



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)  
in Lingue e Civiltà dell'Asia e  
dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Evoluzione storica dei balletti  
moderni rivoluzionari  
*La ragazza dai capelli bianchi e  
Il distaccamento femminile rosso*  
e confronto tecnico-stilistico  
fra le due protagoniste  
Yang Xi'er e Wu Qinghua

**Relatore**

Ch. Prof. Federico Alberto Greselin

**Correlatore**

Ch.ma Prof.ssa Magda Abbiati

**Laureanda**

Irene Danzi

Matricola 829381

**Anno Accademico 2014/2015**

# Indice

前言.....	VI
Introduzione.....	1
1 Le “opere modello” <i>yangbanxi</i> 样板戏.....	2
1.1 Riformare il teatro cinese.....	2
1.2 Dal 1964 alla Rivoluzione Culturale: i nuovi “modelli” .....	5
1.3 Otto opere per 800 milioni di persone.....	8
1.4 Il passato deve essere utile al presente, l’Occidente deve essere utile alla Cina .....	13
2 Evoluzione storica di <i>Baimaonü</i> 《白毛女》 e <i>Hongse niangzijun</i> 《红色娘子军》 .....	17
2.1 <i>Baimaonü</i> 《白毛女》 : da racconto popolare a balletto moderno rivoluzionario .....	17
2.1.1 Yan’an: racconto popolare e opera ( <i>geju</i> ) 歌剧 .....	17
2.1.2 Dall’opera ( <i>geju</i> ) 歌剧 alla versione cinematografica .....	23
2.1.3 <i>Baimaonü</i> 《白毛女》 diventa un balletto .....	28
2.1.3.1 Il balletto ( <i>balei</i> ) 芭蕾 in Cina.....	28
2.1.3.2 Creazione del balletto <i>La ragazza dai capelli bianchi</i> .....	30
2.2 <i>Hongse niangzijun</i> 《红色娘子军》 : da reportage a balletto moderno rivoluzionario....	35
2.2.1 Liu Wenshao e il reportage <i>Il distaccamento femminile rosso</i> .....	35
2.2.2 Il film <i>Il distaccamento femminile rosso</i> .....	39
2.2.3 <i>Il distaccamento femminile rosso</i> diventa un balletto.....	45
2.2.4 La versione cinematografica del balletto.....	47
3 Tecniche del balletto ( <i>balei</i> ) 芭蕾 in <i>Baimaonü</i> 《白毛女》 e <i>Hongse niangzijun</i> 《红色娘子军》 .....	51
3.1 Un nuovo vocabolario cinese del balletto ( <i>balei</i> ) 芭蕾.....	52
3.2 Confronto tra le due protagoniste femminili Yang Xi’er 杨喜儿 e Wu Qinghua 吴清华...	56
Conclusioni.....	71

Glossario dei termini del balletto ( <i>balei</i> ) 芭蕾 .....	73
Bibliografia .....	74
Filmografia .....	81

# Indice delle Figure

Figura 1: Libretto de <i>Il distaccamento femminile rosso</i> .....	52
Figura 2: Posa con pugno di Xi'er .....	58
Figura 3: Posa con pugno di Qinghua .....	58
Figura 4: Posa con indice di Xi'er .....	58
Figura 5: Posa con indice di Qinghua .....	58
Figura 6: Pas de bouree di Xi'er .....	58
Figura 7: Pas de bouree suivi di Qinghua .....	58
Figura 8: Chainés di Xi'er .....	59
Figura 9: Chainés di Qinghua .....	59
Figura 10: Arabesque di Xi'er .....	59
Figura 11: Arabesque di Qinghua.....	59
Figura 12: Attitude di Xi'er .....	60
Figura 13: Attitude di Qinghua.....	60
Figura 14: Pas de chat di Xi'er .....	60
Figura 15: Pas de chat di Qinghua.....	60
Figura 16: Sissonne di Xi'er .....	61
Figura 17: Sissonne di Qinghua .....	61
Figura 18: Assemblé di Xi'er .....	61
Figura 19: Assemblé di Qinghua .....	61
Figura 20: Grand jeté di Xi'er .....	62
Figura 21: Grand jeté di Qinghua .....	62
Figura 22: Jeté entrelacé di Xi'er.....	63
Figura 23: Jeté entrelacé di Qinghua .....	63
Figura 24: Temps levé di Xi'er .....	63
Figura 25: Temps levé di Qinghua.....	63
Figura 26: Pirouettes di Xi'er.....	63
Figura 27: Pirouettes di Qinghua .....	63
Figura 28: Soutenu di Xi'er .....	64
Figura 29: Soutenu di Qinghua.....	64
Figura 30: Fouettés di Xi'er .....	65

Figura 31: Fouettés di Qinghua .....	65
Figura 32: Fouettés di Xi'er con serie di developpé (a) – grand pirouette attitude (b) – pirouettes en dedans (c).....	65
Figura 33: Gran battement derrière di Qinghua .....	66
Figura 34: Arabesque (passo a due con Yang Bailao) .....	67
Figura 35: Arabesque (passo a due con Dachun).....	67
Figura 36: Pirouettes (passo a due con Dachun) .....	67
Figura 37: Grand rond de jambe (passo a due) .....	68
Figura 38: Ecarté devant (passo a due).....	68
Figura 39: Posa arabesque .....	68
Figura 40: Arabesque penchée di Xi'er .....	69
Figura 41: Arabesque penchée di Qinghua .....	69

## 前言

论文的课题是“八个样板戏”的两部革命现代芭蕾舞剧《白毛女》与《红色娘子军》。

样板戏是“文革”的文化效应，但是他们的创造历史更长。20世纪30年代共产党在延安根据地的时候开始了创作以工农兵为主角的新文化。文艺工作者都要为无产阶级服务。修改中国传统戏曲是文化部戏曲改进局的任务，特别是全国闻名的京剧，因为是旧社会的一种封建的、资产阶级的艺术。1964年，北京举行了“京剧现代戏观摩演出大会”，演出了三十五个京剧现代戏目，艺术家的目的要把革命内容和京剧艺术风格融合。剧团连续不断观摩众多剧本反复修改后，在1966年12月康生通知“八个样板戏”：革命现代京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》，革命现代芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》和革命现代交响乐《沙家浜》。70年代，电影制片厂将样板戏先后拍成舞台电影片，在全国发行、放映。

革命现代芭蕾舞剧《白毛女》与《红色娘子军》的特点就是舞蹈，但是舞剧以前还有几个版本。

《白毛女》的故事的生活原型是一个民间传说。1943年西北战地服务团去晋察冀革命根据地帮助民众反抗日本侵略者。服务团的士兵发现农民有关“白毛仙姑”的传奇故事，据说她去山上奶奶庙里吃人们献给神仙的供品。慢慢的农民开始说“白毛仙姑”事实上是一个地主剥削杨喜儿的父亲杨白劳，逼杨白劳卖喜儿给地主黄世仁，后来喜儿逃出地主家门躲在山里。喜儿长期吃缺盐食物和缺乏阳光，她的头发变成了白色的。本地作家根据这个故事写了一部短篇小说，服务团的军人回延安后以这部短篇小说创作了舞台艺术作品。1945年在中国共产党第七次全国代表大会上，鲁迅艺术学院演出了歌剧《白毛女》，大获成功。

歌剧演出的成功后，1950年王滨与水华改编和导演的黑白电影。他们选择了音乐片的形式，因为歌剧的特点是歌唱：最著名的是《北风吹》和《扎红头绳》。拍摄电影的以前，为了使影片更真实的、更革命的，导演和演员都去经历晋察冀革命根据地的生活。这两部版本让“白毛女”的故事广为人知。歌剧和影片的版本之间有几个差别，比如开场背景，歌剧的是冬天大年三十除夕之夜，电影的是秋收季节。歌剧、电影的主角是农民杨喜儿，父亲逼卖她给地主黄世仁。

《红色娘子军》的故事来自海南岛。关于“女子军特务连”最早是刘文韶的报告文学《红色娘子军》，说的是琼崖纵队属下有一个女兵连，他飞到海南岛采访原来的女兵连的人，特别是娘子军排长冯增敏。报告文学是根据冯的回忆写的，刘文韶运用了纪实的手法来介绍“女子军特务连”的发展、经过、结局。刘在广州写了报告文学，同时在海南岛上剧作家吴之读了琼崖纵队属下有一个娘子军连，所以他和别的剧作家集体创作了琼剧《红色娘子军》，琼剧均为虚构性文艺作品。报告文学的故事和琼剧描述的故事不一样。

几年以后，导演谢晋把“女子军特务连”的历史拍成故事片，他运用了剧作家梁信的电影剧本。电影的主角是女军人吴琼花，她是地主南霸天的奴隶，她渴望联合红色娘子军，在共产党的代表洪常青的帮助下她终于变成军人。无论电影描述的故事是虚构性的，但是影片获得了巨大成功。作曲家黄准编曲的《红色娘子军连歌》，是影片的、舞剧的主题音乐。

毛泽东说文化艺术的改革艺术家要按照“古为今用，洋为中用”的方针工作，样板戏的特点就是融合西方的和中国的艺术。《红色娘子军》和《白毛女》之间的共同特点是贵族的艺术，芭蕾舞。

芭蕾是在意大利文艺复兴创作的，17世纪芭蕾移向法国，因此芭蕾技术的名字都是法语的。18世纪，著名的芭蕾大师从法国移到俄罗斯。然后，20世纪初很多的俄罗斯人到中国，其中也有芭蕾舞演员和老师，他们教中国人芭蕾艺术。在上海、北京、天津这三个城市芭蕾专家大师建立了全国最著名的芭蕾学院，但是起初芭蕾学生学习的科目都是西方芭蕾舞剧，比如《吉赛尔》和《天鹅湖》。

60年代初期在苏联学习芭蕾的中国舞蹈家、编舞者回国，他们逐渐地使中国观众熟悉和接受了芭蕾艺术，为创作中国芭蕾作品奠定了坚实基础。在总统周恩来的领导下，欧洲的古典芭蕾传统剧目变成了中国革命的题目的剧目，60年代中期中国的芭蕾艺术在民族化道路上迈出坚定步伐。1964年，李承祥、蒋祖慧、王希坚合作编导的《红色娘子军》由中国国家芭蕾舞团在北京搬上舞台，好评如潮。1965年国庆，胡蓉蓉、严金萱等合作编导的《白毛女》由上海市舞蹈学校搬上舞台，同样受到热烈赞扬。

这两部大型芭蕾作品表明了芭蕾艺术在中国进入新的发展阶段，表明了具有民族特征和民族气派的中国芭蕾已经真正形成。从选材上看，两部作品注重反映现代中国人民的斗争生活；从结构上看，两部舞剧注重吸取民族戏剧中情节贯穿和悬念设置等构架方式；在舞蹈上看，中国民族舞蹈艺术融合与西方芭蕾艺术。在革命现代舞剧《白毛女》里民族舞蹈是河北

秧歌，民众一边唱一边跳，原来是收获季节结束以后才跳的；在革命现代舞剧《红色娘子军》里民族性是海南岛黎族的舞蹈。舞剧里面还有中国传统戏曲、武术的动作。

芭蕾舞是外国的艺术，技术的名字都是法语的。那时中国学生完全不了解法语，所以江青与中国芭蕾演员想给芭蕾舞技巧中文的名字。比如说，“阿拉贝斯克”是女舞蹈家最经典的动作，中国人想把法国的名字变成“迎风展翅”，或者“阿提九”改变了“鹤立式”。中文名字都指出动作的方式。这样中国人对芭蕾艺术更感兴趣、更熟悉的。

70年代初，两个电影制片厂把这两部舞剧拍成芭蕾舞剧影片。

两部舞剧的主角喜儿与吴清华运用的芭蕾动作、舞蹈动作大概是一样的。芭蕾艺术大量运用跳和转的技巧。散步、跑步的时候，她们用“巴·德·步雷”，中文的名字是“足尖碎步”。跳上的时候她们做“西松”中文的名字是“倒踢紫金冠”，或者“哥朗得·日代”中文的名字是“凌空越”。跳双人舞的时候，男女舞蹈家没有身体上的接触，因为“文革”的时候是禁止的；西方舞蹈家之间的接触让观众十分激动，因此这两部舞剧跟西方传统舞剧不一样。最有名的转是“皮鲁埃特”中文的名字是“旋转”，喜儿、清华都做“昂·得窝”或者“昂·得当”的旋转，就是向外的或者向里的旋转。

“文革”结束以后，《白毛女》、《红色娘子军》避免演出，但是别的芭蕾舞剧诞生了。1979年，中央芭蕾舞团改编和上演《鱼美人》，此后多种风格的中国芭蕾创作日渐活跃。80年代两部革命现代舞剧才开始演出。

如今，中国芭蕾不仅贴近了中国观众的欣赏习惯，而且跨出国门，大步走向世界。舞剧《白毛女》、《红色娘子军》的创作历史标志着中国的芭蕾艺术，从照搬移植西方经典芭蕾舞剧作品走上了独立创作表演的道路。



## Nota linguistica

Nella presente trattazione i termini cinesi sono riportati in *pinyin*, sistema di trascrizione ufficiale adottato dalla Repubblica Popolare. Le traduzioni dei titoli delle “otto opere modello” citati sono adottati da Casacchia, Yukun (2013) *Dizionario cinese italiano*. Per i titoli di lavori artistici, ho riportato il *pinyin*, i caratteri cinesi ed una traduzione letterale. Nel caso del romanzo *Shuihu zhuan* 《水浒传》 ho riportato il titolo *I briganti* della versione pubblicata in Italia.

## Introduzione

La Rivoluzione Culturale (1966-1976) era ed è ancora oggi considerata un periodo da dimenticare, di insuccessi e distruzione. Ha scosso la politica e influenzato ogni aspetto della vita cinese: famiglie separate, carriere stravolte, università e scuole chiuse (Kraus 2012). Tuttavia fu anche un decennio artisticamente creativo. Vennero scelti i migliori artisti del Paese per lavorare alla creazione di una nuova cultura, sotto il controllo del Governo, già da prima della fondazione della Repubblica Popolare. Il primo gruppo di otto “opere modello” *yangbanxi* 样板戏 sono il frutto artistico più importante della Rivoluzione Culturale; ancora oggi al suono delle prime note di una qualsiasi famosa melodia di *yangbanxi* 样板戏, i ricordi dei cinesi che hanno vissuto quegli anni possono essere positivi oppure possono essere stati rimossi.

Delle prime otto *yangbanxi* 样板戏 viste nelle versioni cinematografiche, due hanno catturato la mia attenzione, i balletti moderni rivoluzionari *La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》 e *Il distaccamento femminile rosso* (*Hongse niangzijun*) 《红色娘子军》, non solo per il contenuto rivoluzionario e la particolarità delle narrazioni che hanno per protagoniste due figure femminili molto forti, ma anche e soprattutto per l'elemento principale, la danza. Ho quindi iniziato a documentarmi per comprendere come l'arte del balletto, chiamata anche danza classica, sia emigrata in Cina e come si sia arrivati a questi due pilastri artistici indimenticabili ed inimitabili nel tempo. Alla luce delle conoscenze acquisite in diversi anni di studio di danza classica, ho notato una somiglianza negli stili delle due protagoniste dei balletti, Yang Xi'er 杨喜儿 e Wu Qinghua 吴清华, ed ho elaborato un confronto.

I capolavori artistici, tuttavia, non nascono dal nulla, ma sono profondamente legati alla realtà in cui vengono prodotti. È necessario quindi partire dalle riforme e dagli sforzi fatti dagli artisti prima della Rivoluzione Culturale per creare una nuova cultura comunista.

# 1 Le “opere modello” yangbanxi 样板戏

## 1.1 Riformare il teatro cinese

Con l'insediamento dell'Armata Rossa a Yan'an nello Shaanxi settentrionale (dove rimase tra il 1935 e il 1948), oltre a lavorare per stabilire la nuova “capitale rossa”, si lavorò anche per ricostruire una nuova cultura. Il 2 maggio 1942 Mao pronunciò il *Discorso al Forum di Arte e Letteratura di Yan'an (Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua)* 《在延安文艺座谈会上的讲话》 e pose i fondamenti per la nuova cultura: bisogna far sì che “entri a far parte della grande macchina rivoluzionaria”, deve essere “una forte arma per unire ed educare il popolo e attaccare e distruggere i nemici”, una cultura per un pubblico di “operai, contadini, soldati e quadri rivoluzionari”<sup>1</sup> che ha gli stessi come personaggi, una cultura che deve nascere dal basso (Mao 1942).

Una nuova cultura era necessaria, innanzitutto per creare un distacco con i “nemici” della rivoluzione, il capitalismo e il feudalesimo, che disorientavano scrittori e artisti comunisti dal “fare un importante lavoro educativo”<sup>2</sup> tra la popolazione, e fare di arte e letteratura dei mezzi di propaganda politica (Mao 1942).

La cultura unisce letteratura ed arte, e all'interno di quest'ultima è compreso anche il teatro. Quello che i nuovi artisti cercavano di riformare era il teatro tradizionale cinese, anche chiamato “opera” (*xiqu*) 戏曲 (Savarese 1997, p. 20). Elementi importanti nel teatro tradizionale sono canto, danza, musica, acrobazie e arti marziali, che nel corso del tempo hanno aggiunto più spettacolarità e si sono conformati ai gusti degli spettatori.

Il teatro in Cina si è sviluppato nel tempo, tanto da differenziarsi in stili regionali, ed ogni dinastia aveva sviluppato il proprio tipo di teatro. Probabilmente l'origine del teatro cinese si può rintracciare nei rituali religiosi dell'antichità, come i riti di esorcismo, in cui venivano rappresentate delle scenette accompagnate da canto, musica e danza. Le forme più antiche e semplici di teatro sono considerate lo *zaju* 杂剧 e il *chuanqi* 传奇. Lo *zaju* anche tradotto come “commedia”

---

<sup>1</sup> “Yao shi wenyi henhao de chengwei zhengge geming jiqi de yi ge zucheng bufen, zuowei tuanjie renmin, jiaoyu renmin, daji renmin, xiaomie diren de youli de wuqi [...] wenyi zuopin zai genjudi de jieshouzhe, shi gong-nong-bing yiji geming de ganbu” “要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器 [...] 文艺作品在根据地的接受者，是工农兵以及革命的干部”.

<sup>2</sup> “Duiyu zhexie ren zuo jiaoyu gongzuo, shi you zhongda yiyi de” “对于这些人做教育工作，是有重大意义的”.

raggiunse il massimo sviluppo nel nord della Cina durante la dinastia Yuan (1260-1368), considerata l' "età d'oro" del teatro, ed utilizzava sequenze di melodie e canti del nord chiamati *qu* 曲 o *beiqu* 北曲. Nello stesso periodo a sud si sviluppava il genere *xiwen* 戏文, tradotto anch'esso come "commedia", ma che utilizzava melodie e canti del sud ed aveva una lunghezza maggiore dello *zaju* 杂剧 (da trenta a cinquanta scene). Da questo genere derivò il *chuanqi* 传奇, famoso nel quattordicesimo secolo, che aveva una durata maggiore dello *zaju* 杂剧 e che raccontava storie d'amore a lieto fine. Questi due generi teatrali, *zaju* 杂剧 e *chuanqi* 传奇, andarono di pari passo fino al sedicesimo secolo, quando il centro economico e culturale si spostò a sud del fiume Changjiang 长江 (fiume Yangtze) nella zona chiamata Jiangnan 江南: in quel periodo lo *zaju* 杂剧 perse popolarità, mentre il *chuanqi* 传奇 insieme ad altri stili teatrali regionali del sud continuò ad essere rappresentato (Idema 2010). Altre forme teatrali erano per esempio il *Kunqu* 昆曲 e l'Opera di Pechino. Il *Kunqu* 昆曲 si sviluppò nell'area intorno a Suzhou nella seconda metà della dinastia Ming (1368-1644), e veniva considerato un genere elitario, poichè apprezzato da eruditi ed intellettuali; in esso la musica aveva il ruolo principale ed univa melodie del sud e del nord. Verso gli inizi dell'ottocento il *Kunqu* 昆曲 venne incorporato nell'Opera di Pechino (*Jingju*) 京剧, considerato il genere rappresentativo del teatro cinese. Nacque verso la fine del XVIII secolo a Pechino dove, per festeggiare il compleanno dell'imperatore Qianlong, compagnie teatrali affluirono da varie regioni per presentare il loro teatro.<sup>3</sup> Agli inizi del ventesimo secolo, il teatro parlato occidentale (*huaju*) 话剧 ebbe molta influenza su tutto il teatro cinese del '900 (Savarese 1997; X. Chen 2010).

All'inizio del ventesimo secolo, il teatro tradizionale era molto amato dalla popolazione e le vicende narrate erano conosciute da tutti. Tuttavia nella forma, nella lingua e nei personaggi rappresentati manteneva ancora un forte legame con il passato, e in un periodo storico nuovo c'era bisogno di parlare dei protagonisti della nuova società comunista, cioè contadini, operai e soldati.

---

<sup>3</sup> Unisce quattro diversi stili regionali: la musica del teatro popolare *yiyang* 弋阳 o *yiyangqiang* 弋阳腔, che univa il teatro del sud e lo *zaju* 杂剧 a musica popolare; l'opera *Kun* 昆曲; la recitazione vivace dell' "opera a nacchere" (*bangzi qiang*) 梆子腔, che ha origine nel sedicesimo secolo nello Shanxi; e l'opera *pihuang* 皮黄腔, nata tra il diciassettesimo e diciottesimo secolo nella regione Anhui, che combina due stili musicali, lo *xipi* 西皮 con melodie più allegre e con ritmo sostenuto, e lo *erhuang* 二黄 più drammatico ed usato per esprimere i sentimenti.

Nella primavera del 1938 a Yan'an fu fondata l'Accademia di Belle Arti Lu Xun (*Lu Xun yishu xueyuan*) 鲁迅艺术学院 per istruire i quadri comunisti su come fare di arte, letteratura, teatro e musica dei mezzi di propaganda. All'Accademia si formarono numerosi studenti come Ma Ke 马可 (1918-1976) ed He Jingzhi 贺敬之 (1924-), figure importanti nella riforma dell'opera (*xiqu*) 戏曲. Furono scritte alcune opere, le più importanti sono *Songhuajiang shang* 《松花江上》 (Sul fiume Songhua) del 1938 e *Bi shang Liangshan* 《逼上梁山》 (Costretti ad avvicinarsi ai monti Liang) del 1943, che si possono considerare i primi tentativi di riforma del teatro. Le vicende narrate si ispirano a due famose opere del teatro tradizionale: la prima è una parodia dell'opera di Pechino *Dayu shajia* 《打渔杀家》 (La vendetta dei pescatori), e anche lo stile di rappresentazione era quello dell'opera di Pechino; la seconda si ispira al romanzo di epoca Ming *I briganti* (*Shuihu zhuan*) 《水浒传》. Nuovi sono le ambientazioni moderne ed il comune obiettivo rivoluzionario: nella prima opera i pescatori del fiume Songhua lottano contro i giapponesi, nella seconda viene esaltata la lotta di classe (Terzuolo 2009).

Dopo la fondazione della Repubblica Popolare il primo ottobre 1949, bisognava rendere ufficiale questa riforma e non limitarla più solo alla zona occupata dai comunisti a Yan'an, ma diffonderla in tutta la Nazione. Il 2 ottobre venne stabilito il Comitato del Ministero della Cultura per il Miglioramento dell'Opera (*Wenhuabu xiqu gaijin ju*) 文化部戏曲改进局, guidato da Tian Han 田汉 (1898—1968), famoso drammaturgo, scrittore e sceneggiatore. Questo organo aveva diversi compiti, fra cui studiare i repertori del teatro tradizionale e pianificare le riforme per inserire elementi di propaganda politica; inoltre riformò l'organizzazione del teatro, eliminando la figura del *jinglike*, il manager della troupe teatrale, e rendendo le compagnie degli organi statali. Il Comitato della Riforma dell'Opera Nazionale (*Zhonghua quanguo xiqu gaige weiyuanhui*) 中华全国戏曲改革委员会, il supremo organo consultivo per la riforma del teatro, nel 1950 fece una lista di dodici opere censurate, che negli anni successivi sarebbero salite a ventisei, bandite fino agli anni '80 (S. Liu 2009, p. 391). In un discorso del 1951 Zhou Enlai sottolineò le cosiddette "tre riforme" (*san gai*) 三改: "riformare gli artisti, il teatro, il sistema" (*gai ren, gai xi, gai zhi*) "改人、改戏、改制".<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Zhengwuyuan guanyu xiqugaige gongzuo de zhishi* 《政务院关于戏曲改革工作的指示》 (Direttive del Consiglio Amministrativo di Stato riguardo al Lavoro di Riforma dell'Opera Tradizionale), pronunciato da Zhou Enlai il 5 maggio 1951.

Questi organi guidavano la creazione di nuove opere, che potevano poi essere rappresentate in Convegni di Prova delle Rappresentazioni (*Xiqu guanmo yanchu dahui*) 戏曲观摩演出大会, in cui professionisti del mondo del teatro potevano visionare le opere e scambiare opinioni e consigli. Il primo di questi congressi si svolse nel 1952 tra ottobre e novembre a Pechino, e vi presero parte una quarantina di compagnie in rappresentanza di circa trenta stili teatrali locali, come Opera del Sichuan (*Chuanju*) 川剧, Opera del Guangdong (*Yueju*) 粤剧 e Opera del Zhejiang (*Yueju*) 越剧. La maggior parte delle opere rappresentate manteneva ancora tematiche tradizionali, e solamente otto delle ottantadue rappresentazioni erano ambientate nella contemporaneità: la vera riforma si poteva attuare solo con la creazione di opere su tematiche non tradizionali (Clark 2008, p. 12). Le convenzioni troppo radicate dovevano essere corrette.

## 1.2 Dal 1964 alla Rivoluzione Culturale: i nuovi “modelli”

Alla commemorazione del decimo anniversario della fondazione della Repubblica nell'ottobre 1959, furono messe in scena diverse opere tradizionali rivisitate, ma dopo anni di lavoro ancora poche erano quelle su tematiche rivoluzionarie e moderne. Dal 1963 si iniziò a lavorare senza sosta per cambiare i soggetti.

Tra giugno e luglio 1964 si tenne nella capitale il Festival dell'Opera di Pechino con Tematiche Rivoluzionarie (*Jingju xiandaixi guanmo yanchu dahui*) 京剧现代戏观摩演出大会. Tra tutti gli stili regionali, si scelse di rimodernare l'Opera di Pechino, vista la sua fama e diffusione a livello nazionale, poiché il dialetto usato nel canto e nella recitazione era quello della capitale. Vennero presentate circa duecento opere, ma solamente trentacinque che erano chiamate “opere di Pechino in versione moderna” (*Jingju xiandaixi*) 京剧现代戏 vennero rappresentate davanti ad un pubblico numeroso, nel quale erano presenti le cariche più importanti del Governo (Clark 2008, p. 16). L'importante discorso, *Sulla Rivoluzione dell'Opera di Pechino* (*Tan Jingju geming*) 《谈京剧革命》 fu pronunciato durante il Festival da Jiang Qing 江青 (1914-1991), moglie di Mao. Con questo discorso, fornì delle indicazioni per attuare la riforma: venivano sollecitate “opere su tematiche contemporanee rivoluzionarie che riflettessero la vita reale dei quindici anni dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese”, che “creassero immagini di eroi rivoluzionari contemporanei”; doveva esserci una combinazione tra il gruppo dirigente che poneva il tema, i commediografi che dovevano andare ad acquisire “esperienza di vita”, e “le masse” che, esprimendo le proprie

opinioni, potevano aiutare nella revisione (Chiang 1968). Generalmente le tematiche moderne per le opere di Pechino venivano prese da altri stili regionali oppure dal teatro occidentale o dal cinema e poi adattate alle caratteristiche dell'Opera di Pechino.

A partire dalla seconda metà degli anni '60 quindi si iniziava a "dar forma alla riforma" e le nuove opere, grazie ai media, raggiungevano con facilità la popolazione che vedeva la vita di tutti i giorni rispecchiata nei film e a teatro. Per controllare l'effettivo carattere propagandistico e rivoluzionario delle nuove opere e della nuova cultura del periodo, fu istituito nell'estate 1964 il Gruppo Centrale per la Rivoluzione Culturale (*Zhongyang wenge xiaozu*) 中央文革小组 guidato da Peng Zhen 彭真 (1902-1997), allora sindaco di Pechino, che lanciò una campagna nazionale di analisi di tutte le creazioni dopo il 1949 (Samarani 2008, p. 258).

Alla vigilia della Grande Rivoluzione Culturale Proletaria (*Wuchan jieji wenhua da geming*) 无产阶级文化大革命 iniziata il 16 maggio 1966, Jiang Qing fu incaricata da Mao di seguire la riforma del teatro. Al Forum sui Lavori in Arte e Letteratura delle Forze Armate nel febbraio 1966, furono presentati molti film e opere già revisionati con il patrocinio di Jiang Qing, e proprio in questa occasione Lin Biao 林彪 (1907-1971) incaricò la signora Mao di curare anche le opere scritte dai compagni dell'esercito.<sup>5</sup> Jiang Qing aveva ormai pieno potere sul teatro.

