechino dopo i festeggiamenti del compleanno dell'imperatore Qianlong, tempo nel quale questi due stili si fusero creando, così, il *pihuang*. Nonostante il *jingju* fosse stato rappresentato a Corte in un'occasione piuttosto solenne, tuttavia, non attirò il favore imperiale almeno fino al 1860 quando:

Le compagnie delle Tre Celebrazioni e dei Quattro Piaceri recitarono a Palazzo per contribuire ai festeggiamenti del trentesimo compleanno dell'imperatore Xianfeng (咸豐, 1831 – 1861), il quale quell'anno cadde il ventisei luglio. Questo fu molto significativo per la storia dell'Opera di Pechino perché fu la prima volta che delle compagnie famose ed esperte di questo stile recitassero a Corte. L'evento suggerì fortemente che vi erano dei membri della famiglia imperiale che

²¹³ Colin MACKERRAS, "Peking Opera Before the Twentieth Century" ..., cit., p. 21.

²¹⁴ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 33.

²¹⁵ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 35.

amavano il *jingju* anche se la convenzione disprezzava tutte le forme di intrattenimento popolare.²¹⁶

Per la verità anche questo fu un evento abbastanza isolato (essendo l'Opera di Pechino un teatro di origine prettamente volgare) poiché a palazzo non vi furono altre significative rappresentazioni fino al 1884, quando l'Imperatrice Vedova Cixi 慈禧太后 (1835 – 1908), grandissima amante dell'Opera di Pechino, fece celebrare il suo cinquantesimo compleanno da attori specializzati nel *jingju*.²¹⁷ Da questo momento in poi ella divenne una promotrice entusiasta di tale stile teatrale e lo favorì fino a quando non diventò ufficialmente un genere approvato dalla Corte. Attraverso l'incoraggiamento e la sponsorizzazione dell'imperatrice Cixi divenne una forma teatrale talmente in voga in tutta la Cina che nel ventesimo secolo fu addirittura identificata con il termine *guoju* 國劇 ossia "teatro nazionale", divenendo, in questo modo, una delle espressioni di teatro tradizionale più rappresentative del Paese, se non perfino la più emblematica di tutte.²¹⁸

Le caratteristiche del *jingju*

Come abbiamo appena avuto modo di discutere, il *pihuang* o *jingju* fu il risultato di un lungo processo evolutivo del teatro tradizionale cinese. Infatti, esso porta in sé sia caratteristiche comuni ad altri stili teatrali più antichi o ad esso contemporanei, sia innovative: in un certo senso, è possibile asserire che l'Opera pechinese sia il punto più alto di integrazione delle varie forme locali del teatro regionale che lo precedettero. In più, è anche vero che il *jingju* contribuì a proseguire le tradizioni antecedenti, sebbene, per quanto riguarda le abilità artistiche quali la danza, le scene d'azione, il trucco, la musica, il canto, la recitazione e la sceneggiatura, esso portò le convenzioni esistenti a nuovi livelli di sviluppo e perfezione.²¹⁹

Esattamente come altre forme di *xiqu*, il *jingju*, a differenza del teatro "occidentale", non si distingue in "commedia" e "tragedia", bensì in teatro "civile, *wen* 文" e "militare, *wu* 武". Nel teatro di tipo civile la storia si basa su tematiche legate all'amore, al matrimonio, alla religione e alla

²¹⁶ Colin MACKERRAS, "Peking Opera Before the Twentieth Century" ..., cit., p. 31.

²¹⁷ Colin MACKERRAS, "Peking Opera Before the Twentieth Century" ..., cit., p. 32.

²¹⁸ "Il *jingju* divenne così rilevante e popolare che nel ventesimo secolo in un'occasione venne addirittura denominato *guoju* o teatro nazionale, dato che alcuni entusiasti del *xiqu* lo ritennero equivalente a una forma di teatro che potesse rappresentare non solo Beijing, ma anche tutta la Cina." LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 36.

²¹⁹ Colin MACKERRAS, "Peking Opera Before the Twentieth Century" ..., cit., p. 38.

giustizia, mentre il teatro militare è incentrato su argomenti inerenti alla guerra e alla ribellione.²²⁰ Per quanto riguarda il *jingju*, però, i due generi non sono mai stati in voga allo stesso modo nel medesimo periodo storico, infatti, nella prima metà della dinastia Qing il palcoscenico era dominato dalle rappresentazioni civili, dove i ruoli principali erano quelli femminili, i quali infondevano popolarità al genere attraverso la celebre sensualità dei *nandan*; mentre dalla seconda metà del diciannovesimo secolo ci furono uno sviluppo e un'attenzione maggiori nei confronti di ciascuna delle arti delle quali tale stile teatrale era composto.²²¹ Invero, in quest'epoca anche gli altri ruoli iniziarono ad attirare grande interesse, sebbene la notorietà dei *dan* non diminuì. Il motivo per cui in seguito progredì il teatro militare è legato alla transizione dell'enfasi posta non più soltanto sul canto, ma anche sull'azione, che comprendeva elaborate acrobazie e richiedeva grandi abilità fisiche in termini di forza, agilità, flessibilità, nonché approfondite conoscenze di arti marziali. Per quanto riguarda le storie che venivano messe in scena, invece, trattandosi di trame estremamente lunghe, proprio come accadeva per il *kunqu*, esse venivano rappresentate in maniera episodica e dalla durata di circa un'ora, sia per quanto riguarda le rappresentazioni civili che militari e, a differenza degli spettacoli "occidentali", non raggiungevano un *climax* per poi essere seguite da un epilogo, poiché spesso i due momenti coincidevano.²²² Il contenuto delle trame generalmente includeva vicende della storia cinese antica, a eccezione dei fatti buddhisti, i quali potevano riguardare anche eventi non così remoti.²²³ Tali accadimenti provenivano da due fonti principali, ovvero testi di epoca risalente al tredicesimo secolo o più tardi, oppure romanzi eroici.²²⁴ Sembrerebbe che nella prima metà del diciannovesimo secolo fossero particolarmente in voga le *pièce* attingenti al materiale della prima tipologia di fonti, nella quale i *dan* erano i massimi esperti di esecuzione e rappresentazione scenica, mentre dalla seconda metà del medesimo periodo vennero apprezzate soprattutto le storie basate sui romanzi.²²⁵ Le rappresentazioni civili della prima metà della dinastia Qing, in particolare,

Dipingevano confrontazioni tra il bene e il male ed erano melodrammatiche nella struttura. Esploravano questioni di virtù morale individuale, utilizzavano liberamente e prestamente i materiali storici per le loro trame [tratte specialmente dalla dinastia Ming] e spesso mescolavano le storie d'amore tra letterato e cortigiana con *pièce* di Corte inerenti alla giustizia sociale; tuttavia, siccome (il tema della) giustizia solitamente non veniva trasmesso tramite i canali ufficiali, queste storie mostravano frequentemente protagonisti come i cavalieri – erranti.²²⁶

²²⁰ Colin MACKERRAS, "Peking Opera Before the Twentieth Century" ..., cit., p. 20.

²²¹ Colin MACKERRAS, "Peking Opera Before the Twentieth Century" ..., cit., p. 23.

²²² Colin MACKERRAS, "Peking Opera Before the Twentieth Century" ..., cit., pp. 27-28.

²²³ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 40.

²²⁴ Colin MACKERRAS, "Peking Opera Before the Twentieth Century" ..., cit., p. 28.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 146.

La tematica della giustizia sociale è di forte interesse, in quanto risulta che il pubblico apprezzasse maggiormente le rappresentazioni sentimentali incentrate sull'ingiustizia più che sul ripristino dell'ordine convenzionale. Questo perché il teatro pubblico offriva agli spettatori un luogo di svago, ma spesso era anche un *forum* per l'espressione di sentimenti e opinioni legate alla denuncia sociale. Le Opere rappresentate mostravano scene o tematiche intrise di simpatie di classe e di genere dove i buoni generalmente erano donne e persone di umile condizione, mentre gli uomini erano i personaggi meschini, solitamente ricchi e potenti.²²⁷ È per questi motivi, perciò, che i personaggi femminili del periodo in questione ebbero un ruolo così significativo nelle rappresentazioni pubbliche, prima con il *kunqu* e più tardi con il *jingju*. Essi erano gli emblemi dell'ingiustizia sociale raffigurata dall'inserimento della nuova dinastia mancese all'interno del sistema politico cinese; simboli tanto cantati nella filosofia del *qing*, come abbiamo visto. Nel corso del tempo, però, seguendo la stabilizzazione del potere dei Qing e l'incremento straordinario della popolarità del *nandan*, dettato soprattutto dai suoi servizi sessuali, questi contrassegni di lealtà, coraggio, indipendenza e vero sentimento legati al *qing*, mutarono in semplici e banali messe in scena di sensuali storie d'amore e di civetteria. Un esempio di ciò è la *pièce* *Guo Hua mai yanzhi* 郭華買胭脂 (Guo Hua Compra i Cosmetici),²²⁸ della prima metà del diciannovesimo secolo. Essa, in effetti, come tante altre analoghe, drammatizza una storia estremamente semplice, consistente in un singolo e breve episodio in cui un uomo di nome Guo Hua si innamora di una ragazza che vende rossetti e cerca di conquistarla.²²⁹ Questa trasformazione era atta a richiamare gli spettatori non tanto agli spettacoli teatrali pubblici, ma piuttosto alle case private degli *xianggong*, delle quali si parlerà in seguito. Durante tali spettacoli, dunque, i *nandan* davano sfoggio delle loro abilità seduttive per attirare potenziali clienti, più che per mostrare i loro talenti in materia di recitazione, anche se questi non mancavano e, anzi, venivano apprezzati dai compilatori di *huapu*. Le rappresentazioni militari, al contrario, subirono il processo inverso: se prima erano molto meno celebri delle *pièce* civili, dalla seconda metà della dinastia vennero estremamente apprezzate e le tematiche riguardavano ambiti rilevanti e antitetici come la lealtà contro il tradimento, il coraggio in opposizione alla vigliaccheria, la strategia in comparazione con l'inganno oppure la lotta contro lo strapotere e la tirannia.²³⁰ Si trattava di temi ed episodi tratti specialmente da romanzi storici ed eroici quali il *Sanguo zhi yanyi* 三國演義 (Il Romanzo dei Tre Regni).²³¹

²²⁷ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 147.

²²⁸ *Guo Hua mai yanzhi* è un'Opera in stile *bangziqiang* originaria dello Henan 河南.

²²⁹ Colin MACKERRAS, "Peking Opera Before the Twentieth Century" ..., cit., p. 29.

²³⁰ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 41.

²³¹ *Il Romanzo dei Tre Regni*, o *Sanguo zhi yanyi*, fu scritto nel 1552 da Luo Guanzhong 羅貫中 (1330 – 1400), il quale era anche un autore di *zaju*. Racconta la storia delle guerre civili cinesi avvenute tra il 180 e il 280 ed è scritto in *wenyan*, ma contiene anche qualche elemento in *baihua*.

Un'altra delle caratteristiche fondamentali relative al *jingju*, ma risalente a generi precedenti, successivamente, è la presenza dei ruoli teatrali. Nell'Opera pechinese vi sono quattro ruoli principali: lo *sheng* 生, il *dan* 旦, il *chou* 丑 e il *jing* 淨. Gli *sheng* sono i personaggi maschili, i *dan* quelli femminili (interpretati dai *nandan* durante la dinastia Qing e nei primi anni del Novecento), i *chou* i buffoni, mentre i *jing* i personaggi maschili sia positivi che negativi come generali, guerrieri oppure antagonisti. Ciò che è importante sottolineare dei *chou* è che questi possono essere sia personaggi maschili sia femminili, anche se in quest'ultimo caso, nel corso dell'ultima dinastia imperiale venivano interpretati sempre da giovani ragazzi, come accadeva per il ruolo *dan*. Inoltre, sebbene interpretino la parte del buffone, sciocco oppure astuto, non sempre sono relegati a far ridere, quindi non tutti i *chou* posso essere definiti come ruoli comici. Ciò che li caratterizza più di tutto, infatti, è la mancanza di dignità, poiché essi spesso si rivolgono direttamente agli spettatori.²³² In seguito, bisogna sapere che questi quattro ruoli vengono suddivisi in sottocategorie, le quali, oltre che numerose, talvolta possono essere particolarmente complesse. Alcuni esempi sono i seguenti: il *laosheng* 老生 (uomo anziano) che interpreta uomini maturi come persone di Stato, il *wusheng* 武生 (uomo guerriero) che recita i ruoli di guerrieri maschili, lo *xiaosheng* 小生 (ragazzo), il giovane uomo (spesso un letterato innamorato) che canta in falsetto, il *qingyi* 青衣 (letteralmente vestiti neri) che rappresenta una donna pudica e dignitosa, lo *huadan* 花旦 (letteralmente *dan* floreale) che mostra una ragazza più spensierata che soventemente flirta con lo *xiaosheng*, il *laodan* 老旦 (donna anziana), ovvero la matrona, o ancora il *wudan* 武旦, la donna – guerriero. Solitamente gli *sheng* e i *dan* sono personaggi positivi, mentre quelli negativi o malvagi vengono impersonati dal *jing* e dal *chou*.²³³ Per quanto riguarda le sottocategorie *jing* e *chou*, in seguito, si possono fare esempi simili, quali il *wuchou* 武丑, il *chou* militare, o il *wenchou* 文丑, il *chou* civile, e il *wujing* 武淨, il *jing* esperto di acrobazie e arti marziali. Tutti questi personaggi sono tutt'ora distinguibili in base ai costumi che indossano, al trucco facciale che esibiscono, allo stile di canto che utilizzano e alle movenze o al tipo di danza che eseguono.

Per quanto riguarda i costumi, inizialmente erano basati sugli abiti imperiali tuttavia, più tardi, man mano che il teatro si sviluppò e divenne una forma di intrattenimento sempre più diffusa e popolare, e che gli attori vennero categorizzati ufficialmente come *jianmin*, essi furono modificati, poiché agli artisti fu proibito indossare indumenti e/o emblemi che contenessero riferimenti al rango e allo *status* non accordato loro dalla legge. Inoltre, i colori, le decorazioni e le dimensioni vennero esagerate per aumentarne la visibilità dal palcoscenico. Siccome le prime compagnie non

²³² LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 44.

²³³ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., pp. 43-44.

possedevano molto denaro, si cominciò a riutilizzare indumenti per personaggi dal ruolo medesimo o simile, anziché confezionarne dei nuovi il che, altrimenti, sarebbe stato assai dispendioso. In questo modo, a poco a poco, costumi specifici vennero associati a determinati tipi di ruolo, dando origine ai costumi tipici per certi personaggi, i quali vengono indossati tutt'oggi. Tali abiti venivano immagazzinati in bauli o armadietti appositi e, prima di ogni rappresentazione, un costumista ben addestrato selezionava dalla scelta disponibile quelli essenziali per vestire ciascun interprete. Quando erano necessari dei nuovi costumi perché inutilizzabili o mancanti, invece, si ordinavano in una fabbrica particolare, dove venivano cuciti sulla base di modelli tradizionali per ogni capo; nessun disegnatore, quindi, era coinvolto nella sua progettazione.²³⁴ Dunque, ogni figura aveva e tutt'ora possiede il proprio costume codificato in modo tale da essere resa immediatamente riconoscibile e distinguibile dal pubblico. Gli abiti, infatti, servono anche a informare delle caratteristiche fisiche e delle circostanze personali dei personaggi, però non vengono utilizzati, al contrario, per indicare il tempo, la posizione geografica o il clima.²³⁵ Inoltre, essi possono comunicare dettagli aggiuntivi fondamentali sulla condizione drammatica come, ad esempio, l'evento rappresentato, la relazione tra i vari ruoli, la loro psicologia e, soprattutto, la loro funzione nella storia.²³⁶ Ogni indumento è riccamente decorato ed estremamente pregiato, soprattutto per quanto riguarda quelli più antichi, sui quali venivano eseguiti a mano dei ricami atti non solo a ornare, ma anche valorizzare la superficie dei costumi con motivi che arricchivano la delineazione dei ruoli. Tali disegni venivano applicati comunemente ai bordi sotto forma di quadrati e cerchi, oppure si trovavano sparsi su tutta l'area dove, però, la loro posizione era pressoché standardizzata.²³⁷ In più, quasi tutte le vesti erano realizzate in seta, mentre il cotone veniva adoperato soltanto per alcuni capi per i ruoli di importanza minore. In seguito, passando alle calzature, i personaggi di alto rango normalmente utilizzavano scarpe coi tacchi e stivali con soles bianche e spesse, mentre i servitori e i soldati solitamente indossavano scarpe piatte.²³⁸ Relativamente alle calzature dei *nandan*, è necessario menzionare l'invenzione rivoluzionaria di Wei Changsheng 魏長生 (1744 – 1802). Wei Changsheng è il primo vero *nandan* del teatro pubblico più famoso della storia imperiale. Egli interpretava, per la precisione, i ruoli *huadan* e nel 1779,²³⁹ quando si recò a Pechino, attirò talmente tanto il favore del pubblico con le sue *performance* che addirittura gli appassionati di *kunqu* accorsero ad assistere ai suoi spettacoli di *jingju*. Egli, in particolare, fu celebre non soltanto per la sua immoralità ma anche e soprattutto per alcune

²³⁴ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 206.

²³⁵ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 207.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 210.

²³⁹ “Uno degli attori più importati nella storia del teatro cinese fu Wei Changsheng, la cui prima apparizione a Beijing nel 1779 rese la città la più rilevante nel campo del teatro cinese per la prima volta dopo secoli, e marcò un primo passo nello sviluppo del *jingju*.” LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 44.

invenzioni importantissime per lo sviluppo dell'Opera di Pechino. Una di queste fu proprio le scarpe per i ruoli femminili. Siccome i *dan* venivano interpretati da giovani ragazzi, questi, a differenza delle donne reali, non venivano sottoposti fin dalla tenera età alla tradizionale fasciatura dei piedi; perciò, sul palco risultava difficile imitare il modo di camminare delle fanciulle. Egli, però, ovviò al problema attaccando ai propri piedi dei piccoli zoccoli di legno chiamati *cai qiao* 踩蹻 (piedi finti). Da quel momento in poi ogni interprete dei ruoli femminili indossò questo tipo di calzature durante le rappresentazioni teatrali. Tuttavia, non era affatto facile portare i *cai qiao*, poiché costringevano gli artisti a camminare sulle punte durante tutto il tempo della loro esibizione, sottoponendoli a dure prove di equilibrio e resistenza. Questo compito diveniva ancora più difficile nel caso dell'impersonazione delle *wudan*, le donne – guerriero, dove l'attore, oltretutto, doveva eseguire svariate tipologie di salti mortali e arti marziali. Degli incidenti, però, non si sa nulla, dato che non vennero mai registrati.²⁴⁰ Nonostante la difficoltà tecnica, in ogni caso, grazie a questo accorgimento gli *xianggong* riuscirono a imitare quasi alla perfezione l'andatura delle ragazze, rendendo la loro interpretazione più vicina alla realtà. Come accessori, in seguito, solamente i ruoli maschili indossano dei cappelli, a differenza dei personaggi femminili i quali, al contrario, portano dei copricapi consistenti in diademi, fiori, nastri e gioielli, nessuno dei quali nasconde completamente i capelli.²⁴¹ I capelli, in questo caso, non sono quelli propri degli attori, bensì consistono in delle parrucche speciali. Le acconciature si compongono di ciocche di capelli umani o artificiali che vengono applicate individualmente alle teste o ai volti degli artisti poco prima dell'esibizione con l'ausilio di un *gel* generato dal legno raschiato. I posticci possono essere intercambiabili tra diversi ruoli, in quanto si possono modellare a piacimento per creare lo stile di acconciatura desiderato. La pettinatura dei ruoli *qingyi*, *huadan* e *daoma* 刀馬旦 (*dan* con spada e cavallo; una sottocategoria di *wudan*), per esempio, presenta un arco di riccioli sulla fronte e sulle tempie e delle basette lungo la mascella. Le chiome, invece, sono impreziosite da forcine in filigrana, lustrini, gemme, perle e fiori. I capelli di un *laodan*, infine, solitamente si presentano di colore grigio o bianco e vengono portati in una semplice crocchia in cima alla testa, spesso avvolti da una tela.²⁴²

Oltre che per i costumi e gli accessori i vari ruoli teatrali si differenziano, poi, in base al trucco facciale *lianpu* 臉譜. Il trucco è anch'esso fondamentale per distinguere a colpo d'occhio i personaggi di una rappresentazione non soltanto tra uomo e donna, ma anche tra virtuoso e villano. Infatti, la pittura facciale si evolse fino a formare un sistema simbolico completo e a sé stante che permette agli

²⁴⁰ CHU Chia-Chien, *The Chinese Theatre*, traduzione e cura di Alexandre Jacovleff e James A. Graham, London, John Lane The Bodley Head, 1922, p. 33.

²⁴¹ CHU Chia-Chien, *The Chinese Theatre...*, cit., p. 32.

²⁴² LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 211.

appassionati di teatro tradizionale di comprendere facilmente e velocemente la combinazione di colori e forme, in maniera tale da individuare la tipologia e l'identità specifiche del personaggio fin dal suo primo apparire sulla scena. Un trucco così elaborato richiedeva e ancora richiede, però, una preparazione molto lunga.²⁴³ I ruoli che utilizzano il trucco più elaborato e pesante sono sicuramente il *chou* e il *jing*, mentre quello meno complesso appartiene al *dan* e allo *sheng*. Il *jing*, addirittura, alcune volte viene indicato direttamente con l'espressione "ruolo con la faccia dipinta", dato che è il personaggio che presenta il disegno più complesso tra tutti. Infatti, il trucco può variare partendo da un singolo colore per arrivare a una complicata combinazione di sfumature e motivi. È vero, tuttavia, che il *chou* fu effettivamente il primo ruolo ad avere il volto dipinto.²⁴⁴ Inizialmente, durante la dinastia Song, il *chou* era caratterizzato da un viso interamente ricoperto da polvere nera. Però, in seguito, divenne prassi comune aggiungere una macchia bianca sopra e attorno al naso.²⁴⁵ I ruoli *sheng* e *dan*, invece, presentavano e tutt'ora presentano un trucco assai più modesto: il *laosheng*, per cominciare, porta un *maquillage* dai toni neutri o color carne su tutto il viso, mentre sugli occhi e sulle guance si intravede una leggera sfumatura di colore rosso, mentre dell'*eyeliner* nero è applicato ai contorni degli occhi e alle sopracciglia. Il *laodan*, successivamente, presenta anch'esso un fondotinta dello stesso tipo, ma non utilizza il rosso oppure un contorno nero troppo evidente. Il *lianpu* per i ruoli *qingyi*, *huadan* e *daoma* comincia con una base rosa pallido, ravvivata dal belletto rosso che va dalla fronte alle guance. Essi, inoltre, mostrano sugli occhi del mascara e della matita nera fortemente accentuati. Lo *xiaosheng*, infine, indossa uno schema di trucco simile, ma decisamente meno evidente.²⁴⁶ Il trucco è indispensabile non solo per distinguere velocemente e facilmente i vari ruoli, ma anche perché può indicare l'età, la personalità e il carattere dei personaggi. Il colore, invero, è un'ulteriore caratteristica del *jingju* tra quelle di cui ci occupiamo in questo elaborato. Nello specifico, le colorazioni per i costumi e per il *lianpu* si suddividono in "cinque colori superiori" e "cinque colori inferiori". Quelli superiori sono il rosso, il verde, il giallo, il bianco e il nero, i quali corrispondono alle sfumature delle cinque direzioni, secondo le credenze filosofico – cosmologiche tradizionali. Essi rappresentano i toni più puri e importanti e appaiono sui vestiti e sui volti dei nobili, degli ufficiali e dei generali; personaggi in genere interpretati dai ruoli maschili o dai ruoli principali (che nella prima metà dei Qing erano quelli femminili). I colori inferiori non sono standardizzati, ma possono essere identificati con il viola tendente al marrone, il rosa, il blu, il turchese, il bronzo e il verde oliva. Questi colori si trovano nelle scene di minore rilevanza, ma il

²⁴³ W. IDEMA, L. HAFT, *Letteratura Cinese...*, cit., p. 195.

²⁴⁴ XU Chengbei, *Peking Opera (Cultural China Series)*, trad. di Chen Gengtao, Pechino, China Intercontinental Press, 2003, p. 11.

²⁴⁵ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 44.

²⁴⁶ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 210.

viola tendente al marrone e il blu possono essere impiegati anche per le scene ambientate a Corte.²⁴⁷ Nello specifico, tutti questi colori hanno valenza altamente simbolica e spirituale: il rosso, ad esempio, è emblema di gioia e dignità, il bianco simboleggia il lutto, il nero la severità o la povertà, il giallo si riferisce alla famiglia imperiale, alla religione o alle donne anziane, il blu è simbolo di onestà e semplicità, il verde identifica concubine e servitori, mentre il rosa, in ultimo, indica leggerezza, allegria e infantilità.²⁴⁸

Infine, non si possono non menzionare la danza, il canto e la musica come altre caratteristiche imprescindibili del Teatro dell'Opera di Pechino. La danza include sia il movimento del corpo in senso tale sia tutto ciò che riguarda le acrobazie e le arti marziali ma, per la precisione, si tratta più distintamente di tutta una serie di movimenti codificati di pressoché ogni singola parte del fisico. Gestì e posture derivano dalle azioni quotidiane, le quali vengono accentuate per comunicare un determinato e convenzionale linguaggio del corpo. La recitazione della danza si basa su schemi che prescrivono il movimento delle mani, degli occhi, del corpo e dei passi, ma anche di oggetti scenici come barbe, piume e “maniche ad acqua”.²⁴⁹ Il combattimento, invece, richiede una profonda conoscenza nell'ambito delle arti marziali, dove è necessario non soltanto sapere come muovere adeguatamente il proprio fisico nell'eseguire, ad esempio, salti acrobatici, ma anche come maneggiare armi quali spade e lance. In generale bisogna sottolineare che molte abilità sia di recitazione che di danza possono essere comunemente impiegate o da tutti i personaggi o soltanto da alcuni specifici ruoli, sia per la difficoltà tecnica che per via dei costumi che indossano.²⁵⁰ La danza è molto legata, infatti, ai costumi di scena, poiché il vestiario è considerato come un'estensione del corpo, il quale mira a rendere più raffinato il movimento.²⁵¹ Le movenze e il linguaggio del corpo sono strettamente associati al ruolo teatrale e alle sue sottocategorie, in quanto tutti richiedono l'esecuzione di atteggiamenti specifici e dettagliati, dove quelli dei ruoli femminili sono di estensione minore rispetto a quelli dei ruoli maschili.²⁵² Complessivamente, il fine estetico del teatro cinese tradizionale è sicuramente quello di ottenere una rappresentazione bella, *mei* 美, nella quale la coordinazione è fondamentale. Sebbene i movimenti risultino convenzionati, comunque essi vengono percepiti in maniera fluida e naturale se sono presenti una perfetta sincronizzazione di ogni singola parte del corpo, un'adeguata respirazione, l'uso corretto della forza nell'eseguire le scene di combattimento e l'ottima

²⁴⁷ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 207.

²⁴⁸ CHU Chia-Chien, *The Chinese Theatre...*, cit., p. 30.

²⁴⁹ Le *shuixiu* 水袖 o “maniche ad acqua” sono delle maniche allungate alle estremità. Generalmente sono presenti nei costumi dei *dan* per permettere a questi ruoli di eseguire dei tipi di danza richiedenti particolari movimenti delle braccia.

²⁵⁰ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 101.

²⁵¹ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 211.

²⁵² LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 103.

conoscenza dei ritmi musicali appropriati.²⁵³ Il canto, invece, è anch'esso parte integrante della *performance*. Esso è veramente importante, poiché i differenti personaggi cantano per la maggior parte del tempo. Ciò che è degno di nota in questo campo è sicuramente il *nandan*. Il *nandan*, infatti, si esibiva in falsetto. Questo genere di falsetto, per meglio dire, si identificherebbe come una voce a metà tra il suono genuino o naturale e quello fasullo.²⁵⁴ Tutti i ruoli *dan* interpretati da giovani uomini durante la dinastia Qing e nel Novecento dovevano possedere delle notevoli abilità canore, poiché il suono della loro voce, come diceva Mei Lanfang, doveva “essere percepito come bello, fluido, grazioso e innocente per purificare il cuore delle persone (che ascoltano); lindo e impeccabile.”²⁵⁵ Inoltre, è necessario sottolineare che cantare in questo modo non era affatto semplice e richiedeva anni di duro e costante addestramento:

In effetti, il falsetto non è piacevole da ascoltare, ma per renderlo conforme alle esigenze delle arti plastiche vocali il *nandan* doveva rafforzare la tensione vocale durante l'interpretazione di tale stile canoro, tenendo le corde vocali semichiuso, in modo che la voce potesse liberarsi dalle corde vocali locali, producendo una vibrazione diversa da quella generata nel canto usuale. Il falsetto maschile sfrutta questo punto, rendendo la pronuncia vocale originale profonda e ampia più sottile e fragile, che è l'effetto prodotto dalle corde vocali anteriori chiuse. [...] Durante il canto, il controllo del timbro, dell'intonazione e del volume deve fare affidamento sulla verifica della respirazione. Solamente padroneggiando il respiro, è possibile rendere la propria voce forte e penetrante, dimostrando pienamente il contenuto e il fascino artistico della melodia.²⁵⁶

Un severo allenamento era necessario soprattutto se il ragazzo in questione aveva delle corde vocali piuttosto larghe, poiché il falsetto risulta maggiormente agevole se le corde vocali si presentano più strette e sottili. Comunque sia, l'obiettivo del *nandan* non era solo quello di imitare le voci femminili, ma anche di riuscire a eseguire splendidamente un falsetto nel quale l'articolazione delle parole risultasse chiara e distinta, possibilmente riuscendo entro un certo grado anche a riprodurre persino i sentimenti dei personaggi interpretati.²⁵⁷ Passando alla musica, in ultimo luogo, senza di essa nel *jingju* tradizionale non è possibile né ballare né tantomeno cantare; tanto è indispensabile allo

²⁵³ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 104.

