



**Arti dello Spettacolo / Performing Arts**

## Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Editor

**Donatella Gavrilovich**  
University of Rome 'Tor Vergata'

### Associate Editors

**Donato Santeramo**

*Queen's University, Kingston (CANADA)*

**Oľga Kupcova**

*State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)*

### Consulting Editor

**Marie-Christine Autant-Mathieu**

*EUR'ORBEM, CNRS, Paris-Sorbonne (FRANCE)*

**Delphine Pinasa**

*Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie (CNCS)  
(FRANCE)*

**Dmitrij Rodionov**

*A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (RUSSIA)*

### Advisory Board

**Gabriella Elina Imposti**

*University of Bologna*

**Andrei Malaev-Babel**

*Florida State University/Asolo Conservatory for Actor Training (USA)*

**Lorenzo Mango**

*University of Naples 'L'Orientale'*

**Mariateresa Pizza**

*Archive 'Dario Fo-Franca Rame'*

**Roger Salas**

*'El Pais', Madrid (SPAIN)*

**Riku Roihankorpi**

*University of Tampere (FINLAND)*

### Editorial Board

**Leonetta Bentivoglio**

*'La Repubblica', Rome*

**Michaela Böhmig**

*Member of the International Dance Council CID - UNESCO*

**Manuela Canali**

*National Academy of Dance, Rome*

**Silvia Carandini**

*University of Rome 'La Sapienza'*

**Marietta Chikhladze**

*Tbilisi State University (GEORGIA)*

**Enrica Dal Zio**

*'Michael Chekhov Association MICHA', New York (USA)*

**Dominique Dolmieu**

*Maison d'Europe et d'Orient - Eurodram (FRANCE)*

**Erica Faccioli**

*Academy of Fine Arts of Carrara*

**Stefania Frezzotti**

*National Gallery of Modern Art (GNAM), Rome*

**Fabrizio Grifasi**

*Fondazione Romaeuropa, Rome*

**Vladislav Ivanov**

*State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)*

**Lucie Kempf**

*Université de Lorraine (FRANCE)*

**Claudia Pieralli**

*University of Florence*

**Gabriel Poole**

*University of Cassino and Southern Lazio*

**Elena Randi**

*University of Padua*

**Daria Rybakova**

*St. Petersburg State University of Culture and Arts (RUSSIA)*

**Elena Servito**

*INDA (National Institute of Ancient Drama) Foundation of Syracuse*

**Margaret Shewring**

*University of Warwick (ENGLAND)*

**Artem Smolin**

*St. Petersburg State University of Information Technologies, Mechanics and Optics (RUSSIA)*

**Leila Zammar**

*Loyola University of Chicago JFRC*

**Fabio Massimo Zanzotto**

*University of Rome 'Tor Vergata'*

### Editorial Assistants

**Elisa Anzellotti**, *University of Viterbo "La Tuscia"*

**Annamaria Corea**, *University of Rome 'La Sapienza'*

**Anna Isaeva**, *Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (FRANCE)*

**Irina Marchesini**, *University of Bologna*

**Alice Pieroni**, *University of Florence*

**Marianna Zannoni**, *University of Venice*

### Staff

**Marco Argentina**, University of Padua, **Giulia Cara**, University of Rome 'Tor Vergata', **Gioia Cecchi**, University of Rome 'La Sapienza', **Marco Damigella**, University of Roma Tre, **Davide Di Bella**, University of Florence, **Alessandro Maria Egitto**, University of Rome 'Tor Vergata', **Valeria Gaveglia**, University of Rome 'Tor Vergata', **Silvia Loreti**, University of Rome 'Tor Vergata', **Manuel Onorati**, University of Rome 'Tor Vergata', **Valeria Paraninfi**, University of Rome 'Tor Vergata', **Ilaria Recchi**, University of Rome 'Tor Vergata', **Andrea Vanacore**, University of Roma Tre

The journal evaluates submissions through a double-blind referee system.

# Arti dello Spettacolo / Performing Arts

## *Body (R)evolution*

*Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*

*edited by Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi*

Patrocinio:  
Università degli Studi  
di Roma "Tor Vergata"



Progetto grafico  
Gioia Cecchi

Segreteria e ufficio stampa  
staff.aspa@gmail.com

Tipografia  
Universitalia  
Via di Passo Lombardo, 421  
00133 Roma

ARTI DELLO SPETTACOLO  
PERFORMING ARTS  
Anno IV | Numero 4 | 2018

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA  
Copyright 2018 © Gavrilovich

Editore  
UNIVERSITALIA  
Via di Passolombardo  
00133 Roma  
Tel. 06 20419483  
P.I./C.F. 03914561000  
email: editoria@universitaliasrl.it  
www.unipass.it

Tutti i diritti sono riservati. La  
riproduzione dei contenuti, totale o  
parziale, in ogni genere e linguaggio è  
espressamente vietata.

Tutti i marchi citati nella rivista sono  
di proprietà dei rispettivi aventi  
diritto.

ISSN 2421-2679  
Registrazione tribunale  
21 gennaio 2015 con n. 8/2015

Cover images *Belarusian Vase'*  
*choreography*. Still from the TV  
broadcast showing.

Editorial by Donatella Gavrilovich	4
Body (R)evolution Donatella Gavrilovich e Elena Randi	12
'Liberare il corpo e la mente': G. Stebbins, R. St. Denis e Mata Hari Tiziana Leucci	16
The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia? Irina Sirotkina	31
Danza e movimento al Kamernyj Teatr di Mosca Aurora Egidio	42
The 'Belarusian Vase' Gymnastic Performance: Embodying the Ideological Imagination of the State Olia Sosnovskaya	54
La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella Nuova Cina (1940-1960) Vito Di Bernardi	64
Du 'corps' anatomique à la 'corporéité' nationale. La construction de la danse classique chinoise selon Ye Ning Cyrielle Perilhon	76
Les danseurs, médiums des <i>pawang</i> Stefania Rossetti	86
Il circo australiano: il corpo ai confini delle arti performative Elena Mazzoleni	98
Expanding corporeal and social borders on the site of the screen Ariadne Mikou	106
L'eloquenza straniante del corpo-negato in <i>Natale in casa Cupiello</i> di Antonio Latella Simona Brunetti	115
The Body of a Dancer in a Lecture-performance ( <i>Stopping by Woods on a Snowy Evening</i> by Tatiana Gordeeva and Ekaterina Bondarenko) Elena Gordienko	123
<hr/>	
<b>Experiences</b>	
<i>Phonesia, My Dance (R)Evolution</i> Anatoli Vlassov	131
<hr/>	
<b>Focus</b>	
От Февраля к Октябрю: исходя из безграничной свободы ... Владислав Иванов	139

# La danza di Mao.

## Corpo e rivoluzione nella Nuova Cina (1940-1960)

Vito Di Bernardi

### La danza cinese esiste?

A metà degli anni Cinquanta del secolo scorso Fabion Bowers, uno dei pionieri degli studi sui teatri d'Asia, noto anche come 'the man who saved Kabuki', sosteneva che in Cina la danza fosse marginale rispetto al teatro e che questa situazione fosse l'esatto opposto di quella di un'altra grande civiltà teatrale asiatica. «È pressoché certo – scriveva Bowers – che nell'India e i paesi da essa influenzati vi è una profonda conoscenza della danza mentre in Cina ciò succede per il teatro». E chiosava in maniera perentoria: «La Cina praticamente non produce danza» (Bowers 1956: 273).

Cinquanta anni dopo, però, lo studioso e critico Jiang Dong in uno dei rari manuali in lingua inglese di storia della danza cinese, il *Contemporary Chinese Dance*, affermava in maniera ugualmente assiomatica l'esatto contrario: «La danza è una componente principale del carattere nazionale cinese» (Dong 2007: 8). Chi dei due studiosi – accomunati dalla certezza dell'esistenza di forme di spettacolo connaturate etnicamente – aveva ragione? Possibilmente entrambi e probabilmente in virtù di una serie di variabili storiche eventuali e contestuali di cui i loro giudizi, al limite di una concezione 'essenzialista' delle differenze culturali, non sembrano aver voluto o potuto tener conto.