Le opere con tematiche contemporanee, settantasei opere di Pechino e novantasei opere in altri stili regionali, potevano essere rappresentate solo dopo aver superato il controllo della censura, mentre le opere considerate ancora troppo tradizionali venivano eliminate dalle scene.

In un periodo in cui i "classici" del teatro tradizionale cinese venivano censurati, c'era bisogno di nuovi "classici", o come venivano chiamati in questo periodo di "modelli". Come nella società bisognava seguire l'esempio di Lei Feng 雷锋 (1940-1962), anche nel teatro bisognava avere degli esempi e modelli a cui guardare per la creazione di nuove opere che rispecchiassero gli ideali di lotta di classe e rivoluzione. Queste nuove "opere modello" vennero chiamate *yangbanxi* 样板戏.

L'origine del termine *yangbanxi* è legata al successo dell'opera di Pechino rivoluzionaria moderna *La lanterna rossa* (*Geming xiandai Jingju 'Hongdeng ji'*) 革命现代京剧《红灯记》 che in un

---

<sup>5</sup> Si può leggere il contenuto del discorso in *Lin Biao tongzhi weituo Jiang Qing tongzhi zhaokai de budui wenyi gongzuo zuotanhui jiyao* «林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要» (Riassunto del Forum sui Lavori di Letteratura ed Arte nelle Forze Armate con cui il Compagno Lin Biao incaricò la Compagna Jiang Qing).

articolo di critica pubblicato nel maggio 1965 sul Quotidiano di Liberazione di Shanghai venne definita un “eccellente modello (*yangban*) 样板 della rivoluzione dell’opera di Pechino” (J. Zhang 2013).

Nel novembre 1966 il Gruppo Guida Centrale per la Rivoluzione Culturale (*Zhongyang wenhua geming lingdao xiaozu*) 中央文化革命领导小组 tenne una conferenza sulla cultura del proletariato e il consigliere Kang Sheng 康生 (1898-1975) definì “opere modello rivoluzionarie” (*geming yangbanxi*) 革命样板戏 otto opere: cinque in stile Opera di Pechino, cioè *La lanterna rossa* (*Hongdeng ji*) 《红灯记》, *La presa strategica della Montagna della Tigre* (*Zhiqu weihu shan*) 《智取威虎山》, *Shajiabang* 《沙家浜》, *Il porto di mare* (*Haigang*) 《海港》 e *Assalto a sorpresa al reggimento delle tigri bianche* (*Qixi baihutuan*) 《奇袭白虎团》, due balletti moderni rivoluzionari *Il distaccamento femminile rosso* (*Hongse niangzijun*) 《红色娘子军》 e *La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》, e infine la *Sinfonia ‘Shajiabang’* (*Jiaoxiangyue ‘Shajiabang’*) 《交响乐“沙家浜”》. Le compagnie che si occuparono della revisione delle opere erano chiamate “compagnie modello” (*yangban tuan*) 样板团.

Durante la Rivoluzione Culturale venne creato lo slogan “Spingere le opere modello a livello nazionale” (*Ba yangbanxi tuixiang quanguo qu*) “把样板戏推向全国去” per farle diventare patrimonio nazionale. All’inizio degli anni ’70, furono scritte anche altre opere considerate un “secondo gruppo di opere modello”, come *Longjiang song* 《龙江颂》 (Canzone del fiume Drago), *Dujuan shan* 《杜鹃山》 (Il monte Azalea), *Pingyuan zuozhan* 《平原作战》 (Battaglia in pianura); anche queste non erano esclusivamente Opere di Pechino, ma anche balletti, sinfonie, concerti e accompagnamenti strumentali. Oggi con il termine “opere modello” (*yangbanxi*) 样板戏 ci si riferisce al gruppo che unisce sia le prime otto opere ufficiali sia le altre opere del secondo gruppo, per un totale di diciotto opere.

Durante la Rivoluzione Culturale queste non venivano solamente rappresentate, ma le immagini tratte dalle opere venivano stampate su tazze, bacinelle e gadget di vario tipo; i libretti delle sceneggiature delle opere venivano diffusi su larga scala per rendere più comprensibili i dialoghi e le arie cantate dagli attori.



## 1.3 Otto opere per 800 milioni di persone

*(Bayi renmin ba ge yangbanxi)* 八亿人民八个样板戏

L'espressione "Otto opere per 800 milioni di persone" era molto comune durante la Rivoluzione Culturale, ed indicava che le *yangbanxi* 样板戏 erano le uniche opere che si potevano vedere in tutta la Repubblica Popolare.

Come già detto, le prime "otto opere modello" iniziarono ad essere create prima della Rivoluzione Culturale, furono rappresentate dalle compagnie teatrali in tutte le città e i villaggi, e dopo numerose revisioni furono "cristallizzate" e fissate sulle pellicole cinematografiche nei primi anni '70 per trasmetterle in tutta la Nazione. La decisione formale di adattare le opere modello per il grande schermo fu presa dal Gruppo Centrale per la Rivoluzione Culturale nell'autunno del 1968. Non è da escludere che molte persone abbiano visto queste opere solo nella versione cinematografica.

Delle cinque opere di Pechino rivoluzionarie moderne solamente due sono ambientate nel periodo dopo la fondazione della Repubblica Popolare, l'opera *Il porto di mare (Haigang)* 《海港》, ambientata nel 1963, e *Assalto a sorpresa al reggimento delle tigri bianche (Qixi baihutuan)* 《奇袭白虎团》 ambientata durante la guerra in Corea nei primi anni '50; le restanti sono ambientate nei venti anni precedenti al 1949. Passiamo ora a vedere brevemente le otto *yangbanxi* 样板戏.

L'opera di Pechino *La presa strategica della Montagna della Tigre (Zhiqu weihu shan)* 《智取威虎山》 per essere messa in scena richiese molti anni di lavoro. Racconta la vicenda di una brigata dell'Armata Rossa, che nel 1946 cerca di sconfiggere una banda di briganti, capeggiata da Zuo Shandiao 座山雕, e ci riesce grazie all'eroe Yang Zirong 杨子荣, che travestendosi con un mantello di tigre, riesce ad entrare nel gruppo di banditi, e con l'aiuto dei cacciatori oppressi e costretti a rifugiarsi tra le montagne, sconfigge Zuo Shandiao. La storia è tratta dal romanzo di Qu Bo 曲波 (1923-2002) *Lihai xueyuan* 《林海雪原》 (Sentieri nella foresta innevata) del 1957, che si ispirava al classico *I briganti*. La versione dell'opera risale al 1958 ad opera della 'Compagnia No. 1' dell'Accademia dell'Opera di Pechino di Shanghai. Quando nel 1963 Jiang Qing vide l'opera, non sembrò molto entusiasta, e disse che aveva bisogno di molte correzioni. Poco prima del Festival dell'Opera di Pechino con Tematiche Rivoluzionarie del 1964 quando le compagnie stavano scegliendo le opere da rappresentare, Jiang Qing chiese di inserire nel repertorio della

manifestazione *La presa strategica della Montagna della Tigre*, che fu vista anche da Mao, Zhou Enlai e altri esponenti del governo. Ne rimasero tutti molto colpiti, e Jiang Qing decise di portare avanti il lavoro di revisione, dando l'incarico a Zhang Chunqiao 张春桥 (1917-2005) di guidare il gruppo creativo. Nel 1965 Jiang Qing stessa andò a Shanghai e apportò alcuni cambiamenti al copione. Le scene vennero ridotte da ventiquattro a dodici, e successivamente a dieci, il numero definitivo. Nella seconda metà del 1967, il regista Xie Tieli 谢铁骊 (1925-) iniziò a lavorare sulla resa cinematografica dell'opera che fu girata allo Studio Cinematografico di Pechino (*Beijing dianying zhipianchang*) 北京电影制片厂 e fu mostrato al pubblico il primo ottobre 1970. La versione definitiva del copione fu pubblicata sulla rivista *Bandiera rossa (Hongqi)* 红旗<sup>6</sup> il primo ottobre 1969 (Clark 2008; C. Liu 2010). Yang Zirong fu impersonato da Tong Xiangling 童祥苓 (1935-), che grazie al film divenne una star, come testimoniato nel documentario di Yan Ting Yuen [Yuen 2005. Timecode: 00:10:45 – 00:12:10].

*La lanterna rossa (Hongdeng ji)* 《红灯记》 è probabilmente l'opera meglio riuscita della riforma del teatro, oltre che essere la più acclamata dal pubblico cinese. La Compagnia dell'Opera di Pechino della Città di Harbin adattò il soggetto del film *Geming ziyou houlairen* 《革命自有后来人》 (La rivoluzione avrà i suoi successori) e produsse un'opera con lo stesso titolo. Questa fu ripresa dalla Compagnia dell'Opera di Shanghai Aihua, che la adattò nello stile dell'opera di Shanghai (*Huju*) 沪剧 e la presentò al festival Primavera di Shanghai (*Shanghai zhi chun*) 上海之春 nel 1963,<sup>7</sup> dove ottenne largo consenso. In questa occasione fu vista da Jiang Qing che portò il copione allo sceneggiatore Lin Mohan 林默涵 (1913-2008) chiedendo di adattarlo come versione di Opera di Pechino. Successivamente fu affidato all'Accademia Cinese dell'Opera di Pechino, dove A Jia 阿甲 (1907-1994),<sup>8</sup> e Weng Ouhong 翁偶虹 (1908-1994) furono incaricati per l'adattamento. Nel 1964 questa nuova versione dal titolo *La lanterna rossa (Hongdeng ji)* 《红灯记》 venne presentata al Festival dell'Opera di Pechino con Tematiche Rivoluzionarie del 1964, ma aveva ancora bisogno di revisioni. A Jia e altri collaboratori dovettero andare più volte a Shanghai per studiare la versione *Huju* 沪剧, e a novembre dello stesso anno fu presentata a Mao. Tutti ne furono entusiasti e la Compagnia di Pechino rappresentò l'opera nelle regioni meridionali nel 1965.

---

<sup>6</sup> Rivista ufficiale del PCC, legata al *Quotidiano del Popolo (Renmin ribao)* 人民日报; iniziò la pubblicazione del 1928.

<sup>7</sup> Festival internazionale di musica che si tiene ogni anno a Shanghai tra maggio e giugno. La prima edizione fu nel 1959.

<sup>8</sup> Aveva recitato nelle due opere di Pechino innovative del periodo di Yan'an, *Bi shang Liangshan* 《逼上梁山》 (Costretti ad avvicinarsi ai monti Liang) e *Dayu shajia* 《打渔杀家》 (La vendetta dei pescatori).

Il soggetto della versione definitiva dell'opera di Pechino fu pubblicato su *Bandiera rossa* nel febbraio 1965. Il film dell'opera fu distribuito nel 1970 dallo Studio Cinematografico Primo Agosto (*Bayi dianying zhipianchang*) 八一电影制片厂, e fu diretto da Cheng Yin 成荫 (1917-1984) insieme ad A Jia e Shen Mojun 沈默君 (1924-2009). Racconta la storia di una famiglia rivoluzionaria composta da Li Yuhe 李玉和, un lavoratore in ferrovia, la figlia Li Tiemei 李铁梅, e sua madre, Nonna Li (*Li Nainai*) 李奶奶 durante la Guerra di Resistenza al Giappone. Li Yuhe usa una lanterna rossa non solo per il suo lavoro, ma anche per dare segnali ai combattenti comunisti. Sacrifica la propria vita una volta catturato e interrogato dai giapponesi, non prima di aver passato la lanterna e il suo significato di lotta alla figlia Li Tiemei. L'opera definitiva comprende undici scene. I tre protagonisti sono impersonati da Qian Haoliang 钱浩亮 (1934-), Liu Changyu 刘长瑜 (1942-) e Gao Yuqian 高玉倩 (1927-). La scena considerata centrale è il momento in cui Nonna Li confessa alla nipote che non sono legate da legami di sangue (è infatti orfana), ma grazie al Partito si sentono parte di una stessa famiglia (Clark 2008; C. Liu 2010).

La prima versione importante di *Shajiang* 《沙家浜》 non era un'opera di Pechino, ma un'opera di Shanghai presentata dalla Compagnia del Popolo dell'Opera di Shanghai nel 1963. Il titolo dell'opera allora era *Ludang huozhong* 《芦荡火种》 (Scintille tra i canneti) e fu molto acclamata dal pubblico. Lo stesso anno fu vista da Jiang Qing, che prese il copione e lo portò alla Compagnia dell'Opera di Pechino della capitale, dove lo consegnò ad un gruppo guidato dallo scrittore Wang Zengqi 汪曾祺 (1920-1997) per adattarlo come opera di Pechino. La versione così revisionata fu messa in scena al Festival dell'Opera di Pechino con Tematiche Rivoluzionarie del 1964, dove Mao dopo averla vista propose per l'opera il titolo *Shajiang* dal nome del luogo in cui è ambientata la vicenda. La storia avviene durante la Guerra di Resistenza al Giappone a Shajiang, una zona di laghi nel Jiangsu, dove la proprietaria di una casa da tè, Sorella Aqing (*Aqing sao*) 阿庆嫂, collabora segretamente con l'esercito comunista e tiene nascosti diciotto soldati feriti della Nuova Quarta Armata guidati da Guo Jianguang 郭建光. Questi devono combattere contro i giapponesi e anche contro le truppe cinesi che collaborano con gli invasori. Nelle prime versioni, l'enfasi era sul personaggio femminile di Sorella Aqing e sulla sua lotta clandestina, tuttavia Mao e Jiang Qing decisero di dare maggiore rilevanza all'eroe Guo Jianguang, che portava avanti la lotta armata, senza però sminuire l'eroina. Dopo ulteriori modifiche nel 1965 venne rappresentata la nuova versione di *Shajiang*. Il copione definitivo fu pubblicato su varie riviste, tra cui *Bandiera rossa* il primo maggio 1970. La versione cinematografica fu distribuita dallo Studio Cinematografico di

Changchun (*Changchun dianying zhipianchang*) 长春电影制片厂 nel 1971. I due ruoli principali di Guo Jianguang e Sorella Aqing furono interpretati da Tan Yuanshou 谭元寿 (1928-) e da Hong Xuefei 洪雪飞 (1942-1994) (Clark 2008; C. Liu 2010).

L'opera moderna rivoluzionaria *Il porto di mare (Haigang)* 《海港》 secondo Clark (2008, p. 39) è forse quella meno riuscita tra le otto opere modello, sia come fama che artisticamente parlando. La vicenda riguarda un incidente avvenuto al porto di Shanghai nel 1962. Un lavoratore corrotto, Qian Shouwei 钱守维, in un sacco di grano destinato ai Paesi del Terzo Mondo alleati con la Cina mette di proposito delle fibre di vetro. Colpevolizza Han Xiaoqiang 韩小强, che ha appena iniziato a lavorare al porto; fortunatamente arriva il Segretario del Partito Fang Haizhen 方海珍 che ritrova il pericoloso sacco e identifica il colpevole. La tematica è tratta dall'opera Huai (*Huaiju*) 淮剧, forma di teatro popolare a Shanghai e nel Jiangsu, intitolata *Haigang de zaochen* 《海港的早晨》 (Alba sul porto di mare). Quando Jiang Qing vide l'opera a Shanghai, decise di affidare il cambiamento in opera di Pechino al regista di teatro parlato occidentale Yang Cunbin 杨村彬 (1911-1989) ed alla Compagnia dell'Opera di Pechino di Shanghai. Dall'aprile 1964 fu prodotta la bozza dell'opera di Pechino moderna *Haigang zaochen* 《海港早晨》 (Il porto di mare all'alba). Non fu tuttavia messa in scena al Festival dell'Opera di Pechino con Tematiche Rivoluzionarie nel 1964. Un nuovo soggetto fu pronto nell'ottobre 1964, ma negli anni successivi continuò ad essere corretto e revisionato, fino al copione ufficiale che fu stampato su *Bandiera rossa* nel febbraio 1972. La versione cinematografica, diretta da Xie Tieli, Xie Jin 谢晋 (1923-2008) e Fu Chaowu 傅超武 (1922-1992) in una collaborazione tra gli studi cinematografici di Pechino e Shanghai, uscì nel 1972. La protagonista Fang Haizhen fu interpretata da Li Lifang 李丽芳 (1932-2002), che ne divenne l'icona (Clark 2008; C. Liu 2010).

L'opera moderna *Assalto a sorpresa al reggimento delle tigri bianche (Qixi baihutuan)* 《奇袭白虎团》 fu presentata al Festival dell'Opera di Pechino con Tematiche Rivoluzionarie e fu considerata una delle migliori del festival. L'opera fu rappresentata inizialmente nel 1955 in Corea del Nord. Il soggetto si ispira alla storia vera di come nel 1953 il leader del plotone di esplorazione cinese Yan Weicai 严伟才 unendosi all'Armata del Popolo Coreano, guidata da Han Dae-Nyon (in cinese Han Danian 韩大年) riuscì a sabotare il posto di comando del reggimento delle tigri bianche per poi attaccare e sconfiggere le forze della Corea del Sud. Quattro membri della Compagnia dell'Opera di Pechino che facevano parte dell'Armata Volontaria del Popolo Cinese dislocata in Corea, Li

Shibin 李师斌, Li Guihua 李贵华, Fang Rongxiang 方荣翔 e Sun Qiuchao 孙秋潮, scrissero il copione nel 1958. Quando la Compagnia dell'Opera dell'esercito ritornò in Cina, si unì nel 1962 alla Compagnia dell'Opera di Pechino della Provincia dello Shandong, dove continuarono a revisionare il testo e la messa in scena. Dopo la rappresentazione al Festival nel 1964, *Assalto a sorpresa al reggimento delle tigri bianche* fu acclamato da tutte le alte cariche, e l'anno successivo fu portato in tournée nelle province del sud. Nel settembre 1972 in copione finale fu pubblicato sulle maggiori riviste. Nello stesso anno uscì la versione cinematografica dell'opera diretta da Su Li 苏里 (1919-2005) e Wang Yan 王炎. È costituita da un prologo, nove scene ed un epilogo. Altri personaggi importanti sono Zia Cui (*Cui daniang*) 崔大娘, che in coreano diventa Choi, e la nuora Sorella Cui (*Cui dasao*) 崔大嫂. Quest'opera è l'unica delle *yangbanxi* a trattare tematiche di internazionalismo e amicizia tra Cina e Corea del Nord (C. Liu 2010, p. 423).

Le tre rimanenti *yangbanxi* 样板戏 sono i due balletti moderni rivoluzionari *Il distaccamento femminile rosso* (*Hongse niangzijun*) 《红色娘子军》 e *La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》, dei quali parlerò successivamente, e la *Sinfonia 'Shajiabang'* (*Jiaoxiangyue Shajiabang*) 《交响乐“沙家浜”》.

La *Sinfonia 'Shajiabang'* si basa sull'omonima opera di Pechino rivoluzionaria moderna, e si può dire che le due opere modello siano state create in contemporanea. L'opera ispirò la sinfonia già dal 1959 e fu composta da Luo Zhongrong e altri artisti dell'Orchestra Filarmonica Centrale (*Zhongyang yuetuan*) 中英乐团; la sinfonia fu completata nel 1965. Il direttore dell'Orchestra Filarmonica Centrale, Li Delun 李德伦 (1917-2001), diresse la prima rappresentazione del 1965. La sinfonia è costituita da una overture e nove scene, che ricalcano la struttura dell'opera di Pechino omonima. Riunisce al suo interno le melodie più importanti dei tre personaggi principali, Nonna Sha (*Sha nainai*) 沙奶奶, Sorella Aqing e Guo Jianguang, che si alternano al coro. La maggior parte dell'opera sinfonica è cantata, e ciò la rende diversa da una sinfonia vera e propria che, oltre ad essere una forma musicale di origine occidentale, è composta prevalentemente da brani orchestrati. Altre due caratteristiche peculiari di questa sinfonia rispetto alla versione dell'opera di Pechino sono la dimensione minore dell'orchestra e la presenza del coro (Clark 2008; C. Liu 2010).

Tutte queste opere divergono per ambientazione, ma molti sono i punti in comune.

## 1.4 Il passato deve essere utile al presente, l'Occidente deve essere utile alla Cina

(*Gu wei jin yong, yang wei zhong yong*) 古为今用，洋为中用

In cosa consiste la vera modernità e novità di queste “opere modello”? Cosa mantengono dell'opera tradizionale da cui partono e cosa eliminano? Cosa aggiungono di nuovo sotto l'influenza del teatro e della musica occidentale? L'espressione “Il passato deve essere utile al presente, l'Occidente deve essere utile alla Cina” si riferisce alla direzione indicata da Mao nel 1958 per le nuove creazioni musicali e artistiche, ed indica perfettamente questa unione di diversi elementi.

Come già detto, il teatro come le altre forme di arte e letteratura doveva entrare nella grande macchina rivoluzionaria e propagandistica. Nel corso della riforma dell'opera tradizionale, diverse sono state le linee guida per creare delle buone opere moderne rivoluzionarie. Una di queste, coniata da Mao negli anni '50, enfatizza l'utilizzo e l'unione di “realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario” (*geming xiandaizhuyi yu geming langmanzhuyi xiang jiehe*) “革命现实主义于革命浪漫主义相结合” in arte e letteratura, cioè come spiegato da Jiang Qing (Chiang 1968) “la vita rispecchiata nei lavori di arte e letteratura può e deve essere su un piano superiore, più intensa, più concentrata, più tipica, più ideale, e quindi più universale della vera vita ordinaria”.<sup>9</sup>

I personaggi nelle *yangbanxi* 样板戏 sono soldati, contadini e operai idealizzati, che sono buoni o cattivi. Tra i personaggi buoni si distingue sempre un eroe che incarna gli ideali del Partito, come Yang Zirong, Li Yuhe, Guo Jianguang, Yan Weicai e Fang Haizhen. Jiang Qing, proprio per dare enfasi a questi personaggi che spiccano sugli altri come modelli da seguire, ha proposto le cosiddette “tre rilevanze” (*san tuchu*) “三突出”, cioè: “Tra tutti i personaggi, dare rilievo ai personaggi positivi; tra i personaggi positivi, dare rilievo ai personaggi eroici; tra i personaggi eroici dare rilievo al personaggio eroico principale” (Clark 2008).<sup>10</sup> Questa teoria fu espressa per la prima

---

<sup>9</sup> “Wenyi zuopin zhong fanying chulai de shenghuo que keyi erqie yinggai bi putong de shiji shenghuo geng gao, geng qianglie, geng you jizhongxing, geng dianxing, geng lixiang, yinci jiu geng dai putongxing” “文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普通性”.

<sup>10</sup> “Zai suoyou renwu zhong tuchu zhengmian renwu, zai zhengmian renwu zhong tuchu yingxiong renwu, zai yingxiong renwu zhong tuchu zhuyao yingxiong renwu” “在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出主要英雄人物”.

volta da Yu Huiyong 于会泳 (1925-1977), importante compositore che fu anche Ministro della Cultura, nel 1968 e riformulata da Jiang Qing un anno dopo (p. 46). Questo nuovo eroe protagonista non ha, all'interno della narrazione, né crescita né sviluppo; il suo ruolo serve solamente per far capire agli spettatori ed agli altri personaggi cosa è bene e cosa è male secondo gli ideali maoisti (p. 53). Dell'opera tradizionale mantiene alcuni elementi come il mimo, come si può vedere all'inizio della quinta scena de *La presa strategica della Montagna della Tigre* (*Zhiqu weihu shan*) 《智取威虎山》, in cui Yang Zirong entra in scena cavalcando un cavallo inesistente, che tuttavia nitrisce. Un'altra caratteristica che viene mantenuta ed è molto evidente nel personaggio di Li Yuhe, è la posa statuaria sul palco *liangxiang* 亮相, con il viso diretto verso gli spettatori. Del teatro tradizionale viene eliminato tutto ciò che può essere considerato "feudale", come i costumi troppo elaborati e ricchi di dettagli, i personaggi di imperatori, concubine ed eunuchi, il trucco troppo pesante che definiva i ruoli-tipo,<sup>11</sup> per lasciare spazio a divise di soldati con fucili e pistole ed abiti comuni per il popolo, un trucco semplice, caldo per i personaggi positivi e gli eroi, più freddo per i nemici (Terzuolo 2009; C. Liu 2010).

Come accennato in precedenza, il teatro parlato occidentale entrò in Cina all'inizio del '900 attraverso il Giappone, e durante il Movimento del Quattro Maggio fu elogiato da studiosi e letterati e preso come esempio per attaccare l'opera tradizionale che non rappresentava adeguatamente il cambiamento dei tempi (X. Chen 2010). Inevitabilmente il teatro occidentale influenzò anche la riforma del teatro, e nonostante fosse considerato "borghese" e quindi malvisto, nell'ottica de "l'Occidente deve essere utile alla Cina" (*yang wei zhong yong*) 洋为中用 poteva portare qualche novità. Così infatti è stato per l'importante ruolo riservato ai dialoghi in *yangbanxi*, che nel teatro tradizionale erano subordinati alle arie.

Riguardo a musica e canto, dalla musica classica occidentale adottò la struttura più schematica per la formazione delle opere, costituite da una ouverture, un certo numero di scene e un epilogo. Inoltre il personaggio era fondamentale anche per la musica, in quanto venivano composte arie specifiche e leitmotiv per descrivere più efficacemente i protagonisti; non si ricorreva più quindi alle canzoni fisse come nell'opera tradizionale (Clark 2008, p. 44). Sono aggiunti effetti musicali realistici, come il rumore del temporale nell'opera *Il porto di mare* (*Haigang*) 《海港》. Dell'opera

---

<sup>11</sup> Nell'Opera di Pechino i ruoli principali sono *sheng* 生 (ruolo maschile), *dan* 旦 (ruolo femminile), *jing* 净 (uomo con il viso dipinto, che può rappresentare vari ruoli, come guerriero o demone) e *chou* 丑 (il buffone); tra uno e l'altro esistono altri ruoli.

tradizionale, non si mantengono le vocalità fisse dei ruoli-tipo, ma ogni artista sviluppa la vocalità più adatta ad interpretare il personaggio; per esempio il ruolo di Yang Zirong include elementi di *laosheng* 老生 (uomo vecchio), *wusheng* 武生 (combattente), *xiaosheng* 小生 (uomo giovane) e perfino *huadan* 花旦 (ragazza giovane, servetta), rendendone difficile l'identificazione e la categorizzazione (C. Liu 2010, p. 395). Elemento di novità che rende le *yangbanxi* dei modelli della Rivoluzione Culturale sono le canzoni rivoluzionarie introdotte come arie o leitmotiv che indicano Mao e il Partito e come questi siano fondamentali per la realizzazione della rivoluzione e della lotta contro i nemici del popolo; un esempio è *L'Internationale* (*Guojige*) 《国际歌》,<sup>12</sup> che si può trovare verso la fine dell'ottava scena ne *La lanterna rossa* (*Hongdeng ji*) 《红灯记》 (Ludden 2012, p. 163).

Un elemento di novità è la formazione dell'orchestra, che unisce strumenti e tecniche dell'opera tradizionale con quelli della musica classica occidentale, introdotto in primis da Yu Huiyong che è stato il principale compositore e progettista delle "opere modello". Dell'orchestra tradizionale cinese vengono mantenuti i *sandajian* 三大件, ossia i "tre maggiori strumenti", *jinghu* 京胡, *erhu* 二胡 e *yueqin* 月琴, oltre agli strumenti a percussione usati soprattutto per scene di lotta. Dall'orchestra occidentale, viene adottato il ruolo importante degli strumenti a corda e ad arco. Yu diede molta importanza alla musica strumentale come mezzo di espressione dei sentimenti, dandole un ruolo a sé stante (Ludden 2012).

Il palcoscenico è molto diverso da quello del teatro tradizionale, l'ambientazione è chiara e cambia ogni volta che si cambia scena tramite l'uso di fondali dipinti, come si usa nel teatro occidentale. Le luci sono importanti per mettere in evidenza un personaggio, oppure per i contrasti, usando luci dai colori più caldi o più freddi (Terzuolo 2009, p. 41).

Le "opere modello" restano comunque un misto di tecniche di spettacolo: oltre a canto e recitazione, i movimenti dell'opera tradizionale e le arti marziali hanno ancora un ruolo importante, e vengono utilizzati per le scene di lotta. La danza, che nei due balletti come vedremo avrà il suo massimo sviluppo, rappresenta nelle suddette *yangbanxi* 样板戏 un legame forte con le tradizioni ed è mezzo di espressione popolare collettivo. Nella prima scena di *Assalto a sorpresa al*

---

<sup>12</sup> Considerato l'inno internazionale socialista, il testo de *L'Internationale* fu scritto dal francese Eugène Pottier e la musica da Pierre De Geyter e cantata per la prima volta nel 1888. Deve il suo nome alla Associazione Internazionale dei Lavoratori (A. I. L.) anche detta "Prima Internazionale", fondata nel 1864 a Londra.



