



ARTICOLO

Teatro, attori e subalternità ne *Il sogno della camera rossa*

di Beatrice Borelli

Il romanzo *Honglou Meng* 红楼梦 (*Il sogno della camera rossa*), opera unica di Cao Xueqin 曹雪芹 (1715 ca. - 1764), permette un'indagine sui rapporti fra teatranti e società nella Cina imperiale di epoca Qing (1644-1911), rappresentando indirettamente un'inesauribile miniera di dettagli su usi e caratteristiche della vita cortese settecentesca. Del resto, una cospicua parte della "rossologia" (*Hong xue* 红学), longeva branca di critica letteraria ad esso dedicata, propende per interpretazioni realiste; ed anche un imprescindibile etnografo quale Claude Lévi-Strauss utilizza testi narrativi come fonte documentale, al fine di recuperare elementi conoscitivi sulla società del tempo di un autore (Lévi-Strauss 1984: 89-106), legittimando percorsi di ricerca avviati lungo questo solco.

A livello metodologico, l'articolo intende avvalersi, come sfondo e principale apparato teorico, di efficaci espressioni del teatrologo Claudio Meldolesi, relative ai rapporti attori/società. Calare, con auspicato rispetto di mondi eterogenei, all'interno di episodi de *Il sogno della camera rossa* alcune intuizioni di uno studioso che non si è occupato nello specifico dello *Honglou Meng* permette per contrasto di trovare corrispondenze ed aprire libere connessioni, gravide di opportunità gnoseologiche. Il breve saggio sarà dunque costruito soprattutto sull'alternanza ed integrazione di due piani: il romanzo ed una rosa di concetti meldolesiani sull'attore *tout court* che funga da griglia interpretativa euristica. Per questioni di spazio e di immensità del campo, si concentrerà su un'analisi intratestuale del romanzo, riservando ad un prossimo futuro l'obiettivo di una presentazione più diffusa della lettura offerta da storici e rossologi cinesi che hanno trattato il tema della simultanea esclusione-inclusione attorica. Con lo scopo di mostrare gradualmente come il teatro si colloca nella tessitura complessiva de *Il sogno della camera rossa*, risulta innanzitutto necessario introdurre alcuni aspetti relativi alla sua cornice generale. Il protagonista è un giovane di nome Bao-yu 宝玉, rampollo della illustre e abbiente stirpe ducale Jia 贾, e porta con sé come talismano una giada magica uscita dalla sua bocca alla nascita, essendo egli incarnazione di una pietra sovranaturale, desiderosa di vivere l'esperienza terrena delle passioni¹. Il romanzo è

¹ È una pietra scartata dalla divina Nüwa 女媧, nella sua riparazione del cielo.



ambientato in una capitale non definita, che ha alcuni tratti di Nanchino ed altri di Pechino², alle corti di un clan composto da più di quattrocento persone, fra servi e padroni. Al centro della scena vi è il Giardino dalla Fiorita Vista, abitato dalle fanciulle della famiglia, accompagnate dalle loro cameriere e da Baoyu, nonostante la consuetudine spinga un maschio dell'alta società, dopo i sette anni, a lasciare le "stanze femminili": *honglou* 红楼, a livello letterale, significa appunto "camera rossa", dimora delle giovani parenti con le quali Baoyu quindi indebitamente vive. *Lou* 楼 designa nello specifico il piano superiore, riservato alle gentildonne, di edifici aristocratici o di grandi funzionari imperiali. L'altezza di una residenza è segno di ricchezza e distinzione sociale, in contrapposizione al solo pianterreno, che caratterizza le case del popolo. *Honglou* ha anche un'ulteriore pregnanza simbolica: nel linguaggio buddhista indica lusso, vita agiata ed aspirazioni mondane da cui distaccarsi, l'illusorio sogno (*meng* 梦) dal quale svegliarsi.

Il romanzo, coprendo un periodo che va dalla pubertà di Baoyu all'età da matrimonio³, narra la vita all'interno del giardino, microcosmo protetto e a lungo incontaminato, poi invece sporcato dai calcoli e dalle intrusioni degli adulti. Il ragazzo idealizza il prolungamento della giovinezza in un'esistenza di evasione e stenta ad adattarsi alla realtà e alle prescrizioni del proprio rango. Tende a fantasticare e ad opporsi ai canoni confuciani del retto comportamento, non interessato all'utilitarismo sociale e alla carriera di funzionario a cui sarebbe destinato. Rifiuta il ruolo di padrone, ed intrattiene rapporti di amicizia, fratellanza e corteggiamento con molti personaggi coetanei subalterni: serve, attrici ed attori, verso i quali si comporta in modo paritario. È innamorato soprattutto di una cugina, Lin Daiyu 林黛玉, orfana anticonvenzionale e ipersensibile, pur dovendone alla fine sposare un'altra con l'inganno: Xue Baochai 薛宝钗, più conformista ed accomodante, modello della Cina feudale. I parenti infatti cercano di pianificare la sua vita, in quanto carichi di aspettative sul rispetto dei riti e della pietà filiale, come tipico dell'epoca.

La fantasiosa vicenda della famiglia Jia e della sua progressiva rovina è dunque anche uno scorcio sulla società Qing del XVIII secolo, la cui imminente decadenza storica è percepita con lungimiranza

² Il tempo dell'azione non è precisato, ma si deduce si tratti del regno di Qianlong, durante la dinastia mancese (1644-1911), momento nel quale Pechino è capitale: viene descritto il codino di Baoyu, nominata la porcellana di Kangxi e una "provincia orientale" (la Mancuria, definita come tale solo in epoca Qing).

³ L'età del protagonista parte dai dodici e termina ai diciannove anni. Se si volesse situare il tempo dell'azione in un momento storico verosimile, secondo le ricostruzioni di Kuhn, la conclusione sarebbe collocabile intorno al 1737 (Kuhn in Ts'ao 2006: XII-XVI).



dall'autore, benché non ancora avvenuta. Il romanzo si oppone all'ambiente maschile degli adulti e della loro gerarchia, raccontando i motivi che portano alla misera sorte del mondo elitario dell'aristocrazia burocratica e letteraria: lusso, dissipazione, ambizioni sfrenate, malcostume, libertinaggio, imbrogli e crimini coperti dal resto del clan, perpetrati da alcuni padroni, che poi vengono puniti. Critica in questo modo la disonestà del sistema esistente ed i comportamenti corrotti di un gruppo che vuole collocarsi all'interno dei presupposti di un ordine costituito, del quale sottolinea la falsità.

Le vicende sono ispirate al vissuto dell'autore Cao Xueqin, che inizia a comporre il capolavoro intorno al 1752 a circa trentasette anni. Egli proviene da una colta e ricca famiglia di funzionari cinesi di Nanchino, vassalli al servizio della dinastia Qing con un incarico prestigioso e remunerativo nel settore della seta, legati da tempo al potere assoluto manchu: una zia ha sposato il principe Nersu e la bisnonna è stata nutrice dell'imperatore Kangxi (1662-1722), ospitato varie volte dagli Cao. Ma il successore Yongzheng (1723-1735) nel 1728 li esonera dagli incarichi, confisca i loro beni ed ordina il trasferimento a Pechino come misura di controllo (Ts'ao 2006: 701). Xueqin, dall'età di circa tredici anni, si trova quindi nella capitale, vivendo in condizioni modeste fino alla povertà, e ha così la possibilità di entrare in contatto con una cerchia di poeti, pittori ed attori, che ispirerà la sua sensibilità creativa. Non è interessato a rivelarsi al pubblico⁴, si finge semplice revisore del romanzo, di cui avrebbe scoperto casualmente il manoscritto (Kuhn in Ts'ao 2006: 704). Lascia circolare copie non definitive in 80 capitoli (stesi prima del 1760), favorendone la "diffusione semiclandestina" (Masi 2009: 358), per aggirare la censura imposta dall'imperatore Qianlong (1736-95). La prima edizione a stampa, completata in centoventi capitoli nel 1792, risale a ventotto anni dopo la morte dell'autore ed è curata da uno studioso di nome Gao E.

Cao Xueqin rientra nel novero degli scrittori socialmente emarginati e simpatizzanti con i reietti. Per inclinazione e per la condizione sociale in rovina nella quale viene a trovarsi, fa parte dei letterati non partecipi di cariche e ricchezze ottenibili tramite un impiego statale. Discendente di una stirpe di mandarini decaduta, si colloca ai margini, anche perché avverso all'ideologia dominante confuciana e consapevole di vivere in una società in fondo destinata alla condanna, "nonostante le apparenze di prosperità e di equilibrio" (Masi 2002: 61).

⁴ La paternità dell'opera viene attribuita solo nel 1921.



Scrive utilizzando quasi integralmente la lingua vernacolare (白话 *baihua*)⁵, comprensibile a più vasti strati di popolazione⁶. Narrativa e testi drammaturgici, esprimendosi attraverso questo stile maggiormente legato alla sfera dei subordinati, sono infatti esclusi dalla cultura ufficiale, considerati generi di mero e sconveniente intrattenimento, privi di dignità morale (Masi in Ts'ao 2008: 5). Vengono letti dalla classe colta di nascosto, in una situazione di non esposizione, che permette di porsi come alternativa ideologica e sottrarsi al limitante potere della ragione confuciana. Nel periodo di composizione di *Honglou Meng*, che vede convivere sotto il regno di Qianlong una grande prosperità, ma anche l'inizio della crisi, l'opposizione alla dirigenza straniera mancese favorisce l'accostarsi dei letterati ad ambienti eterodossi quali appunto le arti sceniche, perché la popolazione cinese è declassata ed estromessa dalle professioni qualificate, ed entra in uno stato di soggezione, il cui noto simbolo è l'obbligo maschile del codino. Questa emarginazione favorisce quindi un profondo e fattuale avvicinamento anche contenutistico alla condizione dei subalterni.