Questo saggio si propone non tanto di criticare l'episteme dei due studiosi quanto, prendendo spunto dalle loro amnesie storiche, tracciare le linee generali e individuare alcuni

nodi problematici della storia della danza cinese durante un periodo cruciale per la nascita e l'affermazione della Nuova Cina. Si tratta del periodo compreso tra gli anni Quaranta e Sessanta del secolo scorso, prima quindi della presa del potere da parte della cosiddetta 'Banda dei Quattro' e prima dell'inizio della Rivoluzione Culturale la cui veemente iconoclastia avrebbe in gran parte cancellato i risultati raggiunti nel campo delle arti nel ventennio qui da noi analizzato che ha per protagonista Mao Zedong.

Quali fatti e quali idee e visioni politico-sociali hanno contribuito a capovolgere la situazione 'fotografata' da Bowers tanto da spingere Jiang Dong ad attribuire alla danza un valore identitario fondamentale per la definizione del 'carattere cinese'?

C'è anche da chiedersi se lo studioso americano colse davvero lo stato reale della danza in Cina costatandone la pochezza culturale oppure se sottovalutò, come sembra dimostrare la storiografia recente, la presenza di forti segnali che indicavano già negli anni Quaranta l'esistenza di un processo di revisione ideologica dell'idea di danza e la sperimentazione di nuove modalità performative. Un dato oggi sembra evidente: nella Cina comunista ci fu un uso sistematico del potere simbolico dei corpi danzanti e il corpo stesso fu usato non solo militarmente ma anche nelle arti come 'strumento della rivoluzione' (Brownell 2009).

Perché Bowers, poi, non considerò come danza tutta la danza che era presente nell'Opera di Pechino, un teatro tradizionale che egli vide fiorente e prospero, difeso dal prestigio nazionale e mondiale di Mei Lan Fang? Forse fu condizionato nel suo duro giudizio dalle nuove categorie teatrali adottate dagli interlocutori cinesi di allora che, seguendo il modello culturale sovietico e occidentale, dividevano nettamente il campo della *performance* in differenti tipologie: *Wu* (danza), *Xiqu* (Opera cinese), *Huaju* (teatro parlato)?

Nei suoi interlocutori ufficiali Bowers registrò un atteggiamento che lo colpì profondamente e che volle annotare: «questa *assenza della danza* [c.n.] è qualcosa di imbarazzante per i comunisti; infatti essi amano utilizzare le danze

folcloriche per promuovere lo spirito nazionale e per dare un'immagine pubblica felice e spensierata del loro popolo» (Bowers 1956: 274). Un imbarazzo, supposto o reale che fosse, causato da un 'deficit cinese nella danza' che vent'anni dopo, negli anni Settanta, una studiosa occidentale di spettacolo cinese, la danzatrice americana Sophia Delza, non colse affatto.

Lo stato della danza appariva agli occhi della Delza ben diverso. La danzatrice, che aveva vissuto tra il 1948 e il 1951 a Shangai e aveva pubblicato nel 1958 un saggio proprio sull'importanza della danza nell'Opera di Pechino (1958), al suo ritorno da uno dei suoi viaggi in Cina scriveva nel 1973:

Quando noi prendiamo in considerazione chi danza, cosa è danzato, chi lo crea, dove i danzatori danzano, per chi la danza esiste, allora non si rimane sorpresi dal fatto che la danza come arte è oggi in Cina fiorente come mai nella lunga storia di questo paese. La danza fiorisce oggi perché è danzata da molti per molti e non, come in passato, da un piccolo numero di specializzati a favore di un pubblico davvero esclusivo (Delza 1973: 28).

Il suo giudizio entusiasta su «un'arte che serve il popolo e che è servita da esso» (*ibidem*), riflette certamente le sue idee di intellettuale di sinistra che negli anni Trenta in USA, durante la guerra civile spagnola, si era apertamente schierata, anche con degli spettacoli costruiti *ad hoc*, contro la dittatura fascista. Ma forse proprio perché viziato dall'ideologia, l'entusiasmo della Delza è per noi un'ulteriore indicazione di quanto la danza fosse al centro di uno straordinario interesse da parte della politica comunista. E non si trattava, come vedremo, solo di un interesse a fini propagandistici. La nuova politica rimodellava non soltanto le istituzioni sociali, l'economia, il lavoro, i rapporti con le potenze occidentali, ma anche i comportamenti individuali, attribuendo, per esempio, alle donne possibilità e libertà sin allora impensabili nella Cina tradizionale. L'ingresso delle donne come protagoniste nella scena della nuova danza cinese fu un altro dei modi con cui la nuova soggettività femminile trovò un terreno, fertilissimo, per esprimersi dopo secoli di esclusione dai palcoscenici dei teatri ufficiali. Come è noto, nella tradizione dell'Opera non esistevano attrici ma solo attori.

### Mao a Yenan: arte e rivoluzione

Conclusa nel 1936 la Grande Marcia e la fuga verso l'interno della Cina, la politica di Mao si avvale durante i lunghi anni di permanenza a Yenan, piccola capitale comunista, di una strategia culturale indirizzata su due fronti: da un lato quello degli artisti, degli intellettuali, degli idealisti con-



nuti da tutta la Cina a Yenan, la 'Mosca cinese', e dall'altro quello delle masse popolari da educare ai nuovi valori rivoluzionari.

Negli anni trascorsi a Yenan, anni fondativi per il comunismo cinese, il momento programmatico più incisivo nel campo dell'iniziativa culturale fu senza dubbio quello dei *Discorsi sulla letteratura e l'arte* che Mao pronunciò nel 1942. L'aspra critica sia ai moderni movimenti artistici, borghesi e filo-occidentali, sia alle arti tradizionali cinesi – espressioni queste del mondo feudale – era contro-bilanciata a tratti da giudizi più tolleranti e da una visione più pragmatica che prospettava, realisticamente, l'uso in chiave rivoluzionaria delle forme di arte già esistenti in Cina. Diceva Mao in uno di quei *Discorsi*:

Dobbiamo raccogliere la ricca eredità e continuare le migliori tradizioni letterarie e artistiche della Cina e dei paesi stranieri, ma l'obiettivo deve essere di metterle al servizio delle masse popolari. Non ci rifiutiamo affatto di utilizzare le forme letterarie e artistiche dell'epoche passate; nelle nostre mani queste vecchie forme, trasformate e arricchite di un nuovo contenuto, diventano anch'esse rivoluzionarie, idonee a servire il popolo (Mao 1968: 12).

Nel *Discorso* del 2 maggio del 1942 Mao rivendicava con forza l'importanza dell'azione culturale nella lotta comunista: «Per vincere il nemico dobbiamo anzitutto fare affidamento sull'esercito che impugna il fucile. Ma il solo esercito non basta; abbiamo bisogno di un esercito culturale, indispensabile per stringere le nostre file e vincere il nemico» (*ibidem*: 1).

Per Mao il pubblico a cui l'arte rivoluzionaria doveva volgersi era quello composto da soldati, operai e contadini. E sebbene nelle aree della Cina controllate dal Partito comunista vivesse un numero di alfabetizzati superiore a quello residente nelle zone governate dal nemico Chiang Kai-shek, Mao ben sapeva che la maggioranza del popolo cinese era composta da analfabeti. «Questi – diceva il leader comunista – vogliono assistere a spettacoli [di teatro e di Opera<sup>1</sup>], ammirare pitture, cantare, ascoltare la musica» (*ibidem*: 5). Le armi dell'esercito culturale non potevano allora essere soltanto i libri ma anche e soprattutto i prodotti della vecchia e della moderna cultura popolare: lo *storytelling*, la musica, il teatro,

la danza, i fumetti e il cinema. Ma il fare arte per il popolo analfabeta avrebbe dovuto impegnare ancor di più gli artisti non solo eticamente ma anche esteticamente:

Noi esigiamo l'unità tra la politica e l'arte, l'unità tra il contenuto e la forma, l'unità tra il contenuto politico e una forma artistica possibilmente perfetta. Le opere d'arte che mancano di qualità artistica non hanno forza, per quanto avanzate siano dal punto di vista politico. Per questo, noi ci opponiamo sia alle opere d'arte contenenti vedute politiche errate, sia alla tendenza di compilare opere nello 'stile dei manifesti e delle parole d'ordine', in cui le vedute politiche sono giuste ma mancano di forza dal punto di vista artistico. Nel campo della letteratura e dell'arte, dobbiamo condurre la lotta su due fronti (*ibidem*: 33).