²⁵⁴ WANG Qunying, “Research on Male Dan in Chinese Peking Opera and Castrato in Italian Opera”, *Proceedings of the 2015 International Conference on Economics, Social Science, Arts, Education and Management Engineering*, 2015, p. 66.

²⁵⁵ WANG Qunying, “Research on Male Dan in Chinese Peking Opera and Castrato in Italian Opera” ..., cit., p. 65.

²⁵⁶ WANG Qunying, “Research on Male Dan in Chinese Peking Opera and Castrato in Italian Opera” ..., cit., pp. 64-65.

²⁵⁷ “Il *nandan* non perseguiva semplicemente (l'obiettivo di riprodurre la voce femminile), ma allo stesso tempo anche un appiglio artistico nella chiara articolazione e (nell'eseguire) un magnifico falsetto, imitando vividamente il respiro delle donne in circostanze differenti oltre che in vari stadi emotivi.” WANG Qunying, “Research on Male Dan in Chinese Peking Opera and Castrato in Italian Opera” ..., cit., p. 65.

spettacolo. Invero, alcune sezioni di danza e di combattimento possono essere eseguite soltanto con accompagnamento musicale,²⁵⁸ mentre la melodia, se legata al sistema musicale *bangqiangti*, viene scritta specificatamente per i dialoghi. In altre parole, “la musica dà coerenza e sincronicità alle quattro competenze che sostengono la *performance* di un attore: *chang* 唱 [canto], *nian* 念 [recitazione], *zuo* 作 [danza recitativa] e (*wu*)*da* 武打[combattimento].”²⁵⁹ Inoltre, è notevole come gli artisti alterino melodie talvolta preesistenti per adattare alle loro voci e ottenere, così, un suono il più gradevole possibile.²⁶⁰ Per quanto riguarda i due stili originali che stanno alla base del *jingju*, ovvero il *xipi* e l'*erhuang*, il *xipi* solitamente accompagna scene dai toni vivaci, vigorosi e risoluti, mentre l'*erhuang* evoca sentimenti legati all'oscurità, all'ansia o al dolore. Di conseguenza, il *pihuang* permette grandi possibilità di espressione e flessibilità, partendo dall'alterazione del ritmo e della struttura della canzone.²⁶¹ Più in generale, le parole sono strutturate in distici rimati con versi di sette o dieci caratteri. L'obiettivo è quello di stimolare i sensi degli spettatori, aumentando o diminuendo il ritmo in modo tale da rappresentare vividamente sentimenti ed emozioni forti e/o contrastanti, come grande contentezza e profonda disperazione.²⁶² In questo ambito, in conclusione, ovviamente non può essere ommessa l'orchestra con i suoi numerosi e variegati strumenti musicali. Di base, l'orchestra si compone di otto diversi strumenti: il *jinghu* 京胡, lo strumento principale e caratteristico del *jingju* (infatti gli attori – cantanti e i suonatori di *jinghu* in passato spesso componevano le musiche insieme), l'*erhu* 二胡, un violino dai toni bassi, lo *yueqin* 月琴, uno strumento con quattro corde e dalla forma di una luna piena, il *guban* 鼓板, lo strumento a percussione principale, una specie di tamburo suonato dal direttore d'orchestra chiamato *sigu* 司鼓, il *daluo* 大鑼, un gong, i *naobo* 鈔鈸, i cimbali, lo *xiaoluo* 小鑼, un gong di dimensioni minori rispetto al *daluo*, e il *danpigu* 單鞮鼓, un altro tamburo suonato dal direttore d'orchestra. Talvolta vi è il batacchio a due pezzi *ban* 板 che viene aggiunto per accompagnare il canto e per dirigere il rapporto tra le sezioni melodiche e le percussioni dell'orchestra. Ultime, ma non meno importanti sono le scelte stilistiche compiute dagli attori e l'improvvisazione.²⁶³

Avendo compreso come si è sviluppato il teatro in Cina e quali sono le peculiarità del *jingju*, oggi lo stile teatrale tradizionale cinese più celebre in tutto il mondo, esploriamo in quali luoghi era

²⁵⁸ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 101.

²⁵⁹ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 134.

²⁶⁰ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 135.

²⁶¹ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 136.

²⁶² LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., pp. 134-139.

²⁶³ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., pp. 135-136.

possibile assistere a tali spettacoli durante la prima metà della dinastia Qing. Analizziamo, perciò, in quale spazio fisico si muoveva il *nandan*.

La fiera del tempio

Le fiere del tempio discendono dalle più antiche forme di intrattenimento cinese, ovvero i rituali sciamanici di epoca Zhou 周代 (1046 a.C. – 221 a.C.). Questo genere di rappresentazioni si suddivideva in due parti: la prima consisteva in spettacoli in cui sacerdoti o attori (i quali potevano essere sia uomini che donne) entravano in una specie di *trans* per comunicare con spiriti ed entità divine. La seconda, invece, si componeva di una danza, eseguita sempre dagli stessi interpreti, per intrattenere sia il pubblico sia le divinità, poiché si credeva che quest'ultime provassero godimento nell'assistere a tali messe in scena, e che il ballo fosse una pratica speciale per attirare il loro favore e le loro benedizioni.²⁶⁴ Il carattere *wu* 巫 di sciamano, infatti, all'epoca veniva spesso sostituito con la variante *wu* 舞 di danza.²⁶⁵ Tali spettacoli andarono via via evolvendosi nel corso del tempo, mutando alcune delle loro caratteristiche principali, sebbene non furono mai abbandonate del tutto. Durante la dinastia Ming, per esempio, parti di queste rappresentazioni antiche vennero eseguite in veste di prologo in molti *chuanqi* meridionali, anche se all'epoca gli sciamani erano già stati da secoli sostituiti con comuni attori oppure marionette.²⁶⁶ A partire dal sesto secolo, queste forme di intrattenimento furono addirittura cooptate all'interno dei templi daoisti e buddhisti. Il Daoismo incorporò alcuni aspetti della religione popolare, dove i sacerdoti divennero i guardiani di molti templi e santuari inerenti questo genere di culti al posto degli sciamani e celebrarono regolarmente attività rituali legate alle religioni del volgo.²⁶⁷ Al contrario, il Buddhismo accolse i culti popolari in grado più modesto e pacato, cooptandoli in maniera minore. Appare, inoltre, che non vi fosse una tradizione nell'utilizzare pratiche teatrali per ingraziarsi le divinità, bensì forme di teatro per attirare i visitatori, le quali furono impiegate nei templi buddhisti già durante la dinastia dei Wei del Nord 北魏 (386 – 534) nei primi anni del 500 d.C.²⁶⁸ In particolare, a quel tempo i buddhisti organizzavano spettacoli musicali e di danza assoldando *troupe* di attori per incoraggiare i donatori a fare offerte, oppure si facevano aiutare da un ricco magante del tempio per farlo al loro posto. Il loro scopo, in effetti, non

²⁶⁴ CHEN Fan Pen, "Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China", *Asia Major*, 20, 1, 2007, p. 27.

²⁶⁵ "Il carattere *wu* di sciamano e il carattere *wu* di danza risultano identici sulle ossa oracolari, le quali contengono le primissime forme di scrittura cinese." CHEN Fan Pen, "Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China" ..., cit., p. 28.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ CHEN Fan Pen, "Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China" ..., cit., p. 32.

²⁶⁸ CHEN Fan Pen, "Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China" ..., cit., p. 33.

era attirare il favore degli esseri divini, ma piuttosto accumulare denaro tramite le donazioni, nonché fare una certa pubblicità al monastero per attirare i fedeli in gran numero e, in qualche modo, istruirli. In queste manifestazioni, difatti, vi erano rappresentazioni di scene comiche, acrobatiche, di danza e di canto ma, oltre a ciò, venivano eseguite numerose trasposizioni di testi di trasformazione chiamati *bianwen* 變文, al fine di informare i fedeli sulle vite e sui miracoli del Buddha.²⁶⁹ Nella dinastia Song i quartieri per il divertimento cominciarono a fiorire, ma i templi buddhisti spesso divennero persino i centri di intrattenimento maggiori dell'epoca.²⁷⁰

Nonostante le fiere del tempio richiamassero molto fervore, però, non sempre era presente un palcoscenico fisso per permettere agli artisti di esibirsi. Poiché gli spettacoli avevano natura occasionale, sebbene secondo il calendario rituale possedessero una cadenza abbastanza regolare, comunque un palcoscenico permanente non era ritenuto necessario. Infatti, si preferiva erigere dei palchi temporanei al bisogno negli spazi aperti come i cortili del tempio o il piazzale di fronte a esso, dove si esibivano normalmente *troupe* itineranti e cantastorie.²⁷¹ Ciò almeno fino alle dinastie Song e Yuan, quando si cominciò a erigere dei palcoscenici fissi. I meno sofisticati si componevano di semplici piattaforme in fango o mattoni, e il pubblico stava in piedi o sedeva all'aperto, mentre i più elaborati si trovavano all'interno di mura erette seguendo lo stesso stile architettonico del complesso, e gli spettatori erano protetti dalle precipitazioni atmosferiche.²⁷² I palcoscenici all'interno delle mura del tempio, nello specifico, venivano denominati “padiglioni musicali, *yueting* 樂亭,”²⁷³ tuttavia fino ai Ming furono in minoranza rispetto alle piattaforme in terra battuta o in mattoni. Nella dinastia Ming, difatti, il palcoscenico divenne parte integrante del complesso, il quale era collegato alle altre sezioni del tempio e provvedeva anche uno spazio a sedere coperto per gli spettatori e i visitatori.²⁷⁴ I templi, comunque, non erano gli unici posti nei quali era possibile usufruire di spettacoli simili; invero, fuori da essi, nei centri cittadini e, soprattutto, nelle capitali, vi erano i quartieri di intrattenimento nei quali era possibile dilettarsi con canti, danze, recitazione, teatro delle ombre e delle marionette. Le architetture in cui si assisteva a queste rappresentazioni venivano chiamate “balaustre”²⁷⁵ e si trattava di posti altamente commercializzati, in quanto era possibile accedervi solamente attraverso il pagamento. Anche se le balaustre erano designate come permanenti e su di esse erano presenti posti a sedere che potevano accomodare un pubblico vasto, però, erano fatte di legno e probabilmente non

²⁶⁹ I testi di trasformazione sono un tipo di narrativa composta da prosa alternata a versi. Essi trattano temi legati a episodi della vita del Buddha e vengono recitati e cantati.

²⁷⁰ CHEN Fan Pen, “Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China” ..., cit., p. 33.

²⁷¹ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing*..., cit., pp. 87-89.

²⁷² LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre*..., cit., p. 226.

²⁷³ CHEN Fan Pen, “Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China” ..., cit., p. 37.

²⁷⁴ CHEN Fan Pen, “Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China” ..., cit., p. 38.

²⁷⁵ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre*..., cit., p. 226.

erano stabili. Inoltre, presumibilmente il palcoscenico e “la platea” potrebbero essere stati parte di due complessi separati, quindi non coperti dallo stesso tetto.²⁷⁶

Come è possibile intuire dalla descrizione soprastante, dunque, non sempre il contenuto degli spettacoli delle fiere del tempio era di argomento religioso, oppure lo era parzialmente. In ogni caso, che una rappresentazione in questi luoghi avesse fini relativi a un culto o meno, non attirò il favore della Corte, anzi, più volte gli imperatori tentarono di eliminare tale pratica sociale. Ad esempio, già nel 1317 la dinastia Yuan proibì le *performance* nei templi pubblici.²⁷⁷ I motivi che spiegano tali comportamenti da parte dei regnanti sono molteplici. Il primo è legato allo spreco di denaro:

Quando fu instaurata la dinastia Sui 隋代 (581 – 617) molte celebrazioni religiose locali si erano evolute in spettacoli (fin troppo) sontuosi [...] Il rispettato ufficiale Liu Yu 柳彧 (? - ?)²⁷⁸ [...] condannò lo spreco di risorse e ricordò le proibizioni del governo. Obiettando l'apparizione inusuale degli impersonatori femminili e degli uomini che indossavano maschere bestiali, egli ritenne anche che le rappresentazioni fossero troppo rumorose e bizzarre, i costumi troppo vistosi, la musica troppo cupa e protestò che uomini e donne di tutte le classi sociali si mescolassero liberamente.²⁷⁹

Il fatto che secondo Liu Yu fosse inusuale imbattersi in impersonatori femminili alle fiere del tempio è in parte comprensibile, dato che egli visse durante la dinastia Sui, quando i *nandan* non erano ancora così famosi e affermati come lo sarebbero stati per tutto il corso della dinastia Qing. È importante sottolineare, infatti, che in epoca più tarda divenne sempre più comune che degli *xianggong* si esibissero in eventi come questi, in quanto non solo a partire dall'imperatore Qianlong fu proibito alle attrici donne di recitare in pubblico, ma anche le migliori *troupe* teatrali interamente formate da membri maschili venivano spesso pagate dai templi per attrarre grandi quantità di persone; e queste compagnie generalmente erano specializzate nel *jingju*. Ricordiamo, appunto, che il *pihuang* rimase uno stile teatrale di tipo popolare fino a quando l'imperatrice Cixi non cominciò a sponsorizzarlo anche a Palazzo, dove in precedenza veniva maggiormente apprezzato il *kunqu*. Comunque sia, all'epoca di Liu era invece decisamente usuale incontrare in questi spettacoli degli *xiaochang*, i quali esibivano la loro arte canora assieme alle *performer* femminili. Oltre che per lo sperpero di ricchezze, la seconda ragione per cui la Corte osteggiò le fiere del tempio, in seguito, è legata sia agli attori sia

²⁷⁶ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 226.

²⁷⁷ “Durante gli Yuan, per esempio, un editto datato al 1317 annunciò il divieto (di organizzare e partecipare a) ritrovi temporanei al mercato, esibizioni di canto e fiere del tempio.” CHEN Fan Pen, “Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China” ..., cit., p. 26.

²⁷⁸ Liu Yu era uno stimato funzionario della dinastia Sui.

²⁷⁹ CHEN Fan Pen, “Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China” ..., cit., pp. 30-31.

a questioni di moralità. Come è stato esaminato nel capitolo precedente, con il rafforzamento della filosofia Neoconfuciana, prima con i Ming e poi con i Qing, “gli attori furono accusati di ingannare le persone di buon costume presentando loro immagini irreali e di immoralità sessuale attraverso l’associazione con la prostituzione, sia maschile che femminile.”²⁸⁰ Gli *xiaochang*, come i *nandan*, invero, non vivevano solamente di canto e recitazione, bensì anche di servizi sessuali, come abbiamo visto; servizi che, tuttavia, durante eventi come questi erano assai difficili da monitorare, dato l’alto numero dei partecipanti alle messe in scena teatrali. Inoltre, quando alle donne non era ancora vietato recitare, anche le intrattenitrici spesso vendevano il proprio corpo in tali manifestazioni. Ciò che preoccupava ancora di più la Corte, però, era che donne e uomini si mescolassero liberamente sia sopra al palcoscenico che nella “platea”. Invero, la mescolanza di uomini e donne in uno stesso luogo altamente affollato era una chiara e manifesta violazione della segregazione spaziale di genere sponsorizzata dal Governo. Perciò, esattamente come accadeva per i teatri pubblici, come vedremo, sebbene lo Stato alle volte acconsentisse all’organizzazione degli eventi religiosi, si trattava ugualmente di occasioni che venivano altamente sorvegliate. Per queste ragioni le fiere del tempio richiesero persistenti regolamenti e ammonimenti statali.²⁸¹ Il pericolo percepito dai regnanti nei confronti delle fiere, in particolare, era che a differenza del teatro pubblico tali avvenimenti attiravano una folla di persone estremamente variegata: uomini, donne, ricchi e poveri. Partecipavano, dunque, individui di ogni estrazione sociale e non vi era nessuna ripartizione tra di essi. Il Palazzo Imperiale, quindi, era estremamente preoccupato per la dissipazione e per i pericoli ai quali le persone di alto rango venivano esposte. Nel caso dell’ultima dinastia imperiale, vi era la convinzione (soventemente fondata) che tali eventi richiamassero folle ampie ed eterogenee di persone, incoraggiassero la mescolanza di individui di sesso e rango differenti e inducessero ai vizi peggiori. Queste preoccupazioni per le fiere del tempio erano ancora più forti per via del genere misto degli attori, almeno fino al regno di Qianlong, il quale bandì alle donne di recitarvi. Dunque, i tentativi della Corte di limitare il numero delle fiere rivelano uno Stato che sentiva il bisogno di proteggere i gruppi di persone più importanti (ovvero gli individui di etnia mancese) dalla contaminazione e dalla degenerazione morale.²⁸² Difatti, un’ultima ragione per cui le fiere del tempio incutevano timore era che le compagnie itineranti erano piuttosto comuni, specialmente quando tali eventi si svolgevano in campagna. In questi momenti la presenza di persone senza fissa dimora non poteva garantire nessun tipo di protezione legale o di rispetto sociale.²⁸³ Gli incidenti in materia di sicurezza, infine, non potevano mancare. Ad esempio, nell’articolo *Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late -*

²⁸⁰ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 47.

²⁸¹ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 91-92.

²⁸² Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 95.

²⁸³ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 47.

Imperial China di Chen Fan Pen viene riportato l'interessante commento di un ufficiale della dinastia Ming nel quale si racconta che le persone che partecipavano a questi eventi “si schiacciavano e si spintonavano a vicenda finché il palcoscenico non crollava e non si rompevano braccia e gambe. Il giorno seguente [allo spettacolo] le (denunce di) morti causate da risse si ammassavano nei tribunali. Questi erano anche i momenti in cui la gente scommetteva in gruppo e commetteva infrazioni sessuali.”²⁸⁴ Si tramanda, inoltre, che quando si assisteva alle *performance* sia degli attori che delle marionette si raccontavano spesso barzellette sporche e impudiche che provocavano grandi schiamazzi e risate, senza riguardi per i codici comportamentali – rituali tradizionali, e che gli abitanti dei luoghi in cui venivano organizzati gli spettacoli si radunavano per bere smodatamente. Ciò era un problema poiché spesso all'ubriachezza seguivano poi le risse.²⁸⁵ In conclusione si può affermare, pertanto, che le ragioni principali per le quali la Corte si opponeva con fermezza alle fiere del tempio erano lo spreco, la violenza, il disordine e la scostumatezza.²⁸⁶

Avendo chiarito, allora, che i *nandan* potevano essere presenti alle fiere del tempio se la compagnia teatrale veniva richiesta dai religiosi, si può asserire che questo fosse uno degli spazi fisici in un cui essi si spostassero e nei quali fosse possibile incontrarli, anche se di rado, in quanto tali spettacoli venivano messi in scena solamente durante occasioni annuali particolari. Altri spazi nei quali, al contrario, era usuale imbattersi in essi quotidianamente erano i teatri privati, i teatri pubblici e le residenze degli attori *siyu* 私寓.

Il teatro privato

Come accennato brevemente nel capitolo primo, i teatri privati erano delle *troupe* di possesso individuale, le quali venivano assoldate per esibirsi con la funzione di intrattenere gli ospiti.²⁸⁷ Si trattava di compagnie teatrali composte da una dozzina di attori che recitavano per un numero di persone variabile, ma sempre contenuto, all'interno di abitazioni private, generalmente di ricche famiglie di letterati. La pratica di affittare o possedere un gruppo di attori in casa propria da parte degli aristocratici risale almeno al primo secolo dopo Cristo, durante la dinastia Han 漢代 (206 a.C. – 220 d.C.).²⁸⁸ Questo costume raggiunse il suo apice nel corso della dinastia Ming quando divenne letteralmente una moda per le famiglie abbienti richiedere occasionalmente i servizi di una compagnia

²⁸⁴ CHEN Fan Pen, “Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China” ..., cit., p. 27.

²⁸⁵ CHEN Fan Pen, “Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China” ..., cit., p. 39.

²⁸⁶ CHEN Fan Pen, “Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late - Imperial China” ..., cit., p. 26.

²⁸⁷ SHEN Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty”, *Asian Theatre Journal*, 15, 1, 1998, p. 65.

²⁸⁸ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing*..., cit., p. 97.

pubblica o mantenerne permanentemente una propria²⁸⁹ all'interno delle loro residenze. Comunque, il fervore per tale convenzione sociale non si esaurì nemmeno durante la dinastia Qing, sebbene la sua popolarità diminuì leggermente con l'avvento del *jingju* e del teatro pubblico. Infatti, durante i secoli diciottesimo e diciannovesimo il teatro privato fu considerato dall'*élite* come uno degli scenari più eleganti in cui poter assistere alle rappresentazioni teatrali.²⁹⁰ In particolare, durante i Qing le *performance* private venivano eseguite sia nella parte interna della città, quella legata alla famiglia imperiale e ai funzionari più importanti, sia in quella esterna, dove viveva la maggioranza della popolazione. Esse potevano essere rappresentate in luoghi diversi come quartieri residenziali facoltosi, *yamen* o sale ricreative presenti nei palazzi mancesi. In alcune occorrenze si potevano svolgere su richiesta anche nei ristoranti e nei teatri pubblici, i quali venivano affittati per un determinato periodo di tempo.²⁹¹ Le caratteristiche principali di tale genere di rappresentazioni sono numerose. In primo luogo, come le fiere del tempio, esse erano occasionali, ovvero venivano eseguite per commemorare un evento cerimoniale come una vacanza, un compleanno (di una persona o di una divinità), un matrimonio, una veglia funebre, una rimpatriata di amici e conoscenti, o pranzi e cene per colleghi di lavoro.²⁹² Successivamente, in genere una *troupe* privata veniva organizzata personalmente da un uomo, il quale comprava dei bambini da famiglie povere o dai mercati di persone per poi istruirli nella recitazione egli stesso oppure assoldando un maestro esperto nelle arti del canto e della danza.²⁹³ I fanciulli che venivano acquistati potevano essere sia maschi che femmine poiché, come spiegato precedentemente, dopo che l'imperatore Qianlong bandì le donne dal teatro pubblico e dalle fiere del tempio, queste furono relegate nelle compagnie private; unici spazi nei quali era concesso loro esibirsi. È importante notare, però, che in questo periodo non vi erano *troupe* miste, bensì di unico genere; dunque, o solamente maschili o solamente femminili.²⁹⁴ Ciò dipendeva dal gusto del compratore, ma data l'alta popolarità dei *nandan* nell'ultima dinastia imperiale, perlomeno alla capitale Pechino, furono i maschi ad attirare l'attenzione maggiore. Al massimo si potevano formare o affittare due compagnie private differenti, una maschile e una femminile, per soddisfare anche gli ospiti più esigenti. Le famiglie che si occupavano di questi affari erano benestanti, in quanto non era affatto economico mantenere una dozzina di attori a proprie spese; tuttavia, soltanto le *troupe* "di possesso di letterati vincevano la reputazione più alta dell'intero mondo teatrale [...] I letterati proprietari di una compagnia, con la loro padronanza della letteratura drammaturgica, erano (infatti) probabilmente

²⁸⁹ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 97.

²⁹⁰ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 98.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 97.

²⁹³ SHEN Grant, "Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty" ..., cit., p. 65.

²⁹⁴ "la tradizione teatrale cinese imponeva che una troupe privata fosse composta o solamente da donne o da uomini; nessuna mescolanza era acconsentita dalle convenzioni." LI Siu Leung, *Cross – Dressing in Chinese Opera...*, cit., p. 74.

l'unica *élite* sociale che lavorava a contatto con i gruppi teatrali.”²⁹⁵ D'altronde, il teatro privato “era il teatro dell'*élite*, sponsorizzato dall'*élite*, ed eseguito per l'*élite*. Virtualmente tutti gli attori migliori appartenevano agli uomini di lettere e tutte le opere drammaturgiche, i direttori e i critici (o esperti di teatro) provenivano dallo *stratum* sociale dei letterati. Il gusto degli eruditi dettava le mode e le tendenze del palcoscenico.”²⁹⁶ I letterati si interessavano molto sia alle abilità degli attori sia alle *pièce* teatrali, infatti, spesso erano loro a scrivere i testi che venivano messi in scena e a selezionare e allenare gli interpreti.²⁹⁷ Nella dinastia Ming, in particolare, era di grande rilevanza il canto, poiché un letterato in possesso di una compagnia soventemente spendeva grandi fortune per comprare dei ragazzi ai quali era già stato impartito un insegnamento vocale adeguato. Egli era estremamente conscio delle abilità canore dei suoi artisti, nonché dei gusti del proprio pubblico; perciò, si preoccupava molto della riuscita degli spettacoli. Per tali motivazioni, molte volte era egli stesso a istruire gli attori, oppure assumeva dei rinomati maestri per farlo al suo posto o assieme a lui. Inoltre, indubbiamente provava grande piacere nell'esibire i suoi cantanti a ogni occasione propizia.²⁹⁸ Anche qui, come per i *dan* del *jingju* pubblico, l'allenamento era particolarmente intenso e selettivo. Si trattava di un rigido addestramento che cominciava durante l'infanzia e che si componeva di un processo di eliminazione attraverso cui avvenivano delle selezioni o delle competizioni che miravano a garantire che soltanto i migliori cantanti si esibissero in *troupe* private di alta reputazione.²⁹⁹ Sempre nella medesima dinastia, in seguito, veniva altamente valutata la danza, poiché anch'essa, come l'abilità canora, era un elemento fondamentale per delle rappresentazioni raffinate in un ambiente più o meno intimo.³⁰⁰ I letterati amavano sia le danze eseguite singolarmente sia quelle di gruppo, sebbene quest'ultime non divennero mai una caratteristica intrinseca e convenzionale del teatro privato.³⁰¹ Questo soprattutto perché le danze di gruppo erano semplicemente delle attrazioni visive per incitare gli spettatori e non una parte significativa della trama dello spettacolo che veniva eseguito sul palcoscenico. Perciò, risulta evidente che i letterati di epoca Ming, ma anche Qing, si preoccupassero maggiormente dell'unità narrativa della *pièce* o del genere teatrale, piuttosto che dello spettacolo in sé.³⁰² Durante la dinastia Qing, nello specifico, nel teatro privato, oltre al canto e alla danza, grande importanza venne data poi alla recitazione. Con il progressivo sviluppo dell'arte

²⁹⁵ LI Siu Leung, *Cross – Dressing in Chinese Opera...*, cit., p. 74.

²⁹⁶ SHEN Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty” ..., cit., p. 81.

²⁹⁷ “I letterati che possedevano una troupe privata generalmente facevano mettere in scena Opere create da persone della stessa classe sociale. Al contrario, le compagnie commerciali o di corte si esibivano in *pièce* composte dagli attori o dai loro maestri.” SHEN Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty” ..., cit., p. 66.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ SHEN Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty” ..., cit., p. 69.

³⁰⁰ SHEN Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty” ..., cit., p. 66.

³⁰¹ “Sebbene fosse molto popolare, la danza di gruppo non divenne mai una caratteristica *standard* del teatro privato.” SHEN Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty” ..., cit., p. 72.

³⁰² *Ibidem*.

teatrale, la quale raggiunse il suo apice proprio a partire da questo periodo, un criterio importantissimo per la valutazione degli attori, inerente anche alla compilazione delle *huapu*, divenne l'interpretazione del personaggio. Invero, per una *troupe* privata di un certo livello era quasi d'obbligo che gli attori comprendessero appieno i copioni e che interpretassero i loro ruoli alla perfezione.³⁰³ Il processo di comprensione del reale carattere di un personaggio, però,

Non era esattamente l'equivalente moderno del “diventare (in tutto e per tutto) quel personaggio”, quando gli attori abbandonano la propria personalità e adottano la mentalità di qualcun altro. Nella pratica Ming (e Qing) gli artisti utilizzavano elementi delle loro facoltà personali per creare la disposizione psicologica dei loro ruoli. Il personaggio non era esattamente “l'altro”, ma una vera parte di sé stessi. A questo proposito, gli interpreti Ming (e Qing) dovevano investigare e analizzare gli attributi della loro personalità e mentalità. [...] L'applicazione controllata dei propri reali sentimenti o stato mentale da parte dell'attore nella *performance* delineava soventemente la sua eccellenza nella professione.³⁰⁴

È esattamente l'abilità di dimostrare al pubblico la più sincera immedesimazione dei propri sentimenti con il ruolo interpretato che rendeva gli artisti famosi e, nel caso dei registri floreali, gli attori valutati più positivamente. In effetti, era proprio per queste ragioni che sia i proprietari di compagnie private che i direttori di quelle pubbliche sottoponevano i giovani ragazzi ad addestramenti per interpretare, poi, specifici ruoli teatrali. Nel caso dei *nandan*, per esempio, venivano comprati bambini dalla bellezza naturale oggettivamente tipica delle donne, come la pelle bianca e le labbra rosse, poiché si pensava che potessero avere un buon avvenire interpretando i ruoli femminili se sottoposti, in seguito, a determinati insegnamenti sia fisici che psicologici. Pertanto,

In alcuni casi gli attributi naturali di un attore si mescolavano alla disposizione dei personaggi che interpretava (o che avrebbe interpretato). Dunque, la creazione psicologica di un secondo sé stesso del ragazzo diveniva più o meno un'automanifestazione di sé stessi. Questa combinazione ideale poteva risultare dall'attenta osservazione del compratore o poteva capitare per caso (in seguito agli allenamenti).³⁰⁵

Oltre a ciò, all'interno dei teatri privati gli attori venivano valutati in base a un ultimo importantissimo criterio, ossia: intrattenere gli invitati anche dopo la rappresentazione teatrale. Essi avevano il compito,

³⁰³ SHEN Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty” ..., cit., p. 72.

³⁰⁴ SHEN Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty” ..., cit., pp. 77-78.