Cao Xueqin è appassionato di teatro, elemento discusso e controverso, ma di fatto notevolmente importante per la sua epoca, nella quale la nobiltà stipendia compagnie al proprio servizio come una sorta di servitù e le rappresentazioni d'Opera sono parte integrante di ogni momento aggregativo. Le loro trame, note al pubblico, permettono di riattivare catene di connessioni e leggere fra le righe del romanzo, all'interno del quale la presenza del teatro è articolabile attraverso tre modalità che si intersecano fra loro, per comodità definibili rispettivamente: 1. *rappresentativa*, 2. *drammaturgica* e 3. *aneddotica*. Il presente articolo si prefigge di illustrarle brevemente e di sviluppare poi in particolare l'ultima di esse, al fine di condurre un'indagine sulla condizione socialmente subalterna degli attori.

1. La dimensione delle esibizioni agite davanti ad un pubblico mostra un patrimonio culturale centenario e permette di cogliere implicitamente una storia del teatro e di ricostruire alcune feste di corte: matrimoni, compleanni, ricorrenze del calendario lunare, promozioni al funzionariato e cerimonie di purificazione in templi taoisti. Se ne deduce la preminenza del raffinato e colto stile *Kunqu* 昆曲, amato dall'aristocrazia e proveniente da Suzhou, città cinese del Sud, estremamente

⁵ Il romanzo ha anche alcuni passi poetici e in semi-wenyan 文言: il cinese classico, che è una lingua letteraria.

⁶ Oltre ai funzionari, si tratta ancora comunque di persone prevalentemente di città, che lavorano nel commercio o nell'editoria.



viva a livello artistico. Gli spettacoli si tengono su palcoscenici temporanei nei giardini di ricche residenze e consistono in vari brani in forma antologica, tratti da diverse opere. Fra esse, si ricordano qui quelle più famose ed attualmente ancora in repertorio: *Storia della camera occidentale* e *L'orfano della famiglia Zhao*, per quanto riguarda la produzione di epoca Yuan (1279-1368); *La forcina di legno*, *Storia del liuto*, *Il Padiglione delle Peonie*, *Il racconto della forcina di giada* e *Scompiglio nel regno dei cieli* (tratta da un avventuroso episodio sullo Scimmiotto del celebre romanzo *Viaggio in Occidente*), relativamente al periodo Ming (1368-1644).

Tramite una lista distribuita poco prima della rappresentazione, le *pièces* (xi 戏) sono scelte da spettatori-commensali, seduti comodamente per consumare banchetti e discorrere, mentre ammirano attori totali dalle molteplici abilità, quali il canto, la danza e l'acrobatica.

2. La dimensione drammaturgica consente di approfondire nello specifico due testi fra i titoli sopra menzionati: *Storia della camera occidentale*⁷ e *Il Padiglione delle Peonie*⁸, citati dai protagonisti del romanzo come necessari strumenti per intrecciare un dialogo sentimentale. È letteratura considerata ufficialmente corruttrice dei costumi dall'imperatore Qianlong⁹, ma investita di un potere maieutico da parte dei fruitori più giovani, i quali, per esprimere emozioni altrimenti sottaciute, alludono all'identificazione con i personaggi teatrali, che hanno il coraggio di vivere le proprie passioni (Waltner 1989: 61-78) e forniscono parole altrimenti difficilmente comunicabili, a causa della rigida morale confuciana imperante.

3. La dimensione aneddotica del teatro nel romanzo, approfondita nel presente articolo, evidenzia

⁷ *Storia della camera occidentale* (*Xixiang Ji* 西厢记) risale al periodo di dominio mongolo, nel quale nasce il grande teatro cinese come forma anche autoriale con gli *zaju*, letteralmente: "giochi diversi, misti", nello stile del Nord (*beiju*). L'opera, composta fra il 1279 e il 1307 da Wang Shifu, è ispirata ad un antecedente racconto Tang. Consiste in un grande dramma *zaju*, o più precisamente in una sorta di ciclo di cinque *zaju*, di quattro parti ciascuno, con in tutto venti sezioni. È innovativo per complessità, anche perché cantato da tre personaggi, anziché da uno, come invece tipico del genere. Rappresenta una contrastata storia d'amore quale scelta libera, fra la bella fanciulla Cui Yingying e lo studente Zhang Junrui; valorizza un personaggio subalterno: l'altruista serva Hongniang, che ha un ruolo centrale per l'unione sincera dei due giovani.

⁸ *Il Padiglione delle Peonie* (*Mudan Ting* 牡丹亭) è un'opera *Kunqu*, scritta nel 1598 da Tang Xianzu, composta nella forma testuale drammaturgica più diffusa in epoca Ming: un *chuanqi* del teatro del Sud (*nanxi*). La protagonista, Du Liniang, figlia di un letterato funzionario, sogna un giovane studente che non ha mai incontrato nella realtà. Presa dalla passione, finisce per ammalarsi fino a perirne. Tre anni dopo, Liu Mengmei, lo studente oggetto d'amore, passa davanti al luogo in cui è sepolta la fanciulla. Vede l'autoritratto che lei ha lasciato prima di morire e se ne infatua. La ragazza gli appare in sogno a sua volta e lo prega di aprire il sepolcro, azione grazie alla quale rinasce.

⁹ Durante il suo regno, che perdura dal 1736 al 1796, ordina attraverso vari editti di impedire la vendita di alcuni romanzi e drammi, o finanche di bruciarli.



infine alcuni personaggi di finzione, attori fraintesi nella loro distanza dalle convenzioni sociali e scomodi nel denunciare le ingiustizie, emblemi della figura del subordinato, inteso come colui che è veramente libertario ed incline a valorizzare le individualità proprie ed altrui¹⁰.

Il punto di vista dell'autore Cao Xueqin, scevro da logiche classiste, permette di osservare un ideale mondo di teatranti, contraddistinti da un connubio di marginalità e potere effettivo sull'ambiente circostante. Essi possono contribuire a superare la situazione di alienazione nella quale sono calati, esprimendo un'indipendenza che parte proprio dall'esperienza dell'arte e dal suo legame con la componente corporea e concreta nella quale il pensiero è radicato. Trovano strategie attraverso una peculiare cultura, che consiste non nell'istruzione canonica basata sui classici confuciani, ma nei saperi orali e pratici, colmi di racconti letterari e leggende. Gli attori, appartenenti al mondo dei subordinati, eppure in contatto con i momenti di socializzazione dei potenti, stimolano aspirazioni ed influenzano l'immaginario collettivo non solo attraverso gli eroi che impersonano (Mackerras 1983: 6), ma anche tramite le proprie inattese quotidiane esistenze. La posizione subalterna si dimostra rovesciabile, attraverso lo sviluppo di un'autonomia simbolica, opposta alla reale condizione decadente degli aristocratici, che finiscono col diventare dipendenti dagli attori, in parte sottovalutandoli, in parte temendone la fascinazione per il loro incarnare un'alternativa, critica verso i rigidi schemi dominanti.

Il teatro ha un valore per gli aristocratici come oggetto di consumo, nel suo essere una raffinata forma spettacolare dall'alta qualità tecnica di canto e movimento, ottenuti attraverso una dura disciplina. Tuttavia, appena gli attori scendono dal palcoscenico, prevalgono i giudizi negativi dei nobili, derivanti dalla subordinazione sociale considerata vergognosa. Le compagnie vivono temporaneamente a corte, ma rientrano nel novero degli esclusi, nonostante il fatto che il teatro sia molto amato. Crea scandalo per esempio la vita girovaga che conducono; d'altra parte questo stesso essere prevalentemente itineranti e soggette a migrazioni costituisce in modo lampante un prezioso arricchimento per gli apporti locali che le varie regioni regalano alle numerose forme d'Opera.

¹⁰ La valorizzazione di un teatro in quanto strumento culturale di introspezione e rovesciamento sociale non vuole certo descrivere tutto il teatro in Cina, bensì mettere l'accento sul versante che si oppone al mondo della maggior parte dei Jia. Vi è infatti una forte differenza fra come gli attori, Baoyu e alcune fanciulle del clan vivono e percepiscono l'arte, e come il resto dei personaggi ne fruisce.



Cao Xueqin descrive per dissociarsene i pregiudizi dell'epoca, che creano un sistema persecutorio nei confronti degli attori, dei quali rivela la bassa condizione sociale storicamente comprovata (Hsu 1985: 262). Già nel II capitolo del romanzo dichiara la loro provenienza da famiglie povere: essi entrano nel mestiere per necessità e nell'immaginario comune sono legati alla prostituzione (Ts'ao 2008: 42). Ma in realtà nello *Honglou Meng* si sottraggono ad una società corrotta, nonostante le accuse e le istigazioni da parte di alcuni nobili. A testimonianza della discriminazione effettiva, basti considerare che un decreto del 1770¹¹ impedirà, oltre che agli attori, anche ai figli e ai nipoti di partecipare agli esami per il funzionariato (Savarese 2003: 69), vera occasione di riscatto arbitrariamente negata. Non considerando i teatri pubblici luoghi decorosi, l'imperatore Qianlong vieta inoltre alle signore di frequentarli, permettendo loro di essere spettatrici unicamente nelle proprie abitazioni. Da secoli in Cina si usa separare le compagnie teatrali in maschili e femminili, ma dal 1777, un decennio dopo la morte di Cao Xueqin, un editto proibirà alle donne di recitare, coronando questa limitazione dei costumi.

Significativo episodio del romanzo è l'acquisto di dodici attrici bambine nel XVII capitolo (Cao 1995, vol. I: 350)¹², prelevate da indigenti famiglie del Sud e portate alla capitale per via fluviale, com'era in uso all'epoca, per formare una compagnia residente a corte e allenata al fine di allietare l'aristocrazia. L'identità femminile ne acuirebbe la dipendenza e l'appartenenza al basso rango (*diceng* 底层)¹³, ma esse si rivelano subito ribelli al decadente sistema feudale e si battono per il riconoscimento dei diritti di uguaglianza (*pingdeng* 平等), libertà (*ziyou* 自由) e dignità (*zunyan* 尊严). Non tengono conto delle gerarchie, né mostrano ossequio verso i padroni (*zhuzi* 主子). Una di loro, di nome Lingguan 龄官, esperta nelle parti di donna (*dan* 旦), denuncia nel XXXVI capitolo (Cao 1995, vol. II: 209) di sentirsi un uccello rinchiuso in gabbia (*ru long zhong de niaor* 如笼中的鸟儿) per il superficiale divertimento dei nobili.

Le arti sceniche sono dunque nel contesto cinese imperiale forme nelle quali si manifesta una certa prigionia, ma si evincerà come al medesimo tempo inneschino uno scatto che porta al di là della

¹¹ Sei anni dopo la morte di Cao Xueqin.