Due anni dopo, nel 1944, durante un convegno dedicato ai 'Lavoratori della cultura e dell'educazione', il *leader* cinese ritornava sul tema a lui caro della centralità dell'azione culturale nella lotta rivoluzionaria parlando dell'esistenza di «nemici dentro la mente del popolo più pericolosi spesso dei nemici esteriori» (Mao 1944). Frasi inquietanti se viste alla luce delle terribili epurazioni e del controllo sociale capillare, fin dentro le coscienze dei singoli, negli anni della Rivoluzione Culturale. Durante quel convegno del 1944 Mao parlò dell'Opera cinese e della danza tradizionale, arti antiche che avevano, come d'altra parte la letteratura classica, il suo favore e sostegno contro le posizioni più moderniste (sia nel campo dell'arte realista che, all'opposto, di quella formalista) di altri intellettuali comunisti. Diceva Mao:

Non dobbiamo contare solo sui drammi moderni, le forme nuove dell'Opera cinese e il nuovo *Yangge* [antica danza contadina] ma dobbiamo anche utilizzare e gradualmente trasformare le vecchie compagnie di Opera e di *Yangge* [...] se vogliamo costituire un fronte di lotta unito, il capitolazionismo è un atteggiamento sbagliato così come lo è il settarismo e il suo disprezzo degli altri. Il nostro compito è unirci con tutti gli intellettuali e gli artisti di vecchio stampo [...] che possono esserci utili, per aiutarli, convertirli e trasformarli. Per poterli trasformare dobbiamo innanzitutto unirci a loro (*ibidem*).

Parole programmatiche chiare e precise che ebbero un effetto positivo anche su uno dei

più grandi interpreti di ruoli *dan*, i ruoli femminili dell'Opera di Pechino, Mei Lan Fang. Secondo il grande attore l'apertura che Mao aveva mostrato verso lo spettacolo antico non era meramente strumentale e finalizzata a trasformare dell'arte tradizionale in uno strumento di propaganda politica. Quell'apertura era piuttosto il frutto di una visione nuova della cultura che avrebbe ricollocato l'Opera cinese nel flusso della storia contemporanea, ridando senso e forza a una tradizione teatrale ormai priva di saldi punti di riferimento dentro la moderna società cinese. I *Discorsi* del 1942 del *leader* comunista diedero a Mei Lan Fang, che aveva da poco abbandonato le scene, una nuova chiave di comprensione del futuro della sua arte: con la rivoluzione comunista l'Opera trovava nuove motivazioni etiche e sociali ma soprattutto ritrovava un vero pubblico, un pubblico motivato, cioè ritrovava la sua vera ragion d'essere al di là della mera sopravvivenza come vestigia del passato. Scriveva Mei Lan Fang nelle sue memorie:

In tutti gli anni vissuti nella vecchia società benché fossi diventato un attore famoso non avevo capito veramente per chi lavorassi. Dopo la liberazione [dall'occupazione giapponese] studiai i *Discorsi del Forum di Yanan sulla letteratura e l'arte* del presidente Mao e ne ricevetti una visione inedita. Capii perché la letteratura e l'arte dovessero servire prima di tutto gli operai, i contadini e i soldati; sentii che avevo trovato il vero scopo dell'arte. Tornato sulle scene scoprii però che la mia voce, la mia presenza, i movimenti non erano buoni come una volta. Mi chiesi allora se dovessi continuare o abbandonare il teatro. Ma il mio nuovo pubblico, gli operai, i contadini e i soldati, che sono il popolo lavoratore della Cina, apportò nel mio lavoro degli enormi cambiamenti. Il loro entusiasmo e il loro interesse per la mia arte mi incoraggiarono molto, dandomi nuova forza e dando alla mia arte una rinnovata voglia di vivere. Ritrovai la mia fiducia. Cominciai a dare spettacoli in posti differenti molti dei quali conoscevo appena. Adesso avevo un pubblico molto più numeroso (Mei 1986: 33).

Come per il teatro così anche per la danza i *Discorsi* di Yanan diedero un *imprinting* ufficiale ad una politica del riuso teatrale, già in atto dagli anni Trenta, che avrebbe inaugurato un'era nuova, inattesa ma anche paradossale, per l'arte coreutica tradizionale. Forse è nella storia moderna dello *Yangge*<sup>2</sup> – che prederemo come esempio del *revival* comunista delle danze contadine – che troviamo gli elementi più significativi di quella che possiamo definire – adottando un concetto base della critica post-coloniale (Hobsbawm – Ranger 2002) – l'«invenzione della tradizione» della danza cinese. Questa fu favorita – come nel caso del 'balletto classico cinese' che analizzeremo successivamente -- dalla politica culturale del Partito comunista cinese (d'ora in poi PCC). Si trattò, e qui citiamo un maestro come Richard Schechner, di un lavoro di vero e proprio «restauro comportamentale» (Schechner 1984: 213). Esso richiese lo smontaggio e il rimontaggio di tecniche di danza eredi-

tate dal passato, anche dal repertorio danzato dell'Opera cinese, l'utilizzo di tecniche di provenienza ballettistica occidentale, sovietica soprattutto, e, per quanto riguarda lo *Yangge*, la scrittura di veri e propri copioni teatrali.

### Il Nuovo *Yangge*, campagna e città

Secondo lo storico del PCC Hua Gao, uno degli intenti principali dei *Discorsi* di Mao fu quello di contrastare ideologicamente la tendenza all'imitazione dell'arte e delle mode occidentali che caratterizzava fin dalle origini – cioè dall'epoca dei primi moti universitari democratici e nazionalisti del 1919 – le nuove generazioni di intellettuali cinesi (Gao 2018). Alla fine degli anni Trenta la vita sociale e artistica a Yenan era brillante. Nel 1938 fu fondata l'Accademia delle Arti dove era possibile studiare e ascoltare musica occidentale, assistere a spettacoli di drammi di Gogol', Čechov, Molière, a mostre dedicate a Cézanne, Picasso, Matisse e Van Gogh. Si diffuse anche il ballo di sala. Concerti vocali e strumentali avevano tra i loro titoli *La signora delle Camelie*, *il Guglielmo Tell*, i classici occidentali. Ma l'Accademia non riuscì in quello che era il suo scopo istituzionale, coinvolgere le classi lavoratrici, migliorarle e formarle attraverso l'azione artistica. Operai, soldati e contadini rimasero distanti dalle attività promosse dagli intellettuali del PCC. Molti di questi ultimi erano di formazione borghese; desiderosi di fondare un mondo nuovo, per raggiungere Yenan avevano abbandonato grandi città come Shangai e Chongqin dominate dai conservatori del partito di Chiang Kai-shek. Il 'Movimento di rettifica' lanciato da Mao per risolvere a suo favore i conflitti ideologici e organizzativi all'interno del PCC presto si estese all'arte nel tentativo di arginare le tendenze filo-occidentali presenti dentro l'Accademia di Yenan. Alla lotta interna al PCC si affiancò quindi una lotta interna all'Accademia delle Arti, la scuola più prestigiosa della Cina comunista di allora. Intitolata a Lu Xun, il maestro della letteratura cinese di sinistra e spirito indipendente che mai si iscrisse al PCC, la scuola fu costruita fuori dalla vecchia città, utilizzando per i locali delle grotte già esistenti scavate dentro una collina. Altri locali furono costruiti *ex novo* nello stile semplice ed essenziale di un comunismo di guerra, impegnato sul fronte del conflitto civile e su quello della lotta contro l'invasore giapponese (Zheng 2018: 83-111).