*reggimento delle tigri bianche (Qixi baihutuan) 《奇袭白虎团》*, per esempio, il ballo del gruppo di coreani esprime la gioia dell'incontro tra Yan Weicai e Zia Cui.

Il primo gruppo di "otto opere modello" per essere ancora più diffuse sono state adattate in altri stili teatrali provinciali, acquisendo le caratteristiche proprie dei numerosi stili locali; per fare qualche esempio, l'adattamento de *La lanterna rossa (Hongdeng ji) 《红灯记》* nel teatro musicale Uiguro del Xinjiang del 1972, la versione di *Shajiabang 《沙家浜》* nello stile del teatro Tibetano del 1971 (Clark 2008, p. 75).

Dopo la fine della Rivoluzione Culturale, le "opere modello" non vennero più rappresentate fino alla fine degli anni '80, proprio per distanziarsi dai "dieci anni di caos" che avevano scosso la Cina. I sentimenti e le idee con cui oggi i cinesi si avvicinano alle *yangbanxi 样板戏* sono diversi. Molti studiosi e musicologi considerano queste opere speciali dal punto di vista artistico, che sono di ispirazione per molte opere moderne. Altri invece colpiti personalmente dalle persecuzioni delle Guardie Rosse di quegli anni, le collegano a torture e violenze, e tante sono le testimonianze di artisti e musicisti perseguitati. Oggi si rappresentano solamente le opere ambientate prima del 1949; quelle con ambientazioni più moderne, come *Il porto di mare (Haigang) 《海港》*, sono considerate troppo "di sinistra" ed estreme, poiché vedono come "nemico di classe" chiunque non sia legato a operai, contadini e soldati (Melvin, Cai 2000).

Le *yangbanxi 样板戏* rappresentano una grande prova di unione di elementi classici della tradizione cinese con elementi occidentali per il trionfo della propaganda maoista.

## 2 Evoluzione storica di *Baimaonü* 《白毛女》 e *Hongse niangzijun* 《红色娘子军》

All'interno del primo gruppo di otto "opere modello" *yangbanxi* 样板戏 delineato da Kang Sheng nel 1966, sono presenti due balletti moderni rivoluzionari (*geming xiandai baleiwuju*) 革命现代芭蕾舞剧 : *La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》 e *Il distacco femminile rosso* (*Hongse niangzijun*) 《红色娘子军》.

Come le altre opere, prima di arrivare alla forma definitiva di balletti durante la Rivoluzione Culturale, sono passate attraverso numerose versioni, che nel corso del tempo hanno appassionato il pubblico cinese e sono entrate nei loro cuori, fino a diventare dei "classici rossi" (*hongse jingdian*) 红色经典, cioè classici comunisti.

L'origine delle due opere è simile, poiché le vicende raccontate prendono spunto dalle tradizioni e dalla storia del territorio cinese, sia esso a nord come ne *La ragazza dai capelli bianchi* oppure a sud ne *Il distacco femminile rosso*. Nascono in due periodi diversi e si sviluppano in modi diversi, arrivando infine ad essere accumulate dal linguaggio universale della danza, e in particolare del balletto (*balei*) 芭蕾 occidentale.

### 2.1 *Baimaonü* 《白毛女》 : da racconto popolare a balletto moderno rivoluzionario

#### 2.1.1 Yan'an: racconto popolare e opera (*geju*) 歌剧

Negli anni '40 a Yan'an gli artisti scrivevano per "le masse", e l'unica fonte di ispirazione era la popolazione stessa, con le sue tradizioni artistiche e leggende. Proprio dalla ricca presenza di questi racconti popolari trae origine il soggetto de *La ragazza dai capelli bianchi*.

Nel 1943 un'armata ausiliaria dalla base rossa venne mandata nella Regione di Confine Jin-Cha-Ji (*Jin-Cha-Ji bianqu*) 晋察冀边区 a nord-ovest;<sup>13</sup> doveva portare soccorso alla popolazione nella Guerra di Resistenza al Giappone, e anche aiuto per risollevare le sorti dei contadini oppressi dai pagamenti degli affitti delle terre ai latifondisti.<sup>14</sup> Quando i soldati arrivarono, si accorsero che i contadini andavano con frequenza a pregare presso un tempio tra le montagne: secondo una credenza popolare, là viveva una "immortale dai capelli bianchi" (*baimao xiangu*) "白毛仙姑" o anche chiamata "spirito dai capelli bianchi" (*baimao shenxian*) "白毛神仙", alla quale i contadini offrivano numerosi tributi. Si diceva che questa figura immortale si aggirasse nel tempio per cibarsi delle offerte per poi sparire nel nulla.

La leggenda dell'"immortale dai capelli bianchi" veniva continuamente elaborata e modificata dalle chiacchiere della popolazione, che cercava di dare delle spiegazioni plausibili sulla sua esistenza ed identità. Iniziò a diffondersi la voce che questa "immortale" in realtà fosse una ragazza rifugiata tra le montagne per scappare dalla violenza di un latifondista locale; la vita al buio in una grotta tra le montagne e una alimentazione povera di sali le avevano reso bianchi i capelli. Presto questa voce si diffuse tra i contadini della regione ed eliminò l'alone di leggenda per diventare realtà (J. Song 2011, pp. 132-133).

Questa credenza ormai divenuta reale, attirò l'interesse di alcuni scrittori locali. Sul *Quotidiano della Regione Jin-Cha-Ji* (*Jin-Cha-Ji ribao*) 晋察冀日报 venne pubblicato un reportage intitolato *Baimao xiangu* 《白毛仙姑》 (L'immortale dai capelli bianchi), e nel 1942 lo scrittore Lin Man 林漫 pubblicò il romanzo breve *Baimao nüren* 《白毛女人》 (La donna dai capelli bianchi), lungo circa diecimila caratteri. Nel romanzo l'"immortale" dopo essere stata bloccata da un membro del Partito nascosto nel tempio, racconta con un flashback la sua vicenda di oppressione e rifugio tra le montagne (Xiang 1997, p. 20). Song Jianhua (2011, p. 133) sostiene che la principale differenza dal reportage al romanzo di Lin Man consiste nel cambiamento qualitativo del pensiero da una mentalità feudale all'oppressione di classe, e quest'ultima diventa poi la tematica sviluppata nell'opera (*geju*) 歌剧 *La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》.

---

<sup>13</sup> Una delle due regioni di confine insieme a Shaan-Gan-Ning (*Shaan-Gan-Ning bianqu*) 陕甘宁边区 (che occupa all'incirca le provincie di Shaanxi, Gansu e Ningxia); corrisponde oggi ad una macro regione che si stende tra Shanxi, Hebei e Mongolia Interna.

<sup>14</sup> Il Partito Comunista portava avanti un "movimento di riduzione dei prezzi e degli interessi" (*jianzu jianxi yundong*) 减租减息运动 per aiutare i contadini ad avere più diritti.

Quando nel 1944 la compagnia ausiliaria ritornò a Yan'an, portò con sé anche questa storia e i documenti a suo riguardo. Tra questi soldati, alcuni erano membri dell'Accademia Lu Xun, e decisero di proporre il soggetto a Zhou Yang 周扬 (1908-1989), direttore dell'Accademia, per creare un lavoro artistico con quella tematica. Zhou dopo aver letto il reportage ed il romanzo breve di Lin Man, appoggiò l'idea, e propose di inserirla nel repertorio dei festeggiamenti per il VII Congresso Nazionale del Partito Comunista Cinese (*Zhongguo gongchandang di qi ci quanguo daibiao dahui*) 中国共产党第七次全国代表大会.<sup>15</sup> Venne fatta un'assemblea per confermare la scelta del soggetto e, nonostante alcuni esperti sostenessero che fosse ancora troppo legato alle superstizioni feudali, altri proposero di usare questa storia per dare un insegnamento alla popolazione contadina ed eliminare così le superstizioni; la proposta fu accettata (J. Song 2011, p. 133).

Si decise di rendere la vicenda della "ragazza dai capelli bianchi" (*baimaonü*) 白毛女 in forma di opera (*geju*) 歌剧. Questa forma artistica (da non confondere con il termine "opera" *xiqu* 戏曲 che indica il teatro tradizionale cinese), è originaria dell'Europa del 16° e 17° secolo, unisce insieme musica, teatro, danza e belle arti, e ha come elemento principale il canto. In Cina si sviluppò all'inizio del 20° secolo grazie all'influenza del Movimento del Quattro Maggio, con il nome di 'opera nazionale cinese' (*Zhongguo minzu geju*) 中国民族歌剧 o più semplicemente 'nuova opera' (*xin geju*) 新歌剧. Unisce il teatro occidentale con diverse arti cinesi, quali il teatro tradizionale e la variegata cultura locale (A. Liu 2009, p. 58). Nell'area delle province di Shanxi e Shaanxi, la forma artistica principale della cultura locale era costituita dalle "canzoni delle piantagioni" (*yangge*) 秧歌. Queste forme di spettacolo, che univano canto e ballo, erano nate durante la dinastia Song ed erano una forma di divertimento per i contadini che lavoravano i campi; venivano solitamente rappresentate nei giorni di festa e in occasioni importanti. Erano danze di gruppo, usate anche per il corteggiamento, e i canti erano per la maggior parte su tematiche amorose e in forma di domanda e risposta (Wilkinson 1974, p. 165). Negli anni '40 venne lanciato il "movimento delle *yangge*" (*yangge yundong*) 秧歌运动, che prevedeva l'uso di questa arte popolare per scopi di propaganda, modificandone i protagonisti e le tematiche: gli uomini e le donne che prima si corteggiavano divennero contadini, operai e soldati uniti contro gli invasori, e i canti ora parlavano

---

<sup>15</sup> Abbreviato in *Qi da* 七大. Si svolse tra 23 aprile e 11 giugno 1945 e rappresentava il trionfo della linea maoista dopo anni di instabilità del Partito.

di guerra e resistenza (p. 166). Questi canti e danze popolari del nord-est furono inseriti nell'opera (*geju*) 歌剧 *La ragazza dai capelli bianchi (Baimaonü)* 《白毛女》.

Zhou Yang incaricò Shao Zinan 邵子南 di scrivere la prima bozza dell'opera, sottolineandone la tematica principale: la salvezza della popolazione da un tragico destino di oppressione (J. Song 2011, p. 133). Nell'autunno del 1944 Shao scrisse in breve tempo la bozza e l'opera (*geju*) 歌剧 fu rappresentata a Yan'an verso fine anno. Zhou Yang la vide, ma non ne fu soddisfatto: lo stile era troppo pomposo, le melodie mantenevano ancora un forte legame con l'opera cinese tradizionale e la tematica manteneva l'alone di superstizione (p. 133). Decise di togliere l'incarico a Shao Zinan in favore di Zhang Geng 张庚, allora responsabile del Dipartimento dell'Opera dell'Accademia Lu Xun, che guidò un nuovo gruppo creativo. He Jingzhi 贺敬之 e Ding Yi 丁毅 furono chiamati come librettisti, e in pochi mesi scrissero il libretto dell'opera, che venne rappresentata dall'inizio del 1945. Fu un lavoro collettivo: Wang Bin 王滨, Wang Dahua 王大化, Shu Qiang 舒强 e Zhang Shuihua 张水华 furono incaricati della regia; Ma Ke 马可, Zhang Lu 张鲁, Xiang Yu 向隅 e Qu Wei 瞿维 scrissero le musiche; gli interpreti principali furono Wang Kun 王昆 nel ruolo di Xi'er 喜儿, Zhang Shouwei 张守维 nel ruolo del padre Yang Bailao 杨白劳, e Chen Qiang 陈强 nel ruolo di Huang Shiren 黄世仁, il proprietario senza scrupoli. Nonostante le grandi aspettative di tutti, l'opera non ebbe un grande successo (p.133).

He Jingzhi e Ding Yi proseguirono quindi con la revisione dell'opera e quando fu rappresentata al VII Congresso Nazionale del Partito Comunista Cinese nell'aprile 1945 riscosse un enorme successo. Il pubblico si immedesimò talmente tanto nella vicenda della protagonista Xi'er che si commosse e pianse, iniziando addirittura ad insultare e schernire l'attore che interpretava il nemico Huang Shiren (pp. 134-135).

Numerosi cambiamenti furono apportati all'opera, fino ad arrivare alla versione definitiva il cui libretto fu stampato nel 1952.

L'opera nella versione finale è divisa in cinque atti e in tutto ci sono sedici scene. Il contadino Yang Bailao 杨白劳 non può pagare l'affitto della terra del latifondista Huang Shiren 黄世仁. Quindi poco prima della Festa di Primavera del 1935, data ultima della riscossione dei soldi, è costretto a nascondersi. Dopo una settimana torna a casa dove lo aspetta la bella e giovane figlia Xi'er 喜儿. Durante i preparativi per il Capodanno, viene costretto da Mu Renzhi 穆仁智, capo delle guardie

di casa Huang, ad andare dal padrone, dove firma contro la sua volontà un contratto che prevede la vendita della figlia per annullare il debito. Triste, torna a casa dove festeggia il Capodanno insieme alla figlia, alla vicina di casa Zia Wang (*Wang dashen*) 王大婶, al figlio di lei e promesso sposo di Xi'er, Dachun 大春 e all'amico di famiglia Zio Zhao (*Zhao dashu*) 赵大叔. Yang Bailao non confida a nessuno la terribile compravendita, e dopo i festeggiamenti quando tutti sono tornati a casa, si uccide per la vergogna bevendo della liscivia. Il primo giorno del Nuovo Anno, Yang Bailao viene trovato nella neve; Mu arriva al villaggio e svelato il contratto, porta via Xi'er con la forza. Diventa la serva della Signora Huang, madre di Huang Shiren, che la tratta in modo violento e sgarbato. Fortunatamente Xi'er può contare sull'aiuto di un'altra serva, Zia Zhang (*Zhang ershen*) 张二婶. Nel frattempo Dachun con l'amico Dasuo cerca di entrare a casa Huang, e dopo aver aggredito Mu sono costretti a scappare; Dachun decide di fuggire per unirsi all'Ottava Armata. Huang Shiren abusa di Xi'er e la ragazza tenta di uccidersi per la vergogna, ma viene dissuasa da Zia Zhang: un giorno si potrà vendicare. Sette mesi dopo, Xi'er aspetta un bambino e si illude che Huang, in procinto di sposare una ricca signora, la voglia sposare. Rinsavisce e ancora più desiderosa di vendetta, si ribella, ma viene picchiata e rinchiusa. Zia Zhang la libera e la aiuta a fuggire. Mu e altre guardie la seguono e dopo il ritrovamento delle sue scarpe in riva al fiume, credono erroneamente che sia affogata; quindi ritornano a casa Huang. Xi'er, nascosta nel canneto, può scappare e trovare riparo in una grotta tra le montagne. Passano tre anni e si diffonde la leggenda di uno spirito dai capelli bianchi che visita spesso un tempio tra le montagne; portano numerosi tributi e cibo. In realtà è Xi'er che è riuscita a sopravvivere grazie al cibo trovato nel tempio. Una sera in cui Huang Shiren e Mu Renzhi sono in cammino per una città vicina, vengono costretti da un temporale a rifugiarsi nel tempio, dove incontrano lo "spirito dai capelli bianchi" che li spaventa. Intanto al villaggio è arrivata l'Ottava Armata insieme a Dachun. Il giovane, dopo aver sentito di questi avvenimenti, decide di fare chiarezza e decide di nascondersi nel tempio; all'arrivo di Xi'er la insegue e in una grotta scopre la ragazza con un neonato, si riconoscono e Xi'er può finalmente tornare a casa. L'opera si conclude con il processo a Huang e Mu davanti alla folla.

Le versioni principali dell'opera sono due, del 1945 e del 1952; la trama è la stessa, ma si differenzia per la vicenda del matrimonio tra Xi'er e Huang Shiren. Nella prima versione il padrone, dopo la violenza sulla ragazza, decide di sposarla, e Xi'er, come da tradizione in preparazione al matrimonio, si fa aiutare da zia Zhang a cucire una giacca rossa. Alle prime rappresentazioni il pubblico si indignò, vedendo l'eroina felice di sposare un "nemico di classe", e dicendo che Xi'er

mancava di carattere. I librettisti decisero quindi di eliminare la scena nella versione del 1952 (J. Song 2011, p. 137).

Come si può vedere, il racconto popolare è divenuto un fatto reale. Vennero inseriti nomi e riferimenti specifici per rendere più verosimile la storia, facendo sì che gli spettatori si immedesimassero nei personaggi. La tematica sottolineata da Zhou Yang, cioè la salvezza della popolazione da un tragico destino di oppressione, venne inserita nell'opera (*geju*) 歌剧 sotto forma di canto: nel quinto atto "le masse" con la liberazione di Xi'er comprendono di essere state esse stesse liberate da violenze e schiavitù, e cantano "La vecchia società obbligava gli esseri umani a trasformarsi in fantasmi, la nuova società fa ridiventare esseri umani i fantasmi" (*jiu shehui ba ren bi cheng gui, xin shehui ba gui biancheng ren*) "旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人" (Ho, Ting 1954, p. 89).

L'opera è costituita principalmente da dialoghi, che aiutano il procedere della narrazione, recitazione di poesie derivanti dall'opera cinese tradizionale, e soprattutto arie e canzoni. La loro funzione è lasciar emergere liberamente i sentimenti dei personaggi (L. Zhang 2010). Ci sono numerosi assoli dei personaggi principali, come l'aria di Xi'er *Zha hongtousheng* 《扎红头绳》 (Il nastro rosso) nella prima scena del primo atto, in cui esprime tutta la sua gioia dopo aver ricevuto in regalo dal padre un nastro rosso (Ho, Ting 1954, p. 4); oppure la struggente aria della terza scena del primo atto in cui Yang Bailao è addolorato per la perdita della figlia, e le confessa quanto accaduto mentre questa dorme (pp. 25-26). Ci sono anche duetti e cori a più voci, soprattutto nelle scene allegre e gioiose, come l'inizio del terzo atto quando in casa Huang sono tutti indaffarati ad organizzare il matrimonio (pp. 49-51). Ci sono poi alcuni cori ad una voce che esprimono i sentimenti della folla, come i cori delle ultime due scene dell'opera che cantano la gioia della liberazione e possono rivendicare tutti i soprusi.

Essendo una 'nuova opera' (*xin geju*) 新歌剧 con caratteristiche nazionali, molte delle arie si ispirano a canzoni popolari di Shaanxi e Shanxi: l'esempio più noto è l'aria *Beifeng chui* 《北风吹》 (Soffia il vento del nord), cantato da Xi'er nella prima scena del primo atto (il cui testo verrà

modificato nelle versioni successive in base alla narrazione).<sup>16</sup> Il canto da cui trae origine è *Xiao baicai* 《小白菜》 (Piccolo cavolo bianco) molto popolare nelle provincie del nord.<sup>17</sup>

Il successo dell'opera, oltre che alla fama delle arie, è dovuto al grande lavoro di gruppo, che con la collaborazione "delle masse" ha modificato più volte l'opera rendendola unica e di esempio per tutte le altre, come afferma He Jingzhi (Ho, Ting 1954) nell'introduzione della sceneggiatura.

### 2.1.2 Dall'opera (*geju*) 歌剧 alla versione cinematografica

L'opera (*geju*) 歌剧 *La ragazza dai capelli bianchi* fu apprezzata da Mao poiché rappresentava a pieno la missione dell'Armata Rossa di salvare i contadini da un tragico destino, e seguiva le direttive artistiche pronunciate al Forum di Arte e Letteratura di Yan'an.

La Guerra di Resistenza al Giappone e la successiva Guerra Civile (1947-1949), che costrinsero l'Esercito Popolare di Liberazione a spostarsi da Yan'an verso regioni lontane per soccorrere la popolazione, contribuirono alla diffusione della vicenda di Xi'er, che veniva vista come esempio del tragico destino comune a tutti i contadini. Inoltre, con la liberazione pacifica di Pechino e la fondazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949, il governo dai primi anni '50 attuò una serie di riforme, tra cui la riforma agraria, che mirava alla redistribuzione delle terre per eliminare definitivamente il sistema feudale, incitando la lotta di classe (Samarani 2008, p. 201). Questo doppio valore ideologico, di destino comune e lotta di classe, caricò l'opera di un significato ancora più importante.

Nel 1949, Yuan Muzhi 袁牧之 (1909-1978) dell'Ufficio Centrale del Cinema, organo che controllava la produzione cinematografica, la presentazione dei film e la loro distribuzione in tutta la Nazione, decise di produrre un film sulla "ragazza dai capelli bianchi". L'incarico venne affidato

---

<sup>16</sup> "Beifeng nage chui|xuehua nage piao|xuehua nage piaopaiao|nian lai dao|die chumen qu duo zhang|zheng qi na ge tian|sanshi nage wanshang hai mei huihuan|dashen gei le yu jiaozhi mian|wo pan wo de diedie huijia guonian" "北风那个吹|雪花那个飘|雪花那个飘飘|年来到|爹出门去躲帐|整七那个天|三十那个晚上还没回还|大婶给了玉交子面|我盼我的爹爹回家过年" (Il vento del nord soffia|i fiocchi di neve girano vorticosi|i fiocchi di neve girano vorticosi|portano il Nuovo Anno|papà è via di casa da una settimana per evitare i creditori|la sera della vigilia del Capodanno non è ancora tornato|zia [Wang] mi ha dato della farina di mais|aspetto mio padre che ritorni a casa per festeggiare il Nuovo Anno).

<sup>17</sup> Racconta la storia di una ragazza che rimasta orfana di madre, dopo il secondo matrimonio del padre e la nascita di un fratellastro, vede la sua vita cambiare e non è più considerata e amata dal padre.



allo Studio Cinematografico del Nord-Est (*Dongbei dianying zhipianchang*) 东北电影制片厂<sup>18</sup> e la regia a Wang Bin 王滨 (1912-1960) e Zhang Shuihua 张水华 (1916-1995, chiamato semplicemente Shui Hua 水华), che ne curarono anche la sceneggiatura.<sup>19</sup> Nel 1950 venne completato il film in bianco e nero che manteneva il titolo *La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》.

Oltre a decidere i soggetti dei film, l'Ufficio Centrale del Cinema dettava anche i principi estetici e le procedure creative cinematografiche: si dovevano mantenere le caratteristiche di "realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario" (*geming xiandaizhuyi yu geming langmanzhuyi xiang jiehe*) “革命现实主义于革命浪漫主义相结合”. Per questo e anche per investigare sulla diffusione della leggenda dello “spirito dai capelli bianchi”, i due registi insieme al compositore Qu Wei andarono nella contea Pingshan (*Pingshan xian*) 平山县 nella provincia dello Hebei. Invitarono anche lo scrittore Yang Runshen 杨润身 (1923-) nativo di quella zona che conosceva bene i costumi locali e che aiutò per la sceneggiatura. Dopo aver visitato il territorio per alcune settimane, i tre sceneggiatori tornarono a Pechino, dove iniziarono a lavorare al copione del film (J. Song 2004, p. 93).

Per quanto riguardava il genere cinematografico, i pareri erano contrastanti: alcuni proposero di girare l'opera mentre veniva rappresentata sul palco, altri dissero di girare un comune lungometraggio. Tuttavia, poiché la fonte del film era un'opera, si decise di renderlo un film musicale (*yinyuepian*) 音乐片, mantenendo le caratteristiche arie già conosciute dalla popolazione, modificandone alcune ed aggiungendone di nuove (J. Song 2004 p. 93; Luo, Xu 1987, p. 27). I compositori furono gli stessi dell'opera, e anche per le arie di Xi'er fu registrata la voce di Wang Kun, la famosa interprete di Xi'er nella versione dell'opera (*geju*) 歌剧 (Dang 2012, p. 40). Diverse scene furono cambiate o eliminate. La tematica principale rimase quella dell'opera, cioè “La

---

<sup>18</sup> Fu fondato nel 1946 nella città di Hegang nel Liaoning. Durante la Guerra Sino-giapponese una parte dello studio era sotto il controllo giapponese con il nome Manchurian Motion Pictures, poi con la fine della guerra venne occupata dal PCC, dove nacque lo Studio Cinematografico del Nord-est. Nel 1955 cambiò nome in Studio Cinematografico di Changchun.

<sup>19</sup> Entrambi i registi avevano già lavorato all'opera di Yan'an. Wang Bin 王滨 era già un regista affermato di film di successo, tra cui *Qiao* 《桥》 (Il ponte) (1948, Studio Cinematografico del Nord-est), ed era molto apprezzato dal Premier Zhou Enlai, che decise di affidargli la regia anche del film *Baimaonü* 《白毛女》. Shui Hua era un regista alle prime armi, che aveva però visto molte pellicole straniere come Wang Bin, ed aveva approfondito lo studio delle tecniche cinematografiche occidentali. Questo era il suo primo film come regista, dopo aver conseguito il diploma all'Accademia Lu Xun a Yan'an.

vecchia società obbligava gli esseri umani a trasformarsi in fantasmi, la nuova società fa ridiventare esseri umani i fantasmi”, che dopo la fondazione della Repubblica e la nascita della nuova società, diventa ancora più importante.

Una volta scritta la sceneggiatura, Wu Weiyun 吴蔚云 (1907-2003) venne scelto come direttore della fotografia. Bisognava solamente scritturare gli attori. Alcuni di essi rimasero quelli che avevano recitato nell’opera degli anni ’40, come Zhang Shouwei e Chen Qiang. Per la scelta dell’attrice che avrebbe interpretato Xi’er venne scelta la giovane Tian Hua 田华. Originaria dello Hebei, era vissuta in campagna ed aveva già recitato nell’opera (*geju*) 歌剧 *Baimaonü* 《白毛女》 nel ruolo di Xi’er con una compagnia teatrale militare della Regione Jin-Cha-Ji: recitava in modo molto naturale e poteva rappresentare perfettamente le caratteristiche del territorio e della nazione cinese (p. 40).

Immagini e musica vanno di pari passo nel film, grazie all’uso della tecnica del montaggio, che prima degli anni ’50 non era mai stato utilizzato (Luo, Xu 1987, p. 27) . Le inquadrature sono molto varie, dal campo lunghissimo (*yuanjing*) 远景 del paesaggio iniziale, ai primi piani (*jinjing*) 近景 usati per evidenziare le espressioni dei personaggi e per inquadrare dettagli e oggetti (J. Song 2004, p. 95).

La sequenza iniziale, diversa da quella dell’opera (*geju*) 歌剧, racchiude i sopracitati elementi. L’ambientazione iniziale dell’opera era la vigilia della Festa di Primavera del 1935, in pieno inverno, e viene presentata Xi’er mentre canta *Beifeng chui* 《北风吹》 (Soffia il vento del nord) in attesa che il padre torni a casa. Il film si apre con inquadrature di paesaggi naturali della contea di Pingshan, nell’autunno del 1934. In sottofondo una melodia popolare introduce Zio Zhao mentre pascola un gregge di pecore sulle montagne; questi canta e racconta la situazione dei contadini che lavorano per conto di Huang Shiren, e nel frattempo tramite la tecnica del montaggio cinematografico vengono mostrate le situazioni opposte della Signora Huang che ozia nel cortile della residenza, e dei contadini che lavorano senza sosta come animali [Wang, Shui 1950. Timecode: 00:02:19 – 00:04:20]. Yang Bailao, curvo mentre raccoglie il grano, si alza per asciugare il sudore. Chiama la figlia Xi’er che entra nell’inquadratura alzandosi tra le spighe e guardando a destra dello spettatore, mentre viene introdotta la melodia *Beifeng chui* 《北风吹》 ; scena che viene ripetuta simmetricamente per l’entrata in scena di Dachun, qualche secondo dopo quando viene chiamato dalla madre per il pranzo [timecode: 00:04:21 – 00:05:44]. Anche nelle sequenze

successive, Xi'er e Dachun svolgono delle attività simmetriche: Dachun raccoglie della frutta e la porge a Xi'er che, seduta, rammenda una giacca, e poi insieme raccolgono il miglio. L'atmosfera allegra e di amore spensierato e giovane viene enfatizzata dal canto di alcune ragazze fuori campo [timecode: 00:08:30 – 00:09:49] (J. Song 2011, pp. 135-136).