³⁰⁵ SHEN Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty” ..., cit., p. 79.

infatti, di tenere loro compagnia durante il banchetto. Una volta terminato lo spettacolo, era prassi comune che gli ospiti invitassero al convito gli attori che li avevano colpiti maggiormente. Qui avrebbero offerto loro del liquore per complimentarsi con le loro abilità ma, poi, sarebbe stato compito degli artisti stessi versare le bevande agli invitati e al ricco padrone di casa. In più, essi avrebbero dovuto deliziarli con conversazioni spiritose e giochi di bevute, esattamente come avrebbero fatto le cortigiane in epoche precedenti.³⁰⁶ Alcuni esempi di giochi di bevute consistevano nel comporre delle poesie su una determinata tematica, nel citare versi dei Classici oppure nel risolvere indovinelli. Nel caso in cui l'ospite non fosse riuscito a portare a termine il compito (che poteva essere uno qualunque di questi tre o altri), doveva pagare una penale, ovvero bere del liquore. Per rendere più avvincente la cosa, però, l'attore aveva l'incarico non solo di versargli la bevanda nella coppa e di porgergliela con le sue mani, ma molto spesso doveva egli stesso bere il liquido senza deglutirlo, per poi passarlo all'illustre invitato baciandolo. Si trattava, perciò, di giochi altamente erotizzati. Vi sono numerose testimonianze riguardo a queste dinamiche, specialmente all'interno dei romanzi dell'epoca, quali il *Pinhua baojian* o il precedente *Jin Ping Mei* 金瓶梅,³⁰⁷ ma una descrizione vivida e dettagliata di tali prestazioni e giochi erotici proviene anche dal capitolo sette del romanzo "occidentale" *Pei Yu: Boy Actress* di George Soulié de Morant, opera della quale si è accennato nel capitolo primo. In questo episodio si narra di una cena organizzata da un ministro di nome Yüan per pochi ospiti eletti, tra cui l'autore stesso, il quale risulta essere la voce narrante della storia, ma anche testimone diretto degli accadimenti raccontati. Qui Soulié de Morant rimane stupito dall'usanza dei magnati cinesi di invitare a questo genere di eventi i *nandan* più famosi della Capitale per tenere compagnia agli ospiti, incitandoli nella composizione poetica (in questo caso si tratta di poesie a ispirazione e imitazione di quelle scritte dal poeta Du Fu 杜甫 (712 – 770) della dinastia Tang)³⁰⁸ e passando loro da bere attraverso dei baci.³⁰⁹ Oltretutto, questo è ciò che molto probabilmente succedeva anche nella Villa dei Fiori di Prugno di Mao Xiang dove Xu Ziyun, come abbiamo avuto modo di ricercare nel precedente capitolo, sembrerebbe aver svolto mansioni di questo tipo. Egli, in effetti, era stato comprato da Mao Xiang per le sue abilità canore e recitative, nonché

³⁰⁶ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 103.

³⁰⁷ Il *Jin Ping Mei* è uno dei cinque grandi romanzi cinesi. È stato scritto sul finire del sedicesimo secolo e probabilmente è stato pubblicato nel 1610 da un autore sconosciuto, poiché auto firmatosi con lo pseudonimo di Lanling Xiaoxiao Sheng 蘭陵笑笑生. Si tratta di un'opera estremamente erudita, ma allo stesso tempo viene considerata da molti un romanzo pornografico per l'esplicitzza dei contenuti, tant'è che durante il primo periodo della dinastia Qing fu messo al bando.

³⁰⁸ "Che ne dite di comporre quartine il cui significato richiami i nomi dei nostri amici? Perché non provare a evocare le gesta del grande poeta Du Fu e immortalare in un'unica poesia perfetta il nome e la personalità di ognuno dei nostri invitati? [...] Uno degli ospiti recitò un componimento; ogni parola mi sembrava ricca di significato. I miei occhi stupiti videro, senza affronto, uno dei miei vicini (un *nandan*) stringere a sè "colui-che-conosce-il-suo-cuore" (l'ospite che aveva recitato la poesia) e, con gli occhi chiusi, dargli del vino goccia a goccia, di labbro in labbro, come una rondine che nutre i suoi piccoli." George SOULIE' DE MORANT, *Pei Yu: Boy Actress...*, cit., pp. 38-39.

³⁰⁹ George SOULIE' DE MORANT, *Pei Yu: Boy Actress...*, cit., pp. 33-42.

per il suo aspetto estetico e, all'interno della Villa, fu istruito specificatamente a cantare, suonare uno strumento musicale e recitare dei ruoli *dan* per un numero non molto esteso di persone, le quali erano tutti individui invitati personalmente da Mao a passare del tempo nella sua residenza privata, lontano da occhi indiscreti. Di conseguenza, è assai credibile che Xu intrattenesse gli ospiti ai banchetti altresì con giochi di bevute prima di diventare il servitore personale di Chen Weisong.

In conclusione a questo paragrafo, osserviamo come si presentavano i teatri privati in termini di architettura e in quale maniera venivano percepiti dalla Corte. *In primis*, le *troupe* private potevano esibirsi pressoché in qualsiasi luogo il proprietario lo desiderasse. Siccome le abitazioni normalmente non ospitavano palcoscenici fissi, allora si provvedeva ad allestire determinate stanze per le rappresentazioni con un semplice tappeto rosso al centro della sala, il quale delineava la superficie sulla quale gli attori potevano muoversi recitando.³¹⁰ Comunque, in linea generale, il giardino era il luogo prediletto per lo svolgimento delle *performance* teatrali all'interno delle residenze.³¹¹ Ciò che incuriosisce è che anche le donne avevano la possibilità di assistere agli spettacoli assieme agli uomini, sebbene a condizione che rimanessero celate dietro un paravento.³¹² Una differenza sostanziale tra uomini e donne si verificava, però, al momento del commento sull'esibizione, dove le donne tendevano a giudicare l'esposizione maggiormente in termini di contenuto, mentre gli uomini discutevano tra loro in base alle abilità degli attori. Ciò potrebbe essere spiegato riflettendo sui luoghi in cui uomini e donne erano abituati ad assistere alle *pièce* teatrali. Le donne, infatti, potevano osservare uno spettacolo soltanto nelle proprie abitazioni oppure alle fiere del tempio, mentre gli uomini anche e soprattutto nei teatri pubblici. Il teatro pubblico, il quale mostrava poco di più rispetto alle scene selezionate dal repertorio, rappresentazioni che, oltretutto, venivano eseguite ripetutamente, spingeva sia gli attori che gli spettatori uomini a prestare maggiormente attenzione alle tecniche recitative. Il contenuto, dunque, passava in secondo piano. Conseguentemente, se gli attori avessero voluto avere successo con un *corpus* drammaturgico che gli spettatori conoscevano così bene, avrebbero dovuto distinguersi attraverso il loro aspetto fisico e le loro abilità artistiche; elementi che venivano catalogati nelle *huapu*.³¹³ In seguito, è necessario sottolineare che nei teatri privati, a differenza dei teatri pubblici dei quali parleremo a breve, gli spettacoli potevano avvenire sia di giorno che di notte, poiché spesso veniva richiesto agli interpreti di fermarsi per più di una giornata. Una particolarità interessante è che il pubblico veniva incitato a partecipare direttamente nella selezione delle Opere che desideravano venissero rappresentate. Ciò avveniva quando il direttore della compagnia o l'attore principale si aggirava tra gli spettatori con la lista delle *pièce* presenti nel proprio

³¹⁰ SHEN Grant, "Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty" ..., cit., p. 65.

³¹¹ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 101.

³¹² Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 101-102.

³¹³ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 104-105.

repertorio e chiedeva all'ospite d'onore, o al proprietario della residenza e organizzatore dell'evento, di scegliere tra esse quelle che preferiva.³¹⁴ Immediatamente al termine delle *performance*, gli artisti si sarebbero mescolati nuovamente tra il pubblico che banchettava, questa volta non per far selezionare una nuova *pièce*, ma per ricevere una mancia e per servire le bevande alcoliche. Nel caso in cui la *troupe* fosse stata formata da servitori del padrone di casa, come quella di Mao Xiang, ad esempio, i costi sarebbero stati più contenuti rispetto a una compagnia esterna che non alloggiasse alla residenza.³¹⁵ Alcuni commentatori del diciassettesimo secolo rivelano che era assai costoso invitare degli artisti esterni a recitare nelle residenze private e, soprattutto, a intrattenere gli ospiti ai banchetti. Andrea S. Goldman in *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing* riporta la seguente descrizione fatta da un uomo dell'epoca: "al giorno d'oggi è di pratica comune donare agli attori un migliaio di monete di rame, dove (invece) i (più) ricchi e potenti regalano un intero *tael* 兩³¹⁶ di argento puro e inciso."³¹⁷ In aggiunta, Goldman rivela che "nel romanzo *Pinhua baojian* si dice che gli attori che versano il liquore e giocano a giochi di bevute con i patroni nei teatri privati degli uomini abbienti ricevano 'diverse dozzine di *tael* d'argento per le attività giornaliere'."³¹⁸ Precisamente, si trattava di una ricompensa aggiuntiva a singoli attori rispetto al costo generale della *troupe*.³¹⁹ A dire il vero, anche i servitori di proprietà dell'organizzatore del teatro ricevevano una gratifica da parte degli invitati, ma trattandosi di persone che vivevano all'interno dell'abitazione, non guadagnavano tanto quanto le compagnie prese in affitto, dato che ciò che ricevevano veniva approvato o meno dal padrone di casa. In ultimo luogo, bisogna evidenziare il punto di vista della Corte nei confronti dei teatri privati. Essenzialmente essa era favorevole a essi, fintantoché non si spendesse una fortuna, non si tralasciassero i propri doveri ufficiali per occuparsi, al contrario, di tali passatempi e finché le distinzioni sociali tra i presenti venissero rispettate. Mantenendo uomini e donne separati, anche semplicemente tramite l'utilizzo di un paravento, e rilegando gli attori al loro umile *status* sociale nel ruolo di servitori ai banchetti, non vi era il pericolo di trasgredire le norme sociali vigenti come accadeva, invece, alle fiere del tempio, dove persone appartenenti a ogni genere e classe sociale si mescolavano liberamente. In sintesi, si può affermare che "sotto l'orchestrazione

³¹⁴ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 103.

³¹⁵ Quando "una famiglia assumeva una compagnia esterna, e si intuisce che ci sarebbe stata una contrattazione sul prezzo – come minimo, una spesa aggiuntiva veniva richiesta se gli attori avessero dovuto recitare durante la notte." Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 102.

³¹⁶ Il *tael* o *liang* è un'unità di misura tradizionale utilizzata per pesare l'argento, corrispondente a una cifra compresa tra i trenta e i cinquanta grammi attuali.

³¹⁷ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 104.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ "Dopo un'esibizione il proprietario dell'abitazione o l'ospite d'onore distribuiva pacchetti di soldi per ringraziare gli attori (che erano piaciuti di più) singolarmente; essenzialmente si trattava di soldi *bonus* in più rispetto al prezzo già pagato ai servizi della compagnia." Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 103.

da parte della Corte potevano essere fissate delle barriere sociali tra interpreti e spettatori, nonché i messaggi morali all'interno delle rappresentazioni, rendendo l'Opera un importante strumento di ideologia statale.”³²⁰

Il teatro pubblico

Se nel teatro privato talvolta i *nandan* dovevano condividere la scena con le intrattenitrici femminili, nel teatro pubblico, al contrario, erano i veri protagonisti del palcoscenico.

Il teatro pubblico nei secoli diciottesimo e diciannovesimo non veniva definito propriamente come “teatro”, bensì come “giardino da tè, *chayuan* 茶園” o “casa da tè, *chalou* 茶樓”.³²¹ A differenza delle fiere del tempio e del teatro privato, i teatri pubblici erano delle strutture a due piani totalmente chiuse e riparate da un tetto.³²² L'architettura sembra essere stata molto semplice, data la scarsa presenza di decorazioni: l'entrata principale era costituita da una grande porta doppia, sormontata da un arco di trionfo in legno dipinto di rosso e di bianco, con il nome dell'edificio al centro, scritto in caratteri dorati.³²³ Subito dopo l'entrata principale vi era un vestibolo, in fondo al quale si intravedeva un secondo portone che dava, poi, sulla platea e sul palcoscenico. Quest'ultimo si trovava alla fine della sala e rivolto verso l'ingresso, era di forma quadrangolare e di circa sei piedi di altezza. Su ogni lato era presente una colonna rossa, alta una trentina di piedi, impreziosita da poesie in lettere dorate e rivestita di strutture in legno su tre lati. Le colonne servivano a sostenere una specie di pedana che sorvolava completamente il palco. Il palcoscenico stesso era recintato da una balaustra in legno color rosso e oro. Sul retro vi erano due porte, una per lato, occultate da tende di seta riccamente ricamate e ricoperte da piccoli specchi o altri oggetti riflettenti. Gli attori entravano dalla porta di destra e si allontanavano da quella di sinistra. Infine, anche la parete che formava il fondo del palcoscenico era interamente tappezzata di sete, ricami e specchietti come le tende che coprivano le porte che davano sulle quinte.³²⁴ Il palco scena era rivestito di tappeti e su di esso poggiavano oggetti d'arredamento come tavoli, sedie, sgabelli e cuscini. L'arrangiamento veniva ovviamente alterato per adattarsi ai diversi atti, ma le modifiche venivano apportate davanti agli occhi del pubblico, poiché nel teatro cinese tradizionale il sipario non esisteva.³²⁵ In realtà, gli oggetti di scena erano piuttosto

³²⁰ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 109.

³²¹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 126.

³²² Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 67.

³²³ CHU Chia-Chien, *The Chinese Theatre...*, cit., p. 19.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ CHU Chia-Chien, *The Chinese Theatre...*, cit., p. 20.

convenzionali e di facile riconoscimento, perché molti dettagli venivano lasciati all'immaginazione degli spettatori, ad esempio: “una frusta rappresentava un cavallo, una bandiera decorata con un pesce indicava il mare, due bandiere, ognuna con una ruota disegnata, riproducevano un carro, una tenda blu a righe bianche mostrava un bastione, due pannelli ornati di rocce una montagna,”³²⁶ e così via. In seguito, di vitale importanza erano le quinte, le quali erano separate dal palcoscenico da un muro sottile e, soprattutto, era severamente vietato al pubblico visitare questa parte dell'edificio senza un permesso speciale da parte del direttore della compagnia o degli artisti più celebri.³²⁷ Generalmente vi si accedeva dalle due porte sul retro occultate dai tendaggi ed era il luogo in cui si riponevano gli attrezzi di scena, i costumi e i trucchi, dove gli attori si cambiavano e anche dove si esercitavano prima degli spettacoli. Chu Chia – Chien nel suo libro *The Chinese Theatre* lo descrive come un posto traboccante di materiali vari come tavoli, spade e lance di legno, dove alle pareti erano appese parrucche e barbe finte mentre, vicino alle finestre, vi si trovavano le postazioni degli attori per truccarsi, sulle quali poggiavano cosmetici, specchi e pennelli per applicare il *maquillage*.³²⁸ George Soulié de Morant, invece, nel capitolo dodici del suo romanzo *Pei Yu: Boy Actress* dichiara di essere stato uno dei pochi privilegiati del suo tempo ad avervi avuto accesso grazie alla generosa concessione di un attore e la descrive personalmente in questo modo:

L'enorme stanza era un caleidoscopio di movimenti e colori, disorientante come una gabbia piena di pappagalli. Attori, *superstar*, musicisti e visitatori erano tutti lì che si aggiravano, si vestivano, si svestivano, si truccavano, cantavano a squarciagola, provavano o si scambiavano battute, in uno straordinario miscuglio di vita ribollente e allegria giovanile. Un ragazzino (un *nandan*), completamente nudo, era accovacciato per terra in un angolo e si guardava allo specchio contenuto all'interno della sua scatola dei trucchi. Evidentemente aveva paura di sporcare i suoi sontuosi costumi mentre si incipriava. Portava già una parrucca e si stava radendo accuratamente le sopracciglia per ridipingerle un po' più in alto, “alla (maniera della) farfalla”³²⁹, con una linea sottile e netta che ne accentuasse i lineamenti verginali e innocenti.³³⁰

In questo salone ognuno aveva la propria postazione personale, la quale consisteva in una scatola relativamente ampia in legno dipinto. Qui gli artisti conservavano i propri affetti personali, come i cosmetici e gli ornamenti.³³¹ Era molto osservata la pratica di non scambiarsi tali disposizioni e,

³²⁶ CHU Chia–Chien, *The Chinese Theatre...*, cit., p. 34.

³²⁷ CHU Chia–Chien, *The Chinese Theatre...*, cit., p. 25.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ Le “sopracciglia a falena” consistono in sopracciglia modellate a imitazione delle antenne sottili e ricurve delle falene. Si tratta di uno stile di portare le sopracciglia in voga tra le donne cinesi durante il periodo imperiale.

³³⁰ George SOULIE' DE MORANT, *Pei Yu: Boy Actress...*, cit., p. 62.

³³¹ CHU Chia–Chien, *The Chinese Theatre...*, cit., p. 25.

soprattutto, secondo una superstizione dell'epoca, a un artista che interpretasse il ruolo di una donna di dubbia moralità era quasi proibito accomodarsi sul posto di un altro attore, poiché si riteneva portasse sfortuna.³³²

Il teatro pubblico era prettamente commerciale e lo si comprende dal fatto che era basato sulla disponibilità finanziaria di chiunque fosse stato interessato ad assistere alle *performance*. Esso, in altre parole, era principalmente incentrato sul commercio legato all'intrattenimento,³³³ rispetto a quello privato e alle fiere del tempio. Generalmente, qualsiasi uomo di qualunque classe sociale poteva accedere a questi stabilimenti, purché potesse permetterselo economicamente. La platea, infatti, era molto particolare e originale, poiché per la prima volta in un luogo di svago comune era possibile per le persone di tutti gli strati sociali mescolarsi tra loro senza, però, rompere la gerarchia: ogni posto all'interno della struttura aveva un prezzo differente, suddiviso in base alle possibilità monetarie di ognuno. Le *chalou* potevano contenere da un centinaio fino a un migliaio di individui, e i posti a sedere erano disposti sui tre lati attorno al palco. Le persone più umili come i locandieri, i venditori di generi alimentari o i conduttori di carrozze sedevano o stavano in piedi nel cosiddetto “stagno, *chizi* 池子.”³³⁴ Esso era situato esattamente di fronte e a ridosso del palcoscenico e i posti a sedere ivi contenuti erano piuttosto scomodi e male organizzati.³³⁵ Per la precisione, le panche sulle quali ci si accomodava erano disposte perpendicolarmente al palco, accanto a lunghe tavolate in comune sulle quali vi si poggiavano le tazze da tè, gli spuntini e il conto da pagare.³³⁶ Successivamente, allontanandosi dal palco scena, vi erano “i posti sparsi, *sanzuo* 散座”. I *sanzuo* consistevano in degli sgabelli disposti attorno a tavoli rettangolari situati ai due lati della sala e al di sotto delle balconate. Dietro di essi, in genere, si trovavano degli sgabelli rialzati per permettere una visuale migliore, i quali erano posizionati a ridosso delle pareti del teatro.³³⁷ Alcuni di questi posti sparsi erano presenti anche sotto alle balconate che si trovavano frontalmente al palco scena. Le balconate o “posti ufficiali, *guan-zuo* 官座” erano le postazioni più costose e vi si accedeva tramite due scale in legno poste una per lato alla porta di entrata.³³⁸ Questi posti a sedere erano segnalati da dei cuscini rossi oppure blu. I cuscini rossi erano riservati alle persone di rango più alto, mentre quelli blu alle persone molto ricche, ma non necessariamente aristocratiche o alti ufficiali. Ad esempio, potevano assistere alle rappresentazioni i candidati agli esami imperiali, i quali trascorrevano qui il loro tempo libero prima delle esaminazioni, oppure mentre ne attendevano i risultati. Inoltre, erano

³³² CHU Chia-Chien, *The Chinese Theatre...*, cit., p. 25.

³³³ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 67.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 229.

³³⁶ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 79-80.

³³⁷ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 81.

³³⁸ CHU Chia-Chien, *The Chinese Theatre...*, cit., p. 20.

presenti in gran numero anche i mercanti; ossia una classe sociale che in questo periodo storico si stava arricchendo assai, come abbiamo accennato nell'introduzione.³³⁹ Tra i vari *guan-zuo*, sicuramente quelli per cui si pagavano volentieri dei soldi in più erano tre o quattro posti sulle balconate di destra e di sinistra, i quali venivano separati da paraventi. Tra questi, i due sedili laterali più prossimi alle porte di entrata e uscita delle quinte erano quelli più ambiti, poiché si aveva un contatto visivo diretto con gli attori che andavano e venivano dal palcoscenico, specialmente i *nandan*.³⁴⁰ Infatti, dopo aver recitato il proprio ruolo, oppure nel caso in cui non avessero dovuto prendere parte alla rappresentazione, i *nandan* presenti nel teatro tendevano a stanziarsi vicino a tali porte e a osservare gli spettatori sulle balconate più vicine. Nel caso in cui si fossero accorti della presenza in sala di ospiti familiari, si sarebbero precipitati di sopra per sedersi accanto loro.³⁴¹ In ultimo, esisteva un'ulteriore categoria di postazioni; tuttavia, di solito non era disponibile per l'acquisto. Si trattava dei "palchi degli ufficiali inversi, *dao guanxiang* 倒官箱," i quali erano riservati esclusivamente ai membri degli *yamen* oppure agli eunuchi, nonché ai loro conoscenti e familiari più intimi. Queste persone, infatti erano le uniche alle quali era consentito assistere agli spettacoli gratuitamente. Tuttavia, se una rappresentazione attirava un pubblico molto vasto e tali individui non erano intenzionati a partecipare, potevano vendere quei posti soltanto per quella occasione.³⁴² Per quanto riguarda il prezzo:

Il costo di un posto a sedere negli *sanzuo* era di cento monete di rame. Quello dei posti dei più abbienti era sette volte superiore, ma poteva includere anche il prezzo degli spazi *extra* sui quali gli attori che non recitavano in un determinato spettacolo potevano sedersi a chiacchierare con i loro clienti [...] Altre fonti stimano che il salario mensile di un servitore in una famiglia di "seconda classe" fosse compreso tra mille e millecinquecento monete di rame, il che significherebbe che una visita a un teatro avrebbe consumato circa un decimo del proprio reddito mensile. Per molte persone (dunque) anche un posto nello *chizi* era probabilmente un lusso spesso non accessibile.³⁴³

Comunque sia, non importa quanto ricche o socialmente importanti fossero state, le donne non avevano nessun accesso ai *chayuan*. Ciò è degno di attenzione perché:

³³⁹ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 73-78.

³⁴⁰ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 81.

³⁴¹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 133.

³⁴² Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 81.

³⁴³ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 81-82.

L'esclusione delle donne dalla sede del teatro ha contribuito a creare un'atmosfera unica per le esibizioni in due modi. In primo luogo, ha liberato gli uomini di qualsiasi estrazione sociale dall'inibizione sociale, poiché non erano più vincolati da codici sociali e morali prescrittivi sull'interazione con donne dignitose, dando così maggiore licenza all'indulgenza emotiva; potevano gridare, flirtare con gli attori e in estate potevano persino [...] slacciarsi le vesti per liberarsi dal caldo soffocante. In secondo luogo, ha facilitato la creazione sul palcoscenico del travestitismo della donna ideale.³⁴⁴

In effetti, i teatri pubblici erano i luoghi nei quali gli uomini potevano veramente dare sfoggio alle proprie emozioni e sensazioni dimenticandosi, anche solo per qualche ora, dei rigidi codici comportamentali ai quali dovevano conformarsi quotidianamente. Qui potevano gridare a gran voce *bravo*, *hao* 好, agli attori che piacevano loro di più, mangiare, bere, chiacchierare con altre persone del pubblico; ma, soprattutto, gli uomini più acculturati potevano dedicarsi all'ostentazione del proprio sentimento *qing*, sia compilando le *huapu*, sia relazionandosi con i *nandan*. I *nandan* sostituivano il sesso femminile travestendosi da donne e recitando la loro parte cantando in falsetto, truccandosi e danzando, però rimanevano pur sempre uomini e, perciò, sebbene riproducessero la donna ideale sulla scena, comunque non erano vincolati dalle norme comportamentali tipicamente femminili e, dunque, erano liberi di interagire con gli altri individui presenti nella struttura, ma anche all'esterno. Il motivo per cui alle donne era vietato accedere al teatro pubblico è chiaramente riferito alle leggi imposte a partire dall'imperatore Qianlong per rafforzare il Neoconfucianesimo e il patriarcato, delle quali abbiamo discusso nel precedente capitolo.

Inizialmente fu proprio la Corte imperiale a incoraggiare la costruzione e la diffusione delle *chalous*. Essa, infatti, notando le spese eccessivamente alte degli ufficiali per mantenere il teatro privato, spinse le famiglie più abbienti a cercare mezzi di intrattenimento meno costosi. Sebbene il teatro privato non cadde mai in disuso, comunque tali riforme contribuirono grandemente allo sviluppo dei *chayuan*. Inoltre, è necessario sottolineare che gli scompigli sociali e militari causati dalla transizione dinastica dai Ming ai Qing disperse temporaneamente gran parte della ricchezza di alcune grandi famiglie nobiliari meridionali, ovvero delle regioni del delta inferiore del fiume Yangtze 長江, le quali erano state le principali mecenate delle compagnie d'Opera private fino ad allora,³⁴⁵ costringendole a intrattenersi attraverso il teatro pubblico. Tuttavia, nonostante tale promozione, non fu permessa la costruzione di questo genere di edifici dentro alle mura interne della capitale Pechino. La città, difatti, era formata da una serie di barriere o mura che delimitavano l'area,

³⁴⁴ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 83.

³⁴⁵ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 68.

replicando “le nozioni consuetudinarie, legali e simboliche di differenza etnica.”³⁴⁶ Al centro si ergeva la Città Proibita, la sede centrale del governo, un luogo nel quale si svolgevano i più importanti rituali statali, si prendevano le decisioni politiche più rilevanti e viveva la famiglia imperiale insieme al suo vasto e fidato seguito. Il Palazzo era circondato dalla Città Imperiale, sede degli organi ufficiali del potere statale e nella quale vi erano le residenze dei funzionari e le guarnigioni degli ufficiali. Tali aree costituivano l’intera parte settentrionale di Pechino, dove la composizione etnica era per la grande maggioranza mancese, nonché quasi integralmente al servizio diretto della Corte.³⁴⁷ Dopodiché, vi era una porzione rettangolare, in gran parte murata, che si protendeva a sud della Città Interna e che circoscriveva la Città Esterna, i cui residenti erano di etnia Han per oltre il novanta per cento.³⁴⁸ In particolare, la Città Esterna era il cuore commerciale di Pechino. Teatri, osterie e case private dei *nandan* erano raggruppati fuori, ma non molto lontano, dalle tre porte meridionali delle mura della Città Interna.³⁴⁹ È possibile affermare, pertanto, che il teatro pubblico fosse sia marginale che centrale. Infatti, le *chalou* si trovavano proprio al centro dell’ambiente degli affari e dell’intrattenimento urbani ma, al contempo, erano situate ai margini e oltre i confini fisici del territorio legato alla burocrazia.³⁵⁰ Le ragioni legate a questa disposizione territoriale dei luoghi di intrattenimento era associata all’interesse della Corte nel sorvegliare la partecipazione alle rappresentazioni pubbliche e la frequentazione degli *xianggong* da parte degli alti funzionari e dignitari. Ciò era estremamente importante perché la famiglia reale voleva mantenere separate le pratiche culturali identificative degli Han come, appunto, il teatro popolare, e perché voleva evitare qualsiasi forma di contaminazione morale della classe dirigente.³⁵¹ I mancesi, in effetti, temevano che una totale sinizzazione della propria etnia potesse portare al conseguente indebolimento del potere imperiale e alla perdita di controllo sui sudditi cinesi.³⁵² Di conseguenza, i teatri pubblici vennero tollerati soltanto nella misura in cui rimanevano confinati nella Città Esterna. Effettivamente, non era permesso alle *troupe* pubbliche di operare all’interno della Città Interna senza averne ottenuto precedentemente l’autorizzazione da parte della Corte, mentre agli alti funzionari e agli alti ufficiali (che fossero Han, manciù o mongoli)³⁵³ era severamente proibito assistere a spettacoli nei teatri commerciali. Il primo editto inerente al tema fu emesso nel 1671 dall’imperatore Kangxi.³⁵⁴

³⁴⁶ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 69.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 69-70.

³⁵¹ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 74.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ “I cittadini della Città Interna durante la prima metà della dinastia Qing erano esclusivamente di etnia mancese,” ma più tardi anche alcune personalità di etnia Han ebbero accesso libero a questa zona della città. WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., pp. 128-129.

³⁵⁴ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 71.