Ciò che venne chiamato 'Il Movimento di rettifica artistica', parallelo a quello politico, non fece altro che confermare, anche con violenti episodi censori all'interno dell'Accademia, il favore dei vertici del PCC verso le arti tradizionali cinesi -- popolari, identificabili, manipolabili – rispetto alle incognite di una ricerca artistica senza radici locali o



nazionali e pericolosamente sbilanciata verso l'Occidente. Come sostiene Colin Mackerras in *The Performing Arts in Contemporary China* le tradizioni performative regionali avevano un «richiamo straordinariamente vasto [...] di conseguenza quando nel 1949 il PCC prese il potere esso incoraggiò il teatro locale e gli diede grande rilievo» (2005: 75-76).

Nel febbraio del 1949, poco dopo la 'liberazione' di Beijing (Pechino), conquistata vincendo la resistenza dell'esercito di Chiang Kai-shek, Derk Bodde, un giovane studioso americano residente in Cina, assistette alla grande parata che celebrava quella vittoria. Rimase stupito nel vedere come una danza tradizionale di origine contadina come lo *Yangge* fosse «danzata all'unisono da grandi gruppi» e fosse diventata estremamente popolare tra i cittadini di una grande città. Tutto ciò gli sembrò, scrisse nel suo diario, «il risultato dell'enfasi che il Comunismo dava all'arte folclorica» (Bodde in Hung 2005: 85). Ma è il danzatore di *Yangge* e funzionario di partito Gaotang Rong a sintetizzare al meglio la perfetta sintonia che molti avvertivano alla fine degli anni Quaranta tra il movimento di avanzata comunista, di natura militare e popolare, e il passo e il ritmo gioioso di quella danza contadina legata ai rituali di fertilità della terra. Usava dire Gaotang Rong: «Là dove c'è Liberazione, là c'è *Yangge*» (*ibidem*). Questa enfasi sull'arte contadina era anche funzionale alla diffusione del culto della personalità di Mao perché, come scrive Chang-tai Hung, docente di *asian studies* negli Stati Uniti e in Cina, «essa dimostrava la giustezza della sua linea politica: dobbiamo imparare dalle masse» (*ibidem*). Era questa infatti la direzione che il *leader* comunista aveva chiaramente fissato nei suoi *Discorsi* del 1942 quando, ancora arroccato nella piccola Yenan, aveva spinto gli artisti rivoluzionari a 'rettificare' la loro condotta e andare in mezzo al popolo per conoscerne la cultura e i bisogni profondi perché «il primo dovere dei lavoratori della letteratura e delle arti è comprendere e conoscere a fondo il popolo» (Mao 1968: 5).

Dopo il 1942 l'Accademia delle Arti divenne una vera e propria fucina teatrale rivoluzionaria nel senso però indicato da Mao: il 'piccolo collegio' adesso doveva aprirsi al 'grande col-

legio', vale a dire al mondo delle masse. Prima del Movimento di rettifica il nuovo nelle arti dello spettacolo era stato il teatro di parola. Il teatro dei moderni drammaturghi come Cao Yu (1910-1996) o dei classici del realismo russo come Čechov e Gogol' era considerato antitradizionale e innovativo, lontano non solo ideologicamente ma anche nella forma da ciò che James Brandon ha definito il «modello teatrale asiatico» dove «la musica e la danza attraggono il nostro senso di bellezza con un'intensità a cui nessun dramma parlato può arrivare» (Brandon 1967: 125). Un modello tradizionale comunque davvero resistente alla forma drammatica occidentale. Così almeno dovette constatare il direttore dell'Accademia delle Arti Geng Zhang, insegnante di 'teatro parlato' (*Huaju*) che scrisse:

Fare spettacoli per gli operai, i soldati e i contadini voleva dire esibirsi soprattutto per questi ultimi perché essi erano la stragrande maggioranza. Sorgeva così un grosso problema: ai contadini non piaceva il teatro parlato [...] preferivano il teatro cantato e le opere locali (Geng in Zheng 2018: 92).

La trasformazione 'artigianale' – per usare la terminologia di Chang-tai Hung – della danza *Yangge* tradizionale nello *Xin Yangge* o Nuovo *Yangge* prese le mosse in realtà al di fuori dell'Accademia delle Arti, nelle campagne intorno a Yenan, all'interno quindi del suo contesto rurale originario. Prima di essere 'riusato' nel laboratorio intellettuale del Partito comunista, ormai ripulito da spinte borghesi e filo-occidentali, lo *Yangge* fu utilizzato infatti come uno strumento di lotta politica contadina. È importante sottolineare a questo punto il fatto che Mao e i *leaders* a lui più vicini trovarono nella vita culturale delle campagne spunti ed esempi concreti su cui costruire l'idea di una cultura di massa popolare da contrapporre a quella urbana e corrotta del nemico Chiang Kai-shek e degli invasori giapponesi. Yenan era nella propaganda del PCC l'opposto di Shanghai, la capitale del vizio, simbolo dell'umiliazione che le potenze coloniali avevano inflitto alla civiltà cinese. Alla fine degli anni Trenta alcuni artisti di *troupes* locali contadine di *Yangge* cominciarono ad inserire nelle canzoni che accompagnavano la danza, spesso rappresentata davanti i templi dei vil-

laggi, *slogans* e frasi inneggianti al PCC e all'Armata Rossa. Fu in questo contesto che si incominciò a sperimentare una delle tendenze principali che avrebbero caratterizzato il Nuovo *Yangge* dell'Accademia delle Arti, quella legata allo sviluppo – a partire dalle interpolazioni cantate – di una vera e propria drammaturgia che avrebbe di lì a poco trasformato dall'interno la stessa struttura coreutica della danza facendo leva su un immaginario non più mitico-religioso ma anzi proiettato, all'opposto, verso la sua distruzione. Paradossalmente, la potenza anti-tradizionale posseduta dalla parola drammatica moderna (in grado di descrivere in maniera anticonvenzionale i conflitti presenti nella società) si unì nel Nuovo *Yangge* al gusto e al piacere per la musica, il canto e la danza di quello stesso pubblico popolare che aveva respinto come 'noiosi' i tentativi 'alti' di autori cinesi che si erano ispirati ai grandi della moderna drammaturgia occidentale, a Gogol', Čechov, Ibsen (Hung 1994: 255).

Dentro l'Accademia delle Arti lo *Yangge* assunse dopo il 1942 una struttura decisamente moderna e prese il nome di *Douzheng Yangge*, 'Yangge di lotta'.



Fig. 1 Yangge.



Fig. 2 Yangge.



Gli artisti dell'Accademia lo contrapposero allo *Yangge* tradizionale, considerato 'adulatore', asservito al potere feudale. La figura principale, protagonista della danza rituale, il danzatore-*leader* chiamato *santou*, dal nome dell'ombrello utilizzato durante la danza, che guidava nei villaggi un numero di danzatori che poteva arrivare sino alle cento unità, venne sostituito da un danzatore che impugnava adesso la falce; i *clowns* e le figure comiche e carnevalesche legate ai riti di fertilità vennero eliminate «perché profanavano l'immagine del popolo» (*ibidem*), la gestualità che alludeva all'erotismo, le danze d'amore (le parti femminili erano tradizionalmente danzate da uomini come nell'Opera cinese) vennero abolite a favore di scene vigorose che mostravano il coraggio militare e il patriottismo; ai personaggi fantastici delle leggende e dei miti locali o della vita quotidiana contadina, come per esempio il sensale, vennero preferiti quelli in costume moderno di operai, contadini, studenti, soldati, donne e bambini. Furono inventate nuove figure coreografiche come quella della stella a cinque punte, simbolo del PCC. La musica con tamburi e *gong* manteneva l'atmosfera allegra e piacevole dello spettacolo tradizionale che comunque restava il modello da imitare e ovviamente trasformare. Proprio a questo scopo vennero invitati all'Accademia i maestri di danza di villaggio per insegnare i movimenti e i canti – ma anche le modalità d'improvvisazione – ai professori e agli studenti che sarebbero andati a formare le compagnie professioniste e dilettanti del Nuovo *Yangge*. Vi fu così un vero e proprio passaggio di conoscenze secondo il principio tradizionale asiatico della trasmissione orale, diretta, da corpo a corpo.



Fig. 3 Spettacolo di Yanggeju. *Fratello e sorella vanno a bonificare la terra* (*Xiongmei kaihuang*).