Un'altra sequenza che viene modificata è quella del canto *Beifeng chui* 《北风吹》 (Soffia il vento del nord). Con un salto temporale, dato dal montaggio che sovrappone una scena ancora autunnale alla vista delle montagne innevate [timecode: 00:20:11 – 00:20:20], arriva l'inverno e con esso il termine per il pagamento del debito. Rispetto all'opera in cui Yang Bailao si nasconde la settimana prima del capodanno, nel film cerca in tutti i modi di raccogliere i soldi e ci riesce, e alla vigilia della Festa di Primavera si reca da Huang Shiren per saldare il debito. Xi'er è a casa e sta preparando dei ritagli di carta, due anatre mandarine e un 'doppio xi' (*shuangxi*) 双喜 per il futuro matrimonio con Dachun [timecode: 00:23:41 – 00:25:09], quando inizia a cantare la famosa aria con il testo modificato.<sup>20</sup> Entra il promesso sposo che lascia sul tavolo dei fiori ed il nastro rosso comprato dal padre per abbellire i capelli; Xi'er è imbarazzata ma allo stesso tempo felice di vederlo. Nel frattempo Yang Bailao sta salendo le scale di casa Huang [timecode: 00:25:10 – 00:25:19]. Viene poi inquadrata Xi'er mentre adorna i capelli con i regali portati da Dachun e canta l'aria *Zha hongtousheng* 《扎红头绳》 (Il nastro rosso) [timecode: 00:25:19 – 00:26:05], poi specchiandosi nasconde il viso tra le mani. La musica finisce e nella scena seguente Yang Bailao è a casa Huang; porta i soldi per pagare il debito dell'anno, ma i soldi richiesti comprendono anche gli interessi, e non avendo abbastanza denaro, viene costretto a vendere la figlia. Le inquadrature evidenziano la drammaticità: il primo piano di Yang Bailao si alterna a quello di Huang Shiren, mentre con una voce fuori campo Mu Renzhi legge il contratto stipulato [timecode: 00:28:21 – 00:28:52].

Un'altra scena presente sia nell'opera (*geju*) 歌剧 sia nel film, è il ricordo di Zio Zhao sull'arrivo al villaggio dell'Armata Rossa. Anche tra le due versioni dell'opera del 1945 e 1952 ci sono delle

---

<sup>20</sup> “*Beifeng na ge chui | xuehua na ge piao | feng tian na ge xuedi liang zhi niao | niao fei na ge qianli, qingyi na ge chang | shuangshuang luo zai shuzhi shang | niao cheng dui, xi cheng shuang | ban jian caowu zuo xin fang | ban jian caowu zuo xin fang*” “北风那个吹 | 雪花那个飘 | 风天那个雪地两只鸟 | 鸟飞那个千里, 情谊那个长 | 双双落在树枝上 | 鸟成对, 喜成双 | 半间草屋做新房 | 半间草屋做新房” (Il vento del nord soffia | i fiocchi di neve girano vorticosi | nel vento sul campo innevato ci sono due uccellini | gli uccellini volano lontano, la loro amicizia è molto forte | entrambi si appoggiano sui rami di un albero | gli uccellini sono in coppia, e anche i xi sono due | una mezza capannetta di paglia è la loro nuova casa | una mezza capannetta di paglia è la loro nuova casa).

differenze: nella prima Zio Zhao dice di aver sentito parlare dell'arrivo delle truppe, ma di non averle viste con i propri occhi, mentre nella seconda versione è testimone dell'evento (Ho, Ting 1954, pp. 21-22). Anche nel film Zio Zhao racconta a Dachun e Xi'er la sua testimonianza dell'arrivo al villaggio dell'Armata Rossa qualche anno prima [timecode: 00:32:28- 00:34:10], ma con alcuni cambiamenti temporali rispetto all'opera: nel film l'episodio è accaduto nel ventitreesimo anno dalla fondazione della Repubblica (Repubblica di Cina, 1 gennaio 1912), cioè nel 1934, mentre nella versione del 1952 dell'opera Zio Zhao lo colloca nel diciannovesimo anno, quindi nel 1930. Nell'opera inoltre, l'incontro con l'Armata Rossa è legato ad un ricordo sui ravioli cinesi: grazie all'arrivo dei soldati e alla redistribuzione della farina e delle terre, i contadini hanno potuto mangiare di nuovo i ravioli, dopo un lungo periodo di privazioni (Ho, Ting 1954, p. 22). Nel film non c'è questo collegamento, tuttavia questa scena serve da anticipazione di quello che accadrà in seguito. Dopo una lenta carrellata sui commensali, l'inquadratura si focalizza su Zio Zhao e Dachun, che ascolta il racconto con interesse; si passa alle immagini del ricordo dell'arrivo dei soldati al villaggio e dell'aiuto che hanno portato ai contadini. Al viso di un giovane soldato si sovrappone il viso di Dachun per anticipare che diventerà un soldato dell'Armata Rossa, ribattezzata Ottava Armata [timecode: 00:33:36 - 00:33:50] (J. Song 2011, pp. 136-137).

Anche l'episodio riguardante il matrimonio di Huang Shiren viene modificato. Nel film Xi'er non viene illusa che ci possa essere un matrimonio tra lei e il padrone, ma, che in occasione del matrimonio tra Huang e una ricca signora, Xi'er possa ritornare un paio di giorni a casa: in realtà la Signora Huang intende venderla al proprietario di un bordello. Zia Zhang la avvisa: lo stupore e poi la rabbia di Xi'er sono espressi nel primo piano del suo viso [timecode: 01:08:36 – 01:08:48].

Nell'opera (*geju*) 歌剧, Xi'er nella grotta tra le montagne dà alla luce un figlio e proprio il pianto del bambino porta Dachun alla grotta mentre sta inseguendo lo "spirito dai capelli bianchi". Nel film invece il bambino muore dopo il parto e la madre lo seppellisce tra le pietre vicino alla grotta [timecode: 01:15:23 - 01:17:51].

L'opera (*geju*) 歌剧 si chiude con il processo a Huang e Mu, mentre la folla canta ed è finalmente libera. Nel finale del film, viene fatto il processo a Huang Shiren e Mu Renzhi, e tutti i libri contabili e le ricchezze di casa Huang vengono bruciati e distrutti [timecode: 01:43:20 - 01:44:52]. Un'inquadratura di fiori primaverili introduce la sequenza finale in cui Xi'er e Dachun, finalmente riuniti, raccolgono il grano insieme. I capelli raccolti e nuovamente di colore nero di Xi'er indicano il ritorno ad una situazione felice. Ora le terre appartengono ai contadini ed il viso sorridente di

Xi'er nell'ultima inquadratura promette un futuro libero da oppressioni [timecode: 01:44:53 - 01:45:56]. Come per l'inizio, viene data enfasi all'amore puro e semplice dei due giovani, che grazie all'intervento dell'Ottava Armata, può essere vissuto in libertà.

Il film *La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》 venne proiettato ufficialmente nel 1950 per la Festa di Primavera. In occasione della Festa di Metà Autunno del 1951, centocinquantacinque cinema nelle principali città cinesi proiettarono il film nello stesso momento in un evento senza precedenti. Nel 1951 partecipò alla sesta edizione del Festival Internazionale del Cinema di Karlovy Vary in Repubblica Ceca, dove vinse il premio come miglior film.

Modello del cinema rivoluzionario dei primi anni della Repubblica, fu recensito positivamente negli anni '50, e dagli studiosi Farquhar e Berry (2005, pp. 39-40) il personaggio di Xi'er è descritto come "incarnazione dello spirito combattivo antifeudale e inflessibile dei lavoratori della Cina".

## 2.1.3 *Baimaonü* 《白毛女》 diventa un balletto

### 2.1.3.1 Il balletto (*balei*) 芭蕾 in Cina

Il forte messaggio del film e il suo enorme successo non interessarono solamente i cinesi. Nel 1953 i due ballerini fondatori in Giappone della Compagnia del Balletto Matsuyama, Mikiko Matsuyama e Masao Shimizu,<sup>21</sup> avevano visto la pellicola *La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》 e ne erano rimasti colpiti, tanto da decidere di crearne una versione danzata. Si misero in contatto con il presidente della Associazione dei Commediografi cinesi, Tian Han (che era anche a capo del Comitato del Ministero della Cultura per il Miglioramento dell'Opera), per consultare la sceneggiatura dell'opera (*geju*) 歌剧 e conoscere più a fondo la vicenda narrata. Dopo due anni, il 12 febbraio 1955 a Tokyo venne rappresentato il balletto in tre atti che riscosse un enorme successo (J. Song 2011, p. 139). Famoso fu l'incontro tra il Premier Zhou Enlai e le interpreti delle tre versioni principali, Wang Kun, Tian Hua e Mikiko Matsuyama in una cena organizzata a Pechino nel settembre 1955 (Ding 1998). Nel 1958 la Compagnia Matsuyama rappresentò il balletto in un tour nelle principali città cinesi, dove fu acclamato dal pubblico.

---

<sup>21</sup> La compagnia nacque a Tokyo nel 1948. In Giappone il balletto classico occidentale si diffuse dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

L'arte del balletto, chiamata in cinese *balei* 芭蕾 o *baleiwu* 芭蕾舞, risultava nuova al pubblico cinese, abituato ad un teatro spettacolare che univa più arti. I primi contatti con il balletto occidentale avvennero grazie agli stranieri che per commercio arrivarono in Cina durante l'era Guangxu (1875-1908) in tardo periodo Qing. Soprattutto dopo la costruzione della Ferrovia della Cina Orientale nel 1903, che collegava le principali città della Cina nord-orientale con Vladivostok, molti russi emigrarono in Cina e si stabilirono ad Harbin, Shanghai e Tianjin, e dopo lo scoppio della Rivoluzione d'Ottobre (1917) il numero divenne sempre più crescente. Tra questi, molti erano gli artisti e ballerini formati nelle più importanti scuole di balletto in Russia, come l'accademia del Teatro Bolshoi a Mosca o del Teatro Mariinsky a San Pietroburgo, e anche in Cina si aprirono scuole di danza. Inizialmente seguivano i corsi solo i residenti stranieri, ma poi anche i cinesi nel tempo libero iniziarono a studiare il balletto (Gui 2014).

Nel 1954 fu fondata la prima scuola cinese di balletto, l'Accademia di Danza di Pechino (*Beijing wudao xueyuan*) 北京舞蹈学院, grazie al lavoro di Dai Ailian 戴爱莲 (1916-2006), formata in Inghilterra e considerata la fondatrice della danza moderna cinese, e del ballerino, insegnante e coreografo russo Pyotr Gusev (1904-1987) che lavorò in Cina tra il 1958 e il 1960 e contribuì alla fondazione delle prime accademie di danza a Pechino, Shanghai e Guangzhou. Invitarono ballerini di fama internazionale ad insegnare nelle accademie cinesi, come il russo Rudolf Nureyev e l'inglese Margot Fonteyn. I repertori comprendevano solamente i più famosi balletti della tradizione europea, come *Il lago dei cigni* (*Tian'e hu*) 《天鹅湖》 o *Giselle* (*Jisai'er*) 《吉赛尔》 (Su 2014).

Il trattato di amicizia, alleanza e mutua assistenza stilato nel 1950 tra Russia e Cina permetteva questo scambio culturale, oltre ai grandi contributi che tecnici e ingegneri russi portavano allo sviluppo industriale ed economico cinese. I rapporti tra i due paesi comunisti negli anni seguenti si inasprirono, ed in seguito all'attacco cinese a Taiwan nel 1958, non condiviso dall'alleato russo e quindi restio ad intervenire, nel 1960 i rapporti tra URSS e la Repubblica Popolare cessarono (Samarani 2008, pp. 235-247). Di conseguenza, molti maestri russi che stavano insegnando nelle accademie cinesi dovettero rientrare in patria, e allo stesso tempo molti cinesi che stavano studiando presso le scuole di balletto in Russia ritornarono in Cina (Su 2014).

I ballerini e maestri di danza cinesi sentirono il bisogno di creare una danza con caratteristiche e tematiche cinesi per renderla più vicina al pubblico. Usarono come base le tecniche e la struttura

del balletto russo. Nel settembre 1950 venne messo in scena il primo balletto cinese dalla fondazione della Repubblica Popolare interpretato dai ballerini dell'Accademia Centrale del Teatro, *Heping ge* 《和平鸽》 (Colombe di pace), dal libretto di Ouyang Yuqian 欧阳予倩 (1889-1962) e con la regia e interpretazione di Dai Ailian. Non ebbe un grande successo, poiché aveva una tematica occidentale, e inoltre il pubblico non era ancora abituato a vedere questo tipo di spettacolo (Su 2014).

Nel marzo 1960 fu fondata la Scuola di Danza di Shanghai (*Shanghai shi wudao xuexiao*) 上海市舞蹈学校, grazie anche alla spinta di Zhou Enlai e dell'allora sindaco di Shanghai Chen Yi 陈毅 (1901-1972), ed aveva come vice presidente la ballerina e insegnante Hu Rongrong 胡蓉蓉 (1929-2012). Anche qui, all'inizio il repertorio comprendeva solamente modelli di balletti russi.

#### 2.1.3.2 Creazione del balletto *La ragazza dai capelli bianchi*

Sulla scia del successo del film di Wang Bin e Shui Hua, della versione danzata dalla Compagnia del Balletto Matsuyama rappresentata in Cina nel 1958 e facendosi guidare dallo slogan per la riforma del teatro coniato da Zhou Enlai “rivoluzionario, nazionalizzare, popolarizzare” (*geminghua, minzuhua, qunzhonghua*) “革命化、民族化、群众化”, nel 1962 Hu Rongrong propose al distacco del Partito di inserire tra i materiali di insegnamento della scuola un assolo su *La ragazza dai capelli bianchi*. Poteva essere proprio quella materia prima cinese che si stava cercando per creare un balletto “rivoluzionario, nazionale e popolare”. La proposta fu accettata e la sperimentazione fu portata avanti da un gruppo di insegnanti e studenti del quarto e quinto anno di accademia (Xin 2010, p. 35). Questi studenti avrebbero poi costituito nel 1979 la Compagnia del Balletto di Shanghai (*Shanghai baleiwutuan*) 上海芭蕾舞团.

Si scelse di lavorare sulla scena tratta dal film in cui la protagonista, ormai divenuta lo “spirito dai capelli bianchi”, incontra Huang Shiren e Mu Renzhi nel tempio sulle montagne. Hu Rongrong propose di aggiungere una sequenza di lotta tra oppresso e oppressori, e così più vicina al gusto cinese. Dopo le modifiche apportate, il risultato fu un balletto di brevi dimensioni, formato da due scene e della durata di mezz'ora. La vicenda veniva raccontata con il metodo del flashback (Xin

2010, p. 35).<sup>22</sup> Sebbene il balletto fosse breve, nel 1964 venne rappresentato al festival Primavera di Shanghai, dove ottenne ottime critiche.

In autunno, la compagnia decise di aggiungere nuove scene. Il balletto di medie dimensioni che ne risultò comprendeva sette scene e durava un'ora (p. 35).

Nel novembre 1964 si decise infine di farne un balletto di grandi dimensioni, e per fare questo chiamarono come direttore artistico il famoso regista Huang Zuolin 黄佐临 (1906-1994). Hu Rongrong, Huang Zuolin, la professoressa e compositrice Yan Jinxuan 严金萱 (1924-) e il presidente della Scuola di Balletto di Shanghai, Li Mulin 李慕琳, lavorarono ininterrottamente per creare il balletto, videro più volte la versione della Compagnia Matsuyama, e andarono spesso a Guangzhou per imparare dal lavoro che la Compagnia Centrale del Balletto stava facendo su un'altra sceneggiatura, che sarebbe diventata quella del balletto *Il distacco femminile rosso* (*Hongse niangzijun*) 《红色娘子军》.

Huang Zuolin propose quattro cambiamenti e tre di questi vennero apportati alla versione finale del balletto. Il metodo di narrazione venne modificato dal flashback usato nella prima versione breve del balletto in una narrazione progressiva, secondo Huang Zuolin più vicina ai gusti del pubblico cinese che preferiva una chiara spiegazione degli eventi e delle caratteristiche dei personaggi (Yang 2010, pp. 26-27). Il secondo suggerimento riguarda la morte di Yang Bailao: secondo Huang bisognava cambiarne la causa da suicidio per disperazione a lotta all'ultimo sangue per difendere la figlia, in cui avrebbe avuto la peggio. Il concetto di lotta di classe sarebbe stato così sottolineato, aumentando lo spirito di vendetta in Xi'er e negli altri personaggi, e sarebbe stato più semplice da rappresentare in forma danzata. Secondo alcuni critici, il suicidio di Yang Bailao era la quintessenza dell'opera e del film, poiché commuoveva il pubblico ed aumentava la simpatia per le classi sociali più povere. Questo cambiamento venne approvato, ed alla prima rappresentazione con le due modifiche apportate, il balletto riscosse un grande successo (pp. 27-28).

---

<sup>22</sup> Xi'er, dopo aver cacciato Huang Shiren e Mu Renzhi dal tempio, viene scoperta ed inseguita fino alla grotta da Dachun, appena tornato al villaggio con l'Ottava Armata, dove inizia a raccontare le sue vicissitudini agli spettatori. All'arrivo di Dachun nella grotta, si interrompe la narrazione e i due si possono riconciliare; la ragazza dai capelli bianchi viene portata fuori dalla grotta, Huang e Mu vengono processati e Xi'er insieme agli altri contadini vede finalmente sorgere il grande sole rosso



Gli ulteriori due cambiamenti riguardano entrambi la protagonista. La prima proposta era sorta da alcune osservazioni: nei due balletti di piccole e medie dimensioni la “ragazza dai capelli bianchi” appariva subito sulla scena, senza chiarire che questo essere soprannaturale in realtà era Xi’er. Huang quindi propose di mostrare al pubblico il processo di cambiamento attraverso quattro momenti, descritti in modo poetico:

*Xi’er: shanlu qiqu, liangqiang dianpei, jiehou yusheng, quanshui jieke.*

*Heimaonü: feisha zoushi, tianhun di’an, pixiang daiyue, zhai guo chongji.*

*Huimaonü: chailang hu bao, jixu zhuizong, tingshen bodou, jizhi tuoxian.*

*Baimaonü: daxue fenfei, fengyun zaiqi, zoutou wulu, hongri zaiwang.*

喜儿：山路崎岖，踉跄颠沛，劫后余生，泉水解渴。

黑毛女：飞沙走石，天昏地暗，披星戴月，摘果充饥。

灰毛女：豺狼虎豹，继续追踪，挺身搏斗，机智脱险。

白毛女：大雪纷飞，风云再起，走投无路，红日在望。(Yang 2010, p. 28-29)

(Xi’er: su un aspro sentiero, barcolla sofferente, è sopravvissuta ad un disastro, l’acqua primaverile soddisfa la sua sete.

Ragazza dai capelli neri: tempesta di sabbia, buio totale, viaggia notte e giorno, raccoglie frutta per cibarsi.

Ragazza dai capelli grigi: lupi crudeli e tigri, continua lungo il sentiero, raddrizza la schiena e lotta, scappa prontamente dal pericolo.

Ragazza dai capelli bianchi: cadono pesanti fiocchi di neve, ritornano il vento e le nuvole, è in un vicolo cieco, il sole rosso sta per sorgere)

Nella scena tra le montagne, inizialmente si vede Xi’er appena fuggita da casa Huang che cerca riparo e si disseta; un cambiamento di scena la fa rientrare con i capelli neri sciolti (*heimaonü* 黑毛女) mentre viaggia tra le intemperie; un terzo cambiamento temporale ci presenta la ragazza con i capelli ingrigiti (*huimaonü* 灰毛女) che lotta per sopravvivere contro gli animali feroci che vivono tra le montagne; infine la trasformazione è compiuta e la “ragazza dai capelli bianchi” sa che sta per arrivare il momento della vendetta. Huang sottolineò che i cambiamenti di musica e di danza da una fase all’altra, oltre che di ambientazione e aspetto, dovevano essere chiari al pubblico; allo stesso tempo doveva essere percepita come la danza di una sola persona (Yang 2010, p.29). Questa idea fu accettata e riscosse ottime critiche. Per il finale del balletto propose di far ritornare i capelli neri a Xi’er, simbolo di conquista della libertà, ed anche di farla ritornare più bella di prima. Questo suggerimento venne preso in considerazione dal gruppo creativo, tuttavia dopo varie prove si decise di mantenere i capelli bianchi di Xi’er fino alla fine (p.29). Nel 1965 alla prima rappresentazione dell’opera modificata, il Premier Zhou e Chen Yi videro il balletto e ne furono

entusiasti, dicendo che aveva molta creatività e peculiarità. Tra aprile e giugno del 1966 il balletto *La ragazza dai capelli bianchi (Baimaonü)* 《白毛女》 venne rappresentato a Pechino.

Mao Zedong, le altre cariche dello Stato e Jiang Qing videro il balletto per la prima volta solo nel 1967. Nella creazione del balletto *La ragazza dai capelli bianchi (Baimaonü)* 《白毛女》 la Signora Mao non ebbe un ruolo così importante come per le altre *yangbanxi* 样板戏. Dopo aver visto la rappresentazione del balletto (che già dall'anno precedente era stata annoverata tra le otto "opere modello") e dopo l'approvazione di Mao, decise di prendere in mano la situazione e modificare il libretto a suo piacimento. Convocò un'assemblea con i ballerini del gruppo creativo dando dei suggerimenti per migliorare la narrazione. Un cambiamento che venne apportato fu la consegna del fazzoletto rosso a Xi'er nella grotta nella settima scena, indicante l'entrata nel gruppo rivoluzionario. Un altro suggerimento seguito fu la maggiore importanza data al personaggio di Zio Zhao: mentre nell'opera e nel film è un personaggio minore che suggerisce a Dachun di raggiungere l'Ottava Armata a nord, nel balletto è un membro attivo dell'Armata mosso da un forte spirito proletario. Venne eliminata la storia d'amore tra Xi'er e Dachun sottolineata nel film, sostituendola con un rapporto di compagni nella lotta politica. Jiang Qing propose anche di non lasciare Xi'er da sola tra le montagne, ma di farla accompagnare da una serva di casa Huang: questo suggerimento non venne seguito dal gruppo creativo, poiché si distanziava troppo dalla trama originale e comportava ulteriori modifiche ed eliminazioni di alcune scene (J. Song 2011, p. 141; Sun 2006).

Nonostante la promessa di andare a vedere come procedevano le modifiche suggerite, Jiang Qing non ebbe mai occasione di andare alle prove della compagnia e solo alcune delle modifiche vennero mantenute nella versione finale.

Una novità per rendere i personaggi più chiari al pubblico cinese, fu l'introduzione di accompagnamenti vocali di assoli e cori, caratteristica che non apparteneva al balletto. La compositrice Yan Jinxuan, oltre a mantenere le arie classiche seppur con qualche modifica ai testi, creò nuove canzoni, come *Pan dongfang chu hongri* 《盼东方出红日》 (Attesa che da nord sorga un sole rosso) nella quarta scena, ed introdusse canzoni rivoluzionarie già conosciute, come *San da jilü, ba xiang zhuyi* 《三大纪律八项注意》 (Le tre regole e le otto raccomandazioni) (Xin 2010, p 37).

La tematica principale del balletto non è più “La vecchia società obbligava gli esseri umani a trasformarsi in fantasmi, la nuova società fa ridiventare esseri umani i fantasmi” (*jiu shehui ba ren bi cheng gui, xin shehui ba gui biancheng ren*) “旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人” come nell’opera e nel film. L’enfasi nelle scene finali del balletto è sull’elogio e l’adorazione di Mao che simboleggiato dal sole che sorge, ha finalmente liberato “le masse” ed indica ai contadini la strada per portare avanti la rivoluzione (J. Song 2011, p. 141).

Nel 1972 il regista Sang Hu 桑弧 (1916-2004) presso lo Studio Cinematografico di Shanghai girò il balletto nella versione a colori, rendendo *La ragazza dai capelli bianchi (Baimaonü)* 《白毛女》 un classico ancora più famoso. I ballerini e attori principali della Scuola di Danza di Shanghai furono Mao Huifang 茅惠芳 nel ruolo di Xi'er, Shi Zhongqin 石钟琴 nel ruolo della “ragazza dai capelli bianchi”, Ling Guiming 凌桂明 nel ruolo di Dachun, Qian Yongkang 钱永康 nel ruolo di Zio Zhao, Dong Xilin 董锡麟 nel ruolo di Yang Bailao e Wang Guojun 王国俊 nel ruolo di Huang Shiren. La voce principale femminile è della cantante Zhu Fengbo 朱逢博, divenuta famosa proprio grazie al balletto.

*La ragazza dai capelli bianchi (Baimaonü)* 《白毛女》 fu resa anche in versione di Opera di Pechino realizzata nel 1958, ma non ebbe lo stesso successo nazionale ed internazionale delle tre versioni viste in precedenza. Essendosi sviluppati in periodi diversi e tramite forme artistiche diverse, le tre versioni sulla vicenda di *baimaonü* 白毛女 si sono adattate al gusto del pubblico. Così il pubblico di oggi può rivivere e apprezzare la melodia *Beifeng chui* 《北风吹》 (Soffia il vento del nord) danzata in chiave attuale con passi di hip hop e danza moderna, come si vede nella sequenza finale del documentario della regista Yan Ting Yuen [Yuen 2005. Timecode: 01:19:50 – 01:23:50].

## 2.2 *Hongse niangzijun* 《红色娘子军》 : da reportage a balletto moderno rivoluzionario

### 2.2.1 Liu Wenshao e il reportage *Il distaccamento femminile rosso*

Il secondo balletto moderno rivoluzionario *Il distaccamento femminile rosso* (*Hongse niangzijun*) 《红色娘子军》 ha ottenuto come *La ragazza dai capelli bianchi* un enorme successo e dopo la fine della Rivoluzione Culturale ha continuato ad essere rappresentato sui palcoscenici di tutto il mondo. Anche per questo lavoro artistico, prima di arrivare alla forma di balletto, ci sono state versioni importanti che hanno impresso nei cuori dei cinesi questa vicenda di rivoluzione femminile.

Ha origine in un ambiente geografico e socio-politico particolare ed esotico, l'isola di Hainan (*Hainan dao*) 海南岛 o anche chiamata Qiong 琼 oppure Qiongya 琼崖, che significa "scogliere di fine giada". Il contesto è quindi diverso da quello della Cina nord-occidentale in cui ha avuto origine la vicenda de *La ragazza dai capelli bianchi*.

L'isola di Hainan durante la dinastia Han nel 110 a.C. è entrata a far parte dell'impero cinese, e fin dalla dinastia Qing (1644-1911) è sempre stata amministrata dalla Provincia del Guangdong, divenendo provincia indipendente solamente nel 1988. Essendo in una zona periferica e quindi lontana dal controllo centrale, la lotta comunista si sviluppò in modo locale e più isolato rispetto alle dimensioni nazionali ed internazionali della rivoluzione; oltre a lottare per riprendere le terre dalle mani dei proprietari terrieri, mirava alla liberazione dell'isola dai nemici, fossero essi giapponesi o nazionalisti (Murray 2011, p. 106). Nel 1925 dopo la cacciata del deputato militare nazionalista Deng Benyi incaricato da Yuan Shikai di governare l'isola, il Partito Comunista prese base ad Hainan. La popolazione che abitava l'isola era per lo più costituita dal gruppo etnico locale di minoranza Li (*Li Zu*) 黎族, e i rivoluzionari si allearono con gli abitanti creando degli eserciti locali. Nel 1927 venne formato un esercito comunista sul territorio, chiamato Colonna Indipendente di Hainan (*Qiongya zongdui*) 琼崖纵队 oppure Armata Rossa di Hainan (*Qiongya nongmin hongjun*) 琼崖农民红军. Questo esercito era guidato dal generale Feng Baiju 冯白驹 (1903-1973) ed aveva sconfitto gli invasori giapponesi prima e i nazionalisti poi, lasciando l'isola

definitivamente sotto il controllo della Repubblica Popolare e sotto l'amministrazione della Regione Militare di Guangzhou nella primavera del 1950.<sup>23</sup>

Il ricordo della nascita dell'Armata Rossa di Hainan si perse nel tempo, ma venne rievocato molti anni dopo nel 1956. Il Governo in vista del trentesimo anniversario della fondazione dell'Esercito Popolare di Liberazione (*Zhongguo renmin jiefangjun*) 中国人民解放军, fondato il primo agosto 1927, decise di organizzare delle attività culturali. In tutta la nazione molti scrittori vennero incaricati di fare ricerche negli archivi storici e intervistare personaggi legati a questo avvenimento importante.

A Liu Wenshao 刘文韶, un soldato che lavorava nell'ufficio di propaganda del Partito dell'isola venne chiesto di scrivere un testo che esaltasse l'Armata Rossa di Hainan e le valorose gesta dei suoi eroi. Facendo delle ricerche rimase colpito da una frase in un piccolo opuscolo riguardante la storia della Colonna Indipendente di Hainan, che riportava: "Subordinato alla divisione indipendente di Hainan dell'Armata Rossa cinese c'è una compagnia di donne soldato, nella compagnia ci sono complessivamente centoventi persone" (*Zai Zhongguo gongnong hongjun Qiongya dulishi shibu shuxia you yi ge nübinglian, quanlian you yibai ershi ren*) "在中国工农红军琼崖独立师师部属下有一个女兵连,全连有一百二十人" (W. Liu 2007a, p. 70). Liu Wenshao sapeva che numerose donne avevano lottato con gli uomini in cruenti battaglie, ma per la prima volta si parlava di una compagnia organizzata di donne soldato direttamente dipendente dall'esercito nazionale.