¹² Poiché nelle traduzioni italiane de *Il sogno della camera rossa* molte parti relative al mondo attorico sono tagliate, ci si riferirà in citazione soprattutto all'edizione in inglese, al fine di dare comunque al lettore la possibilità di reperire in una lingua europea un affidabile riscontro, al di là dell'intermediazione ermeneutica di chi scrive.

¹³ Il termine indica le classi basse, la base della società, un rapporto di subordinazione ed inferiorità. Nell'articolo si utilizzerà un significato di "subalternità" legato ad un'ottica hegeliana del concetto servo-padrone.



cattività stessa. Relativamente a tale metafora utilizzata dall'attrice del romanzo, sono illuminanti per la loro valenza trasversale alcune immagini di Meldolesi sul teatro dei reclusi, pur con la cognizione delle differenze sostanziali, anche a livello di intenti, da cui questi progetti sono animati all'interno delle istituzioni del mondo contemporaneo. Nonostante nello *Honglou Meng* il fare teatro delle giovani attrici sia infatti a servizio dei nobili e non un'attività intrapresa per scelta, l'effetto si rivela un approfondimento della consapevolezza di sé come corpo-mente ed esse sono percepite e definite da Baoyu come più sveglie e recettive proprio grazie al loro applicarsi allo studio della recitazione (Ts'ao 2008: 695). I reclusi scoprono con il teatro un mondo che attrae, svelando un "luogo altro" (Meldolesi 1994: 59), ed iniziano a risolvere ciò che appare smisurato ed indecifrabile. Individuano un aiuto a valicare "la sfiducia nelle proprie forze, il senso di sproporzione" che provano nel rapportarsi alla società (Meldolesi 1994: 51). Il teatro incoraggia a trovarsi, "all'opposto della mimetizzazione cui costringe il comportamento coatto" (Meldolesi 1994: 66); è "esercizio all'interazione, normalmente mortificata dai regolamenti" (Meldolesi 1994: 59), tregua dalle tensioni accumulate, resistenza agli incubi personali e al "degrado situazionale" (Meldolesi 1994: 46). Permette di superare "la routine e l'utilitarismo", ed insegna ad aguzzare lo sguardo dentro e oltre la realtà. Valorizza le stranezze e le motivazioni di uomini e donne "degli antipodi" (Meldolesi 1994: 68). È un'esperienza terapeutica intersoggettiva, oppositiva e liberatrice, che si presta alla rivelazione del singolo nel collettivo, "soccorrendolo nel passare dall'ombra alla luce" (Meldolesi 1994: 50). Educa "al respiro, all'essere in equilibrio vitale con lo spazio e col tempo", in un intrecciarsi di arti che divengono "capaci di miracoli" e rigenerazioni esperienziali (Meldolesi 1994: 58).

Dal LVIII capitolo del romanzo (Cao 1995, vol. III: 119), le attrici possono rimanere a corte solo nella mansione di cameriere, poiché un lutto imperiale obbliga a licenziare le compagnie residenti per rispetto dell'etichetta (*lijiao* 礼教). A questo punto il trattamento a loro riservato peggiora in modo irrimediabile. Viste le proteste davanti ad un moltiplicarsi di vessazioni subite, le giovani artiste sono definite dai padroni come appartenenti ad un popolo intrattabile (Cao 1995, vol. III: 127). Quando una di loro, di nome Fangguan 芳官, accusata ingiustamente di essere una prostituta (*changfu* 娼妇)¹⁴, viene picchiata, per sfidare i soprusi arrivano in soccorso indignate le altre, identificate da Cao

¹⁴ Cao, *Honglou Meng*, cap. LX, par. 13, in ctext.org/dictionary.pl?if=en&id=105369 (Ultimo accesso: 13 gennaio 2019).



Xueqin quali un corpo unico nel LX capitolo (Cao 1995, vol.III: 155) e un solidale gruppo compatto ed unito in cerca di propri simili nel LXIII (Ts'ao 2008: 741). A proposito di questi episodi che sottolineano lo spirito del legame fra teatranti, utilizzare un paradigma interpretativo di Meldolesi e Taviani permette di riflettere sugli attori come *microsocietà* asimmetrica (Meldolesi 1984: 103) e sulle risorse incoraggiate dalla posizione stessa di marginalità, che rende in grado di sostenersi reciprocamente con un'affiatata coesione e consente di rinascere e conservarsi eterogenei rispetto al gruppo più numeroso. Gli attori si rivelano in un rapporto complesso di alterità e consonanze rispetto agli altri esseri umani; si integrano solo parzialmente, allo stesso tempo appartati in un isolamento autoprotettivo, di chi si riconosce vagante identità fuori luogo e sa di appartenere ad una comunità ad un tempo compatta e fluida. Sanno rendersi abili nel preservare i propri spazi, divenendo simboli culturali del loro tempo, ma anche precursori visionari, che cavalcano la mentalità dell'epoca oltrepassandola. In grado di valorizzare e insieme trascendere la subalternità, tendono a sostenersi reciprocamente come una classe dissociata dal resto dell'umanità.

Il rossologo Zhou Zuyan collega le sommosse delle attrici a una mentalità che ricorda il caos armonico primordiale (*hundun* 混沌), l'importanza del conservare intatta l'energia dell'embrione, il non curarsi delle convenzioni e l'attraversare i confini gerarchici (Zhou 2001). Questa valorizzazione delle classi svantaggiate, ribelli e resistenti (*fankangzhe* 反抗者) ad un sistema imperiale elitario e corrotto, è stata confermata anche da Li Xifan e Lan Ling, che nel 1954 analizzano il romanzo concentrandosi sull'analisi dei rapporti e vi trovano critiche all'oppressione femminile, alla pratica confuciana del seguire gli ordini genitoriali (*fumu zhi ming* 父母之命) e all'imposizione dei matrimoni combinati (Lan – Li 1973).

Nel LVIII capitolo, Fangguan, le cui vicissitudini verranno qui approfondite a titolo esemplificativo, si pone in aperto contrasto con gli adulti, prendendo ad emblema delle continue ingiustizie subite l'essere stata lavata con acqua riciclata. Accusa chi si occupa di lei di intascare il suo assegno mensile e di riservarle solo gli avanzi. La perfida madre adottiva, sorta di metaforico sicario a servizio dei nobili, non ha alcuna intenzione di restituire i soldi che i Jia devono destinare al mantenimento della piccola e la maltratta adirata, definendola una miserabile sciagurata e aggiungendo che per un parere diffuso gli attori sono gente senza freno e dura da gestire, una



schiera di lingue sciocche, taglienti e dispettose peggio di muli, sporche creature attaccabrighe, che inaspettatamente si danno tante arie (Cao 1995, vol. III: 127) e si sentono meravigliose, solo perché conoscono qualche pezzo d'Opera: sembra abbiano realmente catturato il capo dei banditi, come recitano nelle loro parti eroiche. Sostiene che tutti coloro che entrano nella professione si rovinano, facciano i difficili e creino problemi. Baoyu difende Fanguan, ricordando che ha motivi fondati per le proprie lamentele, considerate le condizioni in cui vive, senza famigliari che provvedano a lei, circondata da chi non la tratta appropriatamente e per di più la umilia e guadagna sul suo denaro. La madre adottiva, in preda alla vergogna di non essere sostenuta dal padrone, reagisce malmenando la bambina, che piange come se il suo cuore si spezzasse.

Fanguan è coinvolta in una seconda angheria nel già accennato LX capitolo. Un giorno riceve da un'altra attrice della sua compagnia, di nome Ruiguan 蕊官, un pacchetto di balsamo di rosa per il viso (Cao 1995, vol. III: 152). Il dispettoso fratellastro di Baoyu è presente alla consegna del regalo e, attirato dal profumo delizioso, vuole portarlo alla fanciulla che corteggia. Fanguan rifiuta di cedere un dono e gli dà la propria cipria di gelsomino, poiché è l'unico articolo analogo di cui dispone. Lui è ignaro d'essersi aggiudicato un bottino più economico rispetto a ciò che aveva preteso, ma se ne accorge la madre, l'ambiziosa e spietata concubina Zhao, che lo sobilla, non sopportando il proprio stato di moglie illegittima, e gli intima di non farsi prendere in giro da ragazzacce mezze serve.

Diretta sulla tracce di Fanguan, piena di sospetti infondati frutto di delirante frustrazione, la concubina incontra la madre adottiva di un'altra attrice, con la quale sfoga la propria ira, dicendo che il gruppetto di mocciose pitturate non può osare discriminarla. L'interlocutrice prende ad aizzarla, affermando che un tale genere di spazzatura deve solo imparare a rispettare l'autorità. Queste parole di incoraggiamento rappresentano musica per le orecchie della concubina Zhao, la quale corre da Fanguan, intenta a pranzare con alcune cameriere, e le getta la cipria in faccia, gridando che attori e prostitute sono un'unica classe di persone. Le ricorda che ha studiato recitazione e canto in quanto comprata col denaro della famiglia e che il più basso servo nella casa è ancora qualche passo al di sopra di una sguadrina come lei. La donna dà voce così in maniera esplicita a ciò che si rivelerà il pensiero degli adulti aristocratici.

Dopo aver cercato invano di spiegare che non aveva altro balsamo da cedere, Fanguan, in preda



alle lacrime, risponde di non aver mai cantato fuori per denaro e di essere una bambina, ignara del significato degli insulti che sente piovere su di lei; ma la concubina Zhao la colpisce con due schiaffi sonanti. Nota per non assorbire le avversità in modo composto, a questo punto la piccola si mette a gridare e a gettarsi in ogni direzione per provocare l'aggressore, reagendo all'assalto con una raffinata mostra di istrionismo. Abbassa la testa e la carica con tutte le proprie forze contro il diaframma della donna.