Il fine propagandistico dell'attività dell'Accademia delle Arti imponeva una forte revisione dei canovacci dello *Yangge* contadino. Qui il passaggio dalla tradizione orale al sistema della scrittura fu determinante per il processo di formalizzazione teatrale di un rituale danzato privo fin

qui di una drammaturgia scritta. Tra il 1942 e il 1945 furono scritti ben centosessantanove copioni (Zheng 2018: 99) e il Nuovo *Yangge* divenne un vero e proprio genere di teatro parlato, cantato e danzato nel solco della tradizione del 'modello asiatico'. Questa fu la chiave principale del suo successo di pubblico.

L'ampliamento delle piccole recite (*xiaochang*) per lo più burlesche già presenti in alcune forme di *Yangge* tradizionale fu il primo passo verso la scrittura drammaturgica, la composizione cioè di veri e propri testi per i *Yanggeju* ('*Yangge* drammatici'). I soggetti abbandonarono le atmosfere da festa contadina e, mantenendone la vivacità ritmo-musicale e danzante, slittarono verso *topoi* che si ispiravano ad episodi reali di guerra o all'eroismo della gente comune impegnata nella quotidiana lotta per il progresso della condizione delle classi subalterne. I testi erano scritti da drammaturghi ma anche da attori-autori, gli intellettuali cioè delle scuole teatrali comuniste; la musica originale veniva commissionata a musicisti dell'Accademia o di altre scuole di partito. Tra i drammi *Yangge* più famosi vi fu quello che può essere considerato il prototipo dello *Yanggeju*, cioè *Fratello e sorella vanno a bonificare la terra* (*Xiongmei kaihuang*), scritto da Dahua Wang, Bo Li e Lu You, che conteneva il famoso slogan rivolto dal giovane fratello alla sorella: «Tutti possono essere eroi, basta più forza nel lavoro!» e la risposta cantata della sorella: «Impariamo dai lavoratori-eroi» (*ibidem*: 104). Il soggetto fu tratto da una storia vera pubblicata su un quotidiano locale e lo spettacolo debuttò nel febbraio del 1943. Fu il primo grande successo popolare di uno spettacolo 'nuovo' prodotto dall'Accademia di Yenan; esso arrivò ad avere per una sola recita anche più di ventimila spettatori. La *troupe* di attori-danzatori che partì in *tournee* alla volta dei vasti territori dell'interno controllati dal PCC era composta da centocinquanta artisti, un numero di gran lunga superiore a quello delle piccole compagnie tradizionali contadine che raramente arrivavano a venti unità.



Fig. 4 Manifesto per la celebrazione del Giorno della Repubblica Popolare Cinese. 1950.

Chang-tai Hung, che analizza il Nuovo *Yangge* nel suo momento apicale, quello delle grandi parate nelle strade e nelle piazze delle metropoli cinesi 'liberate' dall'Armata Rossa di Mao, alla fine degli anni Quaranta, ne sottolinea la straordinaria capacità di «narrare la storia attraverso il movimento ritmico» (Hung 2005: 82). A questa altezza cronologica, terminata la guerra civile, raggiunta la vittoria comunista, la natura contadina e cerimoniale dello *Yangge* – che era servita a fare proseliti nelle campagne e che aveva richiesto un grosso lavoro artigianale per avvicinare lo *Yangge* all'Opera cinese – sembra adesso poter riaffiorare nuovamente nelle parate metropolitane della grande festa comunista. Il Nuovo *Yangge*, arrivato al suo culmine, che sarà poi anche l'inizio del suo declino, ritrova in pieno in queste maestose celebrazioni di massa la sua funzione originaria anche se in un contesto diverso, solo apparentemente desacralizzato. Nella festa urbana, laica e rivoluzionaria, gli aspetti ritmico-visivi, la danza in primo luogo, tornano a prevalere – come elementi di gioco cerimoniale e manifestazione di forza e grazia – sul realismo storico e sulla rappresentazione epico-drammatica della lotta comunista che è diventata nel frattempo mitologema, archetipo, un senso che ormai si vuole – il PCC vuole – acquisito per sempre. Più che narrare la storia, il 'movimento ritmico' dello *Yangge*, che coinvolge migliaia di *performers* nelle piazze, ci sembra allora celebrare e danzare i miti della nuova 'religione' comunista. Come nota Chang-tai Hung il 'grande *Yangge*', quello delle parate e delle manifestazioni di Partito negli *auditorii* cittadini, semplifica le tecniche di danza individuali a favore delle figurazioni coreografiche di gruppo. Scrive:

Una ricerca ci rivela che c'erano più di trecento figure di danza nello *Yangge* del nord della provincia di Shaanxi [dove si trova Yenan] ma i danzatori di *Yangge* urbano all'inizio degli anni Cinquanta danzavano soltanto quelle più semplici come i movimenti a spirale e le processioni serpentine [...] la forza dello *Yangge* urbano come simbolo politico dei primi anni della Repubblica Popolare Comunista risiedeva nella sua semplicità e nella sua visibilità (*ibidem*: 85).

*La Vittoria del Popolo e la Costruzione della Madrepatria*, danzato nel 1950 da centocinquanta allievi dell'Accademia Teatrale Centrale di Pechino in piazza Tienanmen di fronte a ottantacinquemila spettatori, rappresentò un tentativo di migliorare il livello artistico del Nuovo *Yangge* urbano ma a prevalere ancora una volta fu la forza esteriore delle immagini di massa create dal movimento dei cori dei danzatori. Riportiamo la lunga ma efficace descrizione che ce ne fa lo studioso cino-americano:

Il focus del *musical*<sup>3</sup> era una novità: la costruzione di una nazione socialista. La danza dei soldati aprì lo spettacolo con il tema della difesa della nazione. I danzatori, in differenti formazioni con vari addobbi militari, raffiguravano il valore e la tenacia dei soldati. Seguiva una danza contadina interpretata da quaranta studentesse che mostravano immagini positive del lavoro agricolo e dell'allevamento all'interno di una fattoria collettiva. Esse sventolavano il prodotto della mietitura (forse il grano), annunciando orgogliosamente un raccolto straordinario. Dopo fu la volta della danza degli operai in cui i danzatori rappresentavano la determinazione a gettare solide basi per la nascita dell'industria pesante cinese. Usando attrezzi di scena come ruote dentate i loro movimenti mimavano un'industria in piena attività. Formando una piramide umana, i danzatori davano l'idea di uno stabilimento industriale freneticamente attivo. Il finale del *musical* era costituito da un'impressionante danza di gruppo che prendeva la forma di una serie di cerchi concentrici con i soldati nel cerchio più esterno, le contadine in quello intermedio e gli operai al centro. La configurazione era spaziale e simbolica: l'Esercito di Liberazione Popolare difendeva i confini, i contadini coltivavano la terra nelle immense campagne e gli operai lavoravano nei plessi industriali urbani di recente sviluppo (*ibidem*: 93).

Si tratta, è quasi superfluo annotarlo, di celebrazioni di massa cui i totalitarismi del secolo scorso ci hanno purtroppo abituato. Come negli esempi europei e sovietici, la creazione e il controllo di un corpo-massa rivestì un ruolo strategico fondamentale nella costruzione di un sistema sociale totalizzante. E la danza con i suoi valori plastici e ritmici divenne anche in Cina – grazie anche a una lunga tradizione coreutica adesso riscoperta – uno strumento di consenso e di controllo, soprattutto attraverso la sua grammatica performativa, l'induzione suadente a partecipare al grande spettacolo collettivo della festa della rivoluzione. Scrive ancora Chang-tai Hung: «A livello emotivo i partecipanti potevano rivivere l'impulso rivoluzionario e gioire dei frutti della vittoria» (*ibidem*: 91). Fare e guardare danza rientrava così in un unico circuito di esperienza, quello dell'incorporazione

dei valori della rivoluzione. Non vi era una netta distinzione tra le due sfere perché lo *Yangge* era in quegli anni utilizzato dal Partito nell'esercito, nelle fabbriche e nelle campagne, come una buona pratica per coinvolgere i soggetti nel processo rivoluzionario.