Decise di indagare e chiedere ai compagni che avevano lavorato per la Colonna Indipendente di Hainan se fossero a conoscenza di questa compagnia, ma nessuno ne ricordava l'esistenza. Il vice comandante della provincia militare di Hainan, Ma Baishan 马白山, che era stato anche capo dell'Armata Rossa di Hainan ricordava che nella contea Yuehui (*Yuehui xian*) 乐会县 nella zona centro orientale dell'isola esisteva una compagnia di donne soldato. Il soggetto per l'articolo ormai era stato scelto, e Liu Wenshao decise di andare sull'isola a raccogliere le testimonianze delle donne soldato.

Nel 1956 Liu andò dal comitato del Partito della contea Yuehui e conobbe il capo della Federazione Femminile, Feng Zengmin 冯增敏, che trent'anni prima era stata capitano della compagnia, e la

---

<sup>23</sup> Dal 1949 la Repubblica Popolare è divisa in sette Regioni Militari amministrate dall'Esercito Popolare di Liberazione.

intervistò. Incontrò un'altra decina di ex donne soldato e si fece raccontare i dettagli sulla vita nell'esercito. Le interviste durarono diversi mesi. Decise di scrivere l'articolo in forma di reportage (*baogao wenxue*) 报告文学, descrivendo eventi, personaggi e luoghi reali partendo dai ricordi di Feng Zengmin, che andavano dalla formazione della compagnia avvenuta presumibilmente nel maggio 1931 fino al suo scioglimento nell'agosto 1932. Liu fece delle considerazioni sull'appellativo della compagnia: nell'opuscolo trovato essa veniva chiamata 'compagnia di donne soldato' (*nübinglian*) “女兵连”, mentre il generale Feng Baiju la chiamava 'compagnia speciale femminile' (*nüzi tewulian*) “女子特务连”; all'interno del testo Liu decise di mantenere questi nomi per conservare la verità storica. Per il titolo decise di usare il nome 'distaccamento femminile' (*niangzijun*) 娘子军 che si era diffuso tra la popolazione, e di aggiungere l'appellativo 'rosso' (*hongse*) 红色 per indicare lo scopo rivoluzionario. Il reportage fu pubblicato nel 1957 sul numero di agosto del mensile *Letteratura e Arte dell'Esercito di Liberazione (Jiefangjun wenyi)* 解放军文艺 (W. Liu 2007a, p. 72).

Il reportage è diviso in sette parti.<sup>24</sup> Il resoconto è reso in prima persona, come se Feng Zengmin raccontasse i propri ricordi, ed è ricco di dettagli concreti sulla vita delle donne alla base dell'Armata Rossa, il loro lavoro di propaganda nei villaggi vicini, e l'esperienza di combattimento contro le truppe del Guomindang.

Dalle testimonianze raccolte e dal reportage, emerse la situazione delle donne di Hainan e il motivo per cui tante giovani avessero deciso di arruolarsi per portare avanti la rivoluzione. La depressione economica degli anni '30 e l'incremento delle esportazioni delle materie prime dell'isola, quali legname e ferro, costrinsero molti uomini a trasferirsi in altri paesi del sud est

---

<sup>24</sup> Nella prima parte *Zoujin hongjun de hanglie* 走进红军的行列 (Camminare nei ranghi dell'Armata Rossa), Feng descrive come è entrata a far parte della compagnia dopo diverse prove. Nella seconda parte *Chuzhan de shengwei* 初战的声威 (Il prestigio della prima battaglia) viene descritta la prima battaglia conclusasi con la vittoria delle donne soldato. Nella terza *Huoshao 'tuanzhuwo'* 火烧“团猪窝” (Bruciare il recinto dei maiali), è descritto l'attacco notturno ad un fortino del Guomindang che viene dato alle fiamme. Nella quarta *Yi zhi huoyue de xuanchuandui* 一支活跃的宣传队 (Un attivo gruppo di propaganda), mostra l'attività delle donne che scrivono gli slogan dell'armata sui muri delle abitazioni, sebbene le donne che sapevano scrivere fossero poche. Nella quinta *Baowei suwei'ai* 保卫苏维埃 (Difendere i Soviet), le donne soldato devono far fronte all'avanzata delle truppe nemiche. Nella sesta *Senlin changzheng qi zhouye* 森林长征七昼夜 (Spedizione nel bosco di sette giorni e sette notti), le donne soldato si nascondono nelle foreste di Hainan per sfuggire al nemico e poi fanno ritorno alla base. Nell'ultima parte *Yongbu ximie de huohua* 永不熄灭的火花 (Scintille che non si estingueranno mai), le donne sopravvissute si nascondono nelle montagne circondate dal Guomindang per diverse settimane e decidono di sferrare l'attacco finale; Feng Zengmin ferita viene nascosta in una grotta, e i soldati nemici dopo aver sconfitto le donne soldato, la prendono in ostaggio; la portano in prigione dove restò per cinque anni. Nel 1937 venne liberata e poté fare ritorno ad Hainan.

asiatico, primo fra tutti la Malesia, per cercare fortuna e arricchirsi. Le donne rimanevano ad Hainan e spesso i rapporti con le famiglie dei mariti non erano buoni. Inoltre come nel resto della Cina, la situazione delle donne non era delle migliori, venivano sfruttate e obbligate a matrimoni di convenienza, oppure venivano accolte dalla famiglia del futuro sposo già da piccole, vendute o picchiate. Nella distribuzione dei lavori in agricoltura e allevamento tra donne e uomini della minoranza Li c'era una certa equità, lavoravano allo stesso livello, ma nonostante ciò, i bisogni di queste donne di opporsi alle oppressioni delle vecchie leggi feudali erano molto forti (C. Luo 2010a, p. 67-68; Murray 2011, p. 149). Si unirono perciò alla rivoluzione comunista che difendeva l'uguaglianza tra uomo e donna, e lottarono coraggiosamente. Come è testimoniato nell'ultima parte del reportage, anche se catturate, imprigionate e torturate dall'esercito del Guomindang, si dimostrarono fedeli al Partito e non rinnegarono i principi rivoluzionari (W. Liu 2007b).

Il reportage di Liu è il primo testo pubblicato ad aver descritto la presenza di questa compagnia, e a presentarne l'origine, lo sviluppo e lo scioglimento. Ebbe un'enorme ripercussione sul pubblico e fu ristampato diverse volte.

Nello stesso periodo, anche Wu Zhi 吴之, un commediografo del Guangdong, insieme ad un gruppo di altri scrittori scrisse un'opera di Hainan (*Qiongju*) 琼剧<sup>25</sup> proprio intitolata *Hongse niangzijun* 《红色娘子军》. Iniziò a scrivere sull'argomento già nel 1954, quando dopo aver letto la storia della Colonna Indipendente di Hainan, anche lui era venuto a conoscenza della compagnia femminile ed era andato ad intervistare Feng Baiju. Nel 1958 Wu Zhi iniziò a lavorare al copione dell'opera che sarebbe stata rappresentata l'anno successivo in occasione del decimo anniversario della fondazione della Repubblica. Il libretto fu pubblicato nel 1959 e dall'aprile dello stesso anno iniziarono anche le rappresentazioni. La storia ha come protagonista Zhuhong 朱红, una donna soldato che morì da martire sul campo di battaglia (C. Luo 2010b, p. 78).<sup>26</sup> La figura di questa donna soldato è un'invenzione degli sceneggiatori, come anche la descrizione della vittoria

---

<sup>25</sup> È una forma di teatro della popolazione Han dislocata ad Hainan, ma è diffusa anche nella provincia del Guangdong. Ha preso forma nel periodo di passaggio tra le dinastie Ming e Qing ed utilizza il dialetto di Hainan. Dai primi anni della Repubblica Cinese ha iniziato un lento e costante declino delle creazioni di nuove opere e delle rappresentazioni.

<sup>26</sup> Zhuhong viene catturata dalle truppe nazionaliste del Generale Chen Hanguang 陈汉光 mentre sta facendo da staffetta tra un gruppo e l'altro della compagnia. Riesce a scappare dalla prigione, ma Chen Hanguang la insegue per trovare la loro base e pianificare un attacco. Fortunatamente, Zhuhong con l'aiuto di un altro soldato riesce a depistare il generale e porta la comunicazione al comandante del distaccamento. Le truppe comuniste attaccano i nazionalisti e li sconfiggono; Zhuhong è incaricata di catturare i nemici ancora vivi e condurli in prigione, ma una volta tornata sul campo di battaglia viene uccisa.

dell'Armata Rossa del 1930 che fu in realtà una disastrosa sconfitta; la narrazione si inserisce tuttavia in un contesto storico reale, e con personaggi reali, come il Generale nazionalista Chen Hanguang 陈汉光 (pp. 78-79).

Sebbene Wu Zhi abbia iniziato prima a lavorare su questo soggetto, il reportage di Liu Wenshao deve essere considerato precedente, almeno facendo riferimento alla sua pubblicazione e non influenzò la creazione dell'opera di Hainan. Diversamente dal reportage che poté raggiungere un vasto pubblico di lettori anche nella Cina continentale, l'opera essendo nel dialetto di Hainan rimase confinata all'isola, e anche oggi viene rappresentata raramente.

### 2.2.2 Il film *Il distacco femminile rosso*

La pubblicazione del reportage di Liu Wenshao ebbe un enorme successo e permise alla vicenda del distacco di varcare i confini dell'isola. Il governo e gli studi cinematografici si interessarono a questa storia di eroismo e coraggio femminile, e decisero di diffonderla tramite il mezzo cinematografico come era accaduto per *La ragazza dai capelli bianchi* circa dieci anni prima.

Liu Wenshao (2010b, p. 73) sostiene che lo Studio Cinematografico Tianma di Shanghai (*Shanghai Tianma dianying zhipianchang*) 上海天马电影制片厂<sup>27</sup> lo aveva contattato dopo aver letto il reportage, chiedendo di modificarlo in una sceneggiatura. Liu non lavorò con costanza al copione per il film e non poté andare a Shanghai per fare le modifiche necessarie. Nel frattempo anche lo Studio Cinematografico Primo Agosto (*Bayi dianying zhipianchang*) 八一电影制片厂<sup>28</sup> decise di realizzare un film sulla stessa tematica ma partendo dalla sceneggiatura di Guo Liangxin 郭梁信 (1926 -, da qui chiamato solamente Liang Xin 梁信), uno scrittore che lavorava nel Dipartimento Creativo nella regione militare di Guangzhou. Aveva una lunga esperienza come sceneggiatore, e lavorava anche per una compagnia di teatro parlato (*huaju*) 话剧.

---

<sup>27</sup> Studio cinematografico di Shanghai fondato nel 1957 e cessò le produzioni durante il decennio della Rivoluzione Culturale. Nel 1977 si unì allo Studio Cinematografico Haiyan di Shanghai (*Shanghai Haiyan dianying zhipianchang*) 上海海燕电影制片厂 e cambiò nome in Studio Cinematografico di Shanghai (*Shanghai dianying zhipianchang*) 上海电影制片厂.

<sup>28</sup> Studio cinematografico di Pechino fondato il primo agosto 1952, è l'unico studio appartenente alle forze armate e produce film, serie e documentari con soggetti militari. Suo precursore era il Gruppo Cinematografico di Yan'an dell'Ottava Armata, la prima organizzazione cinematografica del Partito Comunista Cinese fondata nel 1938.



Liang Xin nel 1957 in un viaggio presso l'isola di Hainan venne a conoscenza della tragica storia della compagnia di donne soldato e in quattro giorni scrisse un primo copione. Decise di spedirlo a diversi studi cinematografici, nella speranza di vedere il film realizzato (Yuan 2007, p. 25). Ricevette una lettera dal regista Xie Jin 谢晋 (1923-2008)<sup>29</sup> che era molto interessato alla sua sceneggiatura sul distacco dal titolo *Qiongdao yingxiong hua* 《琼岛英雄花》 (Il fiore eroico dell'isola di Hainan). Xie lavorava presso lo Studio Cinematografico Tianma che, dopo aver scartato il lavoro inconcluso di Liu, decise di adottare la sceneggiatura di Liang Xin (W. Liu 2007a, p. 73; Yuan 2007, p. 25). Liang Xin andò spesso a Shanghai per accordarsi con il regista sulle modifiche da apportare. La vicenda narrata era diversa dalle due versioni precedenti, l'ambientazione non era più l'attacco e contrattacco al generale Chen Hanguang, ma ad un signorotto locale, Nan Batian 南霸天 (letteralmente 'il Tiranno del Sud'), alleato con i nazionalisti. Inoltre la protagonista non è né Feng Zengmin e nemmeno Zhuhong, ma un'altra donna soldato di nome Wu Qionghua 吴琼花, che significa 'fiore di giada verde' con un rimando alle bellezze naturali dell'isola. Viene aggiunto anche il personaggio di Hong Changqing 洪常青, il rappresentante del Partito per la compagnia femminile (C. Luo 2010b, pp. 78-79).

Il regista decise di cambiare il nome in *Il distacco femminile rosso* che risultava più rivoluzionario ed era già noto al pubblico. Il copione definitivo del film fu completato nel 1959 e nel 1961 fu pubblicato a puntate sulla rivista *Letteratura di Shanghai (Shanghai wenxue)* 上海文学.

Quando tutto era pronto per girare il film, bisognava trovare l'interprete di Wu Qionghua, che secondo il copione di Liang Xin doveva avere una caratteristica particolare, "degli occhi grandi e ardenti" (*huolala de da yanjing*) “火辣辣的大眼睛” per esprimere risolutezza, tenacia e ferocia (Liang 1961, p. 22). Dopo molte ricerche, la scelta cadde su Zhu Xijuan 祝希娟 (1938-) attrice dell'Accademia Teatrale di Shanghai. Gli attori principali del film avevano una grande esperienza cinematografica, come Wang Xingang 王心刚 (1932-) che interpretava Hong Changqing, e Chen Qiang 陈强 (che aveva recitato anche nella parte del nemico Huang Shiren nel film *La ragazza dai*

---

<sup>29</sup> Nato nella provincia del Zhejiang, si trasferì con la famiglia a Shanghai, dove entrò in contatto con il cinema cinese e straniero. Studiò nel Sichuan all'Istituto Nazionale di Arte Drammatica dove ebbe come professori registi cinesi molto famosi. Nel 1946 si specializzò in regia a Nanchino. È uno dei primi registi diplomati dopo la Liberazione e la fondazione della Repubblica Popolare. È considerato un regista di 'cinema d'autore' che ha sempre proposto propri soggetti e sceneggiature originali, pur dovendo sottostare alle direttive del Governo. Altre pellicole importanti sono *La cestista n. 5 (Nülan wu hao)* 女篮五号 (1957), *Il grande, il piccolo e il vecchio Li (Da Li xiao Li he lao Li)* 大李小李和老李 (commedia, 1962), *Sorelle del palcoscenico (Wutai jiemei)* 舞台姐妹 (1965). Nei suoi film riservò la posizione centrale ai personaggi femminili (Müller 2005).

*capelli bianchi*) nel ruolo di Nan Batian. Per poter interpretare ancora meglio i personaggi, tutti gli attori andarono alcune settimane ad Hainan per sperimentare la vita militare e ascoltare la testimonianza di Feng Zengmin. Zhu Xijuan ed il personaggio Wu Qionghua erano diventati un tutt'uno, e ciò contribuì al successo del film.

Nel film si narra la vicenda di Wu Qionghua, una schiava presso la residenza di Nan Batian, che tenta numerose volte di scappare dai soprusi e dalle violenze che le vengono inflitte. Hong Changqing, il rappresentante del Partito, arriva al villaggio fingendosi un ricco cinese d'oltremare tornato all'isola per erigere un monumento agli antenati. Nan Batian venuto a conoscenza del suo arrivo, vuole renderlo suo alleato nella lotta contro i comunisti. Hong riesce a tenere nascosta la sua identità e a comprare la serva Qionghua. Lungo il cammino, Changqing le svela la sua vera identità e la rende libera, indicandole la strada per raggiungere ed unirsi alla compagnia di donne soldato, suo grande desiderio. Qionghua conosce una donna che si unisce alla sua missione, Honglian 红莲, legata da un matrimonio combinato ad un uomo mai nato (e per questo rappresentato da un ceppo di legno, come volevano le usanze del luogo). Arrivano all'accampamento del distaccamento e riescono ad arruolarsi. Incontra di nuovo il tenente Hong Changqing che la illumina sul significato della rivoluzione e della lotta. In una uscita organizzata per preparare un attacco a Nan Batian, Qionghua accecata dal desiderio di vendetta tenta di ucciderlo, e tornata alla base deve riflettere sulla sua reazione troppo istintiva. Una notte, dopo che Hong fingendosi ancora il ricco mercante è riuscito ad entrare in casa di Nan Batian insieme a Qionghua e ad altri soldati, assaltano la residenza e prendono in ostaggio il despota. Sfortunatamente questi riesce a scappare e a salvarsi, e durante l'inseguimento Qionghua viene ferita. Nan Batian, raggiunti gli alleati, prepara un attacco all'esercito comunista e iniziano una serie di cruenti battaglie. Hong dopo essere stato ferito viene catturato dai nemici che lo spingono a rinnegare il suo credo rivoluzionario, ma non cede; viene arso vivo legato ad un albero e muore come un martire. Intanto Qionghua che ha preso il posto di Hong come punto di riferimento della compagnia dopo essere entrata a far parte del Partito Comunista, guida le truppe nella battaglia finale in cui Nan Batian viene ucciso e i nazionalisti sono sconfitti.

I tre personaggi principali sono frutto della fantasia dello sceneggiatore, sebbene alcuni siano stati creati partendo da figure realmente esistite. La protagonista Wu Qionghua incarna tutte le donne dell'isola che hanno lottato sia per far trionfare il comunismo, sia per promuovere l'uguaglianza tra i due sessi e l'importante ruolo delle donne nella rivoluzione. Il nome Qionghua non risulta

nuovo: nel reportage di Liu Wenshao (2007a, p. 52) è presente una figura secondaria di nome Qionghua, giovane donna soldato che nella terza parte scambia qualche battuta con Feng Zengmin; inoltre Pang Qionghua 庞琼花 era stata il primo capitano della compagnia di donne soldato (C. Luo 2010a, p. 68), tuttavia nessuna delle due era collegata alla protagonista del film. Liang Xin (Meng 2014, p. 21) dichiarò che l'immagine di Wu Qionghua risultava dall'unione delle caratteristiche di tre figure femminili: l'umile origine e la condizione servile di una compagna che aveva lavorato con Liang Xin dal carattere inflessibile e coraggioso; l'incredibile forza fisica e le capacità di lotta di una famosa eroina dell'isola, Liu Qiuju 刘秋菊, la prima donna a capo delle Guardie Rosse di Hainan e che veniva soprannominata 'eroina che vola sui muri e sui tetti' (*fei qiang zou bi de nüyingxiong*) “飞墙走壁的女英雄”; infine lo spirito di sacrificio di una ragazza soldato di umili origini morta in battaglia. Il nemico Nan Batian anche se non esistito storicamente, è stato creato ispirandosi ad un tiranno locale di quegli anni, Chen Guiyuan 陈贵苑. Il personaggio del rappresentante Hong Changqing è completamente inventato, poiché secondo le regole dell'esercito non poteva esserci un rappresentante maschile all'interno di una compagnia femminile. Svolge l'importante funzione di far comprendere a Qionghua il messaggio principale del film e della rivoluzione comunista: con le parole di Changqing: “*Dan ping zheyidian na yi ge wuchanzhe gan dian yi ba huo, ba dizhu de fangzi gei shaodiao, ke ni yaoshi xiang dian yi ba dahuo, ba jiu shehui gei shaodiao, na jiudei jinjin yikao jiti, zhengge jieji*” “单凭这一点 哪一个无产者敢点一把火, 把地主的房子给烧掉, 可你要是想点一把大火, 把旧社会给烧掉, 那就得紧紧依靠集体, 整个阶级” (“Basati semplicemente su questa affermazione, qualunque proletario che osa accendere un fuoco, incendia la casa del padrone; ma se vuoi accendere un grande fuoco e incendiare la vecchia società, allora devi contare fortemente sulla collettività, sull'intera classe.”) [J. Xie 1960. Timecode: 01:12:08 – 01:12:27]. Questo messaggio viene compreso da Qionghua e trasmesso alle altre donne soldato solamente dopo il sacrificio di Hong Changqing [timecode: 01:38:29 – 01:41:10].

La colonna sonora del film, oltre a contenere canzoni comuniste già note come *L'Internationale* (*Guojige*) 《国际歌》, ha come motivo principale la famosa *Hongse niangzijun liange* 《红色娘子军连歌》 (Canzone della compagnia del distaccamento femminile rosso),<sup>30</sup> con testo di Liang Xin

---

<sup>30</sup> “*Xiangqian jin xiangqian jin | zhanshi de zeren zhong | funü de yuanchou shen | gu you Hua Mulan ti fu qu congjun | jin you niangzijun kang qiang wei renmin | xiangqian jin xiangqian jin | zhanshi de zeren zhong | funü de yuanchou shen | gongchanzhuyi zhen dang shi lingluren | nuli de fanshen nuli de fanshen*” “向前进向前进 | 战士的责任重 | 妇女的冤仇深 | 古有花木兰替父去从军 | 今有娘子军扛枪为人民 | 向前进向前进 | 战士的责任重 | 妇女的冤仇深 | 共产主

e melodia della compositrice Huang Zhun 黄淮 (1926-). Zhun aveva creato la colonna sonora del film *Sorelle del palcoscenico* di Xie Jin, e venne chiamata anche per questo incarico. Inizialmente Xie Jin suggerì di utilizzare una canzone già nota per dare una maggior solennità, ma secondo Huang Zhun nessuna era adatta per la tematica originale delle donne soldato e mancava delle caratteristiche musicali dell'isola di Hainan. Andò ad Hainan per prendere ispirazione dalla cultura musicale locale, ascoltò e raccolse le registrazioni di moltissime canzoni popolari per analizzarne le caratteristiche. Andò a vedere una rappresentazione dell'opera di Hainan *Il distacco femminile rosso* e dalla melodia principale prese ispirazione per la musica. (Yuan 2007, pp. 26-27)

Il maggior cambiamento che si può rilevare tra la prima versione della sceneggiatura scritta da Liangxin e la versione finale per il film, è l'eliminazione della storia d'amore tra Qionghua e Changqing (S. Zhang 2011). Veniva descritto nel dettaglio il processo dell'innamoramento tra i due attraverso quattro sequenze,<sup>31</sup> che però vennero eliminate o modificate. Storicamente tra un soldato semplice e un superiore non erano permessi legami amorosi nei ranghi dell'esercito, perciò questa storia non poteva essere mantenuta. Inoltre secondo molti lavoratori della squadra di produzione del film, 'il rapporto tra compagni rivoluzionari è il più nobile, il più intimo e il più grande' (p. 40), e per le due figure protagoniste la rivoluzione deve essere al primo posto. La storia d'amore tra Honglian e A'gui, un soldato dell'Armata, viene mantenuta poiché sono personaggi secondari, personaggi comuni che possono unire scopo rivoluzionario e amore: si sposano e nasce una figlia, che diventerà una futura rivoluzionaria (p. 40).

Il film si inserisce perfettamente nel cinema comunista del 'nuovo realismo' che si sviluppa tra gli anni '50 e i primi anni '80. Rispetto al precedente cinema di 'realismo critico',<sup>32</sup> che incitava ad una azione politica o sociale per risolvere il problema, i registi del 'nuovo realismo' non hanno

---

义真党是领路人|奴隶得翻身奴隶得翻身” (Avanziamo, avanziamo|la responsabilità dei soldati è grande|l'animosità delle donne è profonda.|Nell'antichità c'era Hua Mulan che si unì all'esercito prendendo il posto del padre|oggi c'è il distacco che prende i fucili per proteggere il popolo.|Avanziamo, avanziamo|la responsabilità dei soldati è grande|l'animosità delle donne è profonda.|Il Comunismo è il nostro credo, il Partito Comunista è la nostra guida|gli schiavi sono liberati, gli schiavi sono liberati!)

<sup>31</sup> Nella prima sequenza, nella capanna alla base Qionghua confessa ad Honglian il suo amore per Changqing. Nella seconda, quando i due si ritrovano dopo la completa guarigione di Qionghua, lei confessa che i sentimenti nei confronti di Changqing sono cambiati. Nella terza, al matrimonio di Honglian con il soldato A'gui, Qionghua dona all'amato una noce di betel, una palma che cresce sull'isola di Hainan, gesto che indica una dichiarazione d'amore, e Changqing la accetta. Nella quarta, Qionghua abbraccia l'albero dove è stato arso vivo l'amato.

<sup>32</sup> Dagli anni '30 fino agli anni '50, il cinema di sinistra soprattutto di Shanghai, era caratterizzato da realismo critico, che rivelava le sofferenze della massa sotto allo sfruttamento coloniale e capitalista, ed è considerato il precursore del cinema cinese del 'nuovo realismo'.

solamente il compito di riflettere il mondo oggettivo intorno ad essi, ma di afferrare sia “l’essenza della realtà” sia “la sua direzione e prospettive future”, facendo emergere una “realtà” più vera e profonda, un ideale trascendentale di sacrificio e fedeltà al Partito (McGrath 2010, pp. 345-346). L’unione di “realismo rivoluzionario e romanticismo rivoluzionario” del cinema comunista qui è ancora più evidente rispetto al film *La ragazza dai capelli bianchi*. Questa realtà è difficile da rappresentare, e viene suggerita grazie al cosiddetto ‘sguardo realista socialista’, in cui gli attori guardano fuori dallo schermo verso l’orizzonte e oltre gli spettatori con uno sguardo intenso ed esultante (pp. 347-348). L’esempio più rappresentativo è la sequenza della cattura di Hong Changqing [J. Xie 1960. Timecode: 01:31:30 – 01:34:59]: capisce cosa fare dopo aver visto le scritte rivoluzionarie sulle pareti e la bandiera rossa; l’immagine di questa si sovrappone poi al suo viso in primissimo piano [timecode: 01:33:36 – 01:33:50] mentre guarda fuori dall’inquadratura. L’inquadratura extradiegetica della bandiera assume un forte significato connotativo per Changqing: la sua coscienza e il movimento comunista si uniscono in una sola volontà con l’obiettivo della vittoria finale. All’inizio della scena è un prigioniero e alla fine è un eroe che accetta la morte in nome della rivoluzione (p. 363).

Per Xie Jin, come lo era stato per Wang Bin, è importante far emergere lo stato d’animo dei personaggi tramite inquadrature in primo e primissimo piano dei volti, soprattutto dal basso, come nella prima inquadratura del film [J. Xie 1960. Timecode: 00:02:18 – 00:02:23], in cui viene ripresa Qionghua nell’ennesimo tentativo di fuga. Come Xie Jin ha riportato in un’intervista (citato in Müller 2005, p. 124), “i movimenti di macchina devono [...] accordarsi con i sentimenti e le emozioni espressi dagli attori”, quindi vengono utilizzate molto le carrellate, soprattutto in avanti per enfatizzare la presa di coscienza e la comprensione da parte di Qionghua del suo ruolo nella rivoluzione [per esempio, timecode: 01:12:05 – 01:12:37].

Secondo quanto dichiarato da Wu (citato in J. Chen 2011, p. 168), lo sceneggiatore della versione dell’opera di Hainan, il materiale per la produzione del film fu preso dall’opera di Hainan e gli fu chiesto di andare per un periodo allo Studio Cinematografico Tianma per aiutare nell’adattamento. Sempre secondo la sua testimonianza, fu lui a chiamare lo sceneggiatore Liang Xin per aiutarlo nelle modifiche; concluso l’adattamento, Wu chiese di anteporre al titolo definitivo del film “Adattamento dall’omonima opera di Hainan *Il distaccamento femminile rosso*” (*Genju tongming Qiongju ‘Hongse niangzijun’ gaibian*) “根据同名琼剧《红色娘子军》改编”. Tuttavia sia Xie Jin che Liang Xin affermarono di non conoscere e di non aver mai collaborato con Wu Zhi, e per

questo non era stata apportata alcuna modifica al titolo. Secondo il critico Chen Jide 陈吉德 (2011), la sceneggiatura del film non ha niente a che vedere con l'opera di Hainan, sia per quanto riguarda la trama diversa, sia per i personaggi principali e secondari che non hanno corrispondenza con quelli dell'opera.

### 2.2.3 *Il distacco femminile rosso diventa un balletto*

Dopo l'uscita del film, l'intera nazione era rimasta affascinata dai due protagonisti Wu Qionghua e Hong Changqing, due figure eroiche da imitare.

Le versioni che descrivevano la vicenda della compagnia di donne soldato erano diverse l'una dall'altra, sia per forme (reportage, opera di Hainan, versione cinematografica) sia per contenuti (i personaggi e le vicende narrati erano reali, ispirati a persone o fatti reali oppure completamente inventati). La versione in forma di balletto creata negli anni '60 ottenne una fama viva ancora oggi.

Nel 1954 dopo la fondazione dell'Accademia di Danza di Pechino (*Beijing wudao xueyuan*) 北京舞蹈学院, la prima scuola cinese di danza e con l'aumento del numero degli studenti, nel 1959 venne fondata la Compagnia del Balletto Nazionale Cinese (*Zhongguo guojia baleiwutuan*) 中国国家芭蕾舞团 (oggi chiamata Compagnia Centrale del Balletto *Zhongyang baleiwutuan* 中央芭蕾舞团), che ancora oggi è l'unica compagnia di balletto a livello nazionale della Cina continentale.