Le notizie volano e le attrici si dimostrano una solidale *microsocietà*: Kuiguan 葵官 e Douguan 豆官, due guerresche esperte nelle facce dipinte (*jing* 淨), sentito l'accaduto, si precipitano a chiedere il supporto di Ouguan 藕官 e Ruiguan, rispettivamente interpreti di parti di ragazzo e di ragazza. Accorrono nonostante fossero intente a giocare, perché un attacco a una di loro è un'offesa a tutte; vogliono uscire allo scoperto e protestare, disposte a patire, menando un grande scandalo. Così, irrompono nel cortile senza un momento di esitazione, mosse da un'indignazione che Cao Xueqin definisce esplicitamente giusta. La prima a cercare l'impatto diretto è Douguan, con una botta in testa alla concubina. Le altre, urlando e piangendo, la circondano e la immobilizzano, le strappano i capelli e le assestano una raffica di pugni. Alcune giovani cameriere presenti alla rissa fingono di trattenerle, faticando a non ridere. La donna può solo imprecare disordinatamente e senza aiuti, bloccata per una mano da Ruiguan, per l'altra da Ouguan, mentre davanti e dietro Kuiguan e Douguan la stringono con le teste, gridando in coro di ucciderle tutte e quattro. Fangguan piange disperata, ma distesa a terra come se fosse svenuta.

La protesta è interrotta dalla figlia della concubina, che accusa la meschina madre di adirarsi troppo facilmente e la incoraggia a dare il buon esempio, spiegandole che, se quel capriccioso partito di monelle e leggere ragazzine si comporta male, va perdonato. Nonostante la sua equilibrata disponibilità, tradisce anche lei implicitamente un pensiero discriminante verso le attrici, sottolineando il fatto che si trovano alla corte come piccoli animali da compagnia, per divertire la famiglia Jia: quando si è di buon umore, ci si può parlare e scherzare; quando non se ne ha voglia, si deve non badar loro ed ignorarle, quasi fossero in una irrecuperabile condizione di ripetitività ciclica.

I subordinati, intesi hegalianamente anche in un senso ampio del termine che esula dalla disciplina



artistica, hanno in realtà molteplici piccole occasioni di mutare la propria situazione, grazie al contatto con la vita concreta, la fatica e la lotta, liberandosi attraverso i tentativi di spiazzare la normalità banale e “stabilire un rapporto sorprendente con le società” (Meldolesi 2013: 89). Per non essere sottomessi alle cose e da esse feriti, i teatranti dello *Honglou Meng* in particolar misura avanzano a testa alta, levano la coppa e bevono d’un sorso il liquore della vita, al modo della famigerata Fangguan, la quale, durante la festa di Baoyu nel LXIII capitolo del romanzo (Cao 1995, vol. III: 227), si ubriaca dopo essersi esibita in una canzone che suona come un inno al godimento dell’esistenza. Resistono ai nefasti incidenti esterni, pronti ad abbandonare la prepotenza dei palazzi e a mettersi in cammino, come si evincerà dalle prossime pagine, anche se la via è pericolosa. Un’anomala collocazione non sedentaria li rende artisti prima che cittadini. Al modo dei selvaggi, sono più disposti dei civilizzati “a riformulare la propria vita” (Meldolesi 2013: 177) e vedono la *troupe* ideale come una compagnia di *bedoini* (Meldolesi 1983: 24), libera di trovare la via di fuga quando la situazione non è più confacente alle loro esigenze. Sanno rinascere, cogliendo il qui ed ora nel sostenere la qualità di ogni momento, senza perdere il piacere dell’oggi. Diminuendo i consumi e solcando le onde (Li Dazhao 1994: 113), recettivi verso gli influssi benefici, si incontrano con la primavera inesauribile e la emulano. In quanto speciali subalterni il cui destriero è il continuo mutamento (易 *yi*), si battono per il presente (Pozzana 2010: 61), allenano e coltivano la bellezza dei talenti senza lasciarsi segregare dallo sconforto e rendersi schiavi. Correggono un modo di vita che volta le spalle alla natura, per godere invece del proprio credere all’inesauribile giovinezza, impegnandosi al fine di riportarla, consci del fatto che “l’appassimento è condizione per la fioritura” (Li Dazhao 1994: 107).

La *microsocietà* è, oltre che un raggruppamento particolare di attori, anche una paradossale risultante sovranazionale, “l’insieme sociale delle compagnie” (Meldolesi 1984: 103), accomunate da una “viscerale forza di coesione” data dall’esperienza del recitare, che è godimento e fonte di sopravvivenza, ed impedisce l’incorporazione mimetizzata fra i devianti. Non ha apparati centrali, ma una regolamentazione interna, che salvaguarda gli interessi collettivi. Per quanto concerne l’ambito extra-artistico, non adotta norme ferree, ma “soluzioni... decentrate” e “mediamente libertarie... a seconda del nomadismo praticato” (Meldolesi 1984: 104). Si delinea come risultato di



acclimatazioni e dedizioni coltivate nella povertà e nell'itineranza, spesso avvezze ai patimenti della condizione segregata, da cui imparare a trarre l'aspetto positivo di una precarietà protetta proprio dalla convivenza stessa con varie forme di emarginazione alle quali è solidale. Numerosi sono nello *Honglou Meng* gli episodi di mutuo aiuto fra attrici e servitù in stato di debolezza: per esempio nel LXI capitolo (Cao 1995, vol. III: 173) Fangguan si prende amichevolmente cura della figlia malata della cuoca di corte e poi cerca di intercedere per lei e scagionarla da infondate accuse di un furto i cui colpevoli sono di rango elevato.

Honglou Meng descrive dunque la *microsocietà* dei teatranti nei comportamenti e nella complessità personale dei suoi membri, in contrasto con la consuetudine di trattare in modo stereotipato i ruoli minori ed asserviti (Wagner in Hegel – Hessney 1985); legittima l'espressione di sé, contro l'ossequio delle relazioni verticistiche confuciane, che impartiscono ai rapporti con l'altro un connotato pubblico di obbligazione verso i superiori. Le attrici si concedono un'indipendenza interiore rispetto all'ambiente e si aprono alla propria molteplicità, in un'autoaffermazione dialettica nei confronti delle imposizioni sociali. Assaporando una regressione all'infanzia e una confidenza che azzera i formalismi, rappresentano possibilità trasformative, travestendosi per esempio da ragazzi nel LXIII capitolo del romanzo (Cao 1995, vol. III: 236), in accordo con una visione per la quale gli artifici sono più veri della realtà ipocrita. Rivendicando il diritto alla fantasia, immaginano così di potersi fingere servi (奴 *nu*) e uscire dalla corte, per avere maggiori libertà rispetto a quelle concesse dalle abituali restrizioni di genere (Epstein 1999). I codici comportamentali della dinastia Qing proibiscono infatti i contatti delle donne con uomini esterni alla famiglia. Nubili e non incanalate in un ruolo accanto ad un marito, le attrici appartengono quindi ad una condizione mal giudicata e sfuggente al sistema (Edwards 1994).

Cao Xueqin considera l'arte un rifugio e simpatizza per la tradizione alternativa daoista, basata su ideali di ritiro dai doveri mondani. Il suo apprezzare la fluidità dei confini di genere, fra l'altro propria del teatro stesso, si manifesta inoltre nel valorizzare come incarnazione di figure di libertà anche due attori uomini, specializzati in ruoli femminili *dan*. Controversi amici dell'aristocratico e originale protagonista, sono persone incontrate da Baoyu nelle proprie rare uscite, alle feste allestite a casa di conoscenti. I genitori lo biasimano, preoccupati e adirati, non essendo usuale che



un signore per bene stringa rapporti confidenziali con gente di teatro. Tuttavia risulta evidente, come notato in modo pertinente dalla rossologa Angelina C. Yee, quanto gli attori rappresentino un universo di attrazioni e sentimenti (*qing* 情) dai connotati puri, differenziandosi dal mondo corrotto e lussuoso (*yin* 淫) della famiglia Jia (Yee 1990: 620)¹⁵. Cao Xueqin continua a presentarli sviscerandone le vicende e i peculiari tratti personali, diversificandoli nella loro tangibile individualità, al di là della comune appartenenza alla classe subalterna.

Uno di loro, Liu Xianglian 柳湘蓮, è il destinatario di uno sfogo di Baoyu, il quale si sente coartato dal proprio alto rango e ammira la possibilità che l'amico artista ha di viaggiare senza rendere conto a nessuno, nel XLVII capitolo de *Il sogno della camera rossa* (Cao 1995, vol. II: 439). Ciò nondimeno, questa libertà è anche mancanza di protezione sociale, ed infatti l'artista viene adescato da un nobile che lo scambia per dissoluto e ricattabile. Il suo esigere rispetto lo conduce nei guai con i potenti, ed egli si allontana quindi temporaneamente, per poi trovare ristoro nell'eremitaggio daoista.

Vale la pena a tal proposito raccontare l'intero episodio, fra i nutriti esempi della centrale presenza attorica nel romanzo. Liu Xianglian compare nel novero degli invitati ad un banchetto per celebrare un'ascesa sociale al funzionariato (Cao 1995, vol.II: 437). È un acuto e intenso interprete amatoriale dalla grande fama, specializzato in ruoli romantici. Ha un carattere focoso ed impulsivo, sa suonare il flauto e la cetra, ama esercitarsi con la lancia e danzare con la spada. Per aver perso prematuramente i genitori, non ha potuto terminare gli studi e completare la propria istruzione. Insieme a Baoyu, alla festa nella quale Liu Xianglian ha il compito di intrattenere gli ospiti, c'è anche il cugino Xue Pan 薛蟠, eccitato nel trovare l'attore, di cui si crea un'idea errata, sapendolo recitare alla perfezione le parti della giovane amorosa. Crede a torto che, proprio in quanto teatrante, debba avere le propensioni lascive all'epoca diffusamente repute usuali per tali professionisti, e lo tormenta con melliflue insinuazioni, desiderando entrare in intimità con lui, finché questi,

¹⁵ Tante questioni accennate non potranno qui essere sviluppate. Sarebbe interessante valorizzare la chiave interpretativa yin-yang 阴阳, sulla base della differenza indicativa tra figure femminili e maschili all'interno dell'opera: la condizione liminale degli attori uomini e di Baoyu, situati in uno spazio intermedio tra l'ottusità sordida del maschile e l'inquietudine colta e creativa di buona parte del femminile; lo sguardo di genere in relazione al tema del travestimento e alla particolarità della condizione delle attrici. Al rituale (li 礼), come etichetta sociale ed emblema della gerarchizzazione maschile, spesso nel romanzo si contrappongono infatti le forme artistiche letterarie e teatrali.



infastidito, si risolve ad andarsene prima del previsto.