### **Zhongguo gudianwu: l'invenzione della danza classica cinese**

L'interesse per la pratica della danza come educazione corporea e come rappresentazione coreografata di una nuova e forte identità nazionale cinese, condusse negli anni Cinquanta ad un superamento dell'esperimento del Nuovo *Yangge* che si esaurì insieme al venir meno della sua funzione di spettacolo agit-prop e di celebrazione del mito di Fondazione della Repubblica comunista. Non che fosse venuto meno «l'uso strumentale maoista del corpo come strumento della rivoluzione» (Brownell 2009: 36) ma la rappresentazione della forza del corpo ribelle e patriottico, il corpo-massa dei contadini (con le loro antiche danze), lasciava il campo alla costruzione di modelli urbani e industriali di forza e virtuosismo forgiati sull'esempio socialista dell'alleato sovietico. Già nel 1949 Mao aveva annunciato il trasferimento del 'baricentro' del PCC dalle campagne alle città (Hung 2005: 96). L'idea di un corpo moderno efficiente, di un corpo-macchina, di un corpo-operaio, regolato e diretto da rigorosi principi produttivi – i cui manufatti nelle arti performative erano gli spettacoli, veri e propri oggetti ideologici – l'idea del corpo stesso, individuale e sociale, come campo di esperienza del nuovo, e insieme immagine e metafora del 'Grande Balzo produttivo in avanti', divenne un'alternativa materialista alla visione tradizionale del corpo basata sui principi dell'armonia degli opposti (*yin e yang*), dell'energia circolare sottile e interna (*qi*), dell'unità spirituale di corpo-vita-mente (*shenti*).



Fig. 5 Dai Ailian durante una lezione alle operaie di una fabbrica.



Scrive Colin Mackerras in *The Performing Arts in Contemporary China* a proposito del primo periodo della Repubblica Popolare, quello tra il 1953 e il 1957: «La cooperazione con l'Unione Sovietica [...] dimostrò chiaramente l'aderenza della Cina al modello sovietico di sviluppo economico. Massima enfasi fu data all'industria pesante e all'industria in generale la cui crescita fu in questi anni velocissima» (2005: 13).

Non è quindi un caso che all'indomani della vittoria del 1949, la politica culturale del PCC – intenzionata ad investire ancora sulla danza (*wu*) e sulla cultura del corpo (*shenti wenhua*) – puntasse adesso alla creazione di un super-genere, una danza cinese nazionale attingendo al modello del balletto classico sovietico. Questo appariva come una macchina teatrale perfetta per efficacia estetica ed ideologica. Il nuovo genere di danza nazionale – universale rispetto alle tradizioni locali che vi sarebbero in parte confluite – venne chiamato *Zhongguo gudianwu* ('danza classica cinese'). Esso fu concepito innanzitutto come un modo di danzare fortemente identitario al di là dei localismi – e per questo 'classico', universalmente cinese – fondato su moderne basi pedagogiche e tecniche 'scientifiche', su una formula produttivo-organizzativa cittadina, su una coreografia complessa ma soprattutto legata ad una drammaturgia muta dell'azione danzata: caratteristiche queste tutte ben presenti nel balletto classico sovietico. Va ricordato che i nuovi drammi danzati *Yangge*, i *Yanggeju*, contenevano dialoghi e canzoni cantate dai danzatori secondo uno schema che ricalcava quello dell'Opera cinese. Si trattava adesso di creare una forma di danza teatrale che utilizzasse per esprimersi il solo linguaggio del movimento e della mimica e che si andasse a collocare quindi con una sua sfera autonoma dentro la scena popolare urbana post-coloniale. Qui erano già presenti i modelli alti del teatro parlato (*Huaju*) di ispirazione occidentale e quello dello *Xiqu*, l'Opera cinese.

A partire dai primi anni Cinquanta il processo di 'invenzione' della danza classica cinese fu apertamente sponsorizzato dal Ministero della cultura che creò a questo scopo un vero e proprio laboratorio coreutico presso la Scuola

di danza di Beijing (in seguito nel 1978 rinominata Accademia di danza). La fondazione della Scuola nel 1954 suggellava un passaggio cruciale, il riconoscimento istituzionale della danza come un'arte autonoma, un'acquisizione questa tutta novecentesca a cui avevano fortemente contribuito con il loro instancabile lavoro due coreografi pionieri che si erano formati fuori dalla Cina e che vi erano ritornati per contribuire con la danza alla lotta di liberazione intrapresa dal Partito comunista. I due artisti erano Wu Xiaobang (1906-1995) e Dai Ailian (1916-2006).

Il primo, che si era formato in Giappone alla scuola di Takaya Eguchi, allievo di Mary Wigman, rimase sempre estraneo ad influenze ballettistiche; Dai Ailian invece fu determinante per l'introduzione del balletto classico in Cina. Nata a Trinidad da una famiglia di emigrati, Dai Ailian si trasferì in Cina negli anni Quaranta. Di formazione ballettistica, si era perfezionata a Londra studiando balletto con Margaret Craske, erede di Cecchetti, ma aveva anche seguito i corsi di danza moderna a Dartington apprendendo la *Labanotation*. In Cina aderì alla politica culturale comunista dedicandosi allo studio e al *revival* delle danze folcloriche. Il suo lavoro si concentrava sulla possibilità di innestare elementi di balletto classico nelle antiche danze popolari cinesi per aumentarne, per esempio con l'uso degli *épaulements*, le possibilità plastiche tridimensionali. Dai Ailian fu nominata direttore della Scuola di danza di Beijing nel 1954. Scrive Richard Glasstone, danzatore e biografo di Dai Ailian:

Dalla metà degli anni Cinquanta il *training* degli studenti della Scuola di danza di Beijing [...] doveva essere supervisionato dai maestri di ballo russo-sovietici. Una delle ragioni che stavano alla base del programma non proprio ortodosso e accelerato con cui i primi studenti dell'Accademia furono allenati era senza dubbio legato al fatto che i due governi cinese e russo erano parimente ansiosi di vedere i rapidi risultati della nuova e comune avventura ballettistica. 'Quanto tempo vi serve ancora per essere pronti per uno spettacolo del *Lago dei cigni*?' aveva chiesto ai danzatori cinesi il capo del governo Zou Enlai (Glasstone 2007: 48).

Era quello stesso Zou Enlai che, secondo Chang-tai Hung, in piena guerra civile, nel 1945, aveva invogliato Dai Ailian ad avvicinarsi

al Nuovo *Yangge* invitandola, insieme ad altri artisti e intellettuali, ad una serie di spettacoli organizzati dal quotidiano *Nuova Cina*; in quell'occasione Dai Ailian avrebbe imparato la danza direttamente da Zou Enlai, già allora importante *leader* comunista (Hung 2005: 84). La passione per *Il Lago di Cigni* di Zou Enlai negli anni Cinquanta è soltanto un esempio della fascinazione dei vertici comunisti nei riguardi del balletto classico sovietico percepito come un genere moderno di arte nazionale e popolare. In questa chiave esso divenne un modello per le neonate compagnie di 'balletto cinese' o *Baleiwu* – le più famose si trovavano a Beijing, Shanghai, Tianjin – che non soltanto si dedicavano alla riproduzione dei classici russi (*Lago dei Cigni*, *Giselle*, *il Corsaro*, ecc.) ma cominciarono a creare anche un nuovo repertorio cinese su libretti, musiche e coreografie originali. Tra queste opere di balletto cinese danzato sulle punte, utilizzando le cinque posizioni di base dei piedi, i *ports de bras*, i tutù bianchi insieme ai costumi storici o fantastici cinesi, vi erano titoli come *La colomba della Pace*, *Sirena*, *Il sacrificio del Nuovo Anno*.



Fig. 6 Dai Ailian insegna il metodo Cecchetti all'Accademia di danza di Pechino, 1965.