Nel novembre 1963 il Premier Zhou Enlai, come spesso accadeva, visitò l'accademia e la compagnia per vedere come stava lavorando. La regista e coreografa Jiang Zuhui 蒋祖慧 (1934-)<sup>33</sup> stava lavorando alla realizzazione del balletto *Notre Dame de Paris* (*Bali shengmuyuan*) 《巴黎圣母院》, e il Premier fece alcune considerazioni sul repertorio della compagnia. Bisognava usare questa forma d'arte occidentale a favore della propaganda cinese per parlare di tematiche rivoluzionarie, creando così un nuovo repertorio. Il Premier propose di realizzare un balletto sulla

---

<sup>33</sup> Figlia della famosa scrittrice Ding Ling 丁玲 (1904-1986), duramente criticata prima e durante la Rivoluzione Culturale per le proteste contro la discriminazione delle donne e la richiesta di maggiore libertà in letteratura. Studiò danza a Pyongyang in Corea del Nord, poi ritornò in Cina dove divenne danzatrice nella Compagnia Centrale del Balletto. Nel 1955 studiò sceneggiatura e regia all'Accademia Statale del Teatro di Mosca; fu molto apprezzata da Zhou Enlai soprattutto per aver diretto il balletto *Xibanya nü'er* 西班牙女儿 (Figlia della Spagna) (1961). Ritornò in Cina a lavorare come regista e sceneggiatrice per la Compagnia Centrale del Balletto. Jiang Zuhui durante la Rivoluzione Culturale fu indicata come controrivoluzionaria, probabilmente anche a causa della figura materna.

Comune di Parigi<sup>34</sup> o sulla Rivoluzione d'Ottobre in Russia<sup>35</sup> (C. Luo 2010b, p. 80). Dopo questo discorso, lo sceneggiatore Lin Mohan 林默涵, che dal 1959 era viceministro dei Ministeri di Propaganda e di Cultura, organizzò un'assemblea all'inizio del 1964 invitando esperti da altre accademie<sup>36</sup> per discutere sulle tematiche della nuova danza cinese. Lin Mohan propose di adattare in forma danzata il film *Daji he ta de fuqin* 《达吉和他的父亲》 (Daji e i suoi padri),<sup>37</sup> assicurandone il successo. Un altro sceneggiatore e coreografo, Li Chengxiang 李承祥 (1931-)<sup>38</sup> non fu d'accordo con questa proposta, dicendo che le lunghe gonne delle donne della minoranza Yi non erano adatte per la danza (p. 80). Propose invece di utilizzare una sceneggiatura a cui stava lavorando basata sul film di Xie Jin *Il distaccamento femminile rosso*, e furono tutti d'accordo: la tematica era rivoluzionaria ma cinese, e poteva essere facilmente messa in forma di balletto. Lin Mohan formò la squadra per la creazione del balletto e scelse come sceneggiatori e coreografi Jiang Zuhui, Li Chengxiang e Wang Xixian 王锡贤, le scenografie furono fatte da Ma Yunhong 马运洪, i compositori furono Wu Zuqiang 吴祖强 e Du Mingxin 杜鸣心, i ballerini Bai Shuxiang 白淑湘, Liu Qingtang 刘庆棠 e il ballerino e coreografo Li Chengxiang interpretarono rispettivamente Wu Qionghua, Hong Changqing e Nan Batian.

Nessuno del gruppo creativo conosceva l'isola di Hainan e le sue caratteristiche né aveva sperimentato la vita militare, e per poter rappresentare al meglio il coraggio e le capacità in battaglia delle donne soldato nel febbraio 1964 il gruppo partì verso l'isola. Durante il viaggio si fermarono ad Hangzhou dove fecero visita allo sceneggiatore del film, Liang Xin 梁信: questi scrisse un canovaccio con le linee guida del film da consultare durante la stesura della sceneggiatura del balletto. Giunti sull'isola, oltre ad intervistare il tenente Feng Zengmin 冯增敏 e

---

<sup>34</sup> Governo socialista rivoluzionario che occupò Parigi dal 18 marzo al 28 maggio nel 1871 dopo la sconfitta di Napoleone III avvenuta nel settembre 1870 e sotto la minaccia dell'occupazione da parte della Prussia. Venne considerata da Marx come la prima delle rivoluzioni socialiste, la forma politica "nella quale si poteva compiere l'emancipazione economica del lavoro."

<sup>35</sup> Fase finale della rivoluzione russa che portò alla caduta dell'impero degli Zar. Il partito bolscevico guidato da Lenin e Trockij insorse nel novembre 1917 contro il governo provvisorio di Aleksandr Kerenskij, instaurato subito dopo la deposizione dello Zar Nicola II, e formò un governo a nome dei Soviet di operai e contadini.

<sup>36</sup> Scuola di Danza di Pechino (*Beijing wudao xiexiao*) 北京舞蹈学校, Accademia Centrale di Musica (*Zhongyang yinyue xueyuan*) 中央音乐学院, Associazione dei Danzatori Cinesi (*Zhongguo wudaojia xiehui*) 中国舞蹈家协会.

<sup>37</sup> Film del 1961 del regista Wang Jiayi 王家乙 girato dallo Studio Cinematografico Emei (*Emei dianying zhipianchang*) 峨眉电影制片厂 insieme allo Studio Cinematografico di Changchun. Storia della giovane Daji, cresciuta da un uomo di nazionalità Yi nel Sichuan. Il padre naturale, di nazionalità Han a cui era stata portata via la bambina, la ritrova dopo molti anni e dopo varie vicissitudini decide di andare a vivere con la figlia e il padre adottivo.

<sup>38</sup> Fu l'attore principale nel primo balletto cinese con tematica occidentale *Heping ge* 《和平鸽》 (Colombe di pace). Lavorò come regista, sceneggiatore e coreografo in numerose compagnie e scuole di danza cinesi.

gli altri soldati del distaccamento, sperimentarono le dure fatiche che ogni giorno le donne dovevano affrontare e rimasero colpiti dal paesaggio naturale. Vissero anche nella Prefettura Autonoma della minoranza Li, dove studiarono i balli e le musiche tradizionali che furono poi introdotti nel balletto. Dopo due mesi, il gruppo creativo si riunì nella capitale dell'isola, Haikou 海口, e in breve tempo scrissero la sceneggiatura del balletto (C. Luo 2010b, p. 81).

Dal luglio dello stesso anno, il balletto finito fu rappresentato davanti ad un pubblico selezionato per verificarne l'accettabilità, e gli ufficiali presenti criticarono le ballerine poiché non marciavano e non si muovevano come delle vere donne soldato. Quindi il corpo di ballo formato da circa centotrenta elementi, tornò ad Hainan dove visse per due settimane insieme alle donne soldato, sottostando al rigido regolamento militare. Una volta tornati a Pechino, i ballerini erano pieni di ispirazione e diedero numerosi consigli agli sceneggiatori su come modificare il balletto (Clark 2008, p. 161).

Alla fine di settembre 1964 il balletto moderno rivoluzionario dal titolo *Il distaccamento femminile rosso* iniziò le rappresentazioni presso il Teatro Tianqiao (*Tiangqiao juchang*) 天桥剧场 di Pechino.<sup>39</sup> Alla prima rappresentazione furono invitati in rappresentanza del Governo Liao Chengzhi 廖承志 (1908-1983) e Zhou Yang 周扬 che apprezzarono molto il balletto. Alla seconda fu invitata Jiang Qing, che vide l'opera prima del marito Mao, e ne rimase molto colpita. La terza fu vista da Zhou Enlai che era stato personalmente coinvolto nella creazione dell'opera; alla fine dello spettacolo si complimentò con la compagnia per i successi raggiunti. Allo spettacolo dell'8 ottobre furono presenti le maggiori cariche della Repubblica, Liu Shaoqi, Zhu De, Peng Zhen e il Presidente Mao Zedong, che alla fine disse: "La direzione è corretta, artisticamente è riuscita" (*fangxiang shi zhengquede, yishu shi chenggongde*) "方向是正确的, 艺术是成功的" (C. Luo 2010b, p. 81).

#### 2.2.4 La versione cinematografica del balletto

Jiang Qing dopo aver visto la rappresentazione del balletto si interessò molto alla vicenda del distaccamento femminile, probabilmente perché secondo Harris (2010, p. 11) si identificava con le sofferenze patite da Wu Qionghua. Decise quindi di supervisionare la produzione del balletto e

---

<sup>39</sup> Costruito nel 1959 proprio per la Compagnia Centrale del Balletto e rinnovato nel 2001. È uno dei pochi teatri in Cina specializzati negli spettacoli di balletto e opera.



soprattutto la sua versione cinematografica, dando direttive su come e cosa modificare della sceneggiatura e dei personaggi.

Decise di cambiare il nome della protagonista da Wu Qionghua 吴琼花 in Wu Qinghua 吴清华, con il significato di 'pura Cina'. Questo perché il nome del tenente della compagnia del distaccamento Pang Qionghua 庞琼花, a cui veniva spesso collegata la protagonista, era considerata una traditrice: si diceva che dopo la sconfitta delle donne soldato da parte dei giapponesi e la cattura e imprigionamento di queste, Pang Qionghua avesse fatto delle affermazioni controrivoluzionarie. La donna soldato non era mai stata indicata come una eroina, sebbene lei e il marito che lavorava a servizio del Governo fossero morti per l'integrità della Nazione (C. Luo 2010a, p. 70).

Il secondo cambiamento che decise di apportare era il ruolo dell'eroe principale, che non sarebbe più stata Qionghua (Qinghua), ma Hong Changqing. Il ballerino Liu Qingtang 刘庆棠 con l'interprete di Wu Qionghua, Bai Shuxiang 白淑湘, aveva formato una coppia artistica di grande successo, anche grazie a precedenti balletti in cui erano comparsi insieme. Tuttavia Liu, che secondo Harris (2010, p. 14) era il ballerino preferito di Jiang Qing, risultava essere geloso di tutte le attenzioni che i giornalisti davano alla compagna, essendo il balletto un'arte soprattutto femminile. Liu Qingtang affermava che il rappresentante maschile del Partito dovesse essere l'eroe principale del balletto, e che quindi dovesse seguire i principi delle "tre rilevanze" (*san tuchu*) "三突出" ed essere rappresentato come l'eroe principale, essendo colui che indica la via per la rivoluzione non solo a Qinghua, ma anche "alle masse" (Harris 2010, p. 14). Proprio per questi principi, altre figure eroiche minori dovevano essere eliminate, come la figura dell'amica di Qionghua, Honglian 红莲, che era stata messa in evidenza nel film (p. 11). Nel balletto la scena del sacrificio di Hong Changqing venne ancor più esaltata, quasi come un Cristo che muore per suscitare dei seguaci a battersi per far trionfare il Partito (Bai 2010, p. 9). L'albero a cui è stato legato durante il martirio nella scena finale è il luogo da cui ripartire per avanzare e portare a compimento la rivoluzione.

Un'ulteriore cambiamento che suggerì il Presidente Mao e di cui Jiang Qing si fece portavoce è l'aggiunta di una scena nel balletto. Mao guardando la rappresentazione del balletto, considerava poco chiara la modalità con cui Hong Changqing era entrato nella residenza di Nan Batian. Jiang Qing suggerì di aggiungere un interludio tra la seconda e la terza scena che rendesse più chiara la

narrazione; il gruppo creativo lavorò alla modifica, ma decise di non apportarla e mantenne la versione precedente (C. Luo 2010b, p. 81).

Tutti questi cambiamenti furono inseriti nel copione definitivo ‘rivisto collettivamente dalla Compagnia Centrale del Balletto’, pubblicato nel maggio 1970. Il film di Xie Jin e Liang Xin non veniva più indicato come fonte originaria della sceneggiatura, poiché il regista era stato denunciato ufficialmente per il film *Sorelle del palcoscenico* per aver ritratto e condonato dei comportamenti ‘borghesi’ (Harris 2010, p. 11).

La versione cinematografica del balletto fu girata dallo Studio Cinematografico di Pechino dal regista Xie Tielì e con direttore della fotografia Li Wenhua 李文化, che furono obbligati da Jiang Qing ad andare sull’isola di Hainan per prendere ispirazione. Tornati a Pechino, iniziarono a girare il film del balletto moderno rivoluzionario, che venne distribuito il giorno del Capodanno Cinese del 1971.

Il balletto è diviso in un preludio e sei scene, e tra la quinta e sesta scena è stato aggiunto un interludio. Accanto a Liu Qingtan, nel ruolo di Wu Qinghua c’è la ballerina Xue Jinghua 薛菁华.<sup>40</sup> Nel documentario di Yan Ting Yuen (2005), oltre all’intervista che viene fatta alla ballerina, viene filmato uno spettacolo in cui Jinghua ha la possibilità di ballare di nuovo dopo ventisette anni con Song Chen 宋琛 che nel film era il tenente della compagnia [Yuen 2005. Timecode 01:13:34 – 01:18:47].

Le inquadrature utilizzate da Li Wenhua sono varie ed inusuali, come le riprese dall’alto in alcune sequenze delle danze popolari [T. Xie 1970. Timecode: 01:09:02 - 01:09:11], oppure riprese grandangolari come la sequenza in cui Hong Changqing arriva alla dimora di Nan Batian [timecode: 00:42:40 - 00:43:00] (Harris 2010, p. 14).

Il messaggio del balletto è lo stesso del film e viene reso più chiaro dalla sequenza iniziale della quarta scena di lezione di politica fatta da Hong Changqing: sulla lavagna è scritto “Solo liberando tutta l’umanità, il proletariato può raggiungere la propria libertà” (*zhiyou jiefang quan renlei, cai neng zuihou jiefang wuchan jieji ziji*) “只有解放全人类，才能最后解放无产阶级自己”. Del film si è mantenuta anche la *Hongse niangzijun liange* 《红色娘子军连歌》 (Canzone della

---

<sup>40</sup> Xue Jinghua con la fine della Rivoluzione Culturale e il processo alla Banda dei Quattro dovette troncare la carriera artistica, poiché accusata di essere legata alla Banda e a Jiang Qing; ricominciò a ballare solo anni dopo.

compagnia del distaccamento femminile rosso), a cui sono state aggiunte altre melodie; solamente una di queste insieme a *Hongse niangzijun liange* 《红色娘子军连歌》 viene cantata dal coro ed è *Junmin tuanjie yi jia qin* 《军民团结一家亲》 (I soldati e il popolo sono riuniti in un'unica famiglia) nella quarta scena.<sup>41</sup> La canzone *Hongse niangzijun liange* 《红色娘子军连歌》 rimase così legata ai ricordi del popolo cinese da essere oggetto di rivisitazioni da parte delle nuove generazioni, come nel documentario di Yan Ting Yuen (2005) in cui un gruppo di giovani ballerini danzano in chiave moderna proprio sulle sue note [Yuen 2005. Timecode: 00:18:12 – 00:22:54].

Nel febbraio 1972 quando il Presidente americano Richard Nixon nella storica visita in Cina vide il balletto, chiese a Jiang Qing il nome degli artisti che avevano contribuito alla creazione; lei rispose che era stato “creato dalle masse”, in una semplice e tipica risposta socialista (Harris 2010, p. 1). Questa affermazione vale per tutte le “opere modello” e quindi anche per i due balletti moderni rivoluzionari; non sono solamente stati “creati dalle masse”, e il lungo elenco di esperti e professionisti elencati finora lo testimonia, ma sono nati “dalle masse” e dalle loro credenze e vicende, e rivolti quindi “alle masse” perché potessero apprezzare la nuova arte cinese.

---

<sup>41</sup> “*Wanquanhe shui qing you qing | wo bian douli song hongjun | jun aimin lai min yongjun | junmin tuanjie yi jia qin*” “万泉河水清又清 | 我编斗笠送红军 | 军爱民来民拥军 | 军民团结一家亲” (L’acqua del fiume Wanquan è sempre più chiara | facciamo dei cappelli di bambù da regalare all’Armata Rossa | l’armata ama il popolo e il popolo supporta l’armata | i soldati e il popolo sono riuniti in un’unica famiglia).

### 3 Tecniche del balletto (*balei*) 芭蕾 in *Baimaonü* 《白毛女》 e *Hongse niangzijun* 《红色娘子军》

Nel mio ultimo viaggio a Pechino ad una fiera del libro presso il Parco Chaoyang (*Chaoyang gongyuan*) 朝阳公园, in una bancarella ho acquistato una copia originale del libretto pubblicato nel 1970 del *Balletto moderno rivoluzionario 'Il distaccamento femminile rosso'* (*Geming xiandai wuju 'Hongse niangzijun'*) 革命现代舞剧《红色娘子军》 (Figura 1). Questo piccolo libretto, descrive la vicenda narrata nella versione cinematografica del balletto (*wuju*) 舞剧 traducendo i gesti e le espressioni dei ballerini in parole; presenta inoltre immagini di figure di danza eseguite dai ballerini indicandone i nomi, per renderle più familiari e subito distinguibili al pubblico.

L'importanza dei due balletti moderni rivoluzionari, oltre ad essere mezzi di propaganda efficaci, è la forma in cui si presentano. Come suggerito da Zhou Enlai al gruppo creativo del balletto *Il distaccamento femminile rosso*, bisognava dare forma ad una nuova danza cinese con nuovi contenuti. Anche Jiang Qing diede delle indicazioni al gruppo creativo sulla forma e su come creare musiche e danze efficaci: la "musica del balletto (*wuju*) 舞剧 deve derivare dal contenuto politico rivoluzionario, e deve essere subordinata alla danza per servire la rappresentazione di immagini eroiche proletarie", e bisognava creare e usare "un vocabolario di danza tipico e squisito per raffigurare immagini proletarie eroiche nel teatro" (J. Liu 2010, p. 442). La musica doveva derivare dal contenuto, e quindi la danza non poteva essere costituita solamente dal balletto (*balei*) 芭蕾, chiamato anche danza classica, che era considerata un'arte "borghese e non proletaria". L'introduzione delle forme artistiche cinesi, come le pose e i movimenti dell'opera tradizionale, le arti marziali, le danze tradizionali e popolari, che ne *La ragazza dai capelli bianchi* sono le danze *yangge* 秧歌 del nord-est della Cina, e ne *Il distaccamento femminile rosso* sono le danze della minoranza Li di Hainan, aiutarono a risolvere questo problema e ad unire forma e contenuto.

Nel libretto dell'opera vengono presentati alcuni nomi sia dei passi delle danze e delle arti marziali cinesi, ma soprattutto del balletto occidentale (*balei*) 芭蕾. Avendo studiato e praticato danza classica per alcuni anni, possiedo una conoscenza di base dei termini tecnici, tuttavia durante la lettura del libretto non riuscivo a leggere e a riconoscere i nomi dei passi, essendo scritto solamente in cinese. Come è possibile dal momento che i termini tecnici del balletto (*balei*) 芭蕾 sono in francese?

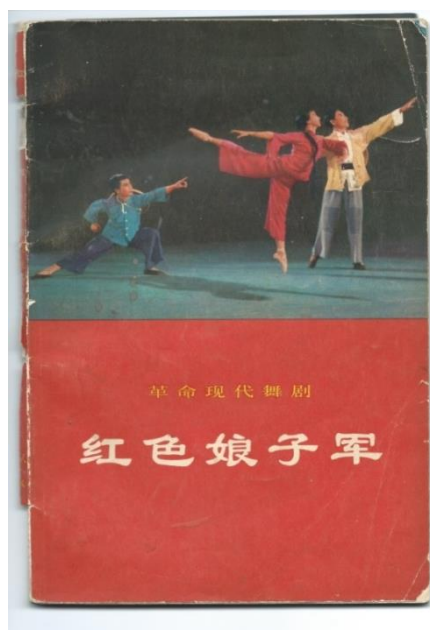


Figura 1: Libretto de *Il distaccamento femminile rosso*

### 3.1 Un nuovo vocabolario cinese del balletto (*balei*) 芭蕾

*La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》 e *Il distaccamento femminile rosso* (*Hongse niangzijun*) 《红色娘子军》 sono due balletti moderni rivoluzionari (*geming xiandai balei wuju*) 革命现代芭蕾舞剧, quindi come indica il nome la danza classica è l'elemento basilare di queste due "opere modello".

Le coreografe Hu Rongrong e Jiang Zuhui, che seguirono la creazione e l'adattamento dei due balletti (*wuju*) 舞剧, ebbero una formazione accademica di balletto classico russo integrato da studi sulle danze tradizionali cinesi. Nelle prime scuole di danza cinesi i ballerini vennero in contatto con la danza classica e la terminologia estranea alla lingua e alla cultura cinese.

Li Cunxin 李存信 (1961-), ballerino cinese di fama internazionale, nella sua autobiografia (Li 2003) descrive il primo approccio con il mondo della danza e del balletto classico, e alcuni passaggi fanno comprendere chiaramente ciò che accadeva in quegli anni nelle più prestigiose scuole di danza cinesi. Si formò proprio durante la Rivoluzione Culturale presso l'Università Centrale di Arti dello Spettacolo 5-7 dell'Accademia di Danza di Pechino, che aveva Jiang Qing come direttore artistico:

The Beijing Dance Academy, due to Madame Mao's involvement, was, we were told, regarded as the most prestigious dance school in the whole of China and the only one to offer full scholarships which would pay for our food, our board, our tuition and our training clothes. (Li 2003)

La loro formazione non era solamente di danza classica e arti dello spettacolo cinesi, ma anche di politica e filosofia maoista. Il direttore Wang dell'Accademia presentò così l'università ai nuovi studenti:

'On behalf of our beloved Madame Mao, I welcome you to the Central 5-7 Performing and Arts University. You are privileged to be chosen to be part of Madame Mao's new school. Do you know what your chances of being chosen were?' He paused. 'One in a billion! [...] You will carry Chairman Mao's artistic flag into the bright future. Not only will you receive six years of ballet training, but you will also study Chinese folk dance, Beijing Opera movement, martial arts, acrobatics, politics, Chinese and international history, Chinese and international geography, poetry, mathematics and Madame Mao's Art Philosophy. What's Art Philosophy you may ask? [...] Art Philosophy is the relationship between politics and the arts. (Li 2003)

Li, come altri studenti che per la prima volta studiavano il balletto (*balei*) 芭蕾, non capì subito le caratteristiche di questa danza occidentale, e quando arrivò il momento di acquistare le scarpette per danzare, iniziarono i primi equivoci:

Then we were introduced to Chiu Ho, the head ballet mistress, who took us to the shoe workshop for our ballet shoe fittings. It was the moment I had been dreading.

Chiu Ho, we soon learned, was considered one of the most knowledgeable ballet teachers in China. She had been trained by the visiting Russian teachers in the 1950's, and despite her diminutive size, she was the teacher we would learn to fear most.

In the shoe workshop, Chiu Ho told us to choose the tightest ballet shoes possible because, she said, they would eventually stretch. [...]

'Boys first!' Chiu Ho barked. One by one we tried on the ballet shoes. They were so small they cramped my long toes. I couldn't imagine how uncomfortable the hard pointe shoes would be.

'Okay, boys are done! You can all get out of here!' Chiu Ho bellowed.

'What about the pointe shoes?' I asked. 'What about them?' she frowned. 'Don't we have to try them on?' I asked.<sup>42</sup>

She looked at me, then she and the shoemaker roared with laughter. '**No, only girls wear pointe shoes!**' Chiu Ho chuckled.

I felt like collapsing with relief! [...] But I didn't realise that even the small flat shoes Chiu Ho had given me to wear would be enough to cause permanent damage to my toes. (Li 2003)

Nella prima lezione, il maestro Chen Lueng cercò di dare una definizione dell'arte del balletto:

Chen Lueng gathered us in a semi-circle. 'Can anyone tell me what ballet is?'

We all just looked at each other.

He smiled gently. 'Ballet is an art form that originated from dancing in the French imperial courts. It is a universal art form now,' he explained. He then told us that our syllabus would be based on

---

<sup>42</sup> Li Cunxin aveva visto il film del balletto (*wuju*) 舞剧 *Il distaccamento femminile rosso* proiettato nella Comune dove abitava quando era ancora piccolo nei primi anni '70. Questo è stato il suo primo incontro con il balletto.

the famous **Vaganova method** from Russia, which had produced some of the world's finest dancers, including Nureyev and Vasiliev.

Everything he said went in one ear and straight out the other. These names didn't mean anything to me at all.

'The first two years, we call them the foundation years, are considered crucial. I'll be your teacher for this period. To start with, I'll teach you some basic positions and exercises. Over the course of this first year, I'll teach you some ballet terminologies. They are in French. The French gave all the steps and movements names. Internationally everyone uses these French terminologies.' (Li 2003)

Il balletto (*balei*) 芭蕾 è un'arte occidentale che ha origine nel Rinascimento italiano. Grazie a Caterina de' Medici arrivò alla corte francese, dove fu molto apprezzato dall'aristocrazia: ecco perché viene considerata un'arte nobile ed aristocratica. Nel 1581 venne presentato il primo spettacolo in cui la danza aveva un ruolo a sé stante, il '*ballet de cour*' o 'balletto di corte'. Numerosi coreografi francesi lavorarono per codificare i passi, le figure e i movimenti del balletto (*balei*) 芭蕾, creando la terminologia francese che ancora oggi si utilizza in tutto il mondo; primo fra tutti fu Pierre Beauchamp (1631-1705) che codificò le cinque posizioni di base dei piedi.<sup>43</sup> Nel 1669 fu fondata da Luigi XIV l'Accademia dell'Opera di Parigi, la prima compagnia al mondo del balletto. Nel Settecento il linguaggio codificato era talmente universale da essere facilmente diffuso anche tra la popolazione, che poteva studiare e mettere in pratica questa danza. Grazie al patrocinio degli Zar, l'arte del balletto arrivò in Russia, dove nel 1738 venne fondata una scuola di danza che diventerà in seguito la celebre scuola del Teatro Mariinskij (Guatterini 2006, p. 20). Vennero invitati molti ballerini e coreografi da altri paesi che contribuirono con i loro insegnamenti alla fioritura del balletto russo, che raggiunse il massimo splendore nella seconda metà dell'Ottocento. In Russia, grazie al maestro francese Marius Petipa (1818-1910), si sviluppò il balletto cosiddetto 'classico', basato sulle tecniche e sui passi codificati da Beauchamp e altri coreografi. Le costrizioni politiche che non lasciavano molta libertà agli artisti, mantennero il balletto sovietico stilisticamente conservatore, nonostante negli altri paesi europei e negli Stati Uniti le innovazioni radicali e le sperimentazioni nel campo della danza fiorissero senza sosta (Roberts 2008, p. 2). Parigi, che fino ad allora era stata la 'capitale del balletto', stava perdendo importanza. Importanti maestri in Russia delinearono stili e metodi di insegnamento del balletto

---

<sup>43</sup> Nella *I posizione* (*yi wei*) 一位, le gambe sono ruotate verso l'esterno, i piedi formano tra di loro una linea retta, con i talloni uniti e le punte rivolte lateralmente; nella *II posizione* (*er wei*) 二位 le gambe sono ruotate verso l'esterno e i piedi sistemati come in I posizione, ma i talloni sono distanziati tra loro; nella *III posizione* (*san wei*) 三位 le gambe e i piedi sono rivolti verso l'esterno, ma con il tallone di un piede situato davanti all'arco plantare dell'altro; nella *IV posizione* (*si wei*) 四位, le gambe sono rivolte verso l'esterno e i piedi come in prima posizione ma posti uno davanti all'altro distanziati tra loro e con il tallone di uno in corrispondenza della punta dell'altro e viceversa; la *V posizione* (*wu wei*) 五位 è simile alla IV posizione ma con i piedi ben serrati l'uno contro l'altro. (Guatterini 2006, p. 230)

(come Carlo Blasis ed Enrico Cecchetti), tra i quali il 'metodo Vaganova' che negli anni '20 si diffuse in Russia e in tutto il mondo. Questo metodo sviluppato dalla russa Agrippina Vaganova aveva come base il rafforzamento delle gambe e dei piedi per dare stabilità ed equilibrio al corpo nei movimenti, e allo stesso tempo il rafforzamento delle braccia per farle risultare gentili nei movimenti; come si può anche riscontrare nel passaggio di Li sulla prima lezione di balletto:

During that first ballet class, I couldn't feel my toes at all in those tight, tiny shoes and in the freezing-cold weather. Chen Lueng told us to stand with our **feet** in all sorts of funny ways – he called them first, second, third, fourth and fifth positions. It felt ridiculous. I couldn't imagine anyone in their right minds wanting to watch us do these ugly positions! Surely even Madame Mao would fall asleep if we performed like waddling ducks! I had such difficulty getting my feet to cooperate. They kept rolling inwards. [...]