Tuttavia Baoyu riesce ad intercettare l'amico e, prendendolo per mano, lo porta in uno studio appartato, dove siedono a parlare di un defunto loro coetaneo, al quale erano molto legati. Xianglian dice a Baoyu di non preoccuparsi: se ne è preso cura lui mentre andava a caccia col falco, sistemandone la tomba con i propri risparmi, seppur grami. Baoyu ne è felice e grato, si sente spesso impotente, perché è costretto a stare a casa senza poter disporre di sé: appena si muove, tutti lo vengono a sapere; ha ingenti disponibilità di denaro, ma non può usarlo come vuole. L'attore invece è autonomo e lo rassicura, perché fuori c'è lui; anche se povero e sempre al verde, appena ha qualche soldo fra le mani, provvede con gioia alle spese per gli amici. Baoyu si lamenta di non trovarlo mai, nessuno sa dove cercarlo, se ne va sempre in giro vagabondando. Si commuove quando Xianglian gli comunica che infatti vuole partire ancora, soprattutto a causa delle noie che non potrà evitare restando a tiro di signorotti molesti.

Ma mentre l'attore si dirige al portone, Xue Pan lo vede e si precipita a promettere che gli toglierà ogni preoccupazione relativa alla carriera e gli garantirà un ricco futuro, se staranno insieme. Liu Xianglian si illumina di rabbia, lo trova insopportabilmente offensivo, si trattiene con sforzo e decide di infliggergli una lezione. Gli propone così un appuntamento su un ponte, presso una palude. L'illuso Xue Pan, con la mente oscurata e bruciante di impazienza, anche al nuovo incontro non si accorge della simulazione e del riso infastidito del suo interlocutore. L'attore lo prende a calci, definendolo uno sporco maiale e vuole che gli sia implorato perdono e risulti chiara la sua retta dignità. Xue Pan geme confuso nella fanghiglia in cui è stato gettato e si dice pronto a rispettarlo e ad onorarlo, maledicendo di aver frainteso e sbagliato a giudicare in quanto accecato dalle chiacchiere.

Le interazioni paritarie fra classi sono ostacolate, tanto che Baoyu viene punito per la sua amicizia con un altro attore, Jiang Yuhan 蔣玉函, scappato dal palazzo di un principe, nonostante gli agi garantiti dall'essere considerato fondamentale per esaudire i desideri dell'aristocrazia e portarle una sorta di pace interiore, come esplicitato nel XXXIII capitolo del romanzo (Cao 1995, vol. II: 143). D'altra parte, chi non conosce il teatrante lo definirà, a causa della sua professione, persona dappoco e disgustosa, che può inficiare le giuste regole comportamentali, impartite dall'educazione



conservatrice (Cao 1995, vol. IV: 151).

Un giorno arriva dal padre del protagonista il messo del principe patrono, perché Jiang Yuhan se ne è andato da corte e nessuno riesce a trovarlo (Cao 1995, vol. II: 143). Si vocifera che sia stato visto in rapporti molto stretti con Baoyu e che forse quest'ultimo l'abbia portato via. Qualora il potente mecenate avesse perso un altro, tra il centinaio di attori ordinari di cui dispone, non sarebbe stato un serio problema, ma Jiang Yuhan gli è troppo caro: è così abile nell'anticipare le sue necessità, che sarebbe impossibile rinunciarvi. Baoyu viene automaticamente picchiato dal padre per la prima volta, a torto accusato di essere un adescatore che disonora la famiglia. In realtà non sta nascondendo l'attore, ma deve fornire l'indirizzo dove suppone sia, sapendo che si è trasferito in campagna e ha comprato un acro di terra, poiché considera l'autonomia come più preziosa delle comodità concesse dal principe.

Jiang Yuhan ricompare nel XCIII capitolo. Trascorso lungo tempo dall'ultimo incontro con l'amico, Baoyu è invitato insieme ai parenti alla corte di un conte per una festa teatrale, dove assistere a spettacoli di valenti interpreti arrivati da poco alla capitale (Cao 1995, vol. IV: p. 264). Il capo attore, al momento di presentarsi con due liste di brani affinché i signori seduti in sala scelgano le opere che gradiscono, si avvicina di slancio a Baoyu e lo saluta con raffinatezza, ma senza curarsi delle apparenze. Baoyu sorpreso ne studia l'andatura elegante e ondeggiante, simile a un albero nella brezza, le guance incipriate di bianco, le labbra accese di rossetto, lucenti e fresche al pari di un loto sull'acqua. Riconosce trattarsi del suo amico Jiang Yuhan, che non sapeva fosse finalmente arrivato in città con la sua nuova *troupe*. Incontrandolo in quella situazione formale, si sente troppo inibito per alzarsi spontaneamente e conversare, così si limita a scegliere confuso le sue due opere teatrali. Appena l'attore torna dietro le quinte, gli ospiti cominciano con grande interesse a parlare di lui: una volta recitava mirabilmente le parti femminili della *soubrette* (*xiao dan* 小旦), ora che è adulto interpreta con destrezza il ruolo del ragazzo (*xiao sheng* 小生). Nonostante si sia abbastanza arricchito e abbia comprato qualche negozio, niente lo distoglierebbe dal palcoscenico. Attende solo di trovare una donna da stimare e con la quale condividere il futuro, senza curarsi del rispettivo cetto sociale, al contrario di quanto avviene usualmente nel contesto che lo circonda. Un profondo afflato di indipendenza lo ha sempre incoraggiato ad unirsi dinamicamente alle più disparate compagnie



teatrali.

Da questa panoramica di personaggi, si evince quindi come gli attori presenti nello *Honglou Meng* abbiano una distintiva connessione reciproca, che spinge alle rinascite e si concilia con la valorizzazione del decentramento libertario rispetto al lusso cortigiano. Essi conoscono sulla propria pelle i dislivelli sociali e si tengono per metà esterni all'ambiente degli altri. Conservano il contatto con la fatica dal basso, pronti ad abbandonare gli agi e a rimettersi in viaggio.

Nel loro modo di affrontare la vita privata, rappresentano possibilità concrete di alternative al mondo rituale codificato dall'*élite* che il protagonista del romanzo riconosce preziose e stimolanti, se accompagnate da una reciprocità che essi incoraggiano con entusiasmo. Per inclinazione personale, non tengono conto delle gerarchie e, grazie ad un ruolo ai confini fra immaginario e realtà, fungono da nesso comunicativo sofferto e risoluto, mai neutro o passivo. Mobilitano abilità del corpo e della mente, mostrando nel quotidiano nodi sociali e discriminazioni che altrimenti rimarrebbero fra le righe. Per un'aspettativa di moralità inferiore da parte dell'alta società che li esclude e contemporaneamente li utilizza, i pregiudizi sulla loro categoria professionale permettono da un certo punto di vista un margine di libertà comportamentale in parte tollerata, come si è visto relativamente ai lati emancipativi di proteste, vagabondaggi e partenze.

I teatranti vivono una subordinazione che però rappresenta un ampliamento di prospettive, "danno vita ad enclave che resistono", componendo "un informale popolo caratterizzato dalla differenza" (Taviani in Meldolesi 2013: XVII). Il punto di forza del loro difendersi da chi li assume è la marginalità sociale, la quale innesca un antagonismo politico *in nuce*, anche se sotto continua minaccia all'interno di labirinti e contraddizioni.

La fedeltà a se stessi è salvaguardata dalla decisione di rifiutare le esche gettate dall'ambiente, con fiera e schiva "sordità verso i potenti" (Meldolesi 1983: 20) e verso il "trionfante buon senso" (Meldolesi 1983: 19). L'attore ha la prerogativa di essere "uomo simile all'uomo, figura-enigma capace di dilatare il senso del vivere" e "segnalare una dinamica generale dei rapporti" (Meldolesi 1984: 103). Sta al passo con le società, ma incarna un piccolo spostamento di identità, un quasi presente e una quasi normalità, che offre l'immagine di una sorta di affascinante parente difforme nei modi e nell'intensità, in grado di offrirsi come rivelativa "lente di ingrandimento" in divenire (Meldolesi 1984: 109). Egli tenta di circoscrivere per la comunicazione con il pubblico la propria



stravaganza, ma mostra il mondo con occhi eterogenei; ha bisogno di conservarsi nella sua estraneità, a dispetto di protettori ed autorità che vorrebbero applicargli stereotipi di integrazione naturalizzata.

L'ambiente dell'attore deve mantenere una certa labilità duttile, necessaria per districarsi nelle situazioni secondo un istintivo percepire che il futuro dipende dalla personale capacità di differenziarsi. Le *troupes* danno vita a una loro configurazione, la cui frammentarietà si concilia con un'effettiva unione reciproca, vigilando per non varcare il nefasto confine di eccessivi adattamenti. Questa dinamica, regolata su valori di non identificazione sociale, àncora con leale caparbia la contingente mobilità di scritturati da chiunque. Le esigenze spingono ad una separazione dall'esterno e ad un esercitarsi alla scaltrezza nei confronti dei poteri, i quali tendono a perseguire le compagnie, o a corromperle.

Così come accade con i folli, alcuni cercano di dirigere e comandare in maniera autoritaria tale *microsocietà* raffinatamente "primitiva" (Meldolesi 1984: 105) a ridosso della cultura del suo tempo, invece di capire che le sensibilità sono mosse proprio da questa caratteristica indomita. Infatti l'attore, dalle abilità radicate in un passato imprevedibilmente vitale, nello stesso istante crea un'intesa che soddisfa i bisogni attuali degli spettatori, anticipandoli e collocandosi in una prospettiva spostata verso il futuro rispetto alla loro immaginazione. Nonostante sia costretto ad una veloce corsa per la sopravvivenza, possiede una sapienza superiore, lontana e inattuale, con la quale può giocare con il pubblico e divertirsi ad attirarlo, spaesandolo leggermente. Sa essere carismatico, gestendo le varie dimensioni con estrinsecazioni nuove.