Il balletto sovietico fu anche l'ispiratore di un tentativo coreografico più ardito e ambizioso – ma che si è rivelato poi storicamente vincente sino ai giorni d'oggi – quello cioè dell'invenzione di un genere autoctono di danza teatrale nazionale. La *Zhongguo gudianwu* o 'danza classica cinese', come abbiamo già accennato, doveva riuscire ad esprimere una qualità radicale, essenziale, una 'cinesità' da manifestare e celebrare come ideale estetico comune a tutta la Cina. Con la *Zhongguo gudianwu* le organizzazioni governative di danza (scuole e compagnie) tentarono di fissare un codice ufficiale dello stile coreografico cinese. Si trattava di ricollegarsi da una prospettiva nazionalista ad una tradizione della danza teatrale scomparsa molti secoli prima. Come scrive Kefen Wang, il più autorevole storico della danza cinese:

Con il collasso finale della corte imperiale della dinastia Tang [all'inizio del X sec. d.C.] la danza come forma di arte performativa indipendente gradualmente passò da un periodo di grande prosperità ad uno di declino [...] molte forme codificate di danza delle dinastie precedenti andarono perdute per sempre (Wang 2004: 272).

Fu così necessario riallacciare un legame con una 'tradizione interrotta' nella convinzione come scrisse Ye Ning, allieva di Dai Ailain e principale artefice negli anni Cinquanta di quest'opera di restauro comportamentale, che «il classico non scompare insieme alla fine del suo periodo storico ma si trasmette alle future generazioni diventando preziosa eredità» (Ye in Wilcox 2012: 215).

Alcuni teorici e sostenitori della danza classica cinese – come recentemente Ya Su – hanno anche chiamato in causa a questo proposito concetti forti – non molto lontani da un'ideologia della razza – come quello per esempio dell'esistenza di «una psicologia culturale [...] radicata nel sangue e nella mente di ogni cinese, acquisita in maniera innata e riprodotta attraverso il passaggio generazionale» (*ibidem*). Come ricorda la ricercatrice americana Emily Wilcox in un suo saggio sulla danza contemporanea cinese:

Il problema della Cinesità è emerso da una particolare storia che riguarda la riflessività culturale e le preoccupazioni nazionaliste all'inizio del XX secolo che portò i danzatori cinesi, come gli artisti di altri campi, a sentire che fosse importante sviluppare una forma nazionale di danza specificatamente cinese (*ibidem*: 213).

Dal punto di vista della storiografia post-coloniale, che pone al centro delle sue analisi i processi di costruzione e di ricostruzione delle identità nazionali durante e dopo la lotta per l'indipendenza dei popoli extra-occidentali, l'atteggiamento di Mao verso la danza, segnato sin dall'inizio dalla preoccupazione di non perdere il legame con l'eredità culturale cinese, appare meno paradossale e contraddittorio rispetto alla sua ideologia rivoluzionaria. In effetti, come fin qui egli aveva incoraggiato la riforma dello spettacolo contadino e delle tradizioni performative locali, adesso, alla soglia degli anni Cinquanta, favoriva addirittura il neoclassicismo coreutico di origine imperiale perché autenticamente cinese.

### Corpi asiatici. Il modello del balletto sovietico

Il balletto sovietico funzionò, secondo la Wilcox, come un 'modello disciplinare' per la ricostruzione della danza classica cinese perché vi era la consapevolezza storica che la disciplina della danza in Cina come arte nazionale fosse scomparsa. La Nuova Cina aveva bisogno di una



Nuova Danza. Il problema però a differenza del *baliewu* o balletto cinese non era quello di acquisire *tout-court* il codice classico occidentale ma di usarlo in funzione della creazione di qualcosa di originale. Il *Zhongguo gudianwu*, la danza classica cinese, nacque come *jiehi*, un'integrazione tra il repertorio di danze dell'Opera cinese (*Xiqu*), delle arti marziali tradizionali (*Wushu*) e del balletto sovietico. L'Opera costituì la riserva aurea della danza classica. I primi maestri di *Zhongguo gudianwu* hanno sempre sostenuto che lo *Xiqu* aveva ereditato la tradizione delle danze di corte; inoltre in quanto tradizione vivente, come disse il maestro Jin Tao, «poteva essere visto, toccato e studiato» (*ibidem*: 222). Estrarre dall'Opera la danza divenne così uno dei compiti del balletto classico cinese. Sul sistema di integrazione delle diverse tradizioni performative è significativa la testimonianza di Peiying Wang, che fu docente della Accademia di danza di Beijing:

All'inizio si adottò l'Opera cinese tradizionale dove la chiave di movimento sono le arti marziali. Immagini di danze classiche furono trovate in documenti storici e il loro movimento fu ricreato, re-immaginato attraverso la realtà cinestetica dei movimenti dell'Opera cinese e delle arti marziali. Dopo per sviluppare ancor di più la forma classica si incorporò il *training* del balletto. Il *training* di danza nell'Opera si focalizza sulla forza e la flessibilità richieste per le acrobazie. Il *training* del balletto è più scientifico, si focalizza sullo studio cinesiologico; per esempio nel balletto il corpo è gradualmente riscaldato prima di sviluppare gli esercizi che allenano i gruppi di muscoli specifici necessari per la danza (Shih-Ming Li – Frederiksen 2016: 45).

La constatazione della mancanza di un *training* cinese specifico per la danza, la difficoltà di adattare le tecniche dell'Opera cinese, la presenza nella Scuola di Beijing di un autorevolissimo gruppo di maestri di ballo sovietici (tra cui Pyotr Gusev del Kirov, Viktor Tsaplin del Bol'šoj) con la loro sperimentatissima tecnica Vaganova, il desiderio di utilizzare uno stile mimico 'naturale' per l'espressione delle emozioni dei personaggi (un punto di forza dell'estetica realista socialista): furono questi tutti elementi che, uniti a ragioni diplomatiche e politiche, determinarono la vittoria del 'modello disciplinare' sovietico su altre

tendenze forse più radicali e rivoluzionarie. Esse, spesso marginalizzate o censurate, erano comunque presenti nel panorama degli anni Cinquanta della nuova danza di Beijing. Vedi, per esempio, oltre al già citato Wu Xiaobang, il caso emblematico di Sun Ying, artista contrario in maniera risoluta all'uso del balletto classico per la creazione di una danza prettamente cinese che fu accusato di revisionismo e riabilitato soltanto in epoca post-maoista.

Furono diversi gli esponenti dell'*establishment* della danza classica cinese che teorizzarono in quegli anni il carattere «scientifico e sistematico» (Wilcox 2012: 223) del metodo di apprendimento del balletto sovietico rispetto ai risultati non soddisfacenti ottenuti lavorando con i maestri dell'Opera cinese. Qui, come sosteneva Ye Ning, la tecnica di danza «deve essere staccata da *chang, zuo, nian, da* (il canto, l'azione, il parlato, i combattimenti) per sviluppare gradualmente un metodo di training per la danza» (Ye in *ibidem*). Commenta Wilcox: «[Per Ye Ning] la danza è sentita come qualcosa di abbastanza distinto dallo *Xiqu*, con bisogni e caratteristiche intrinseche differenti» (*ibidem*). Ma l'insistenza del discorso sulla presunta scientificità della tecnica ballettistica classica non è nostro avviso, come sostiene la Wilcox, soltanto il frutto di uno sguardo sull'Opera distorto a causa dell'autorevole presenza in Cina dei maestri di ballo sovietici. Quello scetticismo verso l'utilità dell'Opera sottende un discorso più complesso che riguarda la cultura del corpo che il balletto sovietico incarna e in cui si riconosce la presenza di una forza e di un pensiero dell'oggi. Quel tipo di corpo, classico e moderno insieme, si prestava di più di quello tradizionale dello *Xiqu* a forgiare nel danzatore l'esperienza (da proiettare cinestesicamente sul pubblico) della forza e della potenza presenti nel carattere nazionale, qualità necessarie a far fronte ai conflitti domestici e internazionali dell'epoca. La costruzione della 'cinesità' in danza si connette all'idea di una corporeità non ripiegata sul passato ma dinamicamente aperta al mondo, al futuro, alla storia. Questa costruzione identitaria che la danza mette in gioco performandola, non può non rapportarsi ad un Altro da sé, ad uno sguardo esterno che è anche un fantasma interno. Nel caso cinese, come scrive Susan Brownell in un saggio pubblicato in *The Body in*

*Asia*, si tratta di presenze e fantasmi coloniali (2009: 23-39). La costruzione culturale del corpo nella Nuova Cina di Mao, all'indomani della conquista del potere, si riallaccia secondo l'analisi della Brownell – che si rifà alle teorie di Edward Said sull'Orientalismo – alla necessità di contrastare l'immagine della passività e della debolezza del carattere cinese che fu imposta all'inizio del XX secolo dai colonizzatori europei e dai giapponesi. La diffusione massiva dell'oppio, le ripetute sconfitte militari, la piaga del millenario e pesante apparato burocratico imperiale, avevano contribuito a formare lo stereotipo culturale di un 'popolo letargico', non competitivo, dominato dall'attivismo commerciale delle potenze occidentali e dal militarismo aggressivo del Giappone. Cancellare la fama che in epoca coloniale aveva fatto dei cinesi gli 'uomini malati dell'Asia orientale' (*dongya bingfu*) fu, secondo Susan Brownell, una delle motivazioni di riscatto che animarono e armarono il patriottismo già prima di Mao, all'inizio del XX secolo.