Everything felt weird in that very first class. We had to extend our **arms** to the side, palms facing forwards, just below shoulder height, while Chen Lueng walked among us, pushing our arms down and asking us to resist him with all our strength. We held this position for several minutes until he told us to relax. He said this was to develop our arm strength, so our arms would look soft, never strained. This was not dancing, I said to myself. Where were the leaps and skips? How could I possibly suffer this agony for six years? My feet felt so cramped. I couldn't imagine how bad it must be for the girls standing on their toes in pointe shoes. (Li 2003)

Anche in Russia la lingua del balletto (*balei*) 芭蕾 è il francese e con l'arrivo in Cina dei primi maestri russi negli anni '50, questo vocabolario si radicò nelle prime scuole di danza cinesi. Tuttavia, come spiegò anche il maestro Chen Lueng agli allievi:

'However, it is Madame Mao's wish that we should give the steps Chinese names as well. Therefore, not only will you learn the French terminology, you'll also learn the Chinese names. I expect you to remember them.'

I couldn't believe what I'd heard. *French?* [in corsivo nel testo originale] I had such problems understanding Chen Lueng's Mandarin, let alone French. (Li 2003)

Come si può vedere, la difficoltà linguistica era il principale problema. Per rendere più facile la diffusione e la memoria dei termini tecnici del balletto classico, i responsabili della cultura, e Jiang Qing per prima, decisero di sostituire i nomi francesi con dei termini cinesi. Per esempio, la figura *arabesque*, in cui il corpo si sostiene su una sola gamba tesa o in *demi-plié* (una mezza flessione delle ginocchia) mentre l'altra è allungata e tesa dietro al corpo a formare un angolo che può essere di 90° con l'asse verticale (Guatterini 2006, p. 232), in cinese è stata chiamata 'accogliere il vento, spiegare le ali' (*yingfeng zhanchi*) 迎风展翅, poiché la ballerina sembra pronta a librarsi in volo (Strauss, Wing, Leung 1977, p. 8). Tuttavia, si continuavano e continuano ancora oggi ad usare anche le trascrizioni di questi termini francesi in cinese; come si può vedere nel ricordo di Li Cunxin:



I had to think of some way to remember the ballet terms though, so when Chen Lueng started talking about the French word 'tendu',<sup>44</sup> I tried to remember the sound and immediately thought of the Chinese sounds 'Ton Jiu', which means 'nine pieces of lollies' – backwards. For 'penché', I thought 'Pong Xie', which means crab. Some words I couldn't find any Chinese equivalent for. 'Arabesque' was simply not worth the effort. By the time I finally worked out 'Ar La Bai S Ker', I had to remember five different Chinese words and that sounded even more ridiculous. Eventually I tried to write the words down in a diary I'd been given, but my Chinese vocabulary was completely inadequate. (Li 2003)

Si può quindi anche usare la trascrizione fonetica di *arabesque*, *a la bei si ke* 阿拉贝斯克. Si trovano entrambi i termini per indicare la posizione di *arabesque*, sia 'accogliere il vento, spiegare le ali' (*yingfeng zhanchi*) 迎风展翅 sia *a la bei si ke* 阿拉贝斯克. Come l'*arabesque*, molti altri movimenti e pose hanno acquisito nomi cinesi.

Il mio confronto tra le due protagoniste Yang Xi'er e Wu Qinghua si baserà sui termini francesi della danza classica e i loro corrispondenti termini cinesi presenti nel libretto del *Balletto moderno rivoluzionario 'Il distaccamento femminile rosso' (Geming xiandai wuju 'Hongse niangzijun')* 革命现代舞剧《红色娘子军》 del 1970. I video a cui farò riferimento sono le versioni cinematografiche dei due balletti (*wuju*) 舞剧 degli anni '70, così come le figure dei passi eseguiti dalle ballerine sono immagini istantanee dalle due versioni.

### **3.2 Confronto tra le due protagoniste femminili Yang Xi'er 杨喜儿 e Wu Qinghua 吴清华**

Nei due balletti (*wuju*) 舞剧 moderni rivoluzionari, le protagoniste sono senza dubbio Xi'er e Qinghua, sebbene come si è visto nella versione cinematografica del balletto *Il distaccamento femminile rosso* per volontà di Jiang Qing il ruolo principale fosse riservato a Hong Changqing. Tuttavia, essendo la danza classica un'arte che dà maggiore visibilità alla ballerina e la varietà di tecniche e posizioni è molto più ampia della controparte maschile, nella versione cinematografica il palco è occupato per circa 42 minuti dalla ballerina Xue Jinghua nel ruolo di Wu Qinghua e dalle altre figure femminili. Changqing è presente sul palco solamente per un quarto dell'intero balletto, circa 27 minuti (Harris 2010, p. 14).

---

<sup>44</sup> Estensione della gamba che si allontana dalla gamba di sostegno, il piede mantiene la punta ben stesa con le dita sul pavimento.

Xi'er e Qinghua sono però delle protagoniste particolari, che si distanziano dalle ballerine della danza classica occidentale. I movimenti nell'arte del balletto (*balei*) 芭蕾 sono solitamente morbidi e delicati, quelli di braccia e gambe eleganti ed aggraziati, per essere più vicini all'estetica della nobiltà europea. Anche nell'opera tradizionale cinese i passi e i movimenti degli attori di ruoli femminili *dan* erano leggeri, a causa delle *qiaoxie* 跷鞋, le calzature di scena che ricordavano i piedi fasciati e che rendevano difficile anche il solo camminare. Nei due balletti (*wuju*) 舞剧 invece, tutte le ballerine esprimono forza e tensione in figure e pose, le espressioni mostrano rabbia e determinazione e i movimenti sono più energici e forti, le braccia più rigide: tutto ciò quindi si oppone alle convenzioni del balletto (*balei*) 芭蕾 (Roberts 2008, pp. 6-7).

Secondo lo studioso Guo Beiruo 郭贝若 (2013, p. 94), l'arte della danza classica prevede principalmente "tecniche di salti, giri" (*tiao, zhuan [...] jiqiao*) 跳、转 [...] 技巧, e anche nelle due "opere modello" questi due elementi sono preponderanti. Guo (p. 94) descrive anche la danza classica come "aperta" (*kai*) 开, e questa caratteristica si può riscontrare nelle aperture accentuate di gambe e braccia.

Delle due versioni cinematografiche dei balletti, *La ragazza dai capelli bianchi* è quella in cui sono usate maggiormente le tecniche della danza classica e gli assoli della protagonista sono molto numerosi, mentre ne *Il distacco femminile rosso* gli assoli di Qinghua non sono molti e prevalgono le scene collettive di danze popolari.

Guardando le due versioni cinematografiche delle "opere modello" ho notato che i passi e le tecniche di danza classica eseguiti da Wu Qinghua descritte nel libretto del *Balletto moderno rivoluzionario 'Il distacco femminile rosso'* (*Geming xiandai wuju 'Hongse niangzijun'*) 革命现代舞剧《红色娘子军》, vengono anche eseguiti da Yang Xi'er nella versione cinematografica del *Balletto moderno rivoluzionario 'La ragazza dai capelli bianchi'* (*Geming xiandai wuju 'Baimaonü'*) 革命现代芭蕾舞剧《白毛女》 del 1972.

Per quanto riguarda le braccia, i loro movimenti sono liberi per esprimere al meglio le emozioni delle protagoniste; generalmente si possono chiamare *port de bras* (portamento delle braccia), cioè una serie di movimenti di passaggio da una posizione ad un'altra.<sup>45</sup> Xi'er e Qinghua a differenza delle ballerine classiche occidentali chiudono le mani in pugni per dare maggiore enfasi

---

<sup>45</sup> Secondo metodo Vaganova, i *port de bras* sono sei.

al loro desiderio di lotta. Per esempio in Figura 2, Xi'er dopo la morte del padre è determinata alla vendetta; in Figura 3, Qinghua nel tentativo di scappare stringe il pugno decisa a vendicare anni di soprusi. In altre sequenze l'indice viene puntato verso i nemici (Figura 4 e Figura 5).



Figura 2: Poso con pugno di Xi'er



Figura 3: Poso con pugno di Qinghua



Figura 4: Poso con indice di Xi'er



Figura 5: Poso con indice di Qinghua

Per spostarsi da una parte all'altra del palcoscenico, eseguono una serie di piccoli passi chiamati *pas de bourée* (*zujian suibu*) 足尖碎步, che anche in cinese sono 'passi veloci in punta' eseguiti in ogni direzione. In questi spostamenti le braccia possono essere in movimento, in alto oppure in basso. In Figura 6, *baimaonü* nel tempio esegue dei passi spostandosi lateralmente; in Figura 7, Qinghua esegue i passi in cerchio lungo il perimetro del palco, che vengono chiamati *pas de bourée suivi*.



Figura 6: Pas de bouree di Xi'er



Figura 7: Pas de bouree suivi di Qinghua

Simile al *pas de bourée* (*zujian suibu*) 足尖碎步 essendo eseguiti sulle punte, sono gli *chainés* (*ping zhuan*) 平转, dei ‘giri ordinari’ a catena con i piedi il più possibile vicini e spostando alternativamente e in velocità il peso da un piede all’altro (Guatterini 2006, p. 234). In Figura 8, Xi’er si risveglia dopo le frustate in casa Huang; in Figura 9 Qinghua sta scappando da Laosi.



Figura 8: Chainés di Xi'er



Figura 9: Chainés di Qinghua

Il sopracitato *arabesque* (*yingfeng zhanchi*) 迎风展翅 è la posa più usata da entrambe le protagoniste, è eseguito sia negli assoli che nei passi a due, in scene di felicità oppure in quelle più tragiche, ed esprime femminilità e delicatezza. Alcuni esempi: Xi'er in Figura 10, e Qinghua in Figura 11 eseguono un *arabesque* la prima in mezza punta e la seconda in punta. Xi'er e Qinghua in queste sequenze sono riuscite a fuggire dalle guardie di Huang Shiren e Nan Batian, poiché entrambe erano credute morte, e possono essere libere.



Figura 10: Arabesque di Xi'er



Figura 11: Arabesque di Qinghua

Ne *Il distacco femminile rosso*, Qinghua esegue con una grande frequenza una posa simile alla posa *arabesque*, l'*attitude* (*heli shi*) 鹤立式 *en arrière*, cioè indietro rispetto alla direzione del danzatore nello spazio. Il nome cinese ‘forma di una gru in piedi’, indica bene questa figura, che consiste nella sospensione del corpo su una gamba sola mentre l’altra gamba è sollevata indietro o avanti a 90° con il ginocchio piegato e ruotato all’esterno in linea con il

piede corrispondente (Guatterini 2006, p. 232).<sup>46</sup> La figura *attitude* (*heli shi*) 鹤立式 *en arrièr*e può evolversi in una *grand pirouette attitude* (*heli xuanzhu*an) 鹤立旋转, un giro che le ballerine eseguono sul proprio asse con le gambe in posizione di *attitude*. In Figura 12, Xi'er risvegliatasi dopo le frustate, danza nella stanza di casa Huang. Questa figura eseguita da Qinghua e dalle altre donne soldato in *Hongse niangzijun* 《红色娘子军》 è solitamente accompagnata dalle mani serrate in pugni a formare un'ellisse sopra la testa in *III posizione*<sup>47</sup> (Figura 13).



Figura 12: Attitude di Xi'er



Figura 13: Attitude di Qinghua

In preparazione alla figura *attitude* (*heli shi*) 鹤立式 *en arrièr*e, le ballerine eseguono un *pas de chat* (*pi cha tiao*) 劈叉跳 (o anche chiamato *mao tiao* 猫跳), che ricorda i 'passi di un gatto' ed indica una 'serie di salti' in cui entrambi i piedi sono staccati dal pavimento mentre si salta da un piede all'altro (Figura 14 e Figura 15).



Figura 14: Pas de chat di Xi'er



Figura 15: Pas de chat di Qinghua

<sup>46</sup> L'*attitude* è una figura ispirata alla statua di Mercurio del Giambologna (1524-1608), introdotta dal Maestro Carlo Blasis. Può essere eseguita anche *en avant*, quindi in avanti rispetto alla posizione del danzatore nello spazio.

<sup>47</sup> Secondo il metodo Vaganova, le posizioni delle braccia sono tre: nella *I posizione* entrambe le braccia si arcuano a formare un'ellisse davanti al corpo con le mani all'altezza dell'ombelico; nella *II posizione*, partendo dalla I posizione le braccia non sono perfettamente in orizzontale ma tendono leggermente verso il basso sotto l'altezza delle spalle; nella *III posizione* le braccia si dispongono ad ellisse come per la *I posizione* ma si portano entrambe al di sopra della testa.

Insieme all'*arabesque*, un passo per cui queste protagoniste sono diventate legendarie e le cui immagini sono diventate estremamente famose, è il *sissonne* (*dao ti zijin guan*) 倒踢紫金冠 che come suggerisce il nome cinese consiste in un calcio all'indietro con una gamba (*dao ti* 倒踢) partendo da una *V posizione* (*wu wei*) 五位 atterrando di nuovo in quinta posizione, e durante il salto le gambe eseguono un'apertura di 180°. Nei due balletti viene utilizzato per esprimere grandi emozioni come gioia, per esempio in Figura 16 in cui Xi'er è contenta per il nastro rosso ricevuto dal padre, oppure paura, come in Figura 17 in cui Qinghua scappa da Hong Changqing al loro primo incontro nel palmeto.



Figura 16: Sissonne di Xi'er



Figura 17: Sissonne di Qinghua

Un salto eseguito in preparazione del *sissonne* (*dao ti zijin guan*) 倒踢紫金冠 è l'*assemblé* (*shuang qi shuang luo*) 双起双落, salto che come indica il nome 'doppia salita, doppia caduta' consiste nell'unione delle due gambe durante la fase aerea, partendo da un piede per atterrare su due. In Figura 18, la 'ragazza dai capelli grigi' (*huimaonü*) 灰毛女 tra le montagne lotta contro gli animali selvaggi; in Figura 19 Qinghua sta inseguendo Nan Batian per compiere la vendetta tanto desiderata.



Figura 18: Assemblé di Xi'er



Figura 19: Assemblé di Qinghua

Un altro salto eseguito con grande frequenza è il *grand jeté* (*lingkong yue*) 凌空越, un ‘salto in aria’ come indica il nome cinese con le gambe a 180° che si esegue gettando una gamba in avanti ed atterrando su di essa. È usato dalle due protagoniste per scappare velocemente facendo grandi passi. Per preparare il *grand jeté*, solitamente le ballerine eseguono dei passi preparatori nella sequenza *chassé - glissade - grand jeté*. Lo *chassé* (*cuo bu*) 蹉步 è un passo scivolato in cui un piede scaccia l’altro prendendone il posto (Guatterini, p. 232), e come indica il nome cinese è un ‘passo inciampato’. La *glissade* (*ca di*) 擦地 come indicano le traduzioni dei due termini francese e cinese, è una ‘scivolata’, un passo strisciato in cui una gamba esce in una direzione scelta e attraverso un trasferimento di peso viene raggiunta velocemente dall’altra gamba per ottenere la chiusura simultanea in *V posizione* (*wu wei*) 五位; viene eseguito in qualsiasi direzione (Guatterini 2006, p. 233). In Figura 20, Xi’er è riuscita ad ingannare Mu e le altre guardie e si prepara a scappare tra le montagne; in Figura 21 Qinghua sta scappando con grandi salti da Laosi.



Figura 20: Grand jeté di Xi’er



Figura 21: Grand jeté di Qinghua

Il quarto importante salto che eseguono sia Xi’er che Qinghua con grande frequenza è il *jeté entrelacé* (*jianshi bianshen tiao*) 剪式变身跳, un ‘salto in cui le gambe si muovono in una sforbiciata facendo ruotare il corpo’. Viene eseguito per scappare velocemente dai nemici o in sequenze drammatiche, come si può vedere in Figura 22 in cui Xi’er si scontra con la madre di Huang; in Figura 23 durante un addestramento, Qinghua e il tenente della compagnia eseguono un *jeté entrelacé* mentre sparano e lanciano granate.



Figura 22: Jeté entrelacé di Xi'er



Figura 23: Jeté entrelacé di Qinghua

L'ultimo salto eseguito spesso da entrambe le protagoniste è il *temps levé*, che consiste in uno stacco da terra su un solo piede con l'altro mantenuto in una posizione data. È una figura molto leggera, eseguita per lo più in scene di allegria e spensieratezza, come in Figura 24 in cui Xi'er attende l'arrivo del padre, e in Figura 25 in cui Qinghua balla insieme al popolo.



Figura 24: Temps levé di Xi'er



Figura 25: Temps levé di Qinghua

La seconda categoria di tecniche della danza classica indicati da Guo Beiruo (2013, p. 94) comprende i giri. I giri sul proprio asse, ovvero le *pirouettes* (*xuanzhuān*) 旋转, sono eseguite dalle due ballerine *en dehors* (*xiang wai*) 向外 cioè verso l'esterno come in Figura 26, oppure *en dedans* (*xiang li*) 向里 verso l'interno come in Figura 27.



Figura 26: Pirouettes di Xi'er



Figura 27: Pirouettes di Qinghua



Vengono eseguiti anche altri giri, i *soutenu* e i *fouetté*. I *soutenu* (*zu jian bing li*) 足尖并立 sono dei ‘giri legati sulle punte’ in cui come suggerito dal termine francese che significa ‘sostegno’, una gamba fa da sostegno all’altra e si scambiano nella rotazione. Sono eseguiti per esempio nelle scene collettive in cui le due protagoniste girano in cerchio sul palco mentre “le masse” battono le mani oppure cantano, e per questo si chiamano *soutenu en tournant* (*zhuanshen zu jian bing li*) 转身足尖并立. In Figura 28 *baimaonü* 白毛女 tra le montagne esegue dei *soutenu en tournant* lungo il perimetro del palco; in Figura 29 Qinghua che è appena arrivata alla base del distacco femminile gira intorno al palco accolta dal popolo e dalle donne soldato.



Figura 28: Soutenu di Xi'er



Figura 29: Soutenu di Qinghua

I *fouettés* (*huibian zhuan*) 挥鞭转 che si possono tradurre come ‘giri frustati’ consistono nel voltarsi rapido del corpo da una parte all’altra con una gamba in uscita e una di sostegno. L’esempio più classico sono i *fouettés rond de jambe en tournant*, giri sul posto dati da un movimento veloce della gamba sollevata che si porta all’esterno del corpo con un *rond de jambe* (*pian tui*) 骗腿, cioè una rotazione della gamba, e velocemente si chiude in *retiré*, posizione in cui una gamba mantiene la coscia sollevata lateralmente al corpo all’altezza dell’anca, il ginocchio piegato e la punta del piede posizionata sul ginocchio della gamba di sostegno (Guatterini 2006, p. 235). Sia Xi'er (Figura 30) che Qinghua (Figura 31) eseguono una serie di *fouettés rond de jambe en tournant* in momenti di gioia, la prima ha ricevuto il nastro rosso dal padre, la seconda è appena entrata a far parte del distacco.



Figura 30: Fouettés di Xi'er



Figura 31: Fouettés di Qinghua

Quelle sopracitate sono tecniche della danza classica comuni alle due protagoniste dei balletti (*wuju*) 舞剧. Ci sono però anche delle tecniche eseguite da Wu Qinghua piuttosto che da Xi'er.

Un esempio è una serie di *fouettés* (*huibian zhuan*) 挥鞭转 eseguiti solamente da Xi'er [Sang 1972. Timecode: 01:20:33 – 01:21:04], costituiti da una sequenza di *developpé*<sup>48</sup> (Figura 32a) – *grand pirouette attitude* (*heli xuan zhuan*) 鹤立旋转 (Figura 32b) – *pirouettes en dedans* (*xiang li xuan zhuan*) 向里旋转 (Figura 32c). Sono eseguiti nella settima scena *Taiyang chulai le* 太阳出来了 (Il sole è sorto) nella grotta dopo il racconto di Dachun su come è cambiata la situazione al villaggio.



(a)



(b)



(c)

Figura 32: Fouettés di Xi'er con serie di *developpé* (a) – *grand pirouette attitude* (b) – *pirouettes en dedans* (c)

<sup>48</sup> Movimento di una gamba che si piega passando da un *retiré* per estendersi in aria a diverse altezze, rimanendo ben sostenuta e controllata in allungamento.

Queste sono le tecniche comuni eseguite; tuttavia, Qinghua negli assoli esegue una figura non utilizzata da Xi'er, il *grand battement derrière*, in cui l'intera gamba con ginocchio teso si solleva indietro in aria e si riporta a terra (Guatterini 2006, p. 232) (Figura 33). Con questo slancio della gamba viene espresso l'animo ribelle e forte di Qinghua.



Figura 33: Gran battement derrière di Qinghua

La donna nella tradizione della danza classica è sempre stata oggetto di desiderio amoroso da parte dell'uomo, sia essa un essere etereo e irraggiungibile come nel balletto *La Sylphide* (*La Silfide*), oppure una contadina come la protagonista di *Giselle*, e quindi il corpo e i movimenti delle donne oltre che grazia esprimevano una forte sensualità, accentuata anche da costumi aderenti. Nel periodo della Rivoluzione Culturale amore e sessualità venivano visti come distrazioni indegne per i rivoluzionari e quindi eliminati, e così qualsiasi suggestione o contatto tra corpi di uomo e donna venivano denunciati come pornografia (Roberts 2008, p. 10). Nella tradizione cinese non c'era in quel periodo l'idea estetica del corpo, il cui movimento in Occidente è sempre stato considerato 'arte'. In un classico passo a due, il ballerino stringe la partner alla vita e la sostiene in salti e giri, per finire con una posizione in cui l'uomo posa uno sguardo bramoso sulla donna, mentre questa ha il viso rivolto verso il pubblico (p. 11). Nei due balletti moderni rivoluzionari, i passi a due tra uomo e donna sono quasi del tutto cancellati, eliminando così l'implicita sensualità. Nei passi a due coreografati il contatto è minimo e consiste nell'uomo che fa da sostegno alla ballerina per una posa, solitamente un *arabesque* (*yingfeng zhanchi*) 迎风展翅. Inoltre come nei film rivoluzionari gli sguardi sono rivolti ad un punto fuori dall'inquadratura che indica un futuro comunista astratto (p.11). I passi a due sono presenti sia in sequenze di gioia che di lotta.

Ne *La ragazza dai capelli bianchi* ci sono alcuni passi a due, come quello tra Xi'er e il padre nella prima scena (Figura 34) in una posa *arabesque* (*yingfeng zhanchi*) 迎风展翅. Tuttavia quello più

famoso ed importante è quello tra Xi'er 喜儿 e Dachun 大春 in due sequenze della settima scena. Inizialmente Xi'er spaventata esegue una serie di *grand jeté* (*lingkong yue*) 凌空越, di *chainés* (*ping zhuan*) 平转 e *soutenu en tournant* (*zhuanshen zu jian bing li*) 转身足尖并立 per scappare da Dachun. Quando lo riconosce, Xi'er gli corre incontro ed esegue un *arabesque* (*yingfeng zhanchi*) 迎风展翅 sostenendosi sulle sue braccia (Figura 35); in questa sequenza esegue più volte questa posizione anche sostenuta dalle mani di Dachun. Fa quindi una *pirouette en dehors* (*xiang wai xuanzhuang*) 向外旋转, in cui le mani del ballerino cingono la vita di Xi'er per darle sostegno (Figura 36): questo è l'unico momento in cui si può vedere un contatto fisico tra i due diverso dalle pose in *arabesque* (*yingfeng zhanchi*) 迎风展翅 (Figura 34).



Figura 34: Arabesque (passo a due con Yang Bailao)



Figura 35: Arabesque (passo a due con Dachun)



Figura 36: Pirouettes (passo a due con Dachun)

Ne *Il distaccamento femminile rosso* il passo a due più importante che è anche stato eseguito dopo tanti anni e ripreso nel documentario di Yan Ting Yuen (2005) è quello tra Qinghua e il tenente della compagnia nella quarta scena *Dang yu yingxiong, jun min yi jia* 党育英雄, 军民一家 (Il partito educa gli eroi, i soldati e il popolo sono un'unica famiglia). Le due ballerine eseguono una serie di *grand rond de jambe en dehors* (*xiang wai piantui*) 向外骗腿 con un movimento ampio della gamba verso l'esterno (Figura 37), passi di raccordo e un *arabesque* (*yingfeng zhanchi*) 迎风展翅, poi dei *grand jeté* (*lingkong yue*) 凌空越 avanzando verso il nemico e dei *soutenu en*

*tournant* (*zhuanshen zu jian bing li*) 转身足尖并立. Sebbene siano due donne ad eseguire il passo a due e quindi non ci sia nessun accenno a sensualità e sessualità come ci sarebbe tra uomo e donna, il contatto tra di esse è inesistente. In un secondo passo a due sempre con il tenente della compagnia nella quarta scena: qui le due ballerine eseguono un *écarté* (*pan feng shi*) 攀峰式, posizione in cui una gamba è aperta lateralmente al corpo e orientate nella direzione delle diagonali del palco, e le gambe sono divaricate nella massima apertura, ‘come se si scalasse una vetta’, riferendosi al termine cinese; in questo caso è *écarté devant* poiché si sviluppa in avanti (Figura 38).



Figura 37: Grand rond de jambe (passo a due)



Figura 38: Ecarté devant (passo a due)

Nella sequenza della prima scena eseguita invece con Hong Changqing e il soldato Xiao Pang, Qinghua esegue una posa *arabesque* (*yingfeng zhanchi*) 迎风展翅 con il sostegno di Changqing (Figura 39).



Figura 39: Posa arabesque

Nei passi a due nelle scene di lotta, sono prevalentemente usati come già accennato i movimenti delle arti marziali, come *chuan fan shen* 串翻身, una veloce rotazione delle braccia e del corpo, oppure *jiao zhu* 绞柱, la rotazione delle gambe mantenendo il busto a terra. Tuttavia sono

eseguite anche alcune tecniche della danza classica, come l'*arabesque penchée*, posizione in cui la parte superiore del corpo partendo da una posa solitamente in *arabesque* si sporge, mentre una gamba è portata indietro e forma con la gamba di sostegno un angolo di 180°: questa tecnica viene eseguita da Xi'er quando si lancia per accusare Huang Shiren nella prima scena *Shenchou dahen* 深仇大恨 (Un odio profondo) (Figura 40), mentre viene eseguita da Qinghua per esempio nella prima scena *Changqing zhilu, benxiang Hongqu* 常青指路、奔向红区 (Changqing indica la strada per andare alla base rossa) (Figura 41).



Figura 40: Arabesque penchée di Xi'er



Figura 41: Arabesque penchée di Qinghua

Come si può vedere, la maggior parte dei termini cinesi dei passi e delle tecniche della danza classica indicano semplicemente come si eseguono, mentre altri come *arabesque* (*yingfeng zhanchi*) 迎风展翅, che significa 'accogliere il vento, spiegare le ali', o *attitude* (*heli shi*) 鹤立式, dal significato 'forma di una gru in piedi', hanno assunto un carattere più cinese e nazionale.

Analizzando e confrontando i due balletti moderni rivoluzionari, si vede chiaramente che i passi e le tecniche eseguiti sono quelli sopracitati e vengono ripetuti in ogni scena. Nonostante tecnicamente siano eseguite alla perfezione dalle interpreti principali, la poca varietà e ripetitività delle figure è evidente; inoltre anche l'eliminazione dei passi a due a favore di un distacco tra la ballerina e il partner hanno tolto la sfumatura romantica della danza classica, per focalizzare l'attenzione sulla tematica politica. Certamente la danza classica essendo in quel periodo estranea al pubblico cinese, doveva essere presentata a "piccole dosi" senza esagerazione, ed evidenziando i passi base. I gesti e i movimenti sono stati resi esagerati e rigidi per incarnare meglio la lotta rivoluzionaria e adattarsi quindi alle caratteristiche estetiche del periodo: questo è evidente non solo nella versione cinematografica de *Il distaccamento femminile rosso* per il tema militare che tratta, ma anche ne *La ragazza dai capelli bianchi*. Ecco che poi l'aggiunta di teatro tradizionale,

arti marziali e danze popolari cinesi ha reso i due balletti più familiari al pubblico, e questo ha aiutato l'apprezzamento di queste due *yangbanxi* 样板戏.

## Conclusioni

Come indicato dal titolo, l'obiettivo principale di questa tesi è stato quello di analizzare i due balletti moderni rivoluzionari, "frutti del caos" (Melvin, Cai 2000) del decennio della Rivoluzione Culturale. La prima parte della ricerca si è focalizzata sulla loro evoluzione storica e sui cambiamenti apportati da una versione all'altra, e su come queste due vicende rivoluzionarie abbiano così appassionato il pubblico cinese. Per la seconda parte della tesi, studio che ho trovato molto stimolante ma allo stesso tempo arduo, ho deciso di concentrare l'attenzione sull'elemento che sembra essere il più fuori luogo in un contesto cinese, il balletto classico.