Nel suo cammino a fianco degli uomini e "condizionato dai loro impulsi momentanei" (Meldolesi 1984: 106), a volte può rischiare di farsi manovrare, ma spesso ritaglia spazi di autonomia ed originalità che dilatano le ristrette concessioni, elargitegli in cambio della richiesta di diventare un mero "anestesista" (Meldolesi 1984: 108), compiacente ed ossequioso verso i privilegiati. Pur incalzato dai ritmi della variabile domanda commerciale e dai possibili godimenti indiretti del lusso cortigiano, deve evitare di proporre un *cliché* e reagire ingegnosamente, fidandosi di ciò che lo lega ad un sentire collettivo sintonico con le sue fenditure (Meldolesi 1984: 105).

Gli attori pagano un prezzo alto per garantirsi la propria fondamentale differenza rispetto agli altri gruppi. Sono chiacchierati dai moralisti, o scrutati in modo altrettanto limitante dalla prospettiva di



consumatori che giudicano gli esiti dell'attività teatrale, riducendoli ad oggetti agiti da esecutori. Ricostruire il mondo attorico come permesso dallo *Honglou Meng* è invece un rivoluzionario porsi fuori dai luoghi comuni, in grado di capire che del teatro è importante la materica e mutevole ricchezza esperienziale dell'incontro interumano, che merita di essere visto nella sua esuberante pienezza, non immiseribile in pettegolezzi ed affarismi.

Gli artisti sono professionalizzati dalle società solo perché si adattano ad esse, le quali però si trovano poi a fare i conti con molteplici individualità notevoli, potenziate dall'esercizio a mescolare in maniera competente le emozioni con prontezza, imparando a morire e poi a rinascere, senza intaccare la dimensione della lunga tenacia microsociale, le cui crisi sono unicamente accidentali e risolvibili accentuando un diverso aspetto delle proprie risorse. Mentre le società contemporaneamente desiderano e diffamano gli attori senza riconoscerli quali individui di per sé, e li stipendiano ed accettano solo per attività nell'ambito del proprio dominio delle coscienze e degli istinti, essi tuttavia sono un esempio di libertà e singolarità di comportamento, anche nell'offrire uno specchio limpido per osservare il mondo dei ruoli che ritrae gli spettatori.

Lingguan, Fangguan, Liu Xianglian e Jiang Yuhan, pur impegnati in molteplici processi adattivi, contrappongono la propria personale moralità e valicano le censure imposte da fanatici teatrofobi quali i genitori di Baoyu, che li stigmatizzano come camuffati e sregolati (Meldolesi 1984: 107). Grazie alla *microsocietà*, riescono a salvarsi dalla fagocitazione, rivendicando il proprio "bisogno di stranierità" (Meldolesi 1984: 108), che radicalizza la loro "filosofia interindividuale" del piacere e raffina il controllo di energie non definibili a parole.

In controluce si nota che gli attori coincidono con le intellettualità dalle idee più aperte e snidano "i movimenti delle mentalità" (Meldolesi 1984: 108). Delegati ad impersonare il sociale, scandagliano infatti le particolarità del pubblico, operando in una sorta di laboratorio artistico di analisi dei percorsi coscienziali (Meldolesi 1984: 109). Nelle feste organizzate dalla classe al potere come in quelle del romanzo alla corte dei Jia, un sotterraneo embrione rivoluzionario, prodotto dai teatranti in cerca di soluzioni vive e centripete, può eludere a più livelli le costruzioni aristocratiche autodirette, illuse di pilotare passioni temute, o anche solo abituate ad appagarsi nell'esatto modo che asseconda il proprio arbitrario capriccio. Nel XVII capitolo, la propria perizia estrosa ed impertinente permette alla piccola Lingguan di rappresentare, durante un'importante cerimonia, ciò



che lei stessa desidera, nonostante le richieste della consorte imperiale in visita a corte (Ts'ao 2008: 264). Gli interpreti controllano e dosano movimenti memorabili, costruiscono immagini plastiche indirette ed allusive. Le loro soggettività non si devono confondere con quelle degli spettatori, per non far degenerare l'elemento emotivo in un sentimentalismo senza processualità. La capacità di risvegliare l'individuale e il collettivo è il punto di forza che contrasta le servitù dell'attore. Custodendo una forma di saggezza, egli si difende esagerando, portato a travestirsi, farsi immenso e immune, con ingenuità ancestrale desiderosa di impressionare. Chiede uno sguardo nuovo, che non parta da inquadramenti e non disprezzi l'eccentricità personale.

I recitanti sono soggetti paradossali, che risentono delle curve dei tempi altrui, ma creano intese innovatrici, mostrando con animazione problemi che senza di loro rimarrebbero fra le righe. Con sorprendente lavoro "autopedagogico" (Meldolesi 1984: 110), adottano comportamenti di dissimulazione, consapevoli dell'importanza di rispettare le differenze e riescono a recuperare una propria luminosità indipendente.

Mutilandone la gravidanza e considerandoli solo nell'ottica di negoziatori fra opere e pubblico, spesso li si guarda dall'alto e dall'esterno come a non studiabili (Meldolesi 2013: 79), col pretesto del carattere effimero e caduco della spettacolarità. Essi invece permettono di "chiedersi chi sia l'uomo" (Meldolesi 1989: 200). Lungi dal sentirsi prudenti mediatori, restando se stessi con le proprie stravaganze comportamentali, riescono a riattivare il patrimonio antico, dotatisi di una fisicità rielaborativa che osteggia la fissità delle convenzioni e reagisce nell'intimo alle crisi.

Al termine dello *Honglou Meng*, risalta all'interno della corte il contrasto fra nobili decaduti e subalterni pieni di risorse ed energie, che sfidano le gerarchie servo/padrone e finiscono col dominare moralmente ed organizzativamente, tramite comportamenti critici e scelte estreme, assumendo un ruolo autonomo e portando aiuti positivi. Anche se le relazioni confuciane si basano sull'obbedienza verso i vertici, secondo questo medesimo codice etico i padroni non dovrebbero diventare tiranni, ed invece cominciano a rivelarsi violenti.

Di fatto, mentre le classi privilegiate tendono a precipitare in dinamiche di involuzione, la condizione di marginalità dà ai subalterni l'occasione di approfondire lo sviluppo personale e una vocazione trasformativa. Per riflettere più a fondo sulla centralità dei subordinati, caratterizzati da un connubio di conflittualità e ricerca di consonanza, è importante riferirsi all'interpretazione di



Alexandre Kojève, relativa al rapporto servo-padrone, ma utilizzando parallelamente alcuni temi tratti dal *Daodejing* e dal *Zhuangzi*, opere cinesi risalenti al Periodo degli Stati combattenti (454-221 a.C.), che restituiscono un contesto di maggior armonizzazione, rispetto a quello prospettato dal filosofo russo. Il protagonista dello *Honglou Meng*, proprio leggendo il *Zhuangzi* nel XXII capitolo (Cao 1995, vol. I: 439), riflette anche in solitudine e in modo più pregnante ed articolabile sull'idea di libertà, che consiste per lui nel vagare come una barca sul mare, immagine che ben si adatta alla vita dei teatranti, il cui carattere è come l'acqua, che scorre ed incontra le cose, priva di appoggi fissi. Così si autodefinisce Liu Xianglian, nel LXVI capitolo de *Il sogno della camera rossa* (T'sao 2008: 782).

Gli attori rifiutano inibizioni e limitanti giudizi sovrapposti al fluire della vita, sono a contatto con la dimensione corporea, affinano il proprio *qi* 气 tramite l'allenamento e la pratica continua, e percorrono una via opposta a quella dei padroni, i quali invece cercano di opprimere, imboccando una strada destinata a perdere, perché è l'elemento più liquido ed umile a prevalere sui materiali duri (Andreini 2018: 161) e a conquistarli per attrazione non costrittiva.

I teatranti sono considerati da Cao Xueqin fondamentali per un pensiero illuminato. Sanno conservare il respiro puro dei fanciulli, non seguono morali precostituite e si attengono al vivere in piccole comunità autogestite. Mentre i servi, intesi come subalterni in senso lato, approfondiscono la coscienza delle condizioni nelle quali sono calati, i padroni, che si attribuiscono un valore illusorio, mostrano effettiva debolezza, si basano sull'ineguaglianza, oggettificano e vivono in modo nefasto, attaccati a un potere e a una ricchezza artificiosi. Ma in questo modo diventano sempre più dipendenti dal lavoro altrui e i loro desideri vertono sulle opere dei servi (Kojève 1948). Questi ultimi invece si impegnano a superare le circostanze ingiuste, in un senso che implica comprensione e rielaborazione della propria situazione concreta. Trovano se stessi, affrontando l'angoscia e volgendola in energia dinamica. L'esperienza li predispone alla soppressione degli attaccamenti, li educa a lottare, a non appoggiarsi su assetti falsamente stabili, a concedersi invece alla fluidità del movimento, e ad eccedere la realtà data.

Nello specifico, applicandosi alla disciplina attraverso le proprie opere, gli attori imparano a riconoscersi e a creare condizioni nuove di esistenza. Originali e gravidi di potenzialità, a contatto con le corti, ma fuori dai privilegi, si armonizzano a distanza, fedeli a se stessi nei cambiamenti e in



sintonia con le indeterminatezze. Sono maestri nel reagire agli ostacoli, reinventarsi e preservare una diversità che non permette al pubblico di diventare vero padrone. Non diplomatici intermediari, proprio perché marginali, sono propensi a cogliere dall'esterno lo scorrere delle cose e non si lasciano costringere dentro l'epoca. Stanno con una certa autonomia nei processi storici, sfuggendo alle assimilazioni e non totalmente affini al sentire collettivo. Vivono la situazione ambivalente dei folli di avere alcune licenze, ma anche di diventare capri espiatori.

Per la grigia storiografia tradizionale, che si limita frettolosamente a svilenti inquadramenti, l'attore è un rozzo istintivo e un trafficante di "infami commerci" (Meldolesi 1989: 204). Risulta invece proficuo cogliere segnali dai più liberi contorni, guardando per esempio alle letterature visionarie come *Honglou Meng*, disposte a mostrare che in realtà il teatrante è una "miscela di disordine e cultura" (Meldolesi 1989: 202), un artista che fa crollare la compattezza dei ritratti con la sua disomogeneità microsociale, ritrovabile nei particolari.