Comunque, dalla promulgazione di editti successivi dal medesimo contenuto o quasi, precisamente nel 1775, 1799, 1803, 1813 e 1824,³⁵⁵ si evince che tali regolamentazioni ebbero poco effetto, come successe, per altro, con le ordinanze sulla prostituzione, prima delle intrattenitrici e poi dei catamiti. Invero, era abbastanza facile per le personalità più eminenti eludere i controlli per due ragioni principali. La prima è che, con poche eccezioni, gli spettacoli dei teatri pubblici si svolgevano durante il giorno: iniziavano verso la tarda mattinata e si concludevano verso il tramonto, consentendo a coloro che abitavano e/o lavoravano nella Città Interna di assistere anche a un'intera giornata di esibizioni e di rientrare prima della chiusura dei cancelli delle mura senza essere visti. Inoltre, le compagnie teatrali professionali in genere non recitavano solamente all'interno di un teatro specifico, bensì ruotavano tra i vari *chayuan* a disposizione, esibendosi in un dato sito per tre o quattro giorni prima di trasferirsi nuovamente. In questo modo ostacolavano un controllo più mirato da parte delle autorità nei confronti dei partecipanti, poiché gli spettatori potevano mutare spesso il luogo in cui assistere alle rappresentazioni, anziché recarsi sempre nel medesimo.³⁵⁶ La seconda, invece, si riferisce al fatto che oltre ai teatri più importanti e di dimensioni maggiori, dove gli stili musicali delle messe in scena variavano a seconda della compagnia che vi si esibiva, che essa fosse specializzata nel *kunqu* o nel *pihuang*, esistevano anche dei *chayuan* di dimensioni e popolarità minori, frequentati da *troupe* poco note, le quali molto spesso sfuggivano ai controlli e all'individuazione da parte delle autorità.³⁵⁷ Conseguentemente, a partire dal 1860 la Corte mancese emise dei decreti più rassegnati e meno ingiuriosi, non più vietando la frequentazione delle *chalou*, ma piuttosto sollecitando a una moderazione e a una temperanza maggiori. Per esempio, veniva caldamente sconsigliato partecipare alle esibizioni durante i giorni di digiuno rituale e severamente osservato che non fossero presenti posti a sedere per le donne.³⁵⁸

I teatri pubblici, dunque, erano situati soltanto nella Città Esterna, dove la maggior parte di essi si ergeva nel distretto a sud delle mura e della Porta Zhengyang 正陽門.^{359,360} È assai curioso come, sebbene le esibizioni si svolgessero durante il giorno, in realtà i teatri pubblici fossero anche e forse soprattutto al centro della vita notturna. Il programma delle *pièce* eseguite in una giornata, infatti, era rigorosamente suddiviso in sessioni. La prima era la “sessione mattutina”, la quale era composta da una selezione di momenti salienti di Opere famose eseguite dagli attori più giovani. Dato che questi erano ancora nel pieno dell'addestramento e, quindi, meno esperti nella recitazione, i biglietti d'ingresso erano anche i più economici. La seconda sessione, nonché quella più importante dato l'alto

³⁵⁵ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 72.

³⁵⁶ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 83.

³⁵⁷ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 72.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ La Porta Zhengyang oggi è comunemente chiamata Qianmen (Porta Qian) 前門.

³⁶⁰ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 129.

numero di spettatori, era “lo spettacolo del mezzogiorno”. In particolar modo l’ultima selezione, “la grande scena”, era la *performance* più attesa e costosa della giornata, poiché vi si esibivano gli interpreti più famosi della *troupe* i quali, soprattutto nella prima metà della dinastia, erano i *nandan*. In seguito, vi era la “sessione pomeridiana” che comprendeva una serie di brevi episodi fino all’ultima rappresentazione formale della giornata, anch’essa denominata “la grande scena”, dove in genere veniva recitata un’intera Opera che iniziava nel tardo pomeriggio e terminava intorno al crepuscolo. Siccome in questo spettacolo recitavano attori esperti, ma meno richiesti, gli appassionati di teatro più facoltosi non vi partecipavano; invece, si preparavano a partire da casa o dal luogo di lavoro per recarsi alle osterie, mentre gli artisti che avevano terminato di recitare per la giornata tornavano alle loro abitazioni per truccarsi e cambiarsi d’abito, oltre a riposarsi in attesa che arrivassero gli inviti da parte dei loro patroni per la nottata.³⁶¹ I *nandan* più apprezzati, perciò, recitavano solamente nella sessione del mezzogiorno, in quanto dovevano prepararsi a svolgere la loro seconda mansione, quella di prostituti, durante tutta la notte: “l’organizzazione delle esibizioni quotidiane rifletteva il ruolo svolto dai *dan* come catamiti, liberandoli per la maggior parte del pomeriggio e della sera e mettendoli a disposizione di letterati e di altri uomini dalle buone connessioni sociali, la cui intenzione principale non era quella di godersi l’azione sul palco,”³⁶² ma piuttosto quella “furori dal palco.” Nello specifico, i *nandan* prima accompagnavano i loro clienti a cenare e poi nelle loro residenze private *siyu*. La relazione tra teatro e ristorante sembra essere molto robusta, poiché dalla metà della dinastia Qing in poi, fino al ventesimo secolo, i teatri di Pechino furono circondati da taverne denominate *jiuguan* 酒館 e da case da vino, *jiuzhuang* 酒莊.³⁶³ Precisamente, era un costume diffuso che uomini molto abbienti non dovessero necessariamente andare a teatro per incontrare i *dan*, poiché spesso preferivano invitare direttamente i propri amici in uno dei ristoranti più prestigiosi della città, sia che fosse una *jiuguan* o una *jiuzhuang*, e che richiedessero i servizi degli *xianggong* per tenere loro compagnia. Normalmente ciascun ospite doveva essere accompagnato da un attore e i *nandan* forniti dai locali provenivano tutti da compagnie teatrali delle immediate vicinanze ma, se gli uomini avessero voluto impressionare i loro ospiti, avrebbero potuto mandare a chiamare dei *dan* più celebri che facevano parte di compagnie situate in altri quartieri. I *dan* più popolari, però, erano in grado di rifiutare gli inviti se ritenevano che il mecenate in questione non fosse di una posizione adeguatamente elevata nella società e, quindi, abbastanza ricco da poterli pagare, o se il luogo non era di loro gusto. Oppure sarebbero venuti, avrebbero servito un breve giro di bevande e poi si sarebbero congedati rispettosamente.³⁶⁴ I banchetti dei ristoranti funzionavano pressappoco come

³⁶¹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 130.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 135.

³⁶⁴ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 136.

quelli privati, infatti: gli *xianggong* (non vestiti in abiti teatrali, bensì fasciati in capi d'abbigliamento maschili di utilizzo quotidiano, calzando ai piedi eleganti stivali),³⁶⁵ oltre a versare gli alcolici, allietavano gli ospiti sedendo loro accanto, coinvolgendoli nei giochi di bevute e cantando brevi parti di *pièce* teatrali o brani popolari.³⁶⁶ Inoltre, dalle fonti dell'epoca si viene a conoscenza che alcuni locali includessero delle stanze segrete arredate con letti e coperte per permettere ai clienti di appartarsi indisturbati con i *dan*.³⁶⁷ Tuttavia, solamente gli attori meno famosi e di età più avanzata si abbassavano a frequentare tali stanze, infatti, tutti gli altri *xianggong* ricevevano i loro patroni esclusivamente nelle loro residenze private.

Le *siyu* erano le case all'interno delle quali i *nandan* più richiesti intrattenevano i clienti più agiati e, esattamente come i *chayuan*, si trovavano in gran numero a sud della Città Interna.³⁶⁸ Il termine *siyu* significa “residenza privata” o “appartamenti privati” e, nella Pechino della dinastia Qing, originariamente indicava l'indirizzo domiciliare personale. Quando fu associato al mondo del teatro, tuttavia, cominciò a essere utilizzato in riferimento alle abitazioni personali degli *shifu*. Si trattava di edifici di grandi dimensioni che ospitavano non soltanto gli appartamenti dei maestri e proprietari della compagnia, ma anche le stanze dei *dan* più popolari. Generalmente vi alloggiavano due o tre *xianggong* e le sale in cui si muovevano erano riccamente arredate per ricevere adeguatamente gli ammiratori. Il vocabolo *siyu* venne così a indicare una residenza che procurava prostituti maschili di alta classe, ovvero cortigiani.³⁶⁹ Dunque, per essere più precisi, tali abitazioni non erano di proprietà esclusiva dei *nandan*, bensì dei loro maestri. In questo modo, gli *shifu* potevano gestire facilmente i loro attori e controllare che ricevessero correttamente i clienti. Altre due voci che si riferivano a questi luoghi e dal significato di “casa di piacere maschile” erano poi *moudang* 某堂³⁷⁰ e *xianggong tangzi* 相公堂子.³⁷¹ La parola *tangzi* 堂子, però, fu di utilizzo meno diffuso, poiché in questo periodo a Pechino fu associato ai bordelli femminili più scadenti e frequentati dalle persone di rango più basso.³⁷² Le *siyu* vennero dettagliatamente descritte all'interno delle *huapu*, quindi è possibile asserire che fossero dei luoghi altamente frequentati e apprezzati; una tappa obbligata per i veri intenditori del teatro pubblico e amanti dei piaceri sensuali omoerotici. Alcuni registri floreali descrivono questi posti come degli spazi adibiti ai piaceri sensuali maschili dove vi si poteva spendere enormi quantità di denaro. Le *siyu* degli attori erano segnalate da insegne luminose, fuori dalle porte vi era appeso il

³⁶⁵ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 139.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 137.

³⁶⁸ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 142.

³⁶⁹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 138.

³⁷⁰ YUE Li-song 岳立松, “Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua” 清代花譜傳播與京城文化..., cit., pp. 56-57.

³⁷¹ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 138.

³⁷² *Ibidem*.

nome dell'appartamento e all'ingresso vi erano delle lanterne. Esternamente tali edifici assomigliavano ai bordelli femminili,³⁷³ con la differenza che questi ultimi nella Capitale vennero altamente disprezzati per il loro squallore. Altre *huapu*, invece, li espongono come dei veri *loci amoeni*:

(Le *siyu*) sono l'epitome di una sobria eleganza. D'estate ci si diverte a giocare a scacchi seduti su una fresca stuoia accanto a una tenda di perline. (Gli attori) portano vassoi e ciotole refrigeranti, adatti a servire radici di loto zuccherate e spicchi di melone. In inverno si può godere del paesaggio innevato attorno a un caminetto; la stanza è avvolta in un caldo bagliore e talee di fiori circondano tutti i presenti, emanando un profumo squisito che riempie l'aria. Una volta dentro è troppo facile perdersi (nei piaceri) e dimenticarsi di tornare a casa. Alcuni *xianggong* sono bravi a disegnare, mentre altri eccellono nella conversazione colta, altri parlano delle ultime notizie e altri ancora si divertono a raccontare aneddoti. Gli uomini raffinati, quindi, apprezzano la loro compagnia e non [chiedono loro soltanto] di cantare o esibirsi.³⁷⁴

Altri ancora, infine, li rappresentano quasi come una residenza imperiale:

Le case dei ragazzi – attori [*youtong* 幼童] eguagliano le residenze dei più alti dignitari. I saloni [*ting* 廳] sono arredati nel modo più splendido, con grandi tramezzi di broccato e tende di garza di seta, grandi tavoli da pranzo con tavolini da tè di accompagnamento ricoperti di giada rara. Vantano bronzi antichi, supporti per specchi e orologi con la suoneria, i quali non si vedono nemmeno in molte delle famiglie più influenti. Per quanto riguarda le camere da letto, la quantità di giada verde e di perle bianche ricorda un *boudoir*, o un miraggio celeste, che addirittura un immortale che vi si avventurasse potrebbe rimanerne stregato. Vedere gli [attori] lì in piedi pronti a salutarti con maniere dolci; chissà quanti visitatori hanno dovuto coprirsi la bocca per non rimanere senza fiato. Quando i giovani artisti escono, le loro carrozze decorate brillano alla luce del sole, i bei cavalli nitriscono all'aria, le loro pellicce si agitano e le loro giacche di broccato risplendono. I giovani di famiglie nobili non possono essere paragonati a loro.³⁷⁵

Pertanto, in conclusione, le *moudang* erano delle residenze di lusso che permettevano ai frequentatori di passarvi molto tempo nella comodità più completa, dove venivano soddisfatti non solo dai *nandan*, ma anche da numerosi servitori, pronti ad accontentare ogni loro richiesta in breve tempo. Così

³⁷³ YUE Li-song 岳立松, "Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua" 清代花譜傳播與京城文化..., cit., pp. 56-57.

³⁷⁴ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., pp. 139-140.

³⁷⁵ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 143.

facendo, gli ospiti si sarebbero sentiti come dei veri dignitari di corte.³⁷⁶ Tuttavia, è necessario ricordare che nessuna delle ricchezze presenti in tali edifici era di proprietà del *dan*, ma piuttosto del suo *shifu*; “in molti casi sarebbe più accurato descrivere gli *xiangong* come un mobilio tra i tanti, all’interno di un mondo fantasioso del maestro – allenatore.”³⁷⁷

Il teatro di corte

Il teatro di corte può essere classificato come un genere di teatro privato. All’interno del Palazzo Reale o, comunque, dell’area circoscritta alla Città Interna, le esibizioni venivano spesso rappresentate solamente per poche persone, le quali erano membri della famiglia reale con la partecipazione occasionale di qualche ufficiale; tuttavia, venivano impiegati centinaia di attori.³⁷⁸ A differenza del teatro privato sponsorizzato da un ricco magnate che assumeva solamente una dozzina di artisti, dunque, il teatro di corte richiedeva molti più interpreti, anche se gli spettatori non erano numerosi. Sebbene la Corte non amasse grandemente le *performance* pubbliche, lontane dal proprio controllo e accessibili a individui di ogni classe sociale e addirittura alle donne nel caso delle fiere del tempio, comunque, lo studioso Andrea S. Goldman afferma che “le esibizioni di corte erano un’espressione del teatro privato, ma più in grande. La famiglia imperiale fu il maggiore patrono degli spettacoli teatrali attraverso tutta la dinastia Qing.”³⁷⁹ In effetti, come si è visto, la Corte si interessò enormemente all’arte del teatro a partire dall’imperatore Xuanzong dei Tang. In particolare, è necessario evidenziare che nel 1390 il primo imperatore della dinastia Ming, Hongwu 洪武 (1328 – 1398), fondò un’agenzia formata per lo più da eunuchi per provvedere all’intrattenimento di Palazzo, dove erano incluse varie opzioni di svago, tra cui il teatro. Gli imperatori mancesi seguirono entusiasti il suo esempio fino a quando, nel 1740 circa, l’imperatore Qianlong non creò una speciale organizzazione per supervisionare appositamente il teatro, il quale si stava evolvendo e diffondendo sempre di più. Inizialmente gli attori erano tutti eunuchi; tuttavia, durante il suo lungo periodo di regno fece molti viaggi nel sud della Cina (il primo fu nel 1751) e di tanto in tanto portò con sé nella Città Proibita molti attori dalle città meridionali che visitò. Infine, nel 1827 l’ufficio per il teatro imperiale fu rinominato “Ufficio della Pace Nascente”, ma operò nello stesso luogo e per le medesime

³⁷⁶ “la casa avrebbe soddisfatto ogni richiesta che avesse posto il cliente e lo avrebbe fatto senza ritardi, perché i servitori si allineavano fuori dalla porta dell’appartamento. Ciò aveva funzione sia simbolica sia servile, in quanto il messaggio era che una volta arrivato l’ospite, attraversando il cancello della *siyu*, doveva sentirsi come un dignitario molto importante.” WU Cuncun, *Homosexual Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 142.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ SHEN Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty” ..., cit., p. 65.

³⁷⁹ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 106.

finalità come, ad esempio, intrattenere ed educare la Corte, accompagnare celebrazioni o cerimonie reali e officiare i compleanni dei regnanti.³⁸⁰ Gli attori che recitavano nelle residenze imperiali, perciò, erano eunuchi oppure ragazzi meridionali, i quali vennero trasferiti al nord sia per le loro capacità artistiche e il loro aspetto fisico aggraziato,³⁸¹ sia come forma di tributo che le giurisdizioni del sud dovevano pagare alla Corte.³⁸² Inoltre, la maggior parte dei letterati – ufficiali presenti alla Capitale avevano origini meridionali, per cui prediligevano gli artisti correzionali.³⁸³ Infine, a causa dei numerosi festeggiamenti del compleanno dell'imperatore Qianlong, differenti compagnie del sud si trasferirono nel settentrione, dove alcune di esse scelsero di stabilirsi definitivamente a Pechino. Nel nord della Cina, durante la prima metà della dinastia Qing, gli artisti del sud ebbero un grande successo anche nel teatro pubblico, specialmente gli interpreti dei ruoli femminili; tuttavia, la loro popolarità iniziò a calare con la Rivolta dei Taiping 太平天國 (1851 – 1864),³⁸⁴ poiché tale tumulto interruppe il commercio e la comunicazione tra il nord e il sud per più di un decennio arrestando, conseguentemente, il flusso degli attori meridionali. Una volta sedata la ribellione, gli artisti nativi di Pechino ormai erano incrementati di numero e la lunga separazione tra nord e sud causò un declino nella pratica di trasferire nel settentrione gli attori meridionali. A partire dal tardo Ottocento, perciò, la maggior parte dei *dan* che si esibiva a Beijing era composta da ragazzi locali.³⁸⁵ In seguito, sebbene il teatro di corte sia effettivamente un teatro privato, comunque vi furono delle occasioni in cui le compagnie di proprietà imperiale ebbero l'incarico di esibirsi pubblicamente con spettacoli di grandi dimensioni: ad esempio nel 1790, anno della nascita del *jingju*, Qianlong fece erigere piattaforme e palcoscenici lungo tutta la città, attraverso le strade che si estendevano dalla porta occidentale del palazzo, fino ai ritiri imperiali nelle colline periferiche occidentali. Le *performance* si svolsero ininterrottamente per diversi giorni e furono richieste compagnie provenienti da molte delle regioni dell'Impero.³⁸⁶ Questo perché “o tramite la padronanza di meraviglie tecnologiche [balene che spruzzavano acqua e botole da palcoscenico] o per il gran numero di attori impiegati per occasioni di questo tipo, queste sceneggiature elaborate vennero calcolate per proiettare il potere del regime, divenendo un elemento integrale della diplomazia interna e intra – Asiatica.”³⁸⁷

³⁸⁰ Colin MACKERRAS, “Peking Opera Before the Twentieth Century” ..., cit., p. 30.

³⁸¹ “È ben noto che i giovani meridionali provenienti, ad esempio, dalla regione del basso Yangtze, fossero apprezzati per i loro lineamenti delicati.” WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 119.

³⁸² YUE Li-song 岳立松, “Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua” 清代花譜傳播與京城文化..., cit., p. 56.

³⁸³ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 119.

³⁸⁴ La Rivolta dei Taiping cominciò come un movimento rivoluzionario meridionale contro il governo Qing. Si trasformò molto presto, però, in guerra civile e si espanse in molte aree del sud della Cina, finché non fu sedata definitivamente più di dieci anni dopo.

³⁸⁵ WU Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China...*, cit., p. 120.

³⁸⁶ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 107.

³⁸⁷ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 109.

In realtà, bisogna affermare che le architetture teatrali stesse erano di dimensioni notevoli, sebbene le rappresentazioni non fossero sempre state rivolte a un pubblico vasto. Precisamente, a Palazzo vi erano ben tre tipologie di strutture: le più piccole erano di proprietà di un solo membro, si ergevano su un unico livello e potevano stare all'interno di una singola stanza. Quelle di medie dimensioni avevano due livelli e si potevano trovare anche nella Città Esterna. Le più grandi, infine, si componevano di tre livelli, conseguentemente, tre esibizioni differenti potevano avvenire contemporaneamente.³⁸⁸ In ogni caso, alla stregua dei teatri privati dei letterati, non è possibile parlare di edifici propriamente definiti come “teatri” in senso moderno, in quanto le costruzioni sopradescritte erano disegnate esclusivamente per le *performance* e si stagliavano indipendenti e talvolta completamente separatamente da dove si sedeva il pubblico.³⁸⁹ In altre parole, gli spettatori potevano trovarsi all'aperto o riparati da una tettoia, ma non all'interno di essi, come invece accadeva per il teatro pubblico.³⁹⁰

Per quanto riguarda le Opere che venivano rappresentate, in ultimo luogo, gli spettacoli prediletti furono nello stile del *kunqu* in quanto il *pihuang*, fino al periodo di regno dell'imperatrice Cixi, fu considerato come una forma volgare e popolare di teatro.³⁹¹ A dire il vero, gli attori venivano normalmente educati a recitare sia le *pièce* in *kunqu* sia in *jingju*, perciò anche i *nandan* erano in grado di esibirsi in entrambi gli stili, tuttavia, nei teatri privati e di corte (che era pur sempre un teatro privato) il pubblico prediligeva il *kunqu*, mentre all'interno dei teatri pubblici, veniva maggiormente apprezzato il *pihuang*. In ogni caso, è interessante notare come nel teatro di corte, però, venissero rappresentate delle *pièce* in genere censurate o, addirittura, proibite all'interno dei teatri pubblici. Ciò era ammissibile poiché vi erano dei potenti meccanismi di supervisione, tramite i quali la famiglia reale sceglieva direttamente chi avesse accesso allo spettacolo e chi no.³⁹² Inoltre,

Le Opere che venivano eseguite sui più piccoli palcoscenici all'interno dei palazzi tendevano a essere tratte dallo stesso repertorio drammaturgico di quelle rappresentate oltre le mura delle residenze imperiali, comprese alcune scene selezionate e *pièce* complete tratte da noti cicli di storie drammatiche [...] Tutti i copioni che sarebbero stati messi in scena di fronte all'imperatore o ai membri della famiglia imperiale erano soggetti a scrutinio. Una speciale copia di ogni canovaccio [...] per gli archivi di palazzo veniva sottoposta ad approvazione prima della *performance*, e veniva resa accessibile all'imperatore o all'imperatrice vedova durante l'esibizione. Molte di queste scritture risultano contrassegnate da correzioni con l'inchiostro

³⁸⁸ LIU Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre...*, cit., p. 227.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ Colin MACKERRAS, “Peking Opera Before the Twentieth Century” ..., cit., p. 30.

³⁹² Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 109.

vermiglio della mano imperiale, a indicare che l'imperatore e i suoi sottoposti prendevano seriamente la sorveglianza riguardo all'intrattenimento.³⁹³

In poche parole, sotto il controllo e il patrocinio della Corte le divisioni sociali tra attori e spettatori e i messaggi morali delle rappresentazioni potevano essere attentamente controllati e impiegati a dovere, rendendo l'Opera uno strumento importante per la trasmissione dell'ideologia statale.³⁹⁴ Infatti, il teatro non era soltanto un luogo in cui divertirsi, ma anche un posto dove persone di *status* sociale relativamente umile e spesso analfabete o poco acculturate ricevevano istruzione morale, riassumendo dunque, due ruoli in uno.³⁹⁵ È per queste motivazioni, perciò, che la Corte si prodigò molto nella sorveglianza del contenuto dei testi che venivano messi in scena nel teatro pubblico, attraverso gli organi di censura statale e nella limitazione all'accesso degli spettatori, quali gli alti dignitari. Questo perché:

Il teatro pubblico non era solo un sito per lo scambio di idee, ma anche una zona per (l'esternazione) delle passioni e dei desideri privati. In altri termini, l'Opera commerciale possedeva il potere effettivo di mobilitare le masse, e i sentimenti ivi generati potevano essere manifestati anche negli spazi pubblici e aperti della città. Era precisamente la mescolanza (degli elementi) pubblici e privati che rendevano le *chalou* così attrattive per gli spettatori e così potenzialmente pericolose per lo Stato Qing.³⁹⁶

³⁹³ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., pp. 109-111.

³⁹⁴ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 109.

³⁹⁵ CHU Chia-Chien, *The Chinese Theatre...*, cit., p. 20.

³⁹⁶ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 114.

Capitolo Terzo: Il *Nandan* e la Società

Il *lao dou* vs il *connoisseur*

Durante la dinastia Qing e, soprattutto, nella prima metà di questa, il *nandan* attirò l'attenzione di un pubblico molto vasto. Tra i vari spettatori presenti al teatro pubblico sicuramente quelli più interessati agli attori possono essere suddivisi nelle categorie di *lao dou* 老鬥 e di *connoisseur*.

Le informazioni che oggi abbiamo sugli appartenenti alla prima categoria provengono principalmente dai registri floreali compilati dai secondi, e le descrizioni a loro inerenti sono per lo più negative, in quanto “il vero *connoisseur* si distingueva costantemente dal gruppo opposto, opponendo ciò che gli piaceva o meno ai gusti del tempo propri della massa e (soprattutto) del *lao dou*.”³⁹⁷ All'interno delle *huapu* i *lao dou* vengono sovente caratterizzati come dei “grandi patroni, *hao ke* 豪客” oppure come dei “ricchi mercanti, *fu gu* 富賈”.³⁹⁸ Nello specifico, essi facevano parte delle classi sociali degli abbienti come gli ufficiali e i nuovi ricchi dell'epoca, ovvero i commercianti, e ciò che li contraddistingueva era, in primo luogo, la ricchezza di cui disponevano.³⁹⁹ Tali individui erano coloro i quali facevano a gara per aggiudicarsi i posti a sedere sulle balconate, posizionati a destra e a sinistra del palcoscenico, a ridosso delle porte di entrata e di uscita degli artisti;⁴⁰⁰ tuttavia, più che all'esibizione teatrale, sembravano essere maggiormente attratti dai servizi offerti dai *nandan* all'esterno del teatro. Pare che questi amassero spendere intere fortune per affittare gli *xiangong* durante i banchetti, addirittura “diverse centinaia di *tael* per convito.”⁴⁰¹ I *connoisseur* li criticavano per la loro mancanza di raffinatezza al momento della scelta del luogo in cui cenare assieme ai loro ospiti e, ovviamente, assieme agli attori: secondo loro le taverne che selezionavano per banchettare spesso erano di cattivo gusto, sporche, chiassose e senza la presenza di stanze che garantissero una discreta *privacy*; dei luoghi nei quali i *dan* di alta classe generalmente si rifiutavano di entrare per lo squallore ivi presente.⁴⁰² Inoltre, i *lao dou* si abbandonavano regolarmente ai servizi

³⁹⁷ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 53.

³⁹⁸ Andrea S. GOLDMAN, “Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship” ..., cit., p. 7.

³⁹⁹ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 53.

⁴⁰⁰ Andrea S. GOLDMAN, “Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship” ..., cit., p. 3.

⁴⁰¹ Andrea S. GOLDMAN, “Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship” ..., cit., p. 49.

⁴⁰² Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 56.

di prostituzione dei catamiti, frequentando anche le *siyu*, in quanto la loro agiatezza economica permetteva loro di accedere a questi lussuosi bordelli altolocati sebbene, dal punto di vista della categoria opposta, non fossero pienamente in grado di comprendere la cultura elegante che ne permeava le stanze. In questi appartamenti, infatti, come abbiamo discusso nel precedente capitolo, si giocava a scacchi, si componevano poesie, si disegnava e si praticava la calligrafia; attività tipiche del mondo dei letterati e non, ad esempio, dei mercanti. Dunque, è possibile affermare che il compito principale degli *hao ke*, secondo i compilatori di *huapu*, fosse quello di richiedere e apprezzare i *dan* quasi solamente per i loro ruoli di intrattenimento in qualità di compagni di bevute e *partner* sessuali.⁴⁰³ Tuttavia, è importante sottolineare che, nonostante ciò, i *lao dou* svolgevano una funzione fondamentale nel permettere agli artisti di interrompere la loro professione di intrattenitori pubblici, acquistandoli prima che terminassero i loro contratti e facendoli diventare servitori e paggi all'interno delle proprie abitazioni. Questi patroni erano disposti a comperare gli *xiangong* che piacevano loro maggiormente per cifre altissime, anche migliaia di *tael* ma, così facendo, consentivano loro di uscire dal mercato della prostituzione pubblica e garantivano loro un avvenire relativamente agiato. È opportuno sottolineare, però, che generalmente venivano comprati i *dan* più giovani, la cui bellezza adolescenziale era nel suo picco massimo, mentre rari erano i casi nei quali attori più anziani attirassero così tanto l'attenzione dei compratori.⁴⁰⁴ Dopo aver acquistato il *nandan* che amava di più, consentendogli di lavorare per lui, comunque, un tipico *fu gu* in genere organizzava poi il suo matrimonio, regalandogli del vestiario e perfino una casa munita di mobili e accessori vari.⁴⁰⁵ Come spiegato nel capitolo primo di questo elaborato, ciò era probabilmente il destino migliore che potesse auspicare uno *xianggu*, in quanto lo avrebbe svincolato dal suo basso *status* sociale di attore, permettendogli di salire al livello superiore della scala sociale, ossia quello dei paggi, dove avrebbe potuto addirittura occuparsi delle corrispondenze e delle spese del padrone di casa grazie al proprio buon grado di alfabetizzazione.

Il *connoisseur* o intenditore, al contrario, viene più concretamente identificato come il compilatore di *huapu*. Come abbiamo analizzato precedentemente, coloro che stilavano registri floreali appartenevano alla classe sociale dei letterati e, soventemente, si trattava di persone che non avevano superato gli esami imperiali, o che non erano soddisfatti della loro posizione nella graduatoria governativa, nonché della propria situazione socio – economica. Essi, infatti, normalmente potevano permettersi di acquistare il biglietto d'entrata ai teatri pubblici per gli spettacoli d'Opera, ma molte volte non possedevano abbastanza denaro per banchettare assieme ai

⁴⁰³ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 59.

⁴⁰⁴ Andrea S. GOLDMAN, "Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship" ..., cit., p. 49.

⁴⁰⁵ Andrea S. GOLDMAN, "Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship" ..., cit., p. 51.

nandan, né tantomeno per usufruire delle loro prestazioni più intime. Perciò, si dedicavano alla produzione delle *huapu* per ovviare al problema, definendosi come i veri detentori del gusto estetico più sofisticato e gli arbitri dei migliori attori; gli unici in grado di giudicare e apprezzare correttamente i loro talenti artistici sul palcoscenico (non potendo permettersi, effettivamente, di valutare i loro servizi secondari). Riassumendo, si può affermare che i *lao dou* mostravano il loro apprezzamento nei confronti degli attori attraverso il patrocinio diretto, mentre i *connoisseur* tramite le *huapu*, lasciando alla storia, in questo modo, una testimonianza scritta dei talenti degli intrattenitori ma anche di loro stessi, dimostrando di essere i veri esperti nel giudizio della bellezza estetica e delle abilità artistiche proprie del mondo del teatro.⁴⁰⁶ Quindi, è necessario sottolineare che gli intenditori cercavano nei *nandan* la sensualità più che la sessualità in sé, in quanto l'espressione massima del sentimento consisteva in un "casto desiderio;"⁴⁰⁷ un anelito verso la ricerca di un reciproco e sfuggente scambio di sguardi e di un silenzioso consenso nel ritenersi anime gemelle. Infatti, quando accadeva di narrare le proprie relazioni più intime con gli attori, in genere consistenti in una chiacchierata durante un banchetto, "gli autori di *huapu* professavano di essere i devoti degli ultimi istanti del 'culto del *qing*', alla ricerca dell'espressione ideale del sentimento emotivo; un'emozione che tenevano a differenziare dalla licenza sessuale."⁴⁰⁸ Gli intenditori, di conseguenza, erano i più accaniti sostenitori della filosofia del *qing* dell'ultimo periodo imperiale, la quale disprezzava la pura attrazione sessuale tipica del libertinismo della tarda epoca Ming elogiando, diversamente, i sentimenti più legati all'aspetto interiore di un individuo, principalmente l'amore sincero e incondizionato. Pertanto, essi cercavano negli interpreti dei ruoli femminili il loro doppio e non il piacere carnale come, invece, succedeva per i *lao dou* i quali, secondo loro, utilizzavano il denaro per compensare alla mancanza di raffinatezza e venivano sviati troppo facilmente dalle percezioni sensoriali e dalle capacità seduttive degli artisti.⁴⁰⁹ Ai *connoisseur*, quindi, bastava semplicemente la certezza di possedere l'affetto di un attore (colui nel quale si rispecchiavano maggiormente) e la capacità di valutare imparzialmente i *dan* attraverso i registri floreali, per ritenersi moralmente superiori a tutti gli altri "falsi appassionati" di teatro.⁴¹⁰ Un'ultima caratteristica rilevante che distingueva questi due gruppi opposti di spettatori, infine, era il genere d'Opera a cui assistevano. Il *lao dou* normalmente si mostrava disinteressato verso il *kunqu* e particolarmente attratto dall'Opera

⁴⁰⁶ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 58.