Gli studi e le critiche riguardanti i due balletti moderni rivoluzionari *La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》 e *Il distaccamento femminile rosso* (*Hongse niangzijun*) 《红色娘子军》 sono innumerevoli e analizzano diverse prospettive, è stato quindi difficile scegliere un percorso di approfondimento piuttosto di un altro. Il mio interesse si è focalizzato sullo sviluppo artistico di queste due opere; tuttavia durante la stesura ho trovato impossibile distanziare la loro origine ed evoluzione dal discorso politico, che ne ha influenzato ogni aspetto. Il Governo ha deciso le tematiche, i mezzi artistici da utilizzare e scelto i membri dei gruppi creativi. Come ha affermato tuttavia Luo Zhongrong, compositore del gruppo creativo dell' "opera modello" *Shajiabang* 《沙家浜》, citato nell'articolo di Melvin e Cai (2000): "If they didn't have a political purpose, they wouldn't exist".

Ho scelto in primo luogo di visionare le fonti primarie delle versioni principali, per non lasciarmi influenzare dai numerosi giudizi negativi sul loro scopo politico: per la vicenda de *La ragazza dai capelli bianchi*, il libretto dell'opera (*geju*) 歌剧 *La ragazza dai capelli bianchi* (*Baimaonü*) 《白毛女》 di He Jingzhi e Ding Yi, l'omonimo film di Wang Bin e Shui Hua, e la versione cinematografica del balletto del regista Sang Hu; per la vicenda de *Il distaccamento femminile rosso*, il reportage di Liu Wenshao, il film di Xie Jin del 1960, e la versione cinematografica del balletto di Xie Tieli. I cambiamenti da una versione all'altra, hanno reso le vicende certamente sempre più portatrici di messaggi politici, ma allo stesso tempo hanno reso questi due racconti di donne rivoluzionarie più avvincenti ed elaborati artisticamente parlando.

Il massimo livello artistico si è raggiunto nella forma di balletto. Dal mio punto di vista di spettatrice occidentale, sicuramente rispetto alle rimanenti sei "opere modello" del primo gruppo, l'arte della danza classica appare più familiare delle forme Opera di Pechino e sinfonia. Oltre alla



danza come linguaggio universale, con l'arte occidentale del balletto gli artisti cinesi hanno saputo creare qualcosa di nuovo e originale: non hanno infatti copiato banalmente le tecniche, ma hanno saputo adattare ai gusti e costumi del loro pubblico.

Nel corso degli approfondimenti per questa seconda parte dell'elaborato, ho notato come le critiche e le ricerche degli studiosi moderni cinesi sui due balletti siano ancora prevalentemente analisi concentrate sulle tecniche delle arti marziali, sui movimenti del teatro tradizionale e delle danze popolari cinesi; queste arti sono infatti nate e si sono sviluppate in Cina e gli approfondimenti a riguardo sono innumerevoli. Molti inoltre sono gli studi cinesi fatti sull'arte della danza classica, ma questi si focalizzano principalmente sui classici del balletto occidentale, come *Il lago dei cigni* (*Tian'e hu*) 《天鹅湖》 o *Coppelia* (*Gebeiliya*) 《葛蓓莉亚》; pochi sono invece gli studi sui balletti cinesi e su come la danza classica, arrivata in Cina circa sessant'anni fa, abbia lasciato un segno in campo artistico.

Nonostante, come emerso dal confronto fatto, le tecniche e i movimenti della danza classica che vengono eseguiti siano gli stessi e siano ripetuti continuamente, nel corso della narrazione tutto ciò si perde per lasciare spazio alle storie avvincenti e ad alcuni quesiti: Xi'er riuscirà o meno a tornare tra la sua gente e a farsi giustizia? Qinghua avrà la vendetta che tanto desidera?

Il grande successo che i due balletti rivoluzionari hanno avuto e stanno avendo in tutto il mondo, testimoniano a mio parere che è possibile guardarli dal punto di vista artistico come dei capolavori veramente "moderni", come dichiarano i loro appellativi. Mi auguro che la storia del balletto in Cina possa essere approfondita maggiormente dagli studiosi cinesi, e che tra qualche anno si possano guardare queste due opere e le altre *yangbanxi* 样板戏 senza più paura, apprezzandole come "esempi di fusione artistica di Oriente ed Occidente".

## Glossario dei termini del balletto (*balei*) 芭蕾

擦地	<i>Cā dì</i>	<i>Glissade</i>
蹉步	<i>Cuō bù</i>	<i>Chassé</i>
倒踢紫金冠	<i>Dào tī zǐjīn guān</i>	<i>Sissonne</i>
鹤立式	<i>Hèlì shì</i>	<i>Attitude</i>
鹤立旋转	<i>Hèlì xuánzhuǎn</i>	<i>Grand pirouette attitude</i>
挥鞭转	<i>Huībiān zhuǎn</i>	<i>Fouettés</i>
剪式变身跳	<i>Jiǎn shì biàn shēn tiào</i>	<i>Jeté entrelacé</i>
凌空越	<i>Língkōng yuè</i>	<i>Grand jeté</i>
攀峰式	<i>Pān fēng shì</i>	<i>Ecarté</i>
骗腿	<i>Piàn tuǐ</i>	<i>Rond de jambe</i>
劈叉跳 猫跳	<i>Pīchà tiào</i> <i>Māo tiào</i>	<i>Pas de chat</i>
平转	<i>Píng zhuǎn</i>	<i>Chainés</i>
双起双落	<i>Shuāng qǐ shuāng luò</i>	<i>Assemblé</i>
向里	<i>Xiàng lǐ</i>	<i>En dedans</i>
向外	<i>Xiàng wài</i>	<i>En dehors</i>
旋转	<i>Xuánzhuǎn</i>	<i>Pirouettes</i>
迎风展翅	<i>Yíngfēng zhǎnchì</i>	<i>Arabesque</i>
转身	<i>Zhuǎnshēn</i>	<i>En tournant</i>
转身足尖并立	<i>Zhuǎnshēn zújiān bìnglì</i>	<i>Soutenu en tournant</i>
足尖并立	<i>Zújiān bìnglì</i>	<i>Soutenu</i>
足尖碎步	<i>Zújiān suìbù</i>	<i>Pas de bourée</i>

## Bibliografia

- Bai Di (2010). «Feminism in the Revolutionary Model Ballets *The White-Haired Girl* and *The Red Detachment of Women*». [online] In: King, Richard (a cura di), *Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-76*. Vancouver, BC: University of British Columbia Press, pp. 188-202. Disponibile all'indirizzo [http://thisiscommunism.org/pdf/final\\_model\\_theater-BaiDi.pdf](http://thisiscommunism.org/pdf/final_model_theater-BaiDi.pdf) [2015/03/15].
- Casacchia, Giorgio; Yukun, Bai (2013). *Dizionario cinese italiano*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.
- Chen Jide 陈吉德 (2011). «Dianying *Hongse niangzijun* chuangzuo renyuan kao» 电影《红色娘子军》创作人员考 (Riflessione sul personale creativo del film *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Nanjing Shifan Daxue Wenxueyuan Xuebao*, 2, pp. 165–69. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=1&CurRec=11&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2011&filename=NJSD201102029> [2015/03/09].
- Chen Xiaomei (2010). «Twentieth-Century Spoken Drama». In: Mair, Victor H. (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, pp. 848-877.
- Chiang Ching (1968). *On the Revolution of Peking Opera*. [online] 1° ed. Pechino: Foreign Languages Press. Disponibile all'indirizzo <https://www.marxists.org/archive/jiang-qing/1964/july/0001.htm> [2014/09/01].
- China Ballet Troupe (1972). *Red Detachment of Women: A Modern Revolutionary Ballet*. Pechino: Foreign Languages Press.
- Clark, Paul (2008). *The Chinese Cultural Revolution: A History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dang Du 党督 (2012). «'Gong-nong-bing dianying' de fanshi: dianying *Baimaonü* dansheng ji» '工农兵电影'的范式:电影《白毛女》诞生记 (La forma del 'Cinema di operai, contadini e soldati': Ricordo della creazione del film *La ragazza dai capelli bianchi*). [online] *Hubei Dang'an*, 2, pp. 38–41. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=5&CurRec=21&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2012&filename=FBDA201202032> [2015/03/26].
- Ding Fan 丁帆 (1998). «Zhou Zongli he san ge 'baimaonü'» 周总理和三个'白毛女' (Il Premier Zhou e le tre 'ragazze dai capelli bianchi'). *Xin Wenhua Shiliao*, 3, pp. 9–10. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=12&CurRec=217&DbCode=CJFD&dbname=CJFD9899&filename=XWSL803.001> [2015/04/09].
- Farquhar, Mary; Berry, Chris (2005). «Shadow Opera: Toward a New Archaeology of the Chinese Cinema». In: Lu, Sheldon; Yueh-yu, Emilie (a cura di), *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 27-51.

- Gianni, Rondolino; Tomasi, Dario (2011). *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. 2a ed. Torino: UTET Università.
- Guatterini, Marinella (2006). *L'ABC Del Balletto*. 4. ed. Milano: Mondadori Electa.
- Gui Qiang 桂强 (2014). «Lun Eqiao balei yu Zhongguo jindai balei yishu de chuanbo» 论俄侨芭蕾与中国近代芭蕾艺术的传播 (Discussione sulla diffusione del balletto russo e dell'arte del balletto cinese moderno). [online] *Eluosi Wenyi*, 4, pp. 153–57. Disponibile all'indirizzo <http://oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?filename=ELSW201404028&DBName=cjfqtotal&dbcode=cjfq> [2015/03/19].
- Guo Beiruo 郭贝若 (2013). «You Hongse niangzijun lun Zhongguo balei wuju de tese» 由《红色娘子军》论中国芭蕾舞剧的特色 (Discussione sulle caratteristiche del balletto cinese partendo da *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Yinyue Shikong*, 6, pp. 94–95. Disponibile all'indirizzo <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-WBWC200306012.htm> [2015/04/05].
- Guo Lei 果蕾 (2013). «Qiantan balei wuju Hongse niangzijun yinyue de chuangzuo tedian» 浅谈芭蕾舞剧《红色娘子军》音乐的创作特点 (Breve discorso sulle caratteristiche creative della musica del balletto *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Yuefu Xinheng: Shenyang Yinyue Xueyuan Xuebao*, 31 (2), pp. 140–43. Disponibile all'indirizzo <http://www.cqvip.com/qk/82450x/201302/46384476.html> [2015/03/05].
- Harris, Kristine (2010). «Re-makes/Re-Models: *The Red Detachment of Women* between Stage and Screen». [online] *The Opera Quarterly*, 26 (2–3), pp. 316–42. Disponibile all'indirizzo <http://oq.oxfordjournals.org/cgi/doi/10.1093/oq/kbq015> [2015/04/13].
- He Minjie 贺敏洁 (2003). «Lishi shang meiyou Hong Changqing?» 历史上没有洪常青? (Nella storia è esistito o meno Hong Changqing?). [online] *Wanbao Wen Cui*, 6, pp. 20–21. Disponibile all'indirizzo <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-WBWC200306012.htm> [2015/03/04].
- Ho Ching-chih; Ting Yi (1954). *The White-Haired Girl: An Opera in Five Acts*. Trad. ingl. di Yang Xianyi. Pechino: Foreign Languages Press.
- Hong Yun 鸿昀 (2004a). «'Er wei yi ti' shiyu xia de dangdai balei wuju jingdian – Baimaonü» '二位一体'视域下的当代芭蕾舞剧经典——《白毛女》(Il classico del balletto contemporaneo visto dal punto di vista del principio 'due in uno' – *La ragazza dai capelli bianchi*). [online] *Xing Hai Yinyue Xueyuan Xuebao*, 3, pp. 36–45. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=2&CurRec=4&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2004&filename=XHYY200403009> [2014/11/19].
- Hong Yun 鸿昀 (2004b). «Wuju Hongse niangzijun wudao yinyue yanjiu» 舞剧《红色娘子军》舞蹈音乐研究 (Studio sulla musica danzata nel balletto *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Zhongguo Yinyuexue*, 3, pp. 78–85. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=2&CurRec=4&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2004&filename=XHYY200403009> [2014/11/19].

- Hong Zicheng (2007). «The Re-Construction of 'Classics'». In: *A History of Contemporary Chinese Literature*, vol. 1. Leiden: Brill, pp. 222-235.
- Idema, Wilt L. (2010). «Traditional Dramatic Literature». In: Mair, Victor H. (a cura di), *The Columbia History of Chinese Literature*. Columbia University Press, pp. 785-847.
- Kong Qingdong 孔庆东 (2014). «Hongse niangzijun de banben» 《红色娘子军》的版本 (Versioni de *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Xueshujie*, 5, pp. 184-95. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=4&CurRec=17&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2014&filename=SSJI201405027> [2014/11/19].
- Kraus, Richard Curt (2012). *The Cultural Revolution: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Li Cunxin (2003). *Mao's Last Dancer* [Ed. Kindle]. Camberwell, Victoria: Penguin Group Australia.
- Liang Xin 梁信 (1961). «Hongse niangzijun (Dianying wenxue juben)» 《红色娘子军》 (电影文学剧本) (Sceneggiatura del film *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Shanghai Wenxue*, 1. Disponibile all'indirizzo <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTotal-SHWE196101005.htm> [2015/04/03].
- Liu Aizhen 刘爱珍 (2009). «Zhongguo minzu geju fazhan fangxiang de huigu yu sikao» 中国民族歌剧发展方向的回顾与思考 (Riflessione e revisione sulla direzione dello sviluppo dell'opera nazionale cinese). [online] *Yuefu Xinsheng (Shenyang Yinyue Xueyuan Xuebao)*, 2, pp. 58-60. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=6&CurRec=1&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2009&filename=YYXY200902016> [2015/03/10].
- Liu Ching-chih (2010). *A Critical History of New Music in China*. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Liu Qi 刘茜 (2014). «Dianying Baimaonü zhi yinyue fenxi» 电影《白毛女》之音乐分析 (Analisi della musica del film *La ragazza dai capelli bianchi*). [online] *Dianying Wenxue*, 24, pp. 138-39. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=5&CurRec=19&DbCode=CJFD&dbname=CJFDLAST2015&filename=DYLYX201424069> [2015/03/05].
- Liu Siyuan (2009). «Theatre Reform as Censorship: Censoring Traditional Theatre in China in the Early 1950s». [online] *Theatre Journal*, 61 (3), pp. 387-406. Disponibile all'indirizzo <http://www.jstor.org/stable/40587351> [2014/11/13].
- Liu Wenshao 刘文韶 (2007a). «Wo chuanguo Hongse niangzijun de lishi huigu» 我创作《红色娘子军》的历史回顾 (Revisione storica di come ho creato *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Junshi Lishi*, (3), pp. 70-73. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=1&CurRec=3&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2007&filename=JLSLS200703014> [2015/04/10].

- Liu Wenshao 刘文韶 (2007b). «Yuanzhi yuanwei *Hongse niangzijun*» 原汁原味《红色娘子军》 (L'originale *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Ye Cheng*, 4, pp. 50–57. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=5&CurRec=21&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2012&filename=FBDA201202032> [2015/04/10].
- Ludden, Yawen (2012). “Making Politics Serve Music: Yu Huiyong, Composer and Minister of Culture.” [online] *TDR: The Drama Review*, 56 (2), pp. 152–68. Disponibile all'indirizzo <http://www.jstor.org/stable/23262914> [2014/11/19].
- Ludden, Yawen (2013). «CHINA'S MUSICAL REVOLUTION: FROM BEIJING OPERA TO YANGBANXI». [tesi] [online] *Theses and Dissertations--Music*. Foglio 19. Disponibile all'indirizzo [http://uknowledge.uky.edu/music\\_etds/19/](http://uknowledge.uky.edu/music_etds/19/) [2014/11/19].
- Luo Changqing 罗长青 (2010a). «*Hongse niangzijun* chuanguo sucai zhi shishi kaozheng» 《红色娘子军》创作素材之史实考证 (Ricerca storica del materiale creativo de *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Nanfang Wentan*, 4, pp. 67–72. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=19&CurRec=54&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2010&filename=NFWT201004022> [2015/03/24].
- Luo Changqing 罗长青 (2010b). «*Hongse niangzijun* de wenyi xushu shi» 《红色娘子军》的文艺叙述史 (Storia della narrazione artistica e letteraria de *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Xin Wenxue Shiliao*, 4, pp. 77–83. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=19&CurRec=60&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2010&filename=XWXS201004016> [2015/04/15].
- Luo Yijun 罗艺军; Xu Hong 徐虹 (1987). «Fu dianying yishu yi minzu shiqing – Lun Shui Hua dianying chuanguo de tese» 赋电影艺术以民族诗情——论水华电影创作的特色 (Dare un sentimento poetico all'arte cinematografica – Discussione sulle caratteristiche creative cinematografiche di Shui Hua). [online] *Dianying Yishu*, 5, pp. 26–37. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=8&CurRec=1&DbCode=CJFD&dbname=CJFD8589&filename=DYYS198705003> [2015/04/07].
- Mao Zedong 毛泽东(1942). *Zai Yan'an Wenyi Zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话 (Discorso al Forum di Arte e Letteratura di Yan'an). [online] Disponibile all'indirizzo [http://news.xinhuanet.com/ziliao/2004-06/24/content\\_1545090.htm](http://news.xinhuanet.com/ziliao/2004-06/24/content_1545090.htm). Trad. ingl. disponibile all'indirizzo [https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3\\_08.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_08.htm) [2014/10/14].
- McGrath, Jason (2010). «Cultural Revolution Model Opera Films and the Realist Tradition in Chinese Cinema» [online]. *The Opera Quarterly*, 26 (2–3), pp. 343–76. Disponibile all'indirizzo <http://oq.oxfordjournals.org/content/26/2-3/343.short> [2015/04/27].
- Melvin, Sheila; Cai Jindong (29 ottobre 2000). «Why This Nostalgia For Fruits of Chaos?» [online] *The New York Times*, sec. Arts. Disponibile all'indirizzo <http://www.nytimes.com/2000/10/29/arts/why-this-nostalgia-for-fruits-of-chaos.html> [2014/11/19].

- Melvin, Sheila; Cai Jindong (2004). *Rhapsody in Red - How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora Publishing.
- Meng Lanying 孟兰英 (2014). «Zuojia Liang Xin yu dianying *Hongse niangzijun*» 作家梁信与电影《红色娘子军》 (Lo scrittore Liang Xin e il film *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Laonianren*, 6, pp. 20–21. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=17&CurRec=1&DbCode=CJFD&dbname=CJFDLASN2014&filename=LNRZ201406016> [2015/03/05].
- Mittler, Barbara (2008). "Popular Propaganda? Art and Culture in Revolutionary China." [online], *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 152, n. 4, pp. 466–89. Disponibile all'indirizzo <http://www.jstor.org/stable/40541604> [2014/11/19].
- Mittler, Barbara (2010). «'Eight Stage Works for 800 Million People': The Great Proletarian Cultural Revolution in Music—A View from Revolutionary Opera.» [online] *The Opera Quarterly*, 26 (2–3), pp. 377–401. Disponibile all'indirizzo <http://oq.oxfordjournals.org/content/26/2-3/377.short> [2014/11/19].
- Müller, Marco (2005). «Xie Jin: politica d'autore prima del Nuovo Cinema (1957-1980)». In: Müller, Marco; Pollacchi, Elena (a cura di). *La Biennale di Venezia. 62<sup>a</sup> mostra internazionale d'arte cinematografica. Ombre elettriche. Cento anni di cinema cinese 1905-2005*. Milano: Mondadori Electa, pp. 118-127.
- Murray, Jeremy Andrew (2011). «Culturing Revolution: The Local Communists of China's Hainan Island» [tesi di dottorato] [online] University of California, San Diego. Disponibile all'indirizzo <http://escholarship.org/uc/item/54p976k7> [2015/04/22].
- Roberts, Rosemary (2008) «Performing Gender in Maoist Ballet: Mutual Subversions of Genre and Ideology in *The Red Detachment of Women*». [online] *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, 16, pp. 1–17. Disponibile all'indirizzo <http://intersections.anu.edu.au/issue16/roberts.htm> [2015/04/01].
- Samarani, Guido (2008). *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'impero ad oggi*. Torino: Einaudi.
- Savarese, Nicola (1997). *Il racconto del teatro cinese*. Roma: Nuova Italia Scientifica.
- Song Jianhua 宋剑华 (2011). «Cong minjian chuanqi dao hongse jingdian – *Baimaonü* gushi de lishi yanyi» 从民间传奇到红色经典——《白毛女》故事的历史演绎 (Da racconto popolare a classico rosso – Deduzione storica della vicenda de *La ragazza dai capelli bianchi*). *Nanjing Shifan Daxue Wenxueyuan Xuebao*, 1, pp. 132–42.
- Song Jie 宋杰 (2004). «Daoyan Wang Bin yu dianying *Baimaonü*» 导演王滨与电影《白毛女》 (Il regista Wang Bin e il film *La ragazza dai capelli bianchi*). [online] *Dianying Yishu*, 6, pp. 93–95. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=7&CurRec=1&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2004&filename=DYYS200406026> [2015/03/19].

- Strauss, Gloria B.; Wing, Camella; Leung Yuen-wah (1977). «Translated Excerpts of Chinese Dance Notation». [online] *Dance Research Journal*, 9 (2), pp. 5–12. Disponibile all'indirizzo <http://www.jstor.org/stable/1478062> [2014/11/01].
- Su Lei 苏雷(2014). «Tan Zhongguo balei de fazhan licheng» 谈中国芭蕾的发展历程 (Discussione del processo di sviluppo del balletto cinese). [online] *Xiju zhi Jia*, 6, p. 262. Disponibile all'indirizzo [http://d.wanfangdata.com.cn/periodical\\_xjzj201406198.aspx](http://d.wanfangdata.com.cn/periodical_xjzj201406198.aspx) [2015/03/05].
- Sun Wenlang 孙闻浪 (2006). «Jiang Qing chashou balei wuju *Baimaonü*» 江青插手芭蕾舞剧《白毛女》 (Jiang Qing mette le mani sul balletto *La ragazza dai capelli bianchi*). [online] *Dangshi Tiandi*, 4, pp. 38–41. Disponibile all'indirizzo <http://www.cqvip.com/QK/82591X/200604/21854112.html> [2014/11/19].
- Terzuolo, Chiara Park (2009). «Opera and Politics». [online] *Stanford Journal of East Asian Affairs*, 9 (1), pp. 34-45. Disponibile all'indirizzo <http://sjeaa.stanford.edu/journal91/china2.pdf> [2014/11/19].
- Testa, Alberto (2005). *Storia della danza e del balletto*. Gremese Editore.
- Wang Zaixing 王再兴 (2012). «*Hongse niangzijun*: 'Funü jiefang' de wenxue jiangshu yu lishi jiyi» 《红色娘子军》：'妇女解放'的文学讲述与历史记忆 (*Il distaccamento femminile rosso*: Descrizione letteraria e ricordo storico della emancipazione femminile). [online] *Dongnan Xueshu*, 5, pp. 243–49. Disponibile all'indirizzo <http://www.cqvip.com/qk/81374x/201205/43060080.html> [2015/02/03].
- Wang Zuyuan 王祖远 (2010). «Jiang Qing zhong'ai de liang ge yangbanxi» 江青钟爱的两个样板戏 (Le due "opere modello" adorate da Jiang Qing). [online] *Wenshi Bolan*, 1, pp. 25–27. Disponibile all'indirizzo <http://www.cqvip.com/QK/81945A/201001/32908318.html> [2015/01/28].
- Wilkinson, J. Norman (1974). «'The White-Haired Girl': From 'Yangko' to Revolutionary Modern Ballet». [online] *Educational Theatre Journal*, 26 (2), pp. 164–74. Disponibile all'indirizzo <http://www.jstor.org/stable/3206632> [2014/11/19].
- Xiang Yansheng 向延生 (1997). «"Geju *Baimaonü* zai Yan'an jinxing chuanguo de qingkuang" yi wen zhiyi» 《歌剧<白毛女>在延安进行创作的情况》一文质疑 (Contestazione dell'articolo "Circostanze della creazione a Yan'an dell'opera *La ragazza dai capelli bianchi*). *Xin Wenhua Shiliao*, 6, pp. 18–24.
- Xie Jin 谢晋; Shi Chuan 石川 (2004). «Xie Jin daoyan fangwenji» 谢晋导演访问记 (Intervista al regista Xie Jin). [online] *Dangdai Dianying*, 1, pp. 11-14. Disponibile all'indirizzo <http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTOTAL-DDDY200401001.htm> [2015/02/17].
- Xin Fang 信芳 (2010). «Balei wuju *Baimaonü* dansheng shimo» 芭蕾舞剧《白毛女》诞生始末 (Storia della nascita del balletto *La ragazza dai capelli bianchi*). [online] *Shanghai Caifeng*, 5, pp. 34–42. Disponibile all'indirizzo



<http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=3&CurRec=14&DbCode=CJFD&dbname=CJFDN0911&filename=SHCF201005008> [2014/11/19].

Yang Jie 杨洁 (2010). «Huang Zuolin dui wuju *Baimaonü* de yishu gousi» 黄佐临对舞剧《白毛女》的艺术构思 (Il concetto artistico di Huang Zuolin nei confronti del balletto *La ragazza dai capelli bianchi*). [online] *Yunnan Yishu Xueyuan Xuebao*, 1, pp. 26–29. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=8&CurRec=1&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2010&filename=YNSS201001007> [2015/03/19].

Yuan Chengliang 袁成亮 (2004). «Xiandai balei wuju *Hongse niangzijun* dansheng ji» 现代芭蕾舞剧《红色娘子军》诞生记 (Ricordo della creazione del balletto moderno *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Wenshi Chunqiu*, 9, pp. 25–27. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=2&CurRec=1&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2004&filename=WSCQ200409007> [2014/11/08].

Yuan Chengliang 袁成亮 (2007). «Dianying *Hongse niangzijun* dansheng ji» 电影《红色娘子军》诞生记 (Ricordo della creazione del film *Il distaccamento femminile rosso*). [online] *Dangshi Bocai*, 3, pp. 25–27. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=2&CurRec=1&DbCode=CJFD&dbname=CJFD2004&filename=WSCQ200409007> [2015/03/20].

Zhang Jiwei 张继卫 (2013). «Yangbanxi» 样板戏 (Le “opere modello”). [online] *Dang'an Tiandi*, 12, pp. 15–19. Disponibile all'indirizzo <http://www.cqvip.com/qk/82237x/201312/48233884.html> [2014/11/19].

Zhang Linmin 张琳敏 (2010). «Geju *Baimaonü* zuopin fenxi» 歌剧《白毛女》作品分析 (Analisi dell'opera *La ragazza dai capelli bianchi*). [online] *Meili Zhongguo*, 7, pp. 44. Disponibile all'indirizzo <http://eng.oversea.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?QueryID=15&CurRec=4&DbCode=CJFD&dbname=CJFDN0911&filename=XXZY201007032> [2015/03/10].

Zhang Shuoguo 张硕果 (2011). «'Geming' yu 'lianai' – Weirao dianying *Hongse niangzijun* de yi ci taolun» ‘革命’与‘恋爱’——围绕电影《红色娘子军》的一次讨论 ('Rivoluzione' e 'amore' – Discussione sul film *Il distaccamento femminile rosso*). *Xiandai Zhongwenxue Kan*, 1, pp. 38–41.

Zhongguo Wujutuan 中国舞剧团 (1970). *Geming xiandai wuju 'Hongse niangzijun'* 革命现代舞剧《红色娘子军》 (Balletto moderno rivoluzionario *Il distaccamento femminile rosso*). Pechino: Renmin Chubanshe.

## Filmografia

*Balei wuju Baimaonü* 芭蕾舞剧《白毛女》 (Balletto *La ragazza dai capelli bianchi*). Cina 1972: Sang Hu. Lingua: *putonghua*. Disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=Ug-fhwXDMko>.

*Balei wuju Hongse Niangzijun* 芭蕾舞剧《红色娘子军》 (Balletto *Il distaccamento femminile rosso*). Cina 1970: Xie Tieli. Lingua: *putonghua*. Disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=F76KMiedAVE>.

*Dianying Baimaonü* 电影《白毛女》 (Film *La ragazza dai capelli bianchi*). Cina 1950: Wang Bin; Shui Hua. Lingua: *putonghua*. Disponibile all'indirizzo [https://youtu.be/A6Iq4Prn\\_Os](https://youtu.be/A6Iq4Prn_Os).

*Hongse niangzijun* 《红色娘子军》 (*Il distaccamento femminile rosso*). Cina 1960: Xie Jin. Lingua: *putonghua*.

*Yang Ban Xi. The 8 model works*. Paesi Bassi 2005: Yuen, Yan Ting. Lingua: *putonghua* sottotitolato in inglese.

## **Ringraziamenti**

*Ringrazio il Professor Federico Alberto Greselin per la pazienza, la disponibilità ed i consigli in questi mesi di ricerca.*

*Un ringraziamento speciale a mia madre che in questi mesi di ricerca e stesura mi ha supportata e sopportata.*

*Ringrazio Matteo per la vicinanza e la sopportazione.*

*Ringrazio la mia famiglia per il supporto “a distanza”.*

*Ringrazio tutti quegli amici, parenti e conoscenti che mi sono stati vicini e mi hanno aiutata nella stesura di questo elaborato, non solo con il supporto tecnico, ma anche morale.*