Occorre approfondire la dimensione aneddotica più intima delle risorse degli attori, truccate e fuse in un amalgama artistico-esistenziale. Essa ha una "pregnanza testimoniale" (Meldolesi 1989: 206), poiché materia ed energia degli interpreti sono aspetti dell'opera teatrale, la quale accumula eredità unite alle varianti personali, possedendo una memoria fisica che educa "a ri-pensare" (Meldolesi 1989: 209-210). È inoltre utile fare attenzione ad un'interazione con le condizioni contestuali date, che trasmette un ostinato distacco dalle norme: indagare la rete di influenze, rapporti gerarchici, ingerenze del potere, incontri con compratori, organizzatori, cortigiani ed altri artisti avventurieri.

Bisogna tener conto dell'esperienza autentica del teatro, animato dalla passione e dal valore prezioso delle ambiguità di vissuti che pungolano le sensibilità. Gli episodi romanzati e specifici, che si pongono con rispetto verso gli attori dalla "strana cultura apparentemente subalterna... sempre pronta a reagire alle risollecitazioni" (Meldolesi 1989: 209), sono in grado di espandersi in significati filosofici profondi. La figura dell'artista è dunque conoscitivamente penetrabile, sebbene permangano tratti imprevedibili. Sono proprio questi ultimi ad ispirare un'altra possibilità di esistere, rispetto al limitativo definirsi *sostanza* morale o pensante, in un confuciano o cartesiano rinnegamento della dimensione corporea ed irrazionale.

Rapportarsi con gli attori è giudicata una via senza senno e contagiosa dai nobili adulti del romanzo.



Ad un certo punto le ex attrici, già gravate dalla comune condizione di orfane ed immigrate, vengono espulse dalla corte, accusate ingiustamente di essere, in quanto teatranti, delle istigatrici al malcostume, e di appartenere ad una professione legata alla lussuosa vanità. Poiché i padroni vogliono cacciarle definitivamente con l'ordine di accettare matrimoni combinati, loro iniziano un traumatico sciopero della fame e della sete nel LXXVII capitolo (Cao 1995, vol. III: 551), su iniziativa della carismatica Fangguan, rivendicando il diritto di far valere la propria volontà e poter entrare invece in un monastero buddhista, dove preservare maggiore autonomia. Incuranti di insulti e percosse, davanti ad una decisione eterodiretta presa sul loro futuro, per scappare si comportano da folli (*feng* 瘋), in modo più o meno simulato. È un'espressione di sé paradossale e provocatoria, che grida la propria libertà per reagire ad una condizione coartante. Le attrici escono quindi dal ruolo della donna solamente oppressa ed attuano strategie per decidere del loro destino, ponendosi come individui più di quanto le società prevedano.

Questo episodio può essere letto tramite l'apporto obliquo di Michel Foucault, che in *Storia della follia* spiega come la società senta il pericolo del diverso e cerchi invano di domarlo, colpevolizzandolo nel suo rifiuto di conformarsi al gruppo esteso e disarmandone il senso di grandezza, l'eccedere i limiti ed incarnare eroi, con la contemporanea imposizione di un inserimento artificiale e vincolato all'obbedienza (Foucault 1979). La civiltà distanzia e misura coloro che non si adeguano ai modelli e tenta di relegare ad un infimo livello la dimensione indebellabile degli attori, dalla quale si sente attratta. Essi si collocano sul margine, capaci di guardare l'esterno e assumersene il rischio. Si esercitano alla lucidità davanti ai mutamenti, smentendo la reputazione di sregolatezza. Negano del reale soprattutto il momento utilitaristico, ma realizzano anche, situandosi quindi fra improduttività e produttività. Scompigliano assetti consolidati, si confrontano con le imperfezioni del momento, coltivano il piacere di una controcorrente irriverenza anarchica, pur nell'armonia dei loro risultati concreti, superando censure ed offrendo al pensiero nuova linfa. Sfrontati e veraci, affrontano i giudizi e mostrano all'aristocrazia le sue ipocrisie, rimandando al mittente le critiche, consapevoli della dipendenza effettiva del pubblico padrone.

Il teatro "è prima di tutto attore" (Casi in Meldolesi 2012: 377), un "luogo di scoperte" (Meldolesi 2012: 362) aperto agli incontri e in grado di materializzare l'invisibile. È una delle prime strutture di



civiltà, in quanto legato al gioco (Meldolesi 1996: 1). Permette di trarre dall'handicap delle reclusioni un "surplus di libera energia espressiva" (Meldolesi 2012: 371), che si rivela efficace antidoto all'autodistruzione, come dimostra la compagnia residente a corte nello *Honglou Meng*, la cui unione consente di superare le vessazioni. Valorizza l'inclinazione "artigiana, relazionale" (Meldolesi 2012: 357) e favorisce una rappresentazione di sé che manifesti identità e differenze. Compensa "angosciose incertezze" (Meldolesi 1994: 42) e rappresenta la "metafora vivente di una casa collettiva, fondata sul bisogno d'espressione personale e corale" (Meldolesi 1994: 43). È un'impresa coinvolgente, arricchente e autocontrollata, non dominante, né individualista. Spinge ad attivare interazioni solidali, "restauro il senso dell'io, del tu" (Meldolesi 1994: 45), cura e protegge, aiutando "a vivere l'esperienza come scoperta degli altri, anziché come occasione narcisistica" (Meldolesi 1994: 45). "Spiazza la norma e induce a formularla di nuovo" (Meldolesi 1994: 44), incoraggiando una difesa del gruppo "antirestaurativa" (Meldolesi 1994: 61). La marginalità crea "convergenze" (Meldolesi 1994: 60) e la fantasia teatrale vi si situa come "un medium per tutte le condizioni umane liminari", liberando il recitante e facendo sì che, in modo almeno temporaneo, possa uscire dalla condizione di costringimento. L'attore rammenta il valore del preservarsi debordante e giocare "con la sua identità pazza" (Meldolesi 1996: 2), che gli consente di non diventare servo; ma attraverso la somiglianza con gli altri esseri umani può mostrare lati altrimenti non percepiti e avere un penetrante impatto sulla società. A proposito di questo pervasivo effetto, tornare alla distinzione delle tre modalità di presenza teatrale all'interno de *Il sogno della camera rossa*, sostenuta e introdotta all'inizio del presente articolo, permette di concludere con un esempio della loro intersezione, rivelativo di un reciproco rafforzamento. Nel XXIII capitolo del romanzo, le emozioni di Lin Daiyu, fanciulla amata dal protagonista, si intensificano tramite arie cantate dalle attrici durante una prova (1. *dimensione agita, rappresentativa*), tratte da un'opera sentimentale ed in parte erotica, che circola segretamente nel Giardino della corte anche sotto forma di libro. La perizia coinvolgente di questa esibizione rubata rievoca desideri (*yu 欲*), legati all'idea di autenticità (Epstein 1999: 76), fino al punto in cui le gambe di chi ascolta cedono (Cao 1995, vol. I: 466), per un'ebbrezza che rende come ubriachi e folli (*ruzui ruchi 如醉如痴*). La letteratura di teatro (2. *dimensione drammaturgica*), i cui contenuti sono apprezzati di nascosto, è resa dunque viva dal



potente apporto degli attori, in un modo profondamente stimolato dalla loro stessa posizione marginale (3. *dimensione aneddotica*, che permette di riflettere sui rapporti sociali).

Vi è una membrana permeabile fra teatranti ed ambiente circostante (Liang 2014: 4), attraverso la quale, con un movimento dialettico, essi entrano empaticamente nel vortice dell'energia comunitaria. Gli attori classici cinesi tendono a mettere in scena i colori del sogno e dell'allusione, piuttosto che la cruda conflittualità oppressiva o l'espressione diretta di violenze e abusi di potere, poiché uno spettacolo fondato sul netto realismo toglierebbe spazio al lavoro creativo e vitale, risultando incubo reificato. Assaporano per tradizione il piacere di un'idealizzazione, si focalizzano sul futuro immaginato e cercano una nuova armonia, che predilige il lieto fine come modo di sopravvivere al quotidiano e soddisfare fantasie irrealizzate. All'interno di questo contesto immaginifico, *Honglou Meng* conduce dunque mirabilmente anche ad una lucida disamina della subalternità, di cui l'attore costituisce l'emblema, in quanto figura liminale, ponte fra mondi.

Bibliografia

ANDREINI, ATTILIO

2018 *Laozi. Daodejing. Il canone della Via e della Virtù*, Einaudi, Torino.

AVANZINI, FEDERICO

1984 *La ricezione del marxismo in Cina*, in «Mondo cinese», n. 47.

AZZARONI, GIOVANNI

1990 *Il corpo scenico. Ovvero la tradizione tecnica dell'attore*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.

2003 *Teatro in Asia (Tibet – Cina – Mongolia - Corea)*, vol. III, CLUEB, Bologna.

AZZARONI, G. – CASARI, M.

2011 *Asia il teatro che danza. Storie, forme, temi*, Le Lettere, Firenze.

BARBA, E. - SAVARESE, N.

1996 *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, Argo, Lecce.

BATAILLE, GEORGES

2003 *La nozione di dépense*, in *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino.



CAO, XUEQIN

Honglou Meng [Il sogno della camera rossa], in *The Chinese Text Project*, disponibile all'indirizzo <http://ctext.org/hongloumeng>.

1995 *The Golden Days*, in *The Story of the Stone*, vol. I, (trad. David Hawkes), Penguin Books, London.

1995 *The Crab-Flower Club*, in *The Story of the Stone*, vol. II, (trad. David Hawkes), Penguin Books, London.

1995 *The Warning Voice*, in *The Story of the Stone*, vol. III, (trad. David Hawkes), Penguin Books, London.

1995 *The Debt of Tears*, in *The Story of the Stone*, vol. IV, (trad. John Minford), Penguin Books, London.

1995 *The Dreamer Wakes*, in *The Story of the Stone*, vol. V, (trad. John Minford), Penguin Books, London.

CASARI, MATTEO

2003 *Teatro, vita di Mei Lanfang. Con la traduzione integrale di Addio mia concubina*, CLUEB, Bologna.

CHENG, AILAN

2009 *Lingguan xingxiang de beiju yiyi (On Tragic Meaning of Ling Guan in Dream of the Red Chamber)*, in «Journal of Yangtze University (Social Sciences Edition)», n. 1, vol. 102.