⁴⁰⁷ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 34.

⁴⁰⁸ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 33.

⁴⁰⁹ Andrea S. GOLDMAN, "Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship" ..., cit., p. 3.

⁴¹⁰ Per i *connoisseur* "il possesso dell'affetto di un attore e la padronanza 'dell'apprezzamento dei fiori' [*pinhua*] erano le opportunità per dimostrare di essere meritevolmente superiori agli altri uomini." Mark STEVENSON, WU Cuncun, "Speaking of Flowers: Theatre, Public Culture, and Homoerotic Writing in Nineteenth Century Beijing", *Asian Theatre Journal*, 27, 1, 2010, p. 118.

qinqiang 秦腔⁴¹¹ e *bangzi*.⁴¹² Al contrario, il *connoisseur* solitamente disprezzava i generi *bangziqiang*; tuttavia, nel caso in cui fosse stato attratto da tale tipologia teatrale, questa sua passione veniva definita come un simbolo di eccentricità e di distinzione.⁴¹³ L'eccentricità fu da secoli un tratto distintivo dei letterati cinesi della Cina imperiale, come ad esempio Li Bai 李白 (701 – 762) oppure Ruan Ji 阮籍 (210 – 263). Questi celebri poeti del passato sono noti principalmente per il loro disprezzo o distacco nei confronti della carriera pubblica e degli affari politici e per l'esternazione spontanea e talvolta eccessiva delle loro emozioni e passioni. In particolare, è noto il loro attaccamento nei confronti di attività quali la poesia, la musica e la pittura e il loro stile di vita interamente dedicato alla coltivazione di queste occupazioni; un modo di vivere spesso apertamente in contrasto con i codici comportamentali convenzionali per uomini provenienti da un ambiente sociale relativamente alto. Logicamente, essendo il compilatore di *pinhua* solitamente insoddisfatto della sua situazione lavorativa e dei risultati ottenuti agli esami imperiali, egli viene spesso presentato in avversità al carrierismo dove, in questa veste, adotta volontariamente il ruolo dell'eccentrico, mutando il suo interesse per la politica in pura attrazione per il piacere; il piacere, in questo caso, di frequentare gli attori e il mondo del teatro. Ciò è dimostrato proprio dai registri floreali, i quali attingono in gran parte da immagini e allusioni associate a eccentrici del passato come Qu Yuan 屈原 (340 a.C. – 278 a.C.) e, ancora, Wang Xizhi 王羲之 (303–361), tutt'oggi tra gli esempi più emblematici di talento e virtù che si erano ritirati dalla politica per occupazioni meno corrotte e corruttive, nonché luminari letterari considerati come “fuori dal comune” già ai tempi in cui vivevano.⁴¹⁴ Come gli eruditi del passato, dunque, i *connoisseur* rifiutavano la carriera politica, o almeno in apparenza, e si dedicavano a ciò che amavano di più; durante la dinastia Qing, il teatro e i *nandan*. Ad esempio, un intenditore avrebbe potuto ammirare esclusivamente il *jingju* oppure appassionarsi sia a questo stile teatrale sia al più antico e raffinato *kunqu*.⁴¹⁵ È vero, però, che non a tutti i *connoisseur* piaceva il teatro dell'Opera di Pechino e che non tutti assumevano il “ruolo dell'eccentrico”; infatti risulta che in alcuni casi vi erano dei compilatori di *huapu* che si dispiacevano del fatto che i propri attori preferiti mutassero il loro stile di interpretazione, passando dal recitare rappresentazioni in *kunqu a pièce* in *pihuang*, per soddisfare il gusto dei tempi.^{416,417} Resta comunque

⁴¹¹ Il *qinqiang* è un genere di Opera teatrale originaria dello Shaanxi 陝西 e possiede una melodia di tipo *bangzi*.

⁴¹² Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 57.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 47.

⁴¹⁵ Il *kunqu* era più apprezzato dagli eruditi rispetto al *jingju*, in quanto musicalmente e linguisticamente era molto più ricercato. Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 49.

⁴¹⁶ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 57.

⁴¹⁷ Come riferito in precedenza, nella maggior parte dei casi gli attori venivano formati in entrambi gli stili teatrali, ovvero quelli più richiesti dal pubblico.

il fatto che essendo il *kunqu* e il *jingju* gli stili teatrali più richiesti dell'epoca, è possibile affermare che sostanzialmente i *connoisseur* e i *lao dou* osservassero e patrocinassero quasi sempre i medesimi artisti,⁴¹⁸ sebbene gli *hao ke* fossero in maggioranza e gli intenditori in minoranza.⁴¹⁹

Le differenze tra *lao dou* e *connoisseur* non sono evidenti soltanto all'interno delle *huapu*, bensì appaiono anche nel romanzo *Pinhua baojian* 品花寶鑑, normalmente tradotto in italiano come *Lo Specchio Prezioso per Giudicare i Fiori*. Quest'opera scritta da Chen Sen 陳森 (1797 – 1870) e pubblicata per la prima volta nel 1849, infatti, descrive il mondo dei *nandan* e dei loro patroni basandosi esattamente su tali categorie. I protagonisti appartengono al secondo gruppo, mentre gli antagonisti (o, semplicemente, i personaggi descritti negativamente) al primo. Tale opera narrativa è l'unica di questo tipo in nostro possesso che racconti esclusivamente del mondo del teatro e degli interpreti dei ruoli femminili e, oltretutto, secondo il ricercatore Giovanni Vitiello, si potrebbe affermare che sia da considerarsi come “il primo romanzo di talento e bellezza (*caizi jiaren xiashuo* 才子佳人小說)⁴²⁰ esclusivamente al maschile.”⁴²¹ Il motivo di ciò è che il *Pinhua baojian* sembra rappresentare in formato scritto tutte le tendenze sociali e culturali che gravitavano sulla Pechino della dinastia Qing, ovvero la nascita del teatro pubblico, la voga di frequentare gli *xianggong* e lo sviluppo delle *huapu*, oltre al disprezzamento delle intrattenitrici donne.

Il fatto che nel romanzo non ci siano cortigiane donne, però, non avvalora necessariamente l'idea che siano state effettivamente sostituite dalle loro controparti maschili. Il *Pinhua baojian* presenta anche alcune tipologie di prostitute, sebbene queste siano chiaramente pensate per essere raffigurate come un genere inferiore di intrattenitrici rispetto agli interpreti dei ruoli femminili. La mancanza di sofisticate cortigiane serve a sottolineare l'idea della superiorità degli attori maschi quando si parla dell'intrattenimento elegante, che a sua volta concorda con l'ascesa della prostituzione maschile al suo massimo grado di popolarità durante il tardo periodo di regno di Qianlong.⁴²²

In poche parole, questo tomo ingloba all'interno della propria narrazione tutto ciò che accadeva nella società pechinese del tempo e la realtà dell'epoca, ricalcando in maniera più o meno attendibile i

⁴¹⁸ Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 57.

⁴¹⁹ “Coloro che hanno lasciato delle guide al Teatro dell'Opera sono stati sicuramente una minoranza.” Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 42.

⁴²⁰ Il *caizi jiaren xiashuo* o “romanzo di talento e bellezza” è un genere letterario che nacque nella seconda metà del diciassettesimo secolo. Si tratta di storie brevi incentrate su una trama stereotipata con protagonisti un giovane letterato di talento e una ragazza bella e sagace.

⁴²¹ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 183.

⁴²² Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 185.

comportamenti di svariate personalità, *in primis* degli *hao ke* e degli intenditori.⁴²³ I personaggi principali sono quattro: Mei Ziyu 梅子玉, Du Qinyan 杜琴言, Xu Ziyun 徐子云 e Xi Shiyi 奚十一. Mei Ziyu è un giovane letterato, il quale si attiene rigorosamente ai precetti neoconfuciani ed è uno studente modello. Egli ama la sua carriera burocratica, non pratica il libertinismo e pare che non provi nemmeno particolare simpatia per gli *xianggong*. Tuttavia, nonostante sia un perfetto confuciano, egli si innamora a prima vista del *nandan* Du Qinyan e il suo sentimento è così forte da attrarlo inevitabilmente a lui, fino a farlo stare male durante i periodi in cui i due si ritrovano separati. Comunque, è necessario precisare che Ziyu non è attratto sessualmente da Qinyan, ma piuttosto riconosce in lui il suo doppio, ovvero la sua anima gemella. La loro relazione, invero, risulta essere totalmente casta per l'intero arco narrativo, poiché la tendenza a sublimare l'aspetto carnale del desiderio è ulteriormente radicalizzata in questo romanzo. In particolare, si tratta di un'enfasi posta sulla "castità" e sulla "purezza" fino al punto in cui il sentimento amoroso e il rapporto sessuale occupano posizioni completamente opposte e contrastanti.⁴²⁴ Dunque, si può asserire che Ziyu sia sicuramente un uomo dedito alla coltivazione dei principi neoconfuciani, ma anche tendente a essere influenzato dalla filosofia del *qing* per quanto concerne la ricerca di un'anima gemella e la passione sensuale – non sessuale. Il confronto – scontro tra il puro apprezzamento estetico e la lussuria è infatti al centro delle razionalizzazioni dei compilatori di *huapu* quando narrano del loro affetto nei confronti dei giovani attori. "Il piacere estetico privo di desiderio sessuale [*hao se bu yin* 好色不淫] riassume in effetti l'ideale romanticismo maschile"⁴²⁵ promosso in quest'opera. Pertanto, sebbene egli non sia un grande appassionato di teatro e non si dedichi alla pratica di stilare le *huapu*, Ziyu può essere considerato parte della categoria dei *connoisseur* per via dei suoi nobili sentimenti nei confronti di Qinyan. In effetti, è doveroso ricordare che non sempre il Neoconfucianesimo e la filosofia del sentimento erano in contrasto tra loro, ma talvolta si cercava un compromesso tra le due; un equilibrio che nel *Pinhua baojian* sembra essere stato trovato. Du Qinyan, in seguito, è un *dan* esperto nell'arte del *kunqu*. Egli proviene da una famiglia per bene, ma caduta in disgrazia, per cui fu venduto da un suo zio a una compagnia teatrale per avere la possibilità di sopravvivere. Egli non avrebbe voluto divenire uno *xianggu* e spesso si lamenta del proprio destino, ma grazie all'incontro con Ziyu riuscirà a essere adottato dalla famiglia di questi, riuscendo a uscire dal basso *status* sociale di attore. I suoi sentimenti verso Ziyu sono assolutamente sinceri e casti come quelli del suo *partner*. Xu Ziyun, invece, è un personaggio estremamente degno di nota, poiché ispirato al realmente esistito Xu Ziyun. Il riferimento risulta chiaro, sebbene i caratteri che compongono il nominativo del primo siano

⁴²³ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 183.

⁴²⁴ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 181.

⁴²⁵ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 189.

omofoni e non omologhi di quelli del secondo. Inoltre, in questa narrazione, il Xu Ziyun di finzione non è un attore, al contrario, sembrerebbe fare le veci di Mao Xiang, patrono del Xu storico:

A differenza di quelle persone volgari che percepiscono i *dan* come “strani e rari tesori, bei volatili o fiori famosi” [ovvero oggetti meravigliosi], Xu Ziyun, “il rinomato letterato” per antonomasia e patrono dei *dan*, nonché proprietario del giardino in cui si tengono molti incontri tra eruditi e attori, possiede soltanto “un desiderio di profonda affezione e godimento estetico” e non vuole altro se non “apprezzare e gioire di essi, ma senza possedere nessun desiderio sessuale”.⁴²⁶

Il Xu Ziyun del romanzo, infatti, esattamente come Mao Xiang, è il proprietario di un giardino che si presenta come un rifugio in cui letterati e artisti possono godere della reciproca compagnia indisturbati e lontani dalle prescrizioni sociali convenzionali. Si tratta di un luogo ispirato alla Villa dei Fiori di Prugno con la differenza che qui i *nandan* non sono costretti a prostituirsi o a servire ai banchetti per allietare i giochi di bevute. Di conseguenza, si nota come la castità sia veramente al centro di tutto. Nel giardino di Xu Ziyun gli attori non vengono trattati come merce in vendita o da esibizione, bensì si ritrovano in uno spazio quasi al di fuori dalla realtà, nel quale possono interagire con i letterati in un rapporto di assoluta parità (anche se temporaneamente).⁴²⁷ In particolare, la maggior parte delle scene in cui attori e letterati si incontrano si svolgono in due tipologie di giardini. La prima consiste nei “Giardini delle Pere”, ovvero i teatri pubblici della capitale Pechino in cui si allenavano e si esibivano gli attori. Questi stabilimenti vengono percepiti non solo come imprese commerciali (che in effetti lo erano realmente), ma anche come luoghi pericolosi per la presenza numerosa di patroni rozzi e libertini, i quali tentano di sedurre costantemente i giovani catamiti senza nemmeno una pretesa di decoro. La seconda è la sontuosa residenza di Xu Ziyun chiamata Yiyuan 怡園 o “Giardino dei Piaceri”, il quale ospita gli attori e i loro ammiratori che, a differenza dei frequentatori dei *chayuan*, sono dei letterati raffinati e di buon gusto. Qui Xu Ziyun facilita gli incontri tra i due gruppi di uomini offrendo loro uno spazio fisicamente accogliente e intimo, protetto dai *lao dou*.⁴²⁸ Il proprietario di questo *locus amoenus*, Xu Ziyun, non è altri che lo Xu Ziyun storico, il quale nell’opera rinasce come:

Il “protagonista giovane benestante” [*gongzi bantou* 公子班頭] della città e salvatore di giovani attori vulnerabili. Inoltre, i fiori di susino che figurano in modo così prominente nella biografia

⁴²⁶ Giovanni VITIELLO, *The Libertine’s Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 190.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ Stephen J. RODDY, “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing” ..., cit., p. 272.

di Xu Ziyun e Chen Weisong [...] sono un'attrazione speciale di questo parco e un appropriato (luogo di) distrazione per il suo giovane eroe, Mei Ziyu. Sotto la guida e la protezione di questo artista reincarnato come il saggio, generoso e perspicace proprietario della tenuta, il rampollo di un eminente funzionario Mei Ziyu e il suo amato attore Du Qinyan sono entrambi elevati a una sorta di apoteosi, uno come funzionario governativo appena nominato [Mei passa in cima alla lista dei candidati a Palazzo], e l'altro come un letterato ancora in erba [essendo stato salvato dalle vicissitudini dell'esistenza dal suo Giardino delle Pere per diventare, alla fine, il compagno di Mei all'interno della sua abitazione].⁴²⁹

Lo storico Xu Ziyun, quindi, all'interno della narrazione diviene il protettore di tutti i *nandan* meritevoli di un destino felice e, soprattutto, di Mei Ziyu e Du Qinyan, nei quali sembrano rispecchiarsi proprio Chen Weisong e lo stesso Xu realmente esistiti. Sebbene tutt'ora non sia completamente chiaro se la relazione di Chen e Xu fosse stata casta o meno, rimane il fatto che nel periodo in cui venne stilato il *Pinhua* era piuttosto comune l'opinione che, comunque, vi fosse stato un profondo senso di rispetto reciproco tra i due. Per questo motivo essi divennero la coppia modello attore – letterato più celebrata e imitata del tempo.⁴³⁰ Xi Shiyi, infine, è l'antagonista principale del romanzo. Egli è un tipico *lao dou*, precisamente un mercante dalla mentalità rozza e poco raffinata. Inoltre, ama passare le giornate in compagnia dei *nandan* più acclamati e, esattamente come gli *hao ke* descritti nelle *huapu*, si comporta come un libertino, usufruendo dei servizi sessuali degli attori. Nello specifico egli è descritto come un individuo dalla pelle scura, dalla corporatura imponente e dal fisico alto. Questo aspetto particolarmente virile rappresenta un modello di mascolinità molto meno elegante rispetto a quello di Mei Ziyu e corrisponde, peraltro, a una sessualità aggressiva.⁴³¹ Dunque, si può affermare che il *Pinhua baojian* sia impostato su uno schema dualistico in cui le tematiche dell'amore spirituale e di quello carnale separano il vile dal sublime. Sia gli attori che i letterati vengono giudicati ripetutamente in base ai criteri di sensualità e denaro – lussuria, dove i vizi minacciano l'ordine naturale delle cose. In questo modo si nota un collegamento con la logica della letteratura di talento e bellezza, *caizi jiaren*, dove ciò che è buono e ciò che è bello devono incontrarsi, superando una serie di ostacoli posti invece da ciò che rappresenta la bruttezza. Questo genere

⁴²⁹ Stephen J. RODDY, "Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing" ..., cit., p. 272.

⁴³⁰ Xu Ziyun è sovente descritto come avente "l'iconico *status* di compagno di un letterato o ufficiale dal talento eccezionale." "La descrizione di Wu Qing in riferimento alla relazione di Chen Weisong con Xu Ziyun condivide quest'enfasi sulle forze creative scatenate dalla relazione che i due uomini sono stati in grado di perseguire in libertà e conforto grazie alla generosità di Mao Xiang." Stephen J. RODDY, "Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing" ..., cit., pp. 242-243.

⁴³¹ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 186.

letterario appare fosse ancora popolare durante l'ultima dinastia imperiale⁴³² e il modello narrativo ivi presente riflette il modo in cui attori e frequentatori del mondo del teatro vengono giudicati ne' *Lo Specchio* secondo la loro propensione al denaro e alla sessualità. Pertanto, è anche vero che non soltanto i *fu gu* vengono visti negativamente, bensì anche quegli *xianggong* che non si rispecchiano come il doppio di un letterato dai gusti raffinati, ovvero un *connoisseur*, e che non si preoccupano del vendere il proprio corpo a chiunque lo richieda. Non tutti gli attori, di conseguenza, meritano di avere accesso al mistico giardino Yiyuan di Xu Ziyun, nonché alla salvezza finale, garantita attraverso l'uscita dal mondo della prostituzione e l'incontro con la propria anima gemella.

La posizione sociale del *nandan*

Come abbiamo avuto modo di discutere brevemente nel capitolo primo di questo saggio, il *nandan* apparteneva al popolo basso *jianmin* per via della sua professione di intrattenitore. Tuttavia, è necessario specificare entro quale misura questa categorizzazione sociale degradava o innalzava lo *xianggong* all'interno della società dell'epoca dal punto di vista legale.

Prima che la dinastia Qing si stabilisse come casata regnante, in Cina non vi erano leggi specifiche legate alla sodomia in quanto reato.⁴³³ Nelle epoche precedenti i rapporti sessuali illeciti venivano definiti come *jian 姦*, tuttavia, questo termine specificava un contesto prettamente eterosessuale e non era in relazione con gli atti tra persone dello stesso sesso, indipendentemente dal fatto che fossero crimini o meno. Durante la dinastia Qing, però, la definizione di questo vocabolo legale venne ampliata e nuove leggi assimilarono le offese omosessuali a quelle eterosessuali, identificandole come una sottocategoria di *jian*, presente all'interno della medesima sezione del codice penale.⁴³⁴ A partire dal 1655 l'ultima dinastia imperiale cominciò a parlare specificatamente di sodomia coniando il termine *ji jian 雞姦*,⁴³⁵ ma la prima effettiva legislazione sull'argomento apparì soltanto nel 1679, quando fu definitivamente compresa all'interno della sezione *jian*, ovvero "rapporti sessuali illeciti."⁴³⁶ Per la verità, come abbiamo discusso nei capitoli precedenti, le relazioni

⁴³² Mark STEVENSON, WU Cuncun, "Speaking of Flowers: Theatre, Public Culture, and Homoerotic Writing in Nineteenth Century Beijing" ..., cit., p. 121.

⁴³³ WANG Yvon Y., "Shame, Survival, Satisfaction: Legal Representations of Sex between Men in Early Twentieth - Century Beijing", *The Journal of Asian Studies*, 75, 3, 2016, p. 706.

⁴³⁴ Matthew H. SOMMER, "The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma", *Modern China*, 23, 2, 1997, p. 140.

⁴³⁵ Matthew H. SOMMER, "The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma" ..., cit., p. 146.

⁴³⁶ *Ibidem*.

sessuali tra uomini erano una parte usuale della socializzazione maschile, oltre che un'industria piuttosto diffusa nella capitale Pechino a causa delle restrizioni sociali riguardanti le donne, della nascita del *jingju* e dello sviluppo delle *huapu*.⁴³⁷ Infatti, la prostituzione maschile in questo periodo era altamente sviluppata. Inoltre, dalle fonti letterarie a nostra disposizione, risulta palese come i rapporti sessuali tra uomini fossero comuni e, entro un certo grado, tollerati fin dai tempi antichi. Persino gli imperatori possedevano dei concubini maschi nell'*harem* personale; basti pensare all'imperatore degli Han Occidentali (西漢, 206 a.C. - 8 d.C.) Ai Di 哀帝 e alla sua relazione con Dong Xian 董賢,⁴³⁸ oppure allo stesso imperatore dei Qing Qianlong, il quale si narra che avesse avuto molteplici relazioni con altri uomini.⁴³⁹ Dunque, la ragione principale per cui si decise di inserire delle pene riguardanti la sodomia nel codice penale non fu per via di un discorso nel quale era presente la concezione secondo cui l'omosessualità era una caratteristica distintiva intrinseca o un desiderio sessuale unico e innato a un determinato individuo.⁴⁴⁰ Ciò, in effetti, successe a partire dalla nascita della Repubblica di Cina, attraverso l'introduzione delle concezioni mediche europee del tempo. Nella Cina imperiale, al contrario, ci si aspettava che un uomo che godesse di relazioni sessuali con altri uomini avesse rapporti intimi anche con le donne. Inoltre, non si riteneva affatto che il desiderio per lo stesso sesso fosse un tratto primario dell'identità personale e sociale di un singolo.⁴⁴¹ Pertanto, "l'emergere dell'omosessualità può essere contestualizzato tramite cambiamenti correlati, costituenti una 'svolta moderna' dall'urbanizzazione alla professionalizzazione scientifica e alla regolamentazione da parte dello Stato – Nazione del comportamento sessuale."⁴⁴² Prima di tali accadimenti contraddistinguenti del ventesimo secolo, si riteneva che un uomo dell'età imperiale venisse generalmente attratto sia dalle donne che dagli uomini, indipendentemente dal loro sesso. Come analizzato nella sezione di questo elaborato riguardante la filosofia del *qing*, invero, il comportamento omosessuale poteva essere spiegato sia come mezzo per ottenere e godere del piacere fisico, sia come simbolo di raffinatezza estetica, ma non escludeva, *de facto*, il rapporto sessuale anche con la controparte femminile. Gli stessi Chen Weisong e Xu Ziyun erano sposati con delle donne e Chen aveva avuto addirittura dei figli, sebbene ciò non avesse loro impedito di gioire della reciproca compagnia ed esperienza amorosa. Di conseguenza, è necessario chiarire perché la sodomia

⁴³⁷ WANG Yvon Y., "Shame, Survival, Satisfaction: Legal Representations of Sex between Men in Early Twentieth - Century Beijing" ..., cit., p. 705.

⁴³⁸ La storia d'amore tra Ai Di e Dongxian è disponibile in Mark STEVENSON, WU Cuncun (a cura di), *Homoeroticism in Imperial China: A Sourcebook*, Abingdon, Routledge, 2013, pp. 19-26.

⁴³⁹ Matthew H. SOMMER, "The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma" ..., cit., p. 149.

⁴⁴⁰ WANG Yvon Y., "Shame, Survival, Satisfaction: Legal Representations of Sex between Men in Early Twentieth - Century Beijing" ..., cit., p. 704.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Ibidem*.

fu classificata come *ji jian*, ossia un crimine riguardante le relazioni sessuali illegali ma, soprattutto, entro quale grado fu considerata tale.

Per prima cosa bisogna sottolineare che in questo periodo l'interesse maggiore in capo giuridico riguardo ai comportamenti omosessuali maschili era rivolto verso lo stupro.⁴⁴³ Il motivo è che le relazioni omoerotiche di tipo maschile durante la tarda epoca imperiale furono spesso analizzate dal punto di vista di una gerarchia piuttosto rigida, basata sulle differenze di identità, genere, *status* sociale ed età.⁴⁴⁴ In particolar modo, la dinastia Qing possedeva una concezione di tipo fallocentrico, in cui la sessualità femminile veniva considerata in termini di penetrabilità. Tale concezione, perciò, vedeva ogni uomo come un possibile predatore sessuale; un pericolo costante e onnipresente. Per cui, le prime leggi sullo stupro omosessuale erano in realtà analoghe alle legislazioni e procedure preesistenti condannanti lo stupro eterosessuale. In questo modo, però, la vittima maschile veniva associata alla vittima femminile.⁴⁴⁵ Per secoli e, in particolare, verso la fine dell'Impero, le donne vennero considerate come legittimamente penetrabili soltanto all'interno del contesto del matrimonio, poiché qui la procreazione era ciò che dava al loro corpo un significato all'interno di una società di stampo patriarcale. Per gli uomini, però, la vulnerabilità femminile alla penetrazione era una condizione difficilmente accettabile.⁴⁴⁶ Dunque, se le donne potevano essere penetrate per via della loro condizione di debolezza e a scopo procreativo, in quanto "l'aspettativa secondo la quale ciascuna ragazza dovesse sposarsi e generare figli, era il principio organizzativo e lo stabile punto di riferimento per i discorsi relativi al *gender* che rendevano leggibile il corpo femminile;"⁴⁴⁷ gli uomini venivano valutati, invece, come una categoria non definita dalla penetrabilità, bensì dal ruolo sessuale attivo e, dunque, opposto.⁴⁴⁸ Precisamente, secondo la costruzione giudiziaria del tempo, i ruoli di penetrante e di penetrato erano percepiti come fissi rispettivamente all'uomo e alla donna. Il penetrante era espressione fisica del dominio di genere, mentre il penetrato era l'emblema di una condizione sociale di inferiorità e debolezza. Dal punto di vista giuridico i rapporti sessuali leciti avvenivano solo all'interno del matrimonio, dove il marito penetrava la moglie riproducendo, così, la famiglia patriarcale e rafforzando la gerarchia di genere. Se una donna fosse stata violata al di fuori di questo contesto legittimo, ad esempio tramite un rapporto sessuale illecito, allora avrebbe subito una contaminazione alla propria illibatezza; un degrado che i culti imperiali sulla castità ben affermati al tempo avrebbero tollerato ben poco. Questa visione della penetrazione e della contaminazione,

⁴⁴³ "Le prime leggi nella Cina imperiale proibenti lo stupro omosessuale furono promulgate nella dinastia Qing." Matthew H. SOMMER, "The Gendered Body in the Qing Courtroom", *Journal of the History of Sexuality*, 22, 2, 2013, p. 299.

⁴⁴⁴ HUANG Martin W., "Male - Male Sexual Bonding and Male Friendship in Late Imperial China", *Journal of the History of Sexuality*, 22, 2, 2013, p. 312.

⁴⁴⁵ Matthew H. SOMMER, "The Gendered Body in the Qing Courtroom" ..., cit., p. 299.

⁴⁴⁶ Matthew H. SOMMER, "The Gendered Body in the Qing Courtroom" ..., cit., p. 308.

⁴⁴⁷ Matthew H. SOMMER, "The Gendered Body in the Qing Courtroom" ..., cit., p. 283.