L'educazione fisica occidentale – così distante dalle pratiche corporee tradizionali basate sul *qi* (l'energia spirituale del corpo) – fu introdotta nelle scuole cinesi già alla fine del XIX secolo con l'intento di rafforzare fisicamente e moralmente i giovani. Il movimento modernista e riformatore che portò nel maggio del 1919 ai moti studenteschi di Pechino era ispirato dalle idee di 'salvezza nazionale'. Anni prima, nel 1895, il filosofo cinese Yan Fu, traduttore delle opere di Darwin, Adam Smith, Herber Spencer, aveva scritto un saggio di ampia circolazione in cui indicava un nuovo modello pedagogico basato in ordine di importanza sulla forza fisica, l'intelligenza e la morale. 'Salvare il paese attraverso la forza fisica' in quegli anni di fermento democratico e liberale fu una parola d'ordine molto diffusa tra gli intellettuali progressisti e gli studenti universitari. Il comunismo e Mao si posero in una linea di continuità con questo sentimento di riscatto patriottico. Anche dopo la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese l'idea di forza fisica e di prestanza militare, di coraggio e rettitudine morale, rimasero un elemento strutturale della costruzione identitaria del 'nuovo cinese'. Scrive la Brownell:

Dopo la presa del potere del Partito comunista, il primato del *tiyu* [l'educazione fisica occidentale e la ginnastica militare] fu cementificato dal famoso slogan coniato da Mao nel 1952: 'Sviluppare l'educazione fisica e gli sport, rafforzare i corpi fisici del popolo', divenne onnipresente nei manifesti collocati alle aperture degli eventi sportivi e sui muri delle palestre (*ibidem*: 35).

È in questo contesto storico-culturale più ampio che andrebbe quindi collocata la questione posta pocanzi sul tipo di scelte operate dai danzatori della Scuola di Beijing per creare nei loro laboratori coreutici la danza nazionale della Nuova Cina. Il modello di *training* corporeo del sistema sovietico, 'scientifico e sistematico', razionale e moderno, aggiungeva

nuovo cemento alla pervasiva politica maoista della 'disciplina corporea delle masse' (*qunzhong tiyu*) come strumento di lotta e di controllo sociale.

## Bibliografia

Bowers, Fabion, *Theatre in the East. Asian Dance and Drama*, Thomas Nelson & Sons Ltd., New York 1956.

Brandon, James, *Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, Cambridge 1970.

Brownell, Susan, "The Global Body cannot Ignore Asia", *The Body in Asia*, Eds. Bryan S. Turner – Zheng Yangwen, New York/Oxford, Berghahn Books, 2009: 23-39.

Delza, Sophia, *The Dance in the Chinese Theater*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. XVI, n. 4, June 1958: 437-452.

Delza, Sophia, *The Dance-Arts in the People's Republic of China: The Contemporary Scene*, «Asian Music», vol. V, n. 1, *Chinese Music Issue*, 1973: 28-39.

Dong, Jiang, *Contemporary Chinese Dance*, New Star Press, Beijing 2007.

Gao, Hua, *How the Red Sun Rose. The Origin and Development of the Yan'an Rectification Movement*, The Chinese University Press, Hong Kong 2018.

Gerdes, Ellen V. P., "Yangge": *The Moving History of a Chinese Folk Dance Form*, «Asian Theatre Journal», vol. XXV, n. 1, Spring 2008: 138-147.

Glasstone, Richard, *The Story of Dai Ailian. Icone of Chinese folk dance and Pioneer of Chinese ballet*, Dance Book, Alton 2007.

Hobsbawm, Eric J. – Ranger, Terence, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 2002.

Hung, Chang-tai, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*, University of California Press, Berkeley 1994.

Hung, Chang-tai, *The Dance of Revolution: Yangge in Beijing in the Early 1950s*, «The China Quarterly», n. 181, March 2005: 82-99.

Hung, Chang-tai, *Mao's Parade: State Spectacles in China in the 1950s*, «The China Quarterly», n. 190, June 2007: 411-431.

Liu, Kang, *Popular Culture and the Culture of the Masses in Contemporary China*, «boundary 2», vol. XXIV, n. 3, *Postmodernism and China*, Autumn 1977: 99-122.

Mackerras, Colin, *The Chinese Theatre in Modern Times. From 1840 to The Present day*, Thames and Hudson, London 1975.

Mackerras, Colin, *The Performing Arts in Contemporary China*, Routledge, London and New York 1981, 2<sup>nd</sup> edition 2005.

Mao, Zedong, *Discorsi alla Conferenza di Yen'an sulla letteratura e l'arte*, Casa Editrice il Lingue Estere, Pechino 1968.

Mei, Lan Fang, *My Life on the Stage*, ISTA, Roma 1986.

Schechner, Richard, *La teoria della performance*, Bulzoni, Roma



1984.

Shih-Ming Li, Chang – Frederiksen, Lynn E., *Chinese Dance. In the Vast Land & Beyond*, Wesleyan University Press, Middletown 2016.

Wang, Kefen, *The History of Chinese Dance*, Foreign Language Press, Beijing 1985.

Wang, Kefen, *Zhongguo wudao fazhan shi (Storia dello sviluppo della danza cinese)*, Renmin chubanshe, Shanghai 2004.

Wilcox, Emily, *Han-Tang Zhongguo Gudianwu and the Problem of Chineseness in Contemporary Chinese Dance: Sixty Years of Creation and Controversy*, «Asian Theatre Journal», n.1, Spring 2012: 206-232.

Zheng, Lu, *Per una storia dello Yangge cinese: folklore, propaganda, spettacolo d'arte*, tesi di dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo (ciclo XXX), Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo, 2017.

Zheng, Yangwen, "Women's Revolution embodied in Mao Zedong Era Ballet", *The Body in Asia*, Eds. Bryan S. Turner – Zheng Yangwen, New York/Oxford, Berghahn Books, 2009: 183-202.

Mao, Zedong, "Talks at the Yen'an Forum on Literature and Art", *Selected Works of Mao Tse-tung: Vol. III*, May 1942, [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), online (last accessed 10/9/2018).

Mao, Zedong, "The United Front in Cultural Work", *Selected Works of Mao Tse-tung: Vol. III*, October 30, 1944, [https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3\\_21.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_21.htm), online (last accessed 10/9/2018).

## Notes

1 Tra le parentesi quadre indichiamo la traduzione delle parole (*plays and operas*) che si trovano in Mao 1942.

2 Lo *Yangge* (lett. 'la canzone della semina') è una danza contadina danzata all'aperto nelle campagne delle province del Nord della Cina. È una danza che mette assieme elementi di danza animista, costumi sgargianti, una musica frastornante, con il risultato di formare una miscela di movimenti ritmici pieni di colore. La danza in passato era associata ai rituali e alle celebrazioni del Nuovo Anno che avevano lo scopo di cacciare gli spiriti maligni e propiziare il nuovo raccolto (cfr. Hung 2005: 82).

3 Lascio, mettendola in corsivo, la parola utilizzata dall'autore che scrive in inglese.