CHENG, ANNE

2000 *Storia del pensiero cinese*, volumi I e II, Einaudi, Torino.

COCCIA, FILIPPO

1998 *Cenni sul teatro cinese tradizionale*, in *Sulla Cina (1958-1997)*, Istituto universitario orientale, Napoli, pp. 51-58.

CONFUCIO

2006 *Dialoghi*, Einaudi, Torino.

EDWARDS, LOUISE

1990 *Gender imperatives in Honglou meng: Baoyu's bisexuality*, in «Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)», n. 12, pp. 69-81.

1994 *Men & Women in Qing China: Gender in The Red Chamber Dream (Sinica Leidensia)*, BRILL, Danvers (Massachusetts).

EPSTEIN, MARAM

1999 *Reflections of Desire: The Poetics of Gender in Dream of the Red Chamber*, in «Nan Nü», n. 1, vol. 1, pp. 64-106.

FOUCAULT, MICHEL

1976 *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino.

1979 *Storia della follia nell'età classica*, BUR, Milano.



1996 *Prefazione a Storia della follia*, in *Archivio Foucault-interventi, colloqui, interviste*, volume I, Feltrinelli, Milano.

GAGLIARDI MANGILLI, E. – GIANINAZZI, B.

2014 *Jingju. Il teatro cinese nella collezione Pilone*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

HEGEL, ROBERT, E.

1985 *An exploration of the Chinese Literary Self*, in Hegel R. E. e Hessney R. C. (a cura di), *Expressions of Self in Chinese Literature*, Columbia University Press, New York, pp. 3-30.

HSIUNG, S.I.

1968 *The Romance of the Western Chamber*, Columbia University Press, New York and London.

HSU, TAO-CHING

1985 *The Chinese Conception of the Theatre*, Univ. Of Washington Press, Seattle and London.

KAMINSKI, JOHANNES

2017 *Toward a Maoist Dream of the Red Chamber: Or, How Baoyu and Daiyu Became Rebels Against Feudalism*, in «Journal of Chinese Humanities», n. 3, vol. 2, pp. 177-202.

KOJÈVE, ALEXANDRE

1948 *La dialettica e l'idea della morte in Hegel*, Einaudi, Torino.

LAN, L. – LI, X.

1973 *Hong lou meng pinglun ji [Collected Critical Essays on Dream of the Red Chamber]*, Renmin wenxue chubanshe, Beijing.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1984 *Lecture incrociate*, in *Lo sguardo da lontano*, Einaudi, Torino, pp. 89-106.

LIANG, SHEN

2014 *Performing dream or reality: the dilemma of Chinese community-based theatre*, in «TDR/The Drama Review», n. 58, vol. 1, pp. 16-23.

LI, DAZHAO

1994 *Primavera e altri scritti*, Nuova Pratiche Editrice, Parma.

LOCK, M. – SCHEPER-HUGHES, N.

1987 *The mindful body: a Prolegomenon to future work in medical anthropology*, in «Medical Anthropology Quarterly», n 1, vol. 1, pp. 6-41.

MACKERRAS, COLIN P.

1983 *Chinese Theater from its origins to the present day*, Univ. Of Hawaii Press, Honolulu.



MASI, EDOARDA

- 2002 *Storie del bosco letterario*, Libri Scheiwiller, Milano.
2009 *Cento capolavori della letteratura cinese*, Quodlibet, Macerata.

MELDOLESI, CLAUDIO

- 1983 *Modena rivisto*, in «Quaderni di teatro», 21-22, agosto-novembre, numero monografico. *La poesia dell'attore ottocentesco*, pp. 16-27.
1984 *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 63-64, gennaio-giugno, pp. 102-111.
1989 *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, in «Teatro e storia», n. 2, vol. 7, ottobre, pp. 199-214.
1994 *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e storia», n. XVI, pp. 43-68.
1996 *Un teatro del «costringimento»* in «Catarsi. Teatri delle diversità», n. 1, dicembre, pp. 1-2.
2001 *Per una storia del teatro nel romanzo in Europa. Gli apici del «Pasticciccio» e del «Castello»*, in *La letteratura in scena. Gadda e il teatro*, a cura di Alba Andreini e Roberto Tessari, Bulzoni Editore, Roma, pp. 11-60.
2003 *Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali in «Art'ò»*, n. 14, estate, pp.10-16.
2005 *Un teatro rinato dai mondi costretti*, in *Scene senza barriere*, a cura di Ferruccio Merisi e Claudia Contin, Pordenone, Provincia di Pordenone, pp. 73-76.
2012 *Forme dilatate del dolore: tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, in «Teatro e storia», n. 33, vol. 33, pp. 357-378.
2013 *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Bulzoni Editore, Roma.

PILONE, ROSANNA

- 1966 *Teatro in Cina*, Cappelli, Bologna.
1995 *Oltre la maschera. Storia di ragazzi d'opera cinese*, International Cultural Exchange, Milano.

PILONE, R. – RAGAINI, S. – YU, W.

- 1995 *Teatro cinese. Architetture, costumi, scenografie*, Electa, Milano.

POZZANA, CLAUDIA

- 2010 *La poesia pensante: inchieste sulla poesia cinese contemporanea*, Quodlibet, Macerata.

SABATTINI, M. – SANTANGELO, P.

- 2010 *Storia della Cina*, Laterza, Bari.

SAVARESE, NICOLA

- 2003 *Il racconto del teatro cinese*, Carocci, Roma.

SCOTT, ADOLPHE, CLARENCE

- 1982 *Actors are Madman. Notebook of a Theatregoer in China*, The University of Wisconsin Press, Madison.



SPENCE, JONATHAN D.

1988 *Ts'ao Yin and the Kang-Hsi Emperor: Bondservant and Master*, Yale University Press, New Haven.

TANG, XIANZU

2002 *The Peony Pavilion*, translated by Cyril Birch, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

THORPE, ASHLEY

2007 *The Role of the Chou in traditional Chinese drama: comedy, criticism, and cosmology on the Chinese stage*, The Edwin Mellen Press, New York.

TS'AO, HSÜEH-CH'IN

2006 *Il sogno della camera rossa: romanzo cinese del secolo 18*, trad. a cura di Franz Kuhn, Einaudi, Torino.

2008 *Il sogno della camera rossa*, trad. a cura di Edoarda Masi, BUR, Milano.

WAGNER, MARSHA L.

1985 *Maids and Servants in Dream of the Red Chamber: Individuality and the Social Order*, in Hegel R. E. e Hessney R. C. (a cura di), *Expressions of Self in Chinese Literature*, Columbia University Press, New York, pp. 251-281.

WALTNER, ANN

1989 *On not becoming a heroine: Lin Dai-yu and Cui Ying-ying*, in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», n. 15, vol. 1, pp. 61-78.

WU, I-HSIEN

2016 *Picturing Lin Daiyu: Honglou Meng across Media*, in «Ming Qing Studies 2016», pp. 189-209.

YANG, MICHAEL

1996 *Naming in Honglou meng*, in «Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)», n. 18, pp. 69-100.

YEE, ANGELINA C.

1990 *Counterpoise in Honglou meng*, in «Harvard Journal of Asiatic Studies», n. 50, vol. 2, pp. 613-650.

1995 *Self, Sexuality, and Writing in Honglou meng*, in «Harvard Journal of Asiatic Studies», n. 55, vol. 2, pp. 373-407.

ZHOU, ZUYAN

2001 *Chaos and the gourd in The Dream of the Red Chamber*, in «T'oung Pao», n. 87, vol. 4, pp. 251-288.

2013 *Zhuang-zi*, Adelphi, Milano.



Abstract – ITA

L'articolo analizza, all'interno dello *Honglou Meng*, romanzo cardine della letteratura cinese, le dinamiche che regolano il rapporto degli attori con la società di epoca Qing, attraverso alcuni episodi della narrazione. La microsocietà degli attori, esemplificata da una compagnia teatrale alle dipendenze di una corte, rappresenta la più forte alternativa ai rigidi schemi dominanti. È un gruppo controverso e frainteso nella sua distanza dalle convenzioni morali, contraddistinto da un complesso connubio di subordinazione e potere effettivo. La sua posizione di sottomissione ad una società elitaria si dimostra infatti rovesciabile, tramite lo sviluppo di un'autonomia simbolica, opposta alla reale condizione decadente dei padroni, che finiscono per esserne asserviti. La particolare libertà di cui l'attore si fa paladino, grazie anche alla propria educazione all'arte, diviene il modo tramite il quale egli esercita un potere sull'ambiente che lo circonda.

Abstract – ENG

The article focuses on a masterpiece of Chinese literature: *The Dream of the Red Chamber* and investigates into the dynamics governing the relationships between actors and society during the Qing dynasty. This analysis will be carried on by means of significant episodes of the novel. It will be shown how actors are able to establish a micro-society (exemplified by a troupe employed within a court), that is the most actual alternative to the severe and strict dominant schemes. This group is criticized and misunderstood due to its distance from common morality, resulting in a complex mixture of subservience and effective dominance. In fact, its dependent role within elitist society, reveals to be revertible through the development of a symbolic autonomy, opposite to the real decadence of masters, who end up to be the actual servants. The particular freedom carried on by actors, also thanks to their art, becomes the way they use their influence onto the social environment.

BEATRICE BORELLI

Laureata in Filosofia Estetica presso l'Università di Bologna, si è successivamente specializzata in Lingue e Culture dell'Asia e dell'Africa, nell'ambito della sinologia. È interessata in particolare alla condizione degli attori in Cina e al rapporto fra letteratura e teatro. La sua Tesi Magistrale verte sul valore del teatro all'interno di un romanzo e ha avuto come relatore il Professor Matteo Casari e come correlatrice la Professoressa Claudia Pozzana.

BEATRICE BORELLI

Obtained a bachelor's degree in Philosophy at the University of Bologna, in the field of Aesthetics. After that, she had a master's degree in Asian and African Languages and Cultures at the same University, with a specialisation in Sinology. She is interested in the social condition of actors in China across history and in the relationship between literature and theatre. Her dissertation, supervised by Professors Matteo Casari as tutor and Claudia Pozzana as co-tutor, investigates the role of theatre in a Chinese novel.