⁴⁴⁸ Matthew H. SOMMER, "The Gendered Body in the Qing Courtroom" ..., cit., p. 300.

comunque, influenzò anche la percezione popolare e giudiziaria del rapporto anale tra uomini, in quanto la relazione sessuale uomo – uomo poneva entrambi i ruoli sotto un ordine sociale preciso. Il penetrato, infatti, avrebbe subito una degradazione della mascolinità assumendo il ruolo femminile, mentre il penetrante non avrebbe sofferto tale ricaduta, poiché avrebbe svolto il ruolo decisamente maschile.⁴⁴⁹ Conseguentemente, i rapporti omosessuali maschili dovettero essere regolamentati perché una persona diventava socialmente uomo o donna in base al ruolo sessuale che svolgeva. Perciò, in campo giuridico il fulcro non era il sesso dell'oggetto del desiderio di un uomo, ma piuttosto chi penetrava chi e in quale contesto.⁴⁵⁰ Questo perché “le relazioni sessuali tra uomini nel tardo periodo imperiale dovevano essere trattate non come (azioni) costitutive di una stabile identità omosessuale, ma come atti che destabilizzano profondamente la gerarchia sociale di genere, trattando alcuni uomini [i penetrati] come donne.”⁴⁵¹ In base a tale categorizzazione, ordunque, all'interno di un contesto “omosessuale” è possibile discernere tre tipi di personalità: gli uomini pericolosi, gli uomini vulnerabili e gli uomini contaminati. Queste categorie risultano incentrate attorno alla teoria fallocentrica Qing, la quale identificava l'atto della penetrazione con dominazione, possesso e contaminazione. La pericolosità di tali suddivisioni sociali maschili derivava in gran parte dalla minaccia della penetrazione illegale.⁴⁵²

I cosiddetti “uomini pericolosi” o stupratori in genere venivano descritti in maniera stereotipica come delle persone al di fuori dai sistemi tradizionali di matrimonio e famiglia, classificati secondo un modello relativamente standardizzato che teneva in considerazione differenti fattori quali le condizioni economiche, lo *status* sociale e il tipo occupazione svolta. Normalmente questi individui erano lavoratori estremamente umili, come i venditori ambulanti e i barbieri itineranti, oppure si trattava di mendicanti, immigrati impoveriti o di religiosi come monaci buddhisti e daoisti o, ancora, erano persone che stavano per lunghi periodi di tempo lontani dal proprio paese di origine come soldati e marinai fino ad arrivare, in conclusione, a uomini altamente disprezzati dalla legge come i pirati e i briganti. In breve, essi erano le persone emarginate dalla società Qing.⁴⁵³ Nello specifico, un individuo di questo tipo nella maggior parte dei casi era abbastanza giovane, sulla fine dei venti anni o sui primi trenta, tuttavia, non era sposato e si occupava di attività non sempre legalizzate o,

⁴⁴⁹ Matthew H. SOMMER, “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma” ..., cit., pp. 170-171.

⁴⁵⁰ Matthew H. SOMMER, “Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law”, in Susan Brownell e Jeffrey N. Wasserstorm (a cura di), *Chinese Femininities, Chinese Masculinities: A Reader*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, p. 67.

⁴⁵¹ Matthew H. SOMMER, “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma” ..., cit., p. 140.

⁴⁵² Matthew H. SOMMER, “Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law” ..., cit., p. 67.

⁴⁵³ Matthew H. SOMMER, “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma” ..., cit., p. 168.

comunque, umili e poco raccomandabili. Inoltre, era povero, molto probabilmente era addirittura una persona estranea alla comunità in cui viveva la sua vittima. In ogni caso, forse era principalmente preoccupato per la mancanza di solide prospettive future e potrebbe quasi certamente aver avuto dei precedenti penali per altri tipi di condotta disordinata, quali il furto o l'ubriachezza.⁴⁵⁴ Solitamente, queste persone senza famiglia, disagiate e, spesso, senza fissa dimora, nei testi legali venivano etichettate come *guanggun* 光棍. Questo vocabolo può essere tradotto come "ramo spoglio" e può avere svariate interpretazioni; una di queste è che "spoglio" potrebbe significare "povero", "nudo" o "solitario", mentre "ramo" potrebbe indicare l'assenza delle "radici" o dei "rami" della famiglia, ossia dell'albero genealogico.⁴⁵⁵ In poche parole, tale individuo era "spoglio" perché relativamente umile e "ramo" perché non faceva parte di una comunità socializzata oppure perché senza famiglia (orfano o, semplicemente, celibe e senza prole). Sembrerebbe che il reato di *ji jian* sia entrato a far parte del codice penale Qing perché tra il 1700 e il 1850 ci fu un aumento proprio del numero dei *guanggun*.⁴⁵⁶ Ciò fu il risultato di una radicale crescita della povertà, la quale causò un rapporto asimmetrico tra i sessi, soprattutto nelle zone rurali. Qui, infatti, ancora più che in città, le strategie di sopravvivenza contro la povertà includevano l'infanticidio femminile oppure scelte meno drastiche come la vendita delle bambine e talvolta delle ragazze ai bordelli o alle famiglie più ricche, dove diventavano prostitute, spose secondarie, concubine oppure semplici domestiche. Date le circostanze, una percentuale crescente di uomini non fu in grado di sposarsi, sebbene avesse voluto, e venne costretta a vivere al di fuori del sistema familiare normativo.⁴⁵⁷ In questo modo, per soddisfare i propri desideri sessuali inappagati, generalmente il *guanggun* abusava di giovani ragazze e ragazzi indistintamente; ed è esattamente per questa ragione che il profilo di questi uomini veniva tracciato come pressoché identico per i reati *jian* eterosessuali e omosessuali:⁴⁵⁸

Molti casi legali ritrassero il maschio pericoloso come bisessuale nella scelta della vittima: egli perseguiva soggetti sia maschili che femminili mentre svolgeva costantemente il ruolo di penetratore aggressivo. Ma questo bersaglio bisessuale della lussuria in sé e per sé non sembra problematico; i giuristi non impiegarono un vocabolario speciale per descriverlo, né lo

⁴⁵⁴ Matthew H. SOMMER, "Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law" ..., cit., pp. 71-72.

⁴⁵⁵ Matthew H. SOMMER, "Was China Part of a Global Eighteenth - Century Homosexuality?", *Historical Reflections / Réflexions Historiques, Eighteenth - Century Homosexuality in Global Perspective*, 33, 1, 2007, p. 119.

⁴⁵⁶ "Il numero degli uomini celibi triplicò tra il 1700 e il 1850." Matthew H. SOMMER, "Was China Part of a Global Eighteenth - Century Homosexuality?" ..., cit., p. 120.

⁴⁵⁷ Matthew H. SOMMER, "Was China Part of a Global Eighteenth - Century Homosexuality?" ..., cit., pp. 119-120.

⁴⁵⁸ "Sulla base di un campione di casi dei tribunali centrali, possiamo sviluppare un profilo approssimativo dell'uomo tipico che veniva perseguito per stupro durante i Qing. In effetti, la descrizione è più o meno la stessa sia per i casi di stupro omosessuale che per quelli eterosessuali." Matthew H. SOMMER, "Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law" ..., cit., pp. 71-72.

individuaron per spiegazioni o commenti speciali. Piuttosto, era la totale mancanza di rispetto da parte dell'aggressore verso tutti i confini e le regole che minacciavano l'ordine sociale.⁴⁵⁹

Pertanto, la paura dei giuristi Qing nei confronti di tali soggetti non era la scelta del sesso della vittima, bensì la degerarchizzazione sociale che derivava dall'atto dello stupro: le ragazze perdevano la castità riservata al marito legittimo, mentre i giovani, assumendo il ruolo passivo nel rapporto, smarrivano la propria virilità e posizione privilegiata di "penetratori", abbassandosi, così, a essere "femminizzati". Quindi, come accennato all'inizio del paragrafo, le leggi sulla sessualità in epoca Qing non riguardavano l'orientamento sessuale di un uomo, bensì la gerarchia di ruoli all'interno di un atto sessuale stereotipato in cui il penetratore svolgeva il ruolo maschile, imponendo il proprio dominio e, dunque, la propria superiorità su un soggetto femminilizzato: il penetrato. Per questo, ciò che importava era il ruolo svolto da ciascuno durante il rapporto sessuale, il quale identificava il genere della coppia rispettivamente come maschile e femminile.⁴⁶⁰

Per quanto riguarda gli "uomini vulnerabili", invece, si tratta di quei ragazzi che venivano violentati dai *guanggun*. Essi in genere venivano descritti come appartenenti al *liangmin* 良民, ovvero "alle persone di buon costume" o "al popolo buono."⁴⁶¹ Essi venivano definiti così perché sovente erano di umile condizione sociale, ma avevano dei legami familiari evidenti. Tali legami erano di fondamentale importanza in caso di stupro perché solitamente l'aggressione veniva denunciato proprio da un parente (spesso anziano) del fanciullo. Come lo stupro eterosessuale, quindi, la violenza omosessuale era una minaccia per l'integrità della famiglia patriarcale.⁴⁶² Perciò, il ragazzo violentato, sebbene in molti casi provenisse anch'egli da comunità povere, comunque, diversamente dall'aggressore, era ben inserito nella società, svolgeva professioni legalmente autorizzate e riconosciute e aveva dei chiari e solidi legami familiari. In seguito, tale garzone era in media più giovane rispetto al "ramo spoglio". Inoltre, nella maggioranza dei casi era celibe e ancora un adolescente; tra gli undici e i quattordici anni di età.⁴⁶³ Infatti, secondo la mentalità del periodo,

⁴⁵⁹ Matthew H. SOMMER, "Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law" ..., cit., p. 73.

⁴⁶⁰ Matthew H. SOMMER, "Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law" ..., cit., p. 72.

⁴⁶¹ Matthew H. SOMMER, "Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law" ..., cit., p. 70.

⁴⁶² Matthew H. SOMMER, "Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law" ..., cit., p. 75.

⁴⁶³ L'età della vittima variava tra i tredici *sui* (ovvero undici o dodici anni) e i quindici *sui* (tredici o quattordici anni). Alcuni casi parlano anche di venti *sui* (diciannove anni), ma generalmente questi erano in minoranza. Matthew H. SOMMER, "The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma" ..., cit., p.160; Matthew H. SOMMER, "Was China Part of a Global Eighteenth - Century Homosexuality?" ..., cit., p. 122; Matthew H. SOMMER, "Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law" ..., cit., p. 75.

gli uomini adulti venivano visti come assolutamente impenetrabili; perciò, la violazione di un uomo poteva essere spiegata solamente in termini di mancanza di forza fisica giovanile, la quale spingeva il ragazzo ad acconsentire all'atto anche se non avrebbe realmente voluto.⁴⁶⁴ In particolare, se un uomo era vulnerabile allo stupro era perché mancava della forza fisica propria di un adulto; egli era ancora troppo giovane per potersi difendere e, quindi, non poteva che assecondare il violentatore attraverso un tacito consenso.⁴⁶⁵ Ciò che potrebbe sorprendere è che qualsiasi giovine al di sopra dell'età consentita dalla legge, però, avrebbe potuto essere punito per aver consentito alla sodomia. Anche se fosse stato violentato contro il suo volere e avesse cercato di difendersi senza successo, avrebbe comunque dovuto provare attraverso plausibili spiegazioni di essere stato stuprato per ovviare alla pena.⁴⁶⁶ In altre parole, se un ragazzo fosse stato considerato adulto (in genere sposato e in grado di generare una prole)⁴⁶⁷ e fosse stato coinvolto in atti sessuali omosessuali nel ruolo di penetrato, avrebbe potuto subire una sanzione, perché le caratteristiche di femminilità e penetrabilità implicavano un'instabilità nel genere dei giovani maschi, ovvero erano tratti tipici dell'adolescenza, un periodo di transizione dalla fanciullezza alla mascolinità adulta che prevedeva come riti di passaggio il matrimonio e la riproduzione.⁴⁶⁸ Era di pensiero comune, difatti, che un fanciullo non ancora adulto fosse di facile bersaglio per i *guanggun* perché:

Lo stereotipo giudiziario della vittima di stupro maschile risuona anche con prove diffuse che venisse erotizzato come oggetto di desiderio possessivo. Nei casi legali Qing, così come nella narrativa Ming e Qing, il fanciullo veniva scelto per il ruolo di “donna” in quanto oggetto penetrato, e il penetratore sembra fosse attratto da certi tipi di caratteristiche femminili indipendentemente dal sesso dell'individuo che li possedeva [...] In tutti questi testi, legali e di finzione letteraria, l'oggetto sessuale maschile appare attraente nella misura in cui possiede un certo *standard* di bellezza femminizzata. Gioventù, candore, purezza, carnagione chiara, labbra rosse, denti bianchi e un fisico slanciato: tutte queste caratteristiche vengono mescolate ed erotizzate. Il penetratore aggressivo raffigurato in queste fonti sembra attratto dall'oggetto del suo desiderio più da queste caratteristiche di genere che dal sesso biologico.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ Matthew H. SOMMER, “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma” ..., cit., p.159.

⁴⁶⁵ “si poteva immaginare un uomo come vulnerabile allo stupro per analogia alla donna, solo se lo si considerava debole come una donna, e ciò che rendeva questo possibile era la debolezza fisica propria dell'infanzia.” Matthew H. SOMMER, “The Gendered Body in the Qing Courtroom” ..., cit., p. 300.

⁴⁶⁶ Matthew H. SOMMER, “Was China Part of a Global Eighteenth - Century Homosexuality?” ..., cit., p. 122.

⁴⁶⁷ Per un uomo “l'identità di genere normativa veniva realizzata compiutamente con l'età adulta, la quale era segnata, soprattutto, dal matrimonio e dalla riproduzione.” Matthew H. SOMMER, “The Gendered Body in the Qing Courtroom” ..., cit., p. 301.

⁴⁶⁸ Matthew H. SOMMER, “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma” ..., cit., p.172.

⁴⁶⁹ Matthew H. SOMMER, “Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law” ..., cit., pp. 75-77.

Tali fonti letterarie sono incluse più specificatamente all'interno della pornografia e, soprattutto, di tutti gli scritti riguardanti i *nandan*, come le *huapu* e le poesie a loro dedicate e stilate seguendo la filosofia del *qing*.⁴⁷⁰ Per quanto riguarda gli *xianggong*, in particolare, come abbiamo avuto modo di comprendere attraverso i capitoli precedenti di questo testo, sembra possedessero ognuna di queste caratteristiche fisiche altamente erotizzate e femminizzate. Inoltre, è chiaro come gli uomini altolocati di epoca Ming e Qing provassero un'intensa fascinazione sessuale per i giovani interpreti dei ruoli femminili del Teatro dell'Opera, i quali erano ragazzi che si stavano avviando progressivamente verso l'età adulta e che, nonostante ciò, si prostituivano per professione.⁴⁷¹ Non era, dunque, celato il fatto che durante la dinastia Qing vi fosse una passione sfrenata per la frequentazione dei catamiti all'interno del mondo del teatro, malgrado le numerose leggi che cercarono di fermare o limitare la prostituzione, sia maschile che femminile. Il *nandan*, essendo un uomo in un'età compresa tra la fanciullezza e la maturità, non avrebbe dovuto essere sottoposto ad atti di sodomia, tuttavia, non appartenendo alla categoria *liangmin*, in questo caso le regole mutavano radicalmente.

Come abbiamo visto, i *nandan* appartenevano al popolo basso *jianmin*, il quale era molto diverso dal popolo alto *liangmin*. La maggior parte degli uomini appartenenti al *jianmin* erano considerati come “i ragazzi contaminati”. Essi erano persone di infimo *status* sociale che si prostituivano di mestiere. I prostituti di entrambi i sessi non potevano in alcuna maniera essere considerati *liang*, poiché violavano il significato del termine in due sensi: *in primis*, essendo intrattenitori non potevano partecipare agli esami imperiali o acquisire il titolo di studente, in secondo luogo, non avendo rapporti sessuali leciti, figuravano al di fuori dal sistema familiare tradizionale (le donne non venivano possedute dal marito, mentre gli uomini perdevano la propria virilità dormendo con un'altra persona del medesimo sesso).⁴⁷² In particolare, erano gli uomini che assumevano il ruolo passivo in un rapporto che venivano “stigmatizzati” dalla società; in quanto, come abbiamo visto, la violazione di un uomo sconvolgeva la corretta gerarchia di genere, nella quale la mascolinità veniva associata al ruolo di penetrante, corrispondente a quello di marito e/o padre nel modello familiare approvato dal Governo.⁴⁷³ Chiunque avesse volontariamente acconsentito a svolgere il ruolo passivo all'interno di una relazione omoerotica, soprattutto se in età considerata adulta e in qualità di attività professionale, sarebbe stato definito come “un ragazzo contaminato” e senza vergogna, precisamente

⁴⁷⁰ “Nella Cina del diciassettesimo e diciottesimo secolo, infatti, il ragazzo adolescente era ampiamente erotizzato come oggetto femminilizzato di desiderio possessivo, come si può vedere sia nelle testimonianze raccolte in casi legali sia nella narrativa contemporanea, nella pornografia e nella cultura teatrale. Un intero genere di poesia celebrava la passione che gli uomini d'*élite* provavano per gli attori che si travestivano (da donne).” Matthew H. SOMMER, “Was China Part of a Global Eighteenth - Century Homosexuality?” ..., cit., p. 122.

⁴⁷¹ Matthew H. SOMMER, “The Gendered Body in the Qing Courtroom” ..., cit., p. 308.

⁴⁷² Matthew H. SOMMER, “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma” ..., cit., p. 151.

⁴⁷³ Matthew H. SOMMER, “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma” ..., cit., p. 142.

una persona che “non ha più una faccia, *mei lianmian* 沒臉面” che “ha perduto il volto, *diu lian* 丟臉” oppure che “non ha più il coraggio di guardare in viso nessuno, *jian bu de ren* 見不的人.”⁴⁷⁴ In particolare, i *nandan* subivano una doppia degradazione sociale: la prima in termini di *status* legale relativamente basso e la seconda in termini di genere, in questo caso “femminile” data l’assunzione del ruolo passivo in un rapporto. In quanto intrattenitori di professione, non potevano in nessun modo essere considerati alla pari degli uomini comuni *liang*. Inoltre, per via delle loro esibizioni di genere sul palcoscenico pubblico che influenzavano fortemente le loro personalità anche nell’ambito notturno, la loro mascolinità veniva vista come estremamente compromessa. In effetti, la loro degradazione era causata, in primo luogo, dalla dimensione sessuale.⁴⁷⁵ Per quanto riguarda i casi di stupro, i quali avvenivano anche all’interno dell’ambiente della prostituzione, la legge non definiva tale crimine dal punto di vista della vittima ma di una perdita di *status* generata dall’esperienza della penetrazione forzata al di fuori di un contesto legittimo. Se la vittima avesse precedentemente avuto dei rapporti sessuali illeciti, che essi fossero stati consensuali o meno, allora il danno causato dallo stupro sarebbe stato nettamente inferiore per l’aggressore, poiché la castità della vittima era già stata “inquinata”. Pertanto, qualsiasi precedente di “contaminazione” si rifletteva in una pena più lieve per lo stupratore e talvolta in una sanzione rivolta alla vittima stessa.⁴⁷⁶ Di conseguenza, se uno *xianggong* o, comunque, un catamita di professione fosse stato violentato, la pena prevista per l’aggressore era di misura nettamente inferiore rispetto a quella prevista per il violentatore di un ragazzo appartenente al *liangmin*. Riassumendo, qualsiasi precedente esperienza di penetrazione avrebbe squalificato un uomo dall’essere considerato *liang* secondo i modelli di virtù sessuale tradizionale. Ciò si rispecchiava nella diminuzione del danno causato dallo stupro nei confronti dell’aggressore e in una stigmatizzazione sociale della vittima.⁴⁷⁷ Quindi, “durante la dinastia Qing, sia il travestitismo (sul palcoscenico) che il consenso alla penetrazione anale continuarono a contrassegnare gli attori come ‘non maschi’ in modi che ebbero importanti implicazioni per le leggi sullo stupro.”⁴⁷⁸ Infatti, sebbene gli attori e altri gruppi professionali di basso rango venivano generalmente tollerati dalla comunità (e anche molto apprezzati nel caso dei *nandan*), comunque ne risentivano dal punto di vista giuridico. Dal momento che il violentatore di un ragazzo di tipo non

⁴⁷⁴ Matthew H. SOMMER, “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma” ..., cit., p. 165.

⁴⁷⁵ Matthew H. SOMMER, “Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law” ..., cit., p. 78.

⁴⁷⁶ Matthew H. SOMMER, “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma” ..., cit., p. 149.

⁴⁷⁷ Matthew H. SOMMER, “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma” ..., cit., p. 152.

⁴⁷⁸ Matthew H. SOMMER, “Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law” ..., cit., p. 78.

liang non avrebbe ricevuto l'intera pena per quel crimine, la vittima non avrebbe potuto essere adeguatamente risarcita.⁴⁷⁹ Perciò i *nandan* non potevano godere di una più ampia protezione legislativa nel caso in cui si fosse abusato di loro; tuttavia, data la loro grande popolarità in quel determinato momento storico, vennero in qualche modo tollerati dal Governo centrale e poterono continuare a svolgere la loro attività di catamiti per molto tempo, nonostante i numerosi provvedimenti contro la prostituzione.

Nondimeno, furono perseguiti non semplicemente per aver violato la mascolinità normativa, ma piuttosto [...] perché il travestitismo veniva considerato come parte di un modello più ampio di comportamento pericoloso e ingannevole. Lungi dall'essere visti come oggetti femminizzati passivi, questi uomini erano descritti come sinistra minaccia all'ordine sociale a causa delle proprie azioni autocoscienti.⁴⁸⁰

In conclusione, è necessario specificare che, in realtà, vi erano delle situazioni in cui un rapporto sessuale omosessuale veniva tollerato dalla legge e dalla società. Invero, non soltanto gli uomini “marginali” avevano delle relazioni con persone del medesimo sesso, bensì anche le persone di alto rango e ben inserite nella comunità. Queste tendenzialmente amavano patrocinare i *nandan* e talvolta, come abbiamo già discusso, comperavano questi attori e prostituti prima che terminassero i loro contratti con le compagnie teatrali per farne dei paggi e dei *partner* sessuali casalinghi. Tuttavia, tali uomini dovevano attenersi a delle regole comuni ben precise: sposarsi e generare dei figli per garantire la discendenza della propria famiglia. Essi, dunque, erano soggetti alle prescrizioni legate ai doveri filiali di un regime patriarcale, piuttosto che a preferenze sessuali o a scelte di stampo individuale. Pertanto, quando un'identità sociale specifica veniva collegata alla sodomia e all'unione esclusivamente omosessuale nella prima metà della dinastia Qing, sembra che fosse associata solamente a uomini emarginati al di fuori del sistema familiare, i quali si legavano ad altri uomini (o donne) più per scopi strumentali che per finalità rituali.⁴⁸¹ Dunque, soltanto i *guanggun*, i quali erano celibi e non appartenevano a nessuna comunità sociale riconosciuta venivano pesantemente condannati per i loro rapporti sessuali (etero e non) spesso non consensuali. Se un individuo di alto rango, al contrario, avesse abusato di un giovane di classe ed età inferiori, spesso non succedeva quasi nulla a livello legale. Ciò poiché le norme inerenti alla gerarchizzazione sociale non venivano sostanzialmente rotte: un uomo di alto rango, infatti, poteva avere rapporti sessuali con un altro

⁴⁷⁹ Matthew H. SOMMER, “Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law” ..., cit., p. 80.

⁴⁸⁰ Matthew H. SOMMER, “Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law” ..., cit., p. 81.

⁴⁸¹ Matthew H. SOMMER, “Was China Part of a Global Eighteenth - Century Homosexuality?” ..., cit., p. 124.

fintantoché quest'ultimo apparteneva a una classe nettamente inferiore alla propria, ad esempio prostituti, paggi o attori, ovvero il più infimo livello nella piramide sociale prima di quello della donna. In aggiunta al ceto di nascita, successivamente, anche la differenza di età era una caratteristica essenziale di cui tener conto, poiché le relazioni tra persone di sesso equivalente potevano essere approvate soltanto se avvenivano tra un uomo più anziano e uno più giovane, e solitamente vi era un parametro di circa dieci anni di differenza. Bisogna sottolineare, in seguito, che la parte passiva della coppia, ovvero quella di classe meno elevata, doveva essere la più giovane tra le due. È vero che qualsiasi ragazzo che avesse subito una penetrazione, consensuale o meno, veniva biasimato dalla società per la sua perdita di virilità, tuttavia, se ciò fosse successo rispettando la gerarchizzazione sociale sopra descritta (quindi se il fanciullo non avesse ancora raggiunto l'età adulta e fosse stato più giovane e di *status* inferiore rispetto al compagno) ciò veniva generalmente accettato, perché la posizione di debolezza di un fanciullo, in questo caso, veniva vista come una fase temporanea e transitoria che sarebbe terminata in poco tempo con la mascolinità completa e assoluta propria della maturità.⁴⁸² Una volta che il ragazzo avesse raggiunto l'età adulta, la sua virilità non avrebbe più potuto essere messa in discussione e ci si sarebbe aspettati che la sua forza fisica gli avrebbe consentito di difendere la propria "impenetrabilità". Inoltre, egli avrebbe potuto sposarsi e avere dei figli, garantendo una continuazione patrilineare alla propria famiglia. Infatti, il garzone vedeva la propria sessualità in termini di un ciclo di vita sessuale nel quale prima avrebbe svolto il ruolo passivo per via della sua giovinezza e delle caratteristiche fisiche erotizzate proprie dell'adolescenza e, dopo, avrebbe sicuramente esperito relazioni eterosessuali attraverso il matrimonio e la procreazione.⁴⁸³ Il matrimonio avrebbe avuto un grande valore, in quanto avrebbe rappresentato il rito di passaggio chiave dall'im maturità al raggiungimento dell'età adulta.⁴⁸⁴ Pertanto, "la penetrazione potrebbe essere risultata come più comprensibile se conforme alle rispettive posizioni dei *partner* sessuali in altre gerarchie: età, classe, ricchezza e così via. Solo una violazione della congruenza 'naturale' di queste categorie avrebbe richiesto una spiegazione speciale."⁴⁸⁵

⁴⁸² Matthew H. SOMMER, "The Gendered Body in the Qing Courtroom" ..., cit., p. 301.

⁴⁸³ Bret HINSCH, *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992, p. 136.

⁴⁸⁴ Matthew H. SOMMER, "The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma" ..., cit., p. 161.

⁴⁸⁵ Matthew H. SOMMER, "The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma" ..., cit., p. 168.

Il gender del *nandan* dal punto di vista artistico, filosofico e letterario



Figura 1: Chen Hu 陳鶴, *Ziyun chu yu tu* 紫雲出浴圖 (Ritratto di Ziyun Dopo il Bagno), 1663, inchiostro e colore su carta, 10 cm², Dalian 大連, Lüshun Museum 旅順博物館, Fonte: Wikipedia, Xu Ziyun 徐紫雲 (Xu Ziyun), in “Weiji Baike”, 2021, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Xu_zi_yun.jpg/1200px-Xu_zi_yun.jpg, consultato il 23/04/2023

L’opera riprodotta nella Figura 1 si intitola *Ziyun chu yu tu* 紫雲出浴圖 (Ritratto di Ziyun Dopo il Bagno), ed è stata eseguita dal pittore Chen Hu 陳鶴 (1570 – 1653) su commissione del poeta Chen Weisong nel 1663, durante il regno dell’imperatore Kangxi, prima di partire per un viaggio previsto senza la compagnia del suo amato.⁴⁸⁶ Questo ritratto, oggi presente al Museo Lüshun 旅順博物館, il quale si trova nella città di Dalian 大連, nella regione cinese del Liaoning 遼寧, è stato eseguito su carta utilizzando dell’inchiostro nero e colorato e la figura ivi rappresentata ha una dimensione di 10 cm². Il soggetto è l’attore Xu Ziyun. Egli è seduto su di una grande roccia e, oltre a un flauto posto sul lato destro del corpo, non vi è altro scenario che dia informazioni sulla collocazione spazio – temporale. Xu indossa una veste ampia e lasca color verde – acqua, la quale lascia scoperti il petto, le braccia e le gambe. I capelli sono raccolti dietro alla nuca: i ciuffi più corti gli coprono la fronte, mentre le ciocche più lunghe pendono leggermente sopra le spalle. Il viso è paffuto, arrossato e possiede dei lineamenti delicati, mentre gli occhi risultano punteggiati di inchiostro pesante, fino a sembrare vividi ed espressivi. La mano sinistra è accostata al volto e la destra è appoggiata sulle gambe, le quali sono a loro volta incrociate: le punte di entrambi i piedi sfiorano ciò che sembra essere del terreno, mentre la gamba sinistra è leggermente sollevata. Tutto ciò parrebbe quasi indicare un momento di calma riflessione dell’attore. A giudicare dalla posa trasversale e dal piede sinistro

⁴⁸⁶ WU Yucheng 吳宇成, WU Yuebin 吳越濱, “Qing Chu Mingling Xu Ziyun Huiben Xingxiang yu Gongneng Jiedu” 清初名伶徐紫雲繪本形象與功能解讀..., cit., p. 65.

poggiato a terra, l'autore dell'opera scelse di cogliere un momento molto piacevole del soggetto dopo aver fatto il bagno, piuttosto che eseguire un rigido e statico ritratto frontale. Inoltre, la tecnica pittorica è molto fine ed elegante: il viso e la pelle sono sottolineati da una leggera linea di contorno, sfumata strato dopo strato per ottenere un effetto estremamente realistico, le linee degli abiti sono morbide e plastiche, mentre i capelli e le sopracciglia, infine, si presentano finemente disegnati e chiaramente visibili.⁴⁸⁷ Come espresso dalla descrizione soprastante, il ritratto del diciannovenne Xu Ziyun è particolare non solo perché rappresenta un *nandan*, ma anche perché il soggetto non è raffigurato frontalmente, come spesso accadeva in questo genere pittorico, bensì di lato. Lo stile impiegato fa sembrare la figura realistica ed espressiva: i capelli sono bagnati, il viso è arrossato presumibilmente a causa del calore dell'acqua o per via dell'alcool, mentre gli occhi sembrano essere languidi, con un'espressione sognante e accattivante;⁴⁸⁸ chiari elementi che attirano l'attenzione dell'osservatore. Inoltre, pare sia stato ispirato dai dipinti riguardanti la concubina più famosa della dinastia Tang, Yang Guifei 楊貴妃 (719 – 756).⁴⁸⁹ In particolare, è interessante notare come l'unico soggetto in atto di fare il bagno o uscire da esso, protagonista di ritratti precedenti a quello di Xu Ziyun, sia proprio Yang Guifei.⁴⁹⁰ È doveroso ricordare, infatti, che il nome “Ziyun” era anche proprio della concubina preferita del poeta Du Mu, tanto celebrato da Chen Weisong e i letterati della cerchia di Mao Xiang per la purezza dei suoi sentimenti e la filosofia del *qing* presente nelle sue opere. Pertanto, sembrerebbe che Xu, in questo disegno, sia stato rappresentato allegoricamente in veste di cortigiana, a indicare la sua doppia identità di attore e prostituto. Tuttavia, bisogna evidenziare che, fisicamente, egli è ritratto con il suo *gender* originale, ossia quello di uomo, sebbene l'estetica generale tenda a essere per lo più neutra.⁴⁹¹ Ciò è chiaramente indicato dalla dimensione dei suoi piedi, i quali risultano proporzionati rispetto alle dimensioni del corpo, caratteristica non inerente ai piedi delle donne che all'epoca venivano sottoposti alla tradizionale fasciatura, per mantenerli di dimensioni alquanto contenute. Inoltre, tale dipinto presenta un totale di centocinquantaquattro poesie scritte da settantaquattro poeti differenti,⁴⁹² nelle quali vengono elogiate la bellezza esteriore di Xu, nonché i suoi numerosi talenti artistici, e celebrato il sentimento amoroso tra egli e Chen. In questi

⁴⁸⁷ FANG Xuehui 房學惠, “Jian Xi ‘Ziyun Chu Yu Tu’ Juan” 簡析《紫雲出浴圖》卷..., cit., p. 91.

⁴⁸⁸ Stephen J. RODDY, “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing” ..., cit., p. 246.

⁴⁸⁹ La concubina Yang Guifei era la favorita dell'imperatore dei Tang Xuanzong.

⁴⁹⁰ ZHANG Guopei, 張國培, “Xu Ziyun Xingxiang de Shengcheng yu Qingdai Shiren Xingbie Yizhi” 徐紫雲形象的生成與清代士人性別意識 (La Creazione dell'Immagine di Xu Ziyun e la Coscienza di Genere degli Studiosi Durante la Dinastia Qing), in *Meixue*, 2022, p. 39.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² Stephen J. RODDY, “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing” ..., cit., p. 240.

componenti il contenuto venne impiegato per esaminare e apprezzare Xu Ziyun come uomo,⁴⁹³ in quanto sono presenti delle allusioni poetiche che includono termini legati alle relazioni omoerotiche in auge fin dai tempi più antichi come *dongxian* e *fentao*.⁴⁹⁴ *Dongxian* fa chiaramente riferimento all'omonimo favorito dell'imperatore Ai Di degli Han, di cui si è accennato precedentemente, e per il quale il sovrano tagliò persino una manica della sua veste, pur di non disturbare il sonno del suo amato, il quale si era appisolato sopra di essa. *Fentao*, invece, significa “mezza pesca” o “pesca condivisa” ed è un vocabolo legato a un episodio presente all'interno dell'*Han Feizi* 韓非子,⁴⁹⁵ nel quale si narra che Mizi Xia 彌子瑕, il concubino preferito dal duca Ling di Wei 衛靈公, assaggiò una pesca deliziosa per poi dividerla con il suo re come gesto di affetto. Si tratta, pertanto, di parole che alludono chiaramente a dei catamiti storici e realmente esistiti ma, soprattutto, conosciuti per le loro storie d'amore a sfondo omoerotico maschile con dei regnanti. Dunque, l'artista al quale è stato commissionato il dipinto e coloro che vi hanno iscritto le poesie erano ben consapevoli che la figura ivi rappresentata fosse un uomo e non una donna.

Prima di procedere con la descrizione di un secondo dipinto, per motivi di chiarezza e completezza, descriviamo brevemente come tale opera sia entrata a far parte della collezione del Museo Lüshun. Secondo quanto riportato da Stephen J. Roddy nel suo articolo *Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing*, sembrerebbe che questo ritratto, dopo la morte di Chen Weisong, fosse scomparso per quasi due generazioni. Esso fu probabilmente venduto dai discendenti di Chen a individui fuori dalla cerchia di conoscenti del letterato, per poi riapparire in un mercato pechinese durante il regno di Yongzheng. Qui fu comprato da Wu Qing 吳擘 (1696 – 1750), cugino di Wu Jingzi 吳敬梓 (1701 – 1754), autore del celebre romanzo *Rulin waishi*, il quale vi riprodusse un colofone e una poesia celebrativa di sette caratteri. Egli, tra l'altro, fu un grande ammiratore della relazione di Xu e Chen, in particolare si impegnò molto a elogiare Xu come un artista puro e fedele al suo amante, al quale permise anche di avere successo agli esami imperiali (seppur tardivamente) grazie al suo sostegno sentimentale e al suo ruolo di “musa ispiratrice”; dispiacendosi per il fatto che il suo ritratto passò tra le mani di numerosi mercanti, i cosiddetti *lao dou*, che anch'egli tanto disprezzava.⁴⁹⁶ Infine, l'opera divenne di proprietà di numerosi

⁴⁹³ WU Yucheng 吳宇成, WU Yuebin 吳越濱, “Qing Chu Mingling Xu Ziyun Huiben Xingxiang yu Gongneng Jiedu” 清初名伶徐紫雲繪本形象與功能解讀..., cit., p. 66.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ L'*Han Feizi* è un testo di filosofia politica del tardo terzo secolo a.C., convenzionalmente attribuito ad Han Fei 韓非 (280 a.C. - 233 a.C.), ma contenente anche materiale di epoca Han. È l'opera rappresentante della filosofia legista per antonomasia, nonostante sia variegata nei suoi contenuti.

⁴⁹⁶ “Anche per Wu Qing la volgarità del mercante nelle cui mani era caduto il ritratto di Xu fa sì che lo spirito di Xu Ziyun ‘si rattrista’ in maniera postuma, perché il suo vero valore non può essere apprezzato.” Stephen J. RODDY, “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing” ..., cit., p. 250.

eruditi, i quali aggiunsero altre poesie e commenti di mano propria, fino a che non fu acquistata dal Museo nel 1950.⁴⁹⁷



Figura 2: Anonimo, *Jiu Qing xiao xiang* 九青小像 (Ritratto di Jiu Qing), dinastia Qing, inchiostro su carta, in Zhang Cixi 張次溪, *Qingdai yandou liyuan shiliao* 清代燕都梨園史料 (Materiali Storici sul Giardino delle Pere della Capitale della Dinastia Qing), 1930, Fonte: w_ou, *Ziyun chu yu tu juan* 紫雲出浴圖卷 (Il Rotolo con il Ritratto di Ziyun che Esce dal Bagno), in “Baiké Baidu”, 2021, <https://baike.baidu.com/item/%E7%B4%AB%E4%BA%91%E5%87%BA%E6%B5%B4%E5%9B%BE%E5%8D%B7/511239> , consultato il 19/01/2023

Il dipinto nella Figura 2 si intitola *Jiu Qing xiao xiang* 九青小像, Ritratto di Jiu Qing, dove Jiu Qing è il nome di cortesia di Xu Ziyun. Anche qui, pertanto, il soggetto dell’opera è il medesimo. Questo ritratto è una copia dell’originale in Figura 1 e ne esistono svariate versioni; tuttavia, non si conoscono l’autore originario né l’anno in cui è stato eseguito. Comunque, è tuttora possibile esaminarlo all’interno della raccolta di *huapu* di Zhang Cixi, *Qingdai yandou liyuan shiliao*, nella sezione dedicata all’attore in questione. Il soggetto rappresentato è eseguito similmente al ritratto originale in Figura 1, sebbene subisca alcuni sostanziali cambiamenti. Il luogo raffigurato è lo stesso: si tratta dei confini protetti e idilliaci dello Shuihui Yuan di Mao Xiang, in cui Xu appare comodamente seduto “su di una roccia ornamentale in uno stato di parziale *dishabile*, che suggerisce l’intimo spazio di un giardino privato.”⁴⁹⁸ Però lo sguardo, i vestiti e i piedi del ragazzo subiscono una radicale modifica, in maniera tale da cambiare il genere maschile di Xu in femminile. Per prima cosa, gli occhi di Xu non guardano più di fronte a sé in modo naturale e risoluto, bensì in basso. La

⁴⁹⁷ Stephen J. RODDY, “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing” ..., cit., pp. 239-241.

⁴⁹⁸ Stephen J. RODDY, “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing” ..., cit., p. 243.

loro forma è simile a quella degli occhi delle donne rappresentate nei dipinti delle dinastie Ming e Qing, dove la vista è ritratta in uno sguardo “triste” e schivo, che non si rivolge mai all’osservatore o che, in ogni caso, tende a mostrarsi in imbarazzo se alzato verso l’ambiente circostante e l’esterno.⁴⁹⁹ In secondo luogo gli arti del giovine sembrano essere più sottili e i suoi abiti non sono più monocromi, bensì presentano dei motivi floreali⁵⁰⁰ o, comunque, degli schemi particolarmente elaborati; elementi decorativi tipici delle vesti femminili. Infine, i piedi, che nel dipinto originale erano di dimensioni proporzionate al corpo e calzati all’interno di calzature azzurre, qui risultano di dimensioni alquanto ridotte, dove il piede destro appare completamente scalzato. Siccome all’epoca non era previsto che un uomo fosse sottoposto alla fasciatura dei piedi, al contrario delle ragazze, è evidente che i “lotti d’oro”⁵⁰¹ delle dimensioni di soli tre pollici di Xu dovrebbero non essere altro che il prodotto della scelta soggettiva dell’artista.⁵⁰² Naturalmente, l’immagine di Xu Ziyun trasformata da maschile a femminile può essere correlata all’identità di attore di Xu il quale, come analizzato nel capitolo primo, era esperto nell’interpretazione dei ruoli *dan* e, molto probabilmente, offriva servizi sessuali agli ospiti della Villa dei Fiori di Prugno. Esiste, però, anche una seconda ragione della scelta dell’artista ed è quella di compiacere lo spettatore.⁵⁰³ Tale motivazione, secondo la quale l’artista dovette compiacere i gusti degli uomini del tempo, è legata al fatto che “sotto il dominio di una società patriarcale, alle donne veniva richiesto di lasciarsi osservare come manufatti ornamentali e di divenire un ‘oggetto del desiderio’. Le loro funzioni erano limitate all'estetica e alla riproduzione ed entrambi questi scopi esistevano per soddisfare i desideri (di godimento estetico e sessuale) degli uomini.”⁵⁰⁴ Tuttavia, in un tempo in cui alle ragazze fu proibito frequentare gli stessi luoghi in cui gli uomini amavano divertirsi, ovvero i teatri, queste funzioni talvolta ricaddero inevitabilmente su di un uomo, il quale diveniva per conseguenza un oggetto di osservazione artistica e di concupiscenza. Questo ragazzo, perciò, andò a svolgere una funzione prettamente femminile, entrando in una situazione in cui diventava virtualmente una “donna”.⁵⁰⁵ Il fanciullo in questione era, appunto, colui che recitava i ruoli femminili nel teatro pubblico, ovvero il *nandan*; l’unico che, spesso essendo ancora un adolescente, possedesse delle caratteristiche fisiche oggettivamente belle, tipiche della fantasia

⁴⁹⁹ WU Yucheng 吳宇成, WU Yuebin 吳越濱, “Qing Chu Mingling Xu Ziyun Huiben Xingxiang yu Gongneng Jiedu” 清初名伶徐紫雲繪本形象與功能解讀..., cit., p. 67.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ Il termine “loto d’oro” si riferisce alle ridotte dimensioni dei piedi delle donne.

⁵⁰² WU Yucheng 吳宇成, WU Yuebin 吳越濱, “Qing Chu Mingling Xu Ziyun Huiben Xingxiang yu Gongneng Jiedu” 清初名伶徐紫雲繪本形象與功能解讀..., cit., p. 66.

⁵⁰³ WU Yucheng 吳宇成, WU Yuebin 吳越濱, “Qing Chu Mingling Xu Ziyun Huiben Xingxiang yu Gongneng Jiedu” 清初名伶徐紫雲繪本形象與功能解讀..., cit., p. 67.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

(bi)sexuale degli uomini, e che fosse in grado di soddisfarle attraverso il suo doppio lavoro di intrattenitore.

Il ritratto in Figura 1, commissionato dallo stesso Chen Weisong e raffigurante Xu Ziyun con il suo *gender* originale, indurrebbe a pensare che dal punto di vista di Chen e della sua cerchia di amici Xu fosse un uomo in tutto e per tutto; tuttavia, ciò non è totalmente corretto e viene dimostrato da una poesia, anch'essa stilata da Chen Weisong. Si tratta di *He xinlang* 賀新郎 (Congratulazioni al Novello Sposo), un componimento di tipo *fu* scritto in occasione delle nozze dell'attore attorno al 1675⁵⁰⁶ e riportato qui di seguito:

小酌茶靡釀。
喜今朝，釵光鬢影，燈前滉漾。
隔著屏風喧笑語，報道雀翹初上。
又悄把檀奴偷相。
撲朔雌雄渾不辨，但臨風私取春弓量。
送爾去，揭鴛帳。

六年孤館相偎傍。
最難忘、紅蕤枕畔，淚花輕颺。
了爾一生花燭事，宛轉婦隨夫唱。
努力做、藁砧模樣。
只我羅衾寒似鐵，擁桃笙難得紗窗亮。
休為我，再惆悵。⁵⁰⁷

Bevo un sorso di liquore di *tumi*⁵⁰⁸ fermentate,
mentre questa mattina mi rallegro di veder brillare e rilucere le forcine sui capelli alle tue tempie,
le quali oscillano di fronte alle lanterne.
Dall'altra parte del paravento si alza un'atmosfera gioiosa di risate e chiacchiere, non appena
viene annunciato l'arrivo di colei che indossa il copricapo di piume di passero.⁵⁰⁹
In quel momento, silenziosamente do un'occhiata furtiva al mio amante.

⁵⁰⁶ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 209.

⁵⁰⁷ ZHANG Cixi 張次溪, *Qingdai Yandou Liyuan Shiliao* 清代燕都梨園史料..., cit., p. 966.

⁵⁰⁸ Il termine *tumi* 茶靡 è un vocabolo comune per indicare svariate specie di rose della famiglia delle rosacee.

⁵⁰⁹ “Colei che indossa il copricapo di piume di passero” si riferisce alla sposa.

Non è affatto semplice distinguere chi sia l'uomo e chi la donna ma, quando il vento solleva le vesti, misuro segretamente le dimensioni delle calzature *chun gong*⁵¹⁰ della sposa.
Ti lascio andare ad appendere le tende ricamate a motivi di anatra mandarina.⁵¹¹

Per sei anni mi sei stato accanto nei luoghi più isolati.

Ciò che mi è più difficile dimenticare è colui che condivise con me il morbido cuscino dalle rosse frange, sul quale versammo lacrime simili a petali di fiori.

Quest'oggi porrai fine alla solitudine della vita sposandoti,⁵¹² (infatti) è come se la moglie seguisse (sempre) il marito con un (dolce) canto.

Impegnati a svolgere il ruolo di marito modello.

(Il problema è) semplicemente che le mie coperte di garza sembrano fredde come il ferro. Mentre abbraccio il tappetino di rami di pesco e bambù, fatico a immaginare che (un solo) raggio di luce possa filtrare dalla finestra.

(Tuttavia) non devi rattristarti per me.

Questa poesia si compone di due parti. La prima comincia con un incontro privato tra Chen Weisong e Xu Ziyun, antecedente alla cerimonia nuziale. Qui Chen e Xu sono separati dagli invitati tramite un paravento e Chen si diletta ad ammirare la bellezza di Xu, commentando la luce riflessa dalle spille inserite nella sua acconciatura. Dopodiché, questo istante intimo e gioioso viene interrotto dall'arrivo della sposa di Xu e le nozze iniziano a essere officiate. A questo punto, Chen sembra estraniato alla vista degli sposi e pare ritrovarsi come uno spettatore a teatro:

L'uomo che pensavamo fosse Chen Weisong ora sembra uno spettatore in un teatro, abbagliato (dall'entrata in scena di) Xu Ziyun, l'attore che recita i ruoli femminili. La conoscenza di Xu Ziyun da parte di questo spettatore è improvvisamente così limitata che non riesce nemmeno a distinguere se è uomo o donna. Inoltre, il suo accesso a Xu è così circoscritto che può solo lanciargli occhiate furtive [...] Il suo commento, "non è affatto semplice distinguere chi sia l'uomo e chi la donna", è una frase comunemente utilizzata per elogiare la capacità di un attore di impersonare una donna alla perfezione.⁵¹³

In questo momento, dunque, Xu è così bello ed esteticamente simile a una signora che sembra egli stesso la sposa, e ciò è rimarcato dal fatto che Chen è costretto a sbirciare le calzature quando il vento

⁵¹⁰ Le *chun gong* 春弓 sono le scarpe indossate dalle donne sottoposte alla fasciatura dei piedi.

⁵¹¹ "Tende ricamate a motivi di anatra mandarina" è un'espressione che si riferisce alla biancheria da letto dei novelli sposi. Nella cultura tradizionale cinese le anatre mandarinate sono simbolo di un amore forte e duraturo.

⁵¹² *Hua zhu* 花燭 significa letteralmente "candele accese nella camera nuziale."

⁵¹³ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 211.

solleva le vesti per distinguere chi sia chi; tuttavia, allo stesso tempo, Chen inverte il normale uso della frase “non è affatto semplice distinguere chi sia l’uomo e chi la donna”, in quanto Xu Ziyun in quel momento non sta impersonando una ragazza, bensì un uomo. Colui che originariamente era considerato da tutti come la sposa di Chen, ora interpreta il ruolo di sposo, creando una certa confusione nel comprendere quale sia il vero *gender* dell’amato sia da parte dell’autore sia del lettore.⁵¹⁴ Xu, invero, per anni fu un *nandan*, nonché il servitore personale di Chen, il suo compagno di viaggio e, presumibilmente, il suo *partner* sessuale prediletto. In quest’ultimo caso è altamente probabile che avesse svolto il ruolo passivo essendo, secondo le convenzioni sociali, più giovane e di rango più basso rispetto a Chen. Però, al momento delle nozze, Xu deve recitare il ruolo tipicamente maschile del marito. Egli, almeno per questa giornata, non interpreta più un ruolo femminile come faceva sia sul palcoscenico che nella vita quotidiana per allietare gli ospiti di Mao Xiang; perciò, chi lo conosce bene fatica a immaginarselo sotto queste spoglie inusuali. Questa prima sezione si conclude con il verso “ti lascio andare ad appendere le tende ricamate a motivi di anatra mandarina,” un verso che suggerisce un secondo spazio teatrale nel quale Xu è invitato a svolgere il ruolo maschile di *sheng*, ossia il letto matrimoniale.⁵¹⁵ La prima parte della seconda strofa, invece, sembra leggermente distaccata dal mondo teatrale e più concentrata a descrivere la relazione di complicità tra i due amanti precedentemente alle nozze. Nello specifico, sembra esserci un rapido cambiamento d’umore tra la prima e la seconda strofa, dove Chen ricorda la familiarità che condivideva con Xu nei giorni passati, rivelando come l’attore fosse il suo compagno più fidato quando viaggiava e ricordando come i due condividessero lo stesso letto e, addirittura, lo stesso guanciale, “il morbido cuscino dalle rosse frange, sul quale versammo lacrime simili a petali di fiori,” non lasciando dubbi, quindi, sulla loro intimità romantica. La rievocazione dello svolgimento in atto del matrimonio tramite il verso “quest’oggi porrai fine alla solitudine della vita sposandoti”, però, interrompe la riflessione di Chen e il lettore – spettatore si ritrova nuovamente nello spazio del teatro. Con il verso “impegnati a svolgere il ruolo di marito modello,” infatti, sembra quasi che Chen stia cercando di incoraggiare il suo amato a interpretare l’inusuale personaggio maschile sul palcoscenico.⁵¹⁶ Sebbene la relazione tra Chen Weisong e Xu Ziyun cominciò seguendo le norme sociali di differenza di rango, età e dovere matrimoniale, comunque essi continuarono a frequentarsi per diciassette anni, ben oltre il compimento dell’età adulta di Xu; una relazione, per giunta, che non si concluse con le nozze dell’attore, bensì con la sua morte prematura, come abbiamo avuto modo di discorrere nei paragrafi antecedenti. Questa poesia, perciò, anche se si intitola *Congratulazioni*, mostra chiaramente la

⁵¹⁴ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 211.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., pp. 211-212.

sconsolatezza del poeta: egli sembra quasi geloso del fatto che il suo amante debba sposarsi con qualcun altro, rivelando uno stato d'animo alquanto contraddittorio e complesso.⁵¹⁷ Probabilmente, se Xu fosse stato realmente una ragazza si sarebbe sposato con Chen; tuttavia, nella realtà ciò non risulta possibile, dato il sesso maschile dell'attore. Dunque, Xu appare come una donna solamente nella fantasia sessuale di Chen e degli altri ospiti di Mao Xiang, non nella realtà dei fatti dove, raggiunta l'età adulta per assolvere i propri doveri familiari e procreativi, si rivela essere un uomo in tutto e per tutto. In conclusione all'analisi di questo *fu*, si può supporre che i sentimenti d'amore e affetto nei confronti di Xu Ziyun da parte di Chen Weisong siano sinceri, ciononostante:

Nel complesso, l'immagine artistica di Xu Ziyun non è trasparente e tridimensionale. È soltanto un'ombra vaga. Quest'ombra è legata ai sentimenti di Chen Weisong per lui. Dall'età di quindici anni all'età di trentadue, quando morì di malattia, Xu mantenne un aspetto luminoso e bello, ma allo stesso tempo conservò il suo amore e la sua infatuazione per Chen. Durante questo periodo, sua madre morì, si sposò e seguì Chen Weisong nel Jiangnan (江南), a Pechino, nello Henan (河南) e in altri luoghi, ma la sua personalità non sembra essere cambiata con l'aumentare dell'età e il verificarsi di una serie di eventi: questa (infatti) è un'immagine artistica piatta e soggettiva (di Xu Ziyun) con caratteristiche estetiche neutre.⁵¹⁸

Nello specifico, si può affermare che in generale le caratteristiche neutre di Xu Ziyun si siano mantenute in larga misura, perché Chen Weisong non immaginava completamente Xu come una donna, ma era quasi al limite di tale comprensione.⁵¹⁹ Conseguentemente, la figura di Xu Ziyun risulta a metà tra la realtà storica e la finzione letteraria, rivelando quale fosse una parte della coscienza di genere dei letterati della dinastia Qing.⁵²⁰ Come abbiamo visto, nella Cina imperiale e, soprattutto, durante l'ultima dinastia, non vi erano delle distinzioni di genere in senso moderno e contemporaneo, poiché il *gender* era legato alla gerarchia dettata dallo *status* sociale, dall'età, dalle condizioni socio-economiche degli individui e dalle posizioni che assumevano in un rapporto sessuale.⁵²¹ Riassumendo, Chen Weisong e la sua cerchia di amici e conoscenti sapevano benissimo che Xu era

⁵¹⁷ ZHANG Kua 張誇, "Lun Qing Ci Zhong de Longyang zhi Pi: yi Chen Weisong Ci wei Li" 論清詞中的龍陽之癖——以陳維崧詞為例..., cit., p. 36.

⁵¹⁸ ZHANG Guopei, 張國培, "Xu Ziyun Xingxiang de Shengcheng yu Qingdai Shiren Xingbie Yizhi" 徐紫雲形象的生成與清代士人性別意識..., cit., p. 39.

⁵¹⁹ ZHANG Guopei, 張國培, "Xu Ziyun Xingxiang de Shengcheng yu Qingdai Shiren Xingbie Yizhi" 徐紫雲形象的生成與清代士人性別意識..., cit., p. 41.

⁵²⁰ ZHANG Guopei, 張國培, "Xu Ziyun Xingxiang de Shengcheng yu Qingdai Shiren Xingbie Yizhi" 徐紫雲形象的生成與清代士人性別意識..., cit., p. 38.

⁵²¹ ZHANG Guopei, 張國培, "Xu Ziyun Xingxiang de Shengcheng yu Qingdai Shiren Xingbie Yizhi" 徐紫雲形象的生成與清代士人性別意識..., cit., p. 40.

un uomo, tuttavia lo *status* sociale, l'età giovanile, la bellezza fisica e la professione di quest'ultimo, secondo la "cultura di genere" del tempo, imponevano che venisse trattato e identificato come una donna, almeno fino a quando egli non si fosse maritato. Comunque, questo non implica necessariamente che i sentimenti di Chen nei confronti di Xu fossero fasulli e distorti, infatti, ciò è dimostrato attraverso la letteratura: non soltanto con le poesie scritte da lui sulla scia della visione filosofica del *qing*, ma anche con alcune considerazioni presenti all'interno del *Pinhua baojian*. In questi ambiti, infatti, il *gender* "femminile" del *nandan* si rivela essere di fondamentale importanza sotto molti aspetti.

Come abbiamo avuto modo di discorrere nel capitolo primo, le *huapu* sono legate alla letteratura con protagoniste le cortigiane; mentre la filosofia del *qing*, soprattutto durante la fine della dinastia Ming, contribuì a innalzare lo *status* sociale della figura della prostituta. Tutto ciò è di rilevante interesse, poiché l'intrattenitore dal genere ambiguo provocava un'enorme fascinazione per gli uomini della tarda epoca imperiale. Come si nota nella letteratura sulle cortigiane del tempo, l'intrattenitrice istruita era colei che attirava maggiormente il letterato, poiché era alfabetizzata e in grado di padroneggiare le capacità di composizione poetica tipiche del mondo degli eruditi. L'abilità delle prostitute di trasgredire le pratiche sociali di genere, appropriandosi dei passatempi preferiti dagli uomini e, dunque, giocando con l'androginia, accresceva sicuramente la loro attrattività. Similmente, il modo in cui i *nandan* interpretavano i ruoli femminili stuzzicava anch'esso i confini di genere, e la teatralità della *performance* travestita era pertanto parte del loro compito di seduzione. Tuttavia, lo *xianggu* non era considerato esattamente come il doppio della cortigiana di epoca Ming, ma piuttosto era l'immagine inversa di essa: egli era difatti un uomo con attributi tipicamente femminili, il quale catturava in sé il fascino sia eterosessuale che omoerotico. Il fatto che le *huapu* contengano dei *topoi* letterari e delle strategie retoriche proprie della letteratura sulle intrattenitrici è stato reso possibile dalla pratica attraverso cui i *nandan* interpretassero realmente il ruolo della cortigiana fuori dal palco scena pubblico. I clienti richiedevano gli *xianggong* sia per i loro servizi di intrattenimento che sessuali, inoltre, la relazione d'affari tra i giovani attori e i loro *shifu* era molto simile a quella tra le prostitute e le loro *baomu*. Quindi vi erano numerose somiglianze tra il mondo della prostituzione femminile e quello dei catamiti. Di incidenza ancora più notevole, in seguito, quegli attori che riuscivano a preservare la loro "castità" di fronte alle esigenze della loro occupazione erano tanto più lodati e celebrati nelle biografie scritte sul loro conto, proprio come accadeva in precedenza con le prostitute di alta classe. Così, l'immagine dello splendido fiore di loto che cresce emergendo dal fango divenne una metafora appropriata in tutto e per tutto anche per il ragazzo imitatore dei ruoli teatrali femminili; un "fiore" bellissimo che però rimane intrappolato in un mondo

che mira a contaminarlo senza tener conto dei suoi sentimenti.⁵²² La professione del *nandan* in quanto intrattenitore lo assimilava, dunque, alle cortigiane: entrambi appartenevano al popolo basso *jianmin*, provenivano da famiglie disagiate e/o cadute in disgrazia, avevano un buon grado di alfabetizzazione e istruzione ed erano protagonisti all'interno degli scritti dei letterati. In particolar modo, in queste opere e, soprattutto, nei registri floreali e nel *Pinhua baojian*, venivano elogiati e apprezzati quegli *xianggong* che assomigliavano maggiormente ai *connoisseur*, che erano la loro anima gemella o il loro doppio, che non avrebbero mai voluto divenire degli attori – intrattenitori e che venivano considerati “puri” nonostante i loro incarichi. Il tema della castità in questi testi letterari è di grande rilevanza, perché era assolutamente necessario alla redenzione del catamita, esattamente come lo era per la prostituta in epoca precedente. Oltre alla castità, indispensabile è poi la tematica dell'amore sincero e reciproco. Essa rappresenta una forza liberatrice atta a redimere il *nandan* dalla sua infima condizione sociale e a permettergli di riappropriarsi della padronanza del proprio corpo fisico. Ciò è un ulteriore punto di collegamento tra gli attori e le cortigiane tanto elogiate nella letteratura Ming.⁵²³ Nel caso specifico degli artisti di epoca Qing, la redenzione consentiva di riappropriarsi della mascolinità e di divenire persino dei letterati o di entrare a far parte del loro mondo in rapporti di parità. Essi avrebbero riacquisito, dunque, il loro *gender* originario e sarebbero saliti di livello nella piramide sociale.⁵²⁴ La percezione del genere femminile degli interpreti dei ruoli *dan*, dunque, era qualcosa di temporaneo e transitorio: attraverso il rapporto di amore sincero e casto con un letterato il *nandan*, alla fine della sua carriera, sarebbe stato premiato uscendo dall'industria dell'intrattenimento e divenendo un erudito a sua volta. Ciò accade ne' *Lo Specchio Prezioso per Giudicare i Fiori*, dove la redenzione più emblematica è quella di Qinyan. Egli, infatti, scopre che nella sua vita precedente era una donna, la figlia di un grande amico di un suo protettore, il quale in conseguenza di tale rivelazione, decide di adottarlo. Divenendo figlio adottivo di una persona di rango elevato, Qinyan esce così dall'industria del piacere e comincia a dedicarsi con impegno allo studio dei Classici. Egli sembra essere un perfetto confuciano, all'altezza del suo amante Ziyu: resiste al corteggiamento da parte di donne e uomini e, quando muore l'uomo che lo adottò, esibisce correttamente la sua pietà filiale. In modo più significativo, però, dopo la morte dell'uomo Qinyan viene adottato per una seconda volta dallo stesso padre di Ziyu, il quale desidera che si ricongiunga con suo figlio. Durante il viaggio Qinyan teme che il genitore di Ziyu possa aver sentito dei pettegolezzi malevoli sulla sua relazione con il figlio. L'uomo sa perfettamente che Qinyan in origine era un attore, ma prova comunque rispetto per lui e si astiene dal fargli domande sul suo passato. È

⁵²² Andrea S. GOLDMAN, *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing...*, cit., p. 81.

⁵²³ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 185.

⁵²⁴ *Ibidem*.

chiaro, perciò, che egli abbia superato ogni suo pregiudizio originario e che, in qualità di salvatore del ragazzo, sia diventato a tutti gli effetti il suo nuovo padre adottivo. Invero, una volta arrivato nella nuova abitazione, Qinyan viene accolto come un vero e proprio figlio, alla stregua dello stesso Ziyu.⁵²⁵ Qinyan, ordunque, nonostante inizialmente sia un attore, attraverso la sua onesta devozione nei confronti Ziyu e il suo impegno nel mantenersi puro (se non fisicamente, almeno interiormente) alla fine viene premiato, prima con l'adozione da parte del suo protettore e poi con l'entrata in famiglia della sua anima gemella. Venendo incorporato all'interno di un contesto familiare rispettoso, egli è in grado di lasciare il mondo del teatro e di entrare in quello dei letterati, mutando il suo genere da femminile a maschile. Infatti, in questo romanzo sembra proprio che l'amore tra *zhiyin* funga anche da fattore equalizzante. Secondo l'etica sociale confuciana del tempo, l'amicizia relegava due uomini sullo stesso piano, indipendentemente dalla classe sociale e dall'età. Tuttavia, quando questi individui cominciavano ad avere rapporti sessuali tra di loro le cose cambiavano radicalmente: come abbiamo già discusso all'inizio di questo capitolo, il ragazzo che assumeva il ruolo passivo, invero, veniva penalizzato, in quanto assumeva *de facto* il ruolo femminile; dunque, veniva declassato a uno *status* inferiore, quello di donna. Pertanto, durante l'intero periodo imperiale le relazioni sessuali uomo – uomo vennero chiaramente percepite come distinte dai rapporti di amicizia, dato che questi si supponeva esistessero tra due persone appartenenti virtualmente alla medesima posizione sociale.⁵²⁶ Nella maggior parte dei casi, quindi, il rapporto sessuale tra due uomini portava alla disuguaglianza o approfondiva quella già esistente data dalla classe e dall'età replicando, così, la rigida disparità di genere che si ritrovava tipicamente in una relazione di tipo eterosessuale.⁵²⁷ Più precisamente, dal punto di vista storico – giuridico il rapporto tra penetratore e penetrato era probabilmente il più rigido e il più difficile da accettare e superare. Per tale motivo raramente sono stati registrati casi in cui due amanti del medesimo sesso si siano scambiati i rispettivi ruoli di attivo e passivo, proprio perché quello passivo veniva considerato vergognoso, data la conseguente perdita di virilità. Per quanto umile, un ragazzo appartenente al *liangmin*, infatti, almeno in teoria, avrebbe potuto cambiare la sua identità salendo la scala sociale attraverso vari mezzi, come il matrimonio e la procreazione, compreso il superamento degli esami sponsorizzati dal governo, mentre un giovine appartenente al *jianmin* con numerose esperienze di prostituzione alle spalle non avrebbe potuto aspirare a una carriera governativa, ma al massimo a quella di servitore nella residenza di un uomo importante.⁵²⁸ Dunque, se nella realtà difficilmente era possibile per due amanti uomini mantenere un rapporto di parità, allora almeno nella letteratura entravano in loro soccorso le tematiche della castità e della

⁵²⁵ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China*..., cit., p. 193.

⁵²⁶ HUANG Martin W., "Male - Male Sexual Bonding and Male Friendship in Late Imperial China" ..., cit., p. 316.

⁵²⁷ HUANG Martin W., "Male - Male Sexual Bonding and Male Friendship in Late Imperial China" ..., cit., p. 323.

⁵²⁸ HUANG Martin W., "Male - Male Sexual Bonding and Male Friendship in Late Imperial China" ..., cit., pp. 325-326.

redenzione. Difatti, “la castità, come segno del rispetto dei letterati per gli attori, è il veicolo principale di questo processo di equalizzazione e la misura della natura sublime degli affetti romantici ritratti ne’ *Lo Specchio*,”⁵²⁹ in quanto non prevede una gerarchia imposta dai rapporti sessuali e una discriminazione tra penetrante e penetrato. Il concetto di anime gemelle, conseguentemente, richiedeva una comprensione reciproca e un piacere amoroso soltanto a livello sentimentale, non fisico. Quindi, un rapporto sessuale tra *zhiyin* non era assolutamente accettabile, poiché ciò avrebbe impedito a due persone socialmente differenti, ma sentimentalmente vicine, di ottenere uno *status* sociale equivalente.⁵³⁰ Per quanto concerne Qinyan, egli viene redento dalla sua professione di catamita da un letterato e, dopo la morte di questi, dal padre del suo amante Ziyu, il quale lo fa addirittura diventare figlio adottivo garantendogli, in questo modo, il medesimo grado di Ziyu nella scala sociale. Per questo motivo i due ragazzi, sebbene siano profondamente innamorati l’uno dell’altro, non possono avere rapporti sessuali, perché ciò andrebbe a rompere il rispetto reciproco relegando uno dei due al ruolo inferiore di penetrato e di donna. Infatti, il finale del *Pinhua baojian* sembra rispecchiare grandemente l’etica confuciana del tempo, seppur con qualche sostanziale differenza: “poiché il matrimonio tra uomini non era un’opzione, il narratore dovette evocare, come un *deus ex machina*, dei virtuali doppi femminili dei fidanzati dei loro mariti, in modo che potessero giocare un ruolo sociale che solo le donne potevano legittimamente svolgere.”⁵³¹ Ecco, quindi, che viene richiesta l’entrata in scena della moglie di Ziyu, Wang Qionghua 王瓊華.

Il ruolo delle mogli dei “rinomati studiosi” nell’economia del romanzo è in definitiva fondato sull’impossibilità del matrimonio maschile, e allo stesso tempo sul desiderio di preservare e proteggere l’amore tra uomini (evitando di imporvi una gerarchia). Le donne entrano in scena per salvare i loro mariti dalla loro situazione cooptando l’amore omoerotico all’interno di un accordo sociale legittimo, cioè il matrimonio eterosessuale. È per questo motivo che il narratore ha bisogno di creare delle anime gemelle in più – delle copie femminili dei ragazzi amanti dei loro mariti. Questi ultimi, tuttavia, rimangono gli originali – la vera fonte dell’ispirazione romantica di questi uomini, che a sua volta conferma lo *status* privilegiato del romanticismo a sfondo maschile nel romanzo.⁵³²

Perciò, i letterati protagonisti entrano in una vita coniugale normativamente corretta con delle donne che, però, assomigliano sia esteticamente che caratterialmente ai loro amanti maschili. Si tratta di

⁵²⁹ Giovanni VITIELLO, *The Libertine’s Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 190.

⁵³⁰ Keith MCMAHON, “Sublime Love and the Ethics of Equality in a Homoerotic Novel of the Nineteenth Century”, *Nan Nü*, 4, 1, 2022, p. 106.

⁵³¹ Giovanni VITIELLO, *The Libertine’s Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China...*, cit., p. 199.

⁵³² *Ibidem*.

mogli straordinarie, le quali non si oppongono o non si ingelosiscono del fatto che i loro mariti mantengono le loro amicizie con essi. Il finale del romanzo, quindi, si adatta alle norme tradizionali del matrimonio, ma allo stesso tempo dimostra la possibilità dell'esistenza di un amore sublime al di fuori delle convenzioni sociali; l'amore omoerotico.⁵³³ La somiglianza delle mogli con i *dan* redenti è alquanto particolare e interessante, perché è sempre la donna che assomiglia al ragazzo e mai viceversa. La bellezza femminile viene dunque stabilita in base al confronto con quella di un ragazzo, suggerendo che la femminilità erotizzata dei fanciulli sia in realtà superiore a quella delle donne stesse. Sono gli uomini, perciò, i veri detentori del fascino universale, poiché l'attrattività femminile è presente solamente nella misura in cui riesce a emulare quella di uno *xianggong*.⁵³⁴ Precisamente, la bellezza maschile è più rilevante di quella femminile perché nel romanzo l'amore eterosessuale, seppur normativamente corretto e accettabile, è in realtà subordinato all'amore omoerotico. Le donne, infatti, qui risultano grandemente idealizzate: sono docili, non provano gelosia e, anzi, accolgono felicemente gli amanti maschili dei loro mariti nella loro vita coniugale, oltre che essere a loro molto simili fisicamente e psicologicamente.⁵³⁵ Quindi, infine, si può asserire che il finale del romanzo suggerisca che Qinyan e Qionghua siano diventati quasi equivalenti e complementari dal punto di vista affettivo – sentimentale. In questo senso l'ultima immagine fornitaci dal *Pinhua* sembrerebbe coincidere con un ideale triangolo romantico, all'interno del quale le convenzioni sociali confuciane dell'etica e del matrimonio vengono rispettate, mentre l'amore omoerotico viene innalzato come la forma di amore più pura e sublime che si possa desiderare.⁵³⁶

Conclusione

In conclusione a questo elaborato, è opportuno soffermarsi brevemente su alcuni aspetti riguardanti il *gender* mutevole del *nandan*. Come abbiamo appena analizzato, secondo il *Pinhua baojian*, “l'effetto principale di tale fluidità di genere era di dissolvere le distinzioni tra *status* elevato e *status* infimo, tra ruoli attivi e ruoli passivi e, in generale, tra posizioni maschili e femminili codificate.”⁵³⁷ Tuttavia, ciò era anche parte dell'attrattività stessa del *nandan*; un fascino che non sempre portava alla considerazione di un possibile superamento dei confini dettati dalla classe di appartenenza attraverso il puro sentimento *qing*. Questa instabilità nel genere degli interpreti dei ruoli

⁵³³ Keith MCMAHON, “Sublime Love and the Ethics of Equality in a Homoerotic Novel of the Nineteenth Century” ..., cit., pp. 106-107.

⁵³⁴ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China*..., cit., p. 196.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ Giovanni VITIELLO, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China*..., cit., p. 195.

⁵³⁷ Keith MCMAHON, “Sublime Love and the Ethics of Equality in a Homoerotic Novel of the Nineteenth Century” ..., cit., p. 76.

femminili, inoltre, ammaliaiva non solo i *connoisseur*, bensì anche i *lao dou* ai quali, secondo l'opinione degli intenditori espressa nelle *huapu*, non importava assolutamente dei sentimenti degli attori e della loro posizione sociale, in quanto erano maggiormente interessati ai loro servizi di intrattenimento. Questa capacità dello *xianggong* di tenere in costante tensione l'indeterminatezza del proprio reale genere, soprattutto sul palcoscenico, è legata alle caratteristiche di illusione e realtà tipiche del teatro tradizionale cinese. Il termine normalmente impiegato per descrivere tale abilità dei *dan* è *xu* 虛.⁵³⁸ Una possibile traduzione di *xu* sarebbe “plastico” o “adattabile” e farebbe riferimento alla capacità di un liquido o di un gas di riempire la sagoma di qualsiasi contenitore, modificando la propria forma. Questa qualità sembrerebbe appropriata alla *performance* di un attore che recita nel teatro tradizionale cinese in quanto, ad esempio, deve saper ricoprire una successione di ruoli differenti conformando perfettamente il proprio carattere personale a quello del personaggio interpretato.⁵³⁹ L'erotismo del *nandan*, durante il periodo storico in esame, risulta proprio nel *xu*, ovvero nel saper nascondere, o meglio, aggiustare il suo genere maschile originario ai ruoli femminili che doveva immedesimare sia durante il giorno sul palco scena, sia durante la notte come catamita, assumendo il ruolo passivo in un rapporto sessuale. Lo spettatore veniva invogliato a rimanere in equilibrio tra la realtà dei fatti, ovvero l'essere a conoscenza che l'attore fosse un ragazzo, e tra la magia dell'illusione teatrale, che lo portava a credere, per qualche istante, che l'artista potesse essere veramente una donna, attraverso la sua magistrale *performance* artistica.

La femminilità dell'attore giocava con i confini tra illusione e realtà, e questo, a sua volta, diventava una componente essenziale del suo erotismo. L'osservatore, affascinato da questa indeterminatezza, desiderava mantenere una fede e un'incredulità simultanee nella trasformazione dell'attore per essere accolto, poi, dalla *performance* del genere femminile pur sapendo che si trattava di uno spettacolo. Pertanto, l'incertezza del genere dell'attore risuonava e accresceva le sfide del palcoscenico stesso.⁵⁴⁰

Al pubblico, dunque, era richiesto di lasciarsi trasportare dalla rappresentazione, ma allo stesso tempo di comprendere che si trattava di uno spettacolo irreali. In poche parole, l'attore doveva esibire l'immanenza di entrambi i generi all'interno di sé, mentre lo spettatore doveva discernere in quali momenti l'artista si mostrava uomo e in quali donna.⁵⁴¹ In più, parte dell'erotismo degli *xianggong*

⁵³⁸ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 135.

⁵³⁹ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., pp. 135-136.

⁵⁴⁰ Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 136.

⁵⁴¹ “Dentro il ragazzo c'è la protagonista femminile e, dentro la protagonista femminile, l'attore maschile. Questi incroci di genere in una stessa persona assicurano che entrambi i sessi risultino immanenti nel corpo dell'attore.” Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 145.

in relazione con l'interpretazione del *gender* femminile era anche che, effettivamente, le movenze prettamente artistiche e teatrali del *dan* segnalavano semplicemente il genere femminile scenico, mentre i manierismi adottati fuori dallo spazio fisico del teatro indicavano un eccesso di femminilità, ovvero la disponibilità sessuale dell'attore.⁵⁴²

Infine, se secondo la società dell'epoca la professione di cortigiano svolta dal *nandan* era preoccupante dal punto di vista della perdita di mascolinità del ruolo del penetrato, all'interno delle *chalou*, al contrario, il ruolo femminile recitato da essi serviva a rafforzare il patriarcato. In una cultura incentrata totalmente sul genere maschile, invero, l'uomo non poté che costruirsi uno stereotipo della donna sia sul palcoscenico che fuori da esso.⁵⁴³ Riassumendo, in una società nella quale regnava un rigido Neoconfucianesimo e nella quale le donne erano relegate ai confini della sfera familiare, gli uomini si crearono un'immagine convenzionale della donna ideale all'interno del mondo del teatro. Tale figura femminile poteva essere in conformità con le rigide regole patriarcali, oppure sovvertirle ma, anche in quest'ultima casistica, faceva comunque parte dell'immaginario maschile; si trattava di donne che sarebbero potute esistere soltanto nella sfera dell'illusione e non in quella della realtà. In questo modo, i desideri e gli istinti (spesso sessuali) maschili venivano rafforzati e rappresentati pubblicamente, ma non minavano concretamente all'ordine sociale standardizzato. Pertanto, le figure femminili che venivano interpretate dai *nandan*, indipendentemente dal fatto che fossero sovversive o meno, non erano nient'altro che la rappresentazione teatrale di una donna convenzionale e immaginaria da parte di un uomo; la riproduzione di una donna perfetta o di una *femme fatale* attraverso il corpo di un ragazzo travestito. Questo corpo maschile che doveva imitare una figura femminile era indubbiamente parte del processo di riaffermazione di un sé maschile, piuttosto che una pericolosa sovversione del sistema patriarcale di genere.⁵⁴⁴ Complessivamente, è possibile asserire che il *gender* generato da complicati insiemi di convenzioni relativamente piatte, artificiali e arbitrarie era decisamente molto lontano dal genere proprio di uomini e donne reali; tuttavia, poteva essere ancora associato in piccola parte alla realtà dei fatti.⁵⁴⁵ Quando gli *xianggong* si esibivano sul palco, quindi, riproducevano semplicemente una rappresentazione socialmente e artisticamente desiderabile (e sessualmente disponibile) della donna, non una reale.⁵⁴⁶

⁵⁴² Sophie VOLPP, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth - Century China...*, cit., p. 143.

⁵⁴³ LI Siu Leung, *Cross – Dressing in Chinese Opera...*, cit., p. 105.

⁵⁴⁴ LI Siu Leung, *Cross – Dressing in Chinese Opera...*, cit., p. 80.

⁵⁴⁵ LI Siu Leung, *Cross – Dressing in Chinese Opera...*, cit., p. 181.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

Altenburger, Roland, “Is It Clothes that Make the Man? Cross – Dressing, Gender, and Sex in Pre - Twentieth – Century Zhu Yingtai Lore”, *Asian Folklore Studies*, 64, 2, 2005, pp. 165-205

Chen, Fan Pen, “Ritual Roots of the Theatrical Prohibitions of Late – Imperial China”, *Asia Major*, 20, 1, 2007, pp. 25-44

Chi, Ta-wei, “Performers of the Paternal Past: History, Female Impersonators, and Twentieth - Century Chinese Fiction”, *Positions*, 15, 3, 2007, pp. 580-608

Chou, Hui-ling, “Striking Their Own Poses: The History of Cross – Dressing on the Chinese Stage”, *TDR*, 41, 2, 1997, pp. 130-152

Chu, Chia-Chien, *The Chinese Theatre*, traduzione e cura di Alexandre Jacovleff e James A. Graham, London, John Lane The Bodley Head, 1922

Cui Shuxiao 崔淑晓, “Xiqu Nandan Zhuangfen Erti” 戏曲男旦装扮二题 (Due Tipi di Vestiti del Nandan nell’Opera Tradizionale), in *Guizhou Daxue Xuebao: Yishuban*, 2022, pp. 100-102

Edwards, Louise, “Aestheticizing Masculinity in Honglou Meng: Clothing, Dress, and Decoration”, in Kam Louie (a cura di), *From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2016, pp. 90-112

Fang Xuehui 房学惠, “Jian Xi ‘Ziyun Chu Yu Tu’ Juan” 简析《紫云出浴图》卷 (Semplice Analisi del Rotolo Contenente il Ritratto di Ziyun Dopo il Bagno), in *Dongnan Wenhua*, 189, 1, 2006, pp. 91-96

Goldman, Andrea S., “Actors and Aficionados in Qing Dynasty Texts of Theatrical Connoisseurship”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 68, 1, 2008, pp. 1-56

Goldman, Andrea S., *Opera and the City: The Politics of Culture in Beijing, 1770 – 1900*, Stanford (California), Stanford University Press, 2012

Guo, Chao, “Male Dan and Homoeroticism in Beijing During the Ming and Qing Periods”, *Asian Studies Review*, 45, 1, 2020, pp. 1-16

Hinsch, Bret, *Passions of the Cut Sleeve: The Male Homosexual Tradition in China*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992

Huang, Martin W., “Effeminacy, Femininity, and Male – Male Passions”, in Martin W. Huang (a cura di), *Negotiating Masculinities in Late Imperial China*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2006, pp. 135-154

Huang, Martin W., “Male – Male Sexual Bonding and Male Friendship in Late Imperial China”, *Journal of the History of Sexuality*, 22, 2, 2013, pp. 312- 331

Idema, W., Haft, L., *Letteratura Cinese*, Venezia, Cafoscarina, 2000

Kang, Wenqing, “Actors and Patrons”, in Wenqing Kang (a cura di), *Obsession: Male Same – Sex Relations in China, 1900-1950*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009, pp. 115-144

Li, Siu Leung, *Cross – Dressing in Chinese Opera*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2003

Liu, Siyuan (a cura di), *Routledge Handbook of Asian Theatre*, London, Routledge, 2016

Mackerras, Colin, “Peking Opera Before the Twentieth Century”, *Comparative Drama*, 28, 1, 1994, pp. 19-42

Martin, Carol, “Brecht, Feminism, and Chinese Theatre”, *TDR*, 43, 4, 1999, pp. 77-85

McMahon, Keith, “Sublime Love and the Ethics of Equality in a Homoerotic Novel of the Nineteenth Century”, *Nan Nü*, 4, 1, 2022, pp. 70-109

Min, Tian, “Male Dan: The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre”, *Asian Theatre Journal*, 17, 1, 2000, pp. 78-97

Roddy, Stephen J., “Groves of Ambition, Gardens of Desire: Rulin Waishi and the Fate of the Portrait of Jiuqing”, *Nan Nü*, 16, 2, 2014, pp. 239-273

Sabattini, Mario, Santangelo, Paolo, *Storia della Cina*, Bari, Roma, Laterza, 2005.

Shen, Grant, “Acting in the Private Theatre of the Ming Dynasty”, *Asian Theatre Journal*, 15, 1, 1998, pp. 64-86

Sommer, Matthew H., “The Penetrated Male in Late Imperial China: Judicial Constructions and Social Stigma”, *Modern China*, 23, 2, 1997, pp. 140-180

Sommer, Matthew H., “Dangerous Males, Vulnerable Males, and Polluted Males: The Regulation of Masculinity in Qing Dynasty Law”, in Susan Brownell e Jeffrey N. Wasserstorm (a cura di), *Chinese Femininities, Chinese Masculinities: A Reader*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, pp. 67-88

Sommer, Matthew H., “Was China Part of a Global Eighteenth – Century Homosexuality?”, *Historical Reflections / Réflexions Historiques, Eighteenth – Century Homosexuality in Global Perspective*, 33, 1, 2007, pp. 117-133

Sommer, Matthew H., “The Gendered Body in the Qing Courtroom”, *Journal of the History of Sexuality*, 22, 2, 2013, pp. 281-311

Sorgo, Roberto (a cura di), *Cina Imperiale. La Storia Illustrata Definitiva*, Milano, Londra, Pechino, Gribaudo, Dorling Kindersley Limited A Penguin Random House Company, Encyclopedia of China Publishing House, 2021 (*Imperial China*, 2020)

Soulié de Morant, George, *Pei Yu: Boy Actress*, trad. di Gerald Fabian e Guy Wernham, San Francisco, Alamo Square Press, 1981

Stevenson, Mark, Wu, Cuncun, “Male Love Lost: The Fate of Male Same – Sex Prostitution in Beijing in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries”, in Fran Martin e Larissa Heinrich (a cura di), *Embodied Modernities Corporeality, Representation, and Chinese Cultures*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2006, pp. 42-59

Stevenson, Mark, Wu, Cuncun, “Speaking of Flowers: Theatre, Public Culture, and Homoerotic Writing in Nineteenth Century Beijing”, *Asian Theatre Journal*, 27, 1, 2010, pp. 100-129

Stevenson, Mark, Wu, Cuncun (a cura di), *Homoeroticism in Imperial China: A Sourcebook*, Abingdon, Routledge, 2013

Stevenson, Mark, “Theater and the Text – Spatial Reproduction of Literati and Mercantile Masculinities in Nineteenth – Century Beijing”, in Kam Louie (a cura di), *From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2016, pp. 51-71

Sun, Kangyi, Owen, Stephen, *The Cambridge History of Chinese Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010

Vitiello, Giovanni, *The Libertine's Friend: Homosexuality and Masculinity in Late Imperial China*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2011

Vogelsang, Kai, *Cina. Una Storia Millenaria*, trad. di Umberto Colla, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2014

Volpp, Sophie, “The Literary Circulation of Actors in Seventeenth – Century China”, *The Journal of Asian Studies*, 61, 3, 2002, pp. 949-984

Volpp, Sophie, *Worldly Stage: Theatricality in Seventeenth – Century China*, Cambridge (Massachusetts), London, Harvard University Press, 2011

Wang, Qunying, “Research on Male Dan in Chinese Peking Opera and Castrato in Italian Opera”, *Proceedings of the 2015 International Conference on Economics, Social Science, Arts, Education and Management Engineering*, 2015, pp. 64-68

Wang, Robin R., “Dong Zhongshu's Transformation of ‘Yin-Yang’ Theory and Contesting of Gender Identity”, *Philosophy East and West*, 55, 2, 2005, pp. 209-231

Wang, Yvon Y., “Shame, Survival, Satisfaction: Legal Representations of Sex between Men in Early Twentieth – Century Beijing”, *The Journal of Asian Studies*, 75, 3, 2016, pp. 703-724

Wood, Michael, *La Storia della Cina. Le Origini di una Civiltà Millenaria*, trad. di Tullio Canillo, Milano, Mondadori, 2022

Wu, Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*, Oxfordshire United Kingdom, Taylor & Francis e-Library, 2005

Wu Yucheng 吴宇成, Wu Yuebin 吴越滨, “Qing Chu Mingling Xu Ziyun Huiben Xingxiang yu Gongneng Jiedu” 清初名伶徐紫云绘本形象与功能解读 (Interpretazione dell'Immagine e della Funzione del Libro Illustrato del Famoso Attore Xu Ziyun all'Inizio della Dinastia Qing), in *Meishu Daguan, Meishu Yanjiu*, pp. 65-68

Xu, Chengbei, *Peking Opera (Cultural China Series)*, trad. di Chen Gengtao, Beijing, China Intercontinental Press, 2003

Yan Quanyi 颜全毅, “Jingju Nandan Yishu de Wenhua Chengyin yu Xianxiang Sikao” 京剧男旦艺术的文化成因与现象思考 (Riflessioni sulle Cause Culturali e sul Fenomeno del Nandan nell' Opera di Pechino), in *Zhongguo Xiqu Xueyuan Xuebao*, 42, 4, 2021, pp. 62-69

Yue Li-song 岳立松, “Qingdai Huapu Chuanbo yu Jingcheng Wenhua” 清代花谱传播与京城文化 (La Diffusione delle Huapu e la Cultura Pechinese Durante la Dinastia Qing), in *Shanxishi Daxuebao (Shehui Kexueban)*, 40, 1, 2013, pp. 54-58

Zamperini, Paola, *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction*, Leiden, Boston, Brill, 2010

Zhang Cixi 张次溪, *Qingdai Yandou Liyuan Shiliao* 清代燕都梨园史料 (Materiali Storici sul Giardino delle Pere della Capitale della Dinastia Qing), Beijing, Beijing Xiju Chubanshe Chuban, Caihong Yinshuachang Yinshua, 1991 (清代燕都梨园史料, 1988)

Zhang Guopei 张国培, “Xu Ziyun Xingxiang de Shengcheng yu Qingdai Shiren Xingbie Yizhi” 徐紫云形象的生成与清代士人性别意识 (La Creazione dell'Immagine di Xu Ziyun e la Coscienza di Genere degli Studiosi Durante la Dinastia Qing), in *Meixue*, 2022, pp. 38-41

Zhang Kua 张夸, “Lun Qing Ci Zhong de Longyang zhi Pi: yi Chen Weisong Ci wei Li” 论清词中的龙阳之癖——以陈维崧词为例 (Discussione sul Tema dell’Omosessualità Maschile negli Ci di Epoca Qing: Gli Ci di Chen Weisong Come Riferimento), in *Shaoguan Xueyuan Xuebao (Shehui Kexue)*, 34, 5, 2013, pp. 35-38

Zurndorfer, Harriet T., “Prostitutes and Courtesans in the Confucian Moral Universe of Late Ming China (1550- 1644)”, *International Review of Social History*, 56, 19, 2011, pp. 197-216

SITOGRAFIA

Jenne, Jeremiah, *Smiles From Behind a Curtain: The World of Male Prostitution in Imperial Beijing*, in “The Beijinger”, 2018, <https://www.thebeijinger.com/blog/2018/08/16/smiles-behind-curtain-world-male-prostitution-imperial-beijing> , consultato il 13/02/2023

The Japan Association for Chinese Urban Performing Art, *Jiuqing Tu Yong* 九青圖詠 (Ritratto di Jiuqing), in “Zhongguo Doushi Yun Neng Yanjiuhui”, 2019, <http://www.chengyan.wagang.jp/?%E6%B8%85%E4%BB%A3%E7%87%95%E9%83%BD%E6%A2%A8%E5%9C%92%E5%8F%B2%E6%96%99/%E4%B9%9D%E9%9D%92%E5%9C%96%E8%A9%A0> , consultato il 19/01/2023

The Japan Association for Chinese Urban Performing Art, *Yunlang Xiaoshi* 雲郎小史 (Breve Storia di Yunlang), in “Zhongguo Doushi Yun Neng Yanjiuhui”, 2019, <http://www.chengyan.wagang.jp/?%E6%B8%85%E4%BB%A3%E7%87%95%E9%83%BD%E6%A2%A8%E5%9C%92%E5%8F%B2%E6%96%99/%E9%9B%B2%E9%83%8E%E5%B0%8F%E5%8F%B2> , consultato il 09/03/2023

Ringraziamenti

A mia mamma che mi trasmette sempre la sua forza e la sua tenacia fuori dal comune, nonostante tutte le difficoltà e gli ostacoli da superare.

A mio papà che pazientemente e costantemente mi aiuta ad affrontare con calma le avversità, stimolando al contempo le mie capacità.

Alle mie nonne che si sono prese cura di me fin da quando ero molto piccola e che mi infondono speranza verso il futuro.

Alla mia famiglia che, nonostante qualche incomprensione e battibecco, mi vuole molto bene.

Ai miei Prof. che mi hanno insegnato l'importanza della cultura. È grazie al loro sapere e sostegno se ora sono qui a discutere questa tesi di laurea.

Ai miei amici, vecchi e nuovi, delle elementari, delle medie, delle superiori e dell'università, che mi sono stati e continuano a starmi vicini nei momenti di maggior bisogno.

Ai miei angeli che, sebbene non si vedano, mi affiancano in ogni secondo della mia vita senza mai abbandonarmi.

Al Professor Marco Ceresa che mi ha seguita come relatore prima della sua prematura scomparsa.

Alla Professoressa Giulia Baccini e al Professore Federico Picerni, rispettivamente relatrice e correlatore, per la loro pazienza e il loro supporto.

A Xu Ziyun e a Chen Weisong che mi hanno ispirata per l'argomento di questo elaborato.

A Diletta: che possa continuare a sognare e a perseguire i suoi ideali senza mai perdersi d'animo.

In quest'ultima pagina dell'elaborato ho voluto omaggiare la relazione tra Xu Ziyun e Chen Weisong con una mia personale versione del ritratto commissionato da Chen e analizzato nel capitolo terzo:

