

Pirandello è di scena?

Traduzione, ricezione e messinscena del teatro di Pirandello in Cina

Barbara Leonesi

Abstract Luigi Pirandello, Italian writer and dramatist who won the Nobel prize in 1934, is well-known in Chinese literary circles since the 30s. The first Chinese translation of his most famous play, *Six characters in search of an author*, was published in 1929, only 8 years after the première in Italy in 1921. But surprisingly enough, we had to wait until 1992 to watch it on stage in Beijing. This paper outlines the history of the Chinese translations and performances of Pirandello, focusing on the reception of this Italian author in contemporary China. Although his innovative drama has been constantly raising the interest of the Chinese critics and researchers, his plays have been rarely staged in China. Both Chinese academics and theatre staff – directors, actors, etc. – greatly appreciate Pirandello. But at the same time, they believe that Chinese audience would neither understand nor appreciate his plays. Following the theoretical debate on Pirandello's drama in the Chinese academic journals and the analysis of the Pirandello performances in China, this paper sketches out the Chinese image of this playwright and the reasons why, according to such a specific perception of this Italian author. Chinese directors and producers conclude that Pirandello's drama is unable to reach Chinese audience. Following the same destiny of many Western authors in China, Pirandello's works have been known in the 1930s and 1940s, but after 1949 he was criticized and forgotten. In the beginning of the 1980s, following the boom of foreign literature in China, the interest towards Pirandello's drama rose again.

Il teatro di Pirandello approdò in Cina già nel 1929, quando Xu Xiacun 徐霞村 pubblicò a Shanghai la sua traduzione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (Pirandello 1929).¹ Il luogo di pubblicazione non fu certo casuale: proprio in quella città si era sviluppato, una ventina d'anni prima, il teatro di prosa di ispirazione occidentale ed erano nate le prime compagnie amatoriali che andavano in scena con testi spesso tradotti. I numerosi giovani intellettuali rientrati dall'Europa, dall'America e dal Giappone, come appunto Xu Xiacun, animavano in quella città un dibattito culturale vivace e aggiornatissimo sulle ultime tendenze dell'Occidente. L'attribuzione del premio Nobel a Pirandello nel 1934 operò da cassa di risonanza: articoli di presentazione del nostro autore vennero pubblicati in diverse riviste letterarie, accompagnati talvolta da traduzioni, per lo più di novelle. Proprio cavalcando quest'ondata di interesse Xu Xiacun tradusse nel 1935 anche

¹ Nella prefazione (Xu 1929) della traduzione uscita per i tipi della Shuimo shudian il traduttore dichiara di essersi servito della traduzione francese di Benjamin Crémieux (più libera) e di quella inglese di Edward Storer (più letterale), cercando una via mediana che potesse trasmettere l'ispirazione del testo originale e al contempo chiarire al lettore cinese il complesso senso del dramma.

l'Enrico IV, e acconciò quindi un'edizione delle due pièce in volume unico nel 1936 (Pilandelou 1936).

È probabile che Xu Xiacun, intellettuale e fine traduttore, abbia 'incontrato' Pirandello nel corso del suo soggiorno a Parigi nel 1927: è noto il successo riscosso dal teatro del nostro autore in Francia, e in particolare dall'edizione Pitoëff dei *Sei personaggi* del '23, cui seguì una sorta di 'febbre' pirandelliana, che infiammò la capitale francese raggiungendo l'apice alla metà degli anni Venti.

Nonostante il nome di Pirandello circolasse dunque negli ambienti intellettuali cinesi degli anni Trenta, le sue pièce non arrivarono sul palcoscenico, come lamenta lo stesso traduttore nella sua prefazione all'*Enrico IV* (Xu 1936). Xu Xiacun si duole del disinteresse di pubblico e addetti ai lavori per i *Sei personaggi* che attribuisce, da un lato, al «carattere metafisico» dei testi pirandelliani, molto lontani dalla tradizione di pensiero cinese, e dall'altro alla mancanza di messinscena in Cina. A parere suo, questo dipendeva proprio dalla difficoltà dei testi pirandelliani per compagnie di livello amatoriale quali quelle cinesi dell'epoca; in realtà, anche in Europa e negli Stati Uniti le uniche rappresentazioni di successo di Pirandello sarebbero quelle effettuate dalla sua *troupe* (Xu 1936, p. 1). Al di là della inconsapevolezza del successo dei testi pirandelliani in Europa proprio grazie a grandi registi come Pitoëff e Reinhardt, le cui messinscena addirittura influenzarono lo stesso Pirandello, mi pare Xu Xiacun trascuri un motivo fondamentale, cioè la difficoltà o impossibilità del teatro di Pirandello di proporsi come teatro di impegno politico e sociale. Il «teatro di parola» in Cina aveva assunto, fin dai suoi esordi, il ruolo di mezzo di diffusione di nuove idee e di nuovi valori, e già con il Quattro Maggio aveva messo al centro della sua produzione le questioni che infiammavano gli intellettuali progressisti dell'epoca, come l'oppressione del sistema familiare tradizionale, la libertà di matrimonio. Alla fine degli anni Trenta, grazie alla sua accessibilità a tutti gli strati della popolazione, inclusi gli analfabeti, il teatro assunse il ruolo di principale mezzo educativo per la diffusione di valori sociali e messaggi patriottico rivoluzionari. All'interno di questo panorama, il teatro pirandelliano aveva oggettive difficoltà a trovare una sua collocazione: molto difficile era infatti un suo 'uso sociale' alla Ibsen, la cui Nora fu icona di lotta contro l'oppressione della donna e di conquista di libertà (Mackerras 1990, pp. 106-113). Lo stesso Xu Xiacun ne denunciò il carattere troppo «pessimistico» (Xu 1929, p. 13), giudizio questo che segnerà l'intera critica pirandelliana in Cina.

Il nome di Pirandello continuò a comparire a più riprese fino alla metà degli anni Quaranta, ma per lo più in relazione alle traduzioni delle sue novelle. Si dovranno attendere addirittura gli anni Novanta perché il sogno di Xu Xiacun di vedere i *Sei personaggi* calcare le scene dei teatri di Pechino si realizzi.

Con la fondazione della Repubblica Popolare e l'ascesa al potere del

Partito Comunista nel 1949 il nome di Pirandello, compromesso con la dittatura fascista, sparì di scena: i suoi personaggi lacerati, che nell'esporre le contraddizioni della realtà e della società non propongono soluzioni positive, erano piuttosto lontani dagli eroi del popolo proposti dalla nuova letteratura del realismo socialista prima e del romanticismo rivoluzionario poi.²

Fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, con la fine della Rivoluzione Culturale, le riforme economiche e la straordinaria apertura culturale che seguì, esplose l'interesse per la cultura e letteratura straniera. Pirandello fu subito 'ritrovato': fin dai primi anni Ottanta le novelle di Pirandello approdarono nelle riviste specializzate in letteratura straniera che rifiorirono dopo la pausa forzata della Rivoluzione Culturale, riscuotendo molti consensi.³ Non si parlò soltanto della narrativa pirandelliana: nel 1982 uscì su *Teatro dal mondo*⁴ un articolo dell'insigne italianista Lü Tongliu 吕同六 sul teatro di Pirandello, che includeva una presentazione e analisi critica della sua opera drammaturgica. Con minimi aggiustamenti, esso sarà ripreso in veste di introduzione critica nei tre volumi su Pirandello curati dallo stesso Lü Tongliu; costituisce perciò una pietra miliare per l'analisi e la lettura critica di Pirandello in Cina.

L'anno seguente (siamo nel 1983), Wu Zhengyi 吴正义 pubblicò un secondo articolo in «*Waiguo wenxue yanjiu*», all'epoca ancora *neibu* (interno), cioè di accesso limitato alla nomenclatura e agli esperti, ma che di certo circolò negli ambienti intellettuali dell'accademia. Nel 1984, sempre Wu Zhengyi pubblicò una nuova traduzione dell'*Enrico IV* e dei *Sei personaggi*, su incarico della principale casa editrice letteraria statale, la Renmin wenxue. È importante rilevare come il suo progetto traduttivo mirasse a ricreare in cinese la vivacità dello scambio dialogico, indispensabile nel genere teatrale, che deve soddisfare non soltanto i lettori, ma anche gli spettatori. La sua versione, pur con alcune incertezze interpretative, ha un buon ritmo, e verrà sempre preferita alle altre disponibili per la messa in scena.

2 L'unica traduzione pubblicata in quegli anni su «*Shijie wenxue*» 世界文学 (Letteratura del mondo, 1963) fu *Lumie di Sicilia* (Pilandelou 1963), proposto per la sua descrizione naturalistica della povertà e dell'arretratezza contadina della Sicilia, accompagnata dalla denuncia della corruzione degli strati alti della società.

3 La novellistica pirandelliana ha riscosso un buon successo in Cina, testimoniato fra l'altro dalle diverse ristampe delle raccolte: ha di certo giocato un ruolo la propensione del pubblico cinese per il genere breve, ma non solo. Le novelle affrontano temi universali (amore, morte, gelosia) e ritraggono un ambiente contadino fatto di povertà, degrado e superstizione non così lontano dall'immaginario dei lettori cinesi; inoltre, in esse il côté 'filosofico' della scrittura pirandelliana è considerevolmente ridotto a favore dell'azione narrativa: non è un caso se i romanzi, infatti, non hanno ottenuto il medesimo consenso di pubblico.

4 «*Waiguo xiju*» 外国戏剧 (1980-1388). Rivista dedicata interamente al teatro straniero, che costituì un importante punto di riferimento negli anni Ottanta.

Traduzioni di nuove piéce comparirono nelle successive raccolte curate da Lü Tongliu 吕同六 (una nel 1989 e due nel 2000),⁵ mentre uscivano nuove versioni dei *Sei personaggi* e dell'*Enrico IV*. Possiamo quindi affermare che, per quanto riguarda la conoscenza e la diffusione di Pirandello, intorno alla metà degli anni Ottanta si recupera finalmente la situazione degli anni Trenta-Quaranta. Questo nonostante il fatto che, almeno fino all'inizio degli anni Novanta, la compromissione dello scrittore col fascismo abbia costituito un nodo non facile da risolvere per i traduttori, che godevano di una nuova e impensata libertà nella selezione dei testi da tradurre, ma dipendevano ancora dalle linee tracciate dall'ideologia politica per l'analisi di testi e contenuti. La soluzione fu passare sotto prudente silenzio l'adesione di Pirandello al Partito Nazionale Fascista. Come accadde per altri scrittori italiani del Ventennio, i traduttori acconciarono biografie che 'dimenticavano' gli elementi compromettenti, enfatizzando al contempo quelli positivi, come l'ottenimento del premio Nobel. Mai dimenticando di allinearsi con il giudizio negativo tracciato dalla linea critica cinese precedente, rimodulandolo però in modo da temperarlo ed alleggerirlo: il nero pessimismo pirandelliano tanto criticato negli anni Cinquanta e Sessanta trova così una accomodante spiegazione nella profonda crisi di valori della società capitalista del suo tempo: i tempi cupi venivano riflessi nel suo sguardo cupo.

Soltanto Lü Tongliu e Wu Zhengyi hanno osato affrontare direttamente il tema del rapporto di Pirandello col fascismo: già nel suo primissimo articolo del 1982 Lü Tongliu discute apertamente l'adesione al partito fascista dello scrittore, spiegandola come un'imposizione. Se ciò non risponde alla realtà dei fatti, molto più solide ed interessanti risultano le sue osservazioni sulla grande difficoltà - da parte della critica di destra - a riportare i personaggi ignudi, lacerati e antieroi di Pirandello all'interno dei canoni estetici fissati dal regime. E molto convincenti ed efficaci risultano le sue numerose citazioni di critici marxisti che hanno apprezzato il lavoro di Pirandello. Wu Zhengyi 'dimentica' nel 1983 la questione fascismo, ma nel 1996 vi dedica un intero articolo, in cui riassume il dibattito emerso in Italia e in Europa, allineandosi sulle posizioni di un'evidente stonatura e lontananza dei personaggi pirandelliani e dei suoi temi dalle ideologie sostenute dalla destra. Il debito a una critica letteraria politicizzata è co-

5 Il volume del 1989 (Pirandello 1989), pubblicato dalla Lijiang di Guilin in una collana dedicata ai premi Nobel, contiene: *Lumie di Sicilia, Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV e Trovarsi*, oltre a opere di narrativa tra cui *Il fu Mattia Pascal*. Il primo volume del 2000 (Pirandello 2000b), pubblicato dalla Shandong wenyi, contiene di nuovo *Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV e Trovarsi* più alcune novelle e *Il fu Mattia Pascal*. Il secondo volume del 2000 (Pirandello 2000a), pubblicato dalla Guangzhou Huacheng in una collana stampata in collaborazione con l'Ufficio culturale dell'Ambasciata d'Italia a Pechino è interamente dedicato al teatro: *Lumie di Sicilia, Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV, Trovarsi, Vestire gli ignudi e I giganti della montagna*.

munque evidente in entrambi i lavori: pur aprendo una grande finestra sul dibattito letterario italiano del Novecento, rimangono infatti ancorati alla necessità di giustificare la sua compromissione politica con la destra e rilanciare l'interesse dell'autore proprio all'interno dei canoni dell'ideologia di sinistra.

Negli ultimi vent'anni, numerosi sono gli articoli dedicati al teatro di Pirandello usciti nelle riviste specializzate di teatro e di letteratura straniera, né manca mai un suo profilo nelle varie raccolte dedicate al teatro mondiale, ai premi Nobel, alla letteratura italiana. Fra gli aspetti più discussi, il teatro nel teatro, il tema dell'assurdo, della pazzia, e ancora similitudini e differenze fra la pazzia di Amleto e quella dell'Enrico IV di Pirandello. Nel mondo del teatro - registi, attori, autori - tutti conoscono Pirandello, seppur sia evidentemente una conoscenza piuttosto superficiale, limitata alle traduzioni e analisi critiche cinesi. Con la dovuta eccezione dei saggi di Lü Tongliu e Wu Zhengyi, manca in generale una consapevolezza diretta del teatro pirandelliano e del panorama letterario e teatrale in cui si è iscritto, del dibattito della critica europea e più in generale occidentale. Nonostante ciò, l'apprezzamento per il nostro autore è generalizzato, tutti affermano di ammirarlo. Un ormai anziano e malato Cao Yu 曹禺, specialista di teatro occidentale ed europeo e all'epoca direttore del Teatro d'Arte del Popolo si interroga sul perché nessuno abbia portato Pirandello in scena (Ding 1992, p. 18); diversi registi contemporanei, tra cui Meng Jinghui 孟京辉, star del teatro della «pop-avanguardia»,⁶ affermano che Pirandello è un grande autore, ma troppo difficile per il pubblico cinese, troppo 'astratto', troppo 'filosofico'. Per questo nessuno lo porta in scena. Tuttavia, se guardiamo ai titoli del teatro di Pirandello scelti per il palcoscenico cinese, potremmo obiettare che non sono certo i testi 'più facili', al contrario: se la scelta dei *Sei personaggi* è in un certo senso obbligata per la fama che questa pièce conseguì e per la rivoluzione che essa portò nel teatro mondiale, tuttavia sono pochi i registi italiani ed europei che hanno voluto tentare l'avventura de *I giganti della montagna*, andato in scena a Pechino nel 1995! È anche vero che, a parte *Lumie di Sicilia*, la produzione pirandelliana anteriore ai *Sei personaggi*, dal teatro dialettale a quello definito «grottesco» (Guglielminetti 2006, pp. 195-217), non è tradotta e quindi conosciuta in Cina. In questo certamente i traduttori hanno avuto un ruolo: se per le prime traduzioni, tanto negli anni Trenta che negli anni Ottanta, la scelta era in un certo senso forzatamente orientata verso i capolavori per eccellenza del teatro pirandelliano, in seguito, colmate le lacune urgenti, si aveva certo una maggiore libertà di scelta. Lü Tongliu ha tradotto i testi della maturità

6 Per una definizione di «pop-avanguardia» e un'analisi dell'opera di Meng Jinghui cfr. Ferrari (2013).

che prediligeva:⁷ *Trovarsi, Vestire gli ignudi, I giganti della montagna*. Se di certo è la straordinaria novità della trilogia del «teatro nel teatro» a portare a Pirandello una fama planetaria, tuttavia la lettura della sua produzione precedente, in cui l'antitesi «maschera-volto» si dispiega in una satira distruttrice delle false apparenze, avrebbe forse permesso di avvicinare il pubblico ai più complessi drammi successivi, in cui l'illusione dell'unicità della realtà e della persona si frantuma nel gioco degli specchi delle innumerevoli verità soggettive. La critica feroce e beffarda ai valori di una piccola borghesia avvinghiata ai propri piccoli privilegi, l'uso del paradosso per evidenziare la superficialità e le contraddizioni di una 'bella facciata' difesa con accanimento è fra l'altro tema di grande attualità nella Cina contemporanea, in cui la società del «moderato benessere» (Scarpari 2011, pp. XIX-XXI), i suoi riti e i suoi miti sono nel mirino degli artisti cinesi contemporanei.

Prima della grande première dei *Sei personaggi* del 1992 c'erano già stati in realtà due 'contatti' fra il nostro autore e il pubblico cinese: una primissima messinscena di Pirandello, risalente già al 1987, di una ventina di minuti di *Trovarsi* (Lü 1992). Si è trattato tuttavia di un'unica serata per un pubblico selezionato per la regia di Chen Yong (陈颢 1929-2004), un'espone della vecchia generazione che, dopo il silenzio della Rivoluzione Culturale, era tornata al lavoro distinguendosi per l'originalità di approccio e il coraggio nella scelta delle pièce. Probabilmente la passione di Lü Tongliu per questo testo che stava traducendo in quel periodo ha giocato un ruolo nella scelta di questo dramma. Tuttavia non dobbiamo dimenticare la posizione particolare di questa pièce all'interno del repertorio pirandelliano, a causa del suo legame strettissimo con le vicende personali dell'autore e di Marta Abba, cui è dedicato. Forse, come première, non era il più indicato.

Il secondo incontro, decisamente meno fugace, è avvenuto grazie a una riduzione televisiva di *Vestire gli ignudi*, della durata di poco più di un'ora, trasmessa con notevole successo di pubblico nel 1991 dal canale di stato CCTV, all'interno di un serie di appuntamenti dedicati all'*Apprezzamento del teatro mondiale*. Questo progetto ricevette ampio sostegno istituzionale: annunciato sui giornali ufficiali - dal *Renmin ribao* (Yuan 1990) al *Wenhui bao* (Tang 1991) -, venne salutato con entusiasmo dal Centro Internazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento. Di certo il mezzo televisivo ha offerto possibilità di diffusione impensabili per il teatro. E in questo caso la scelta del testo, nonché la realizzazione filmica, hanno avuto come obiettivo evidente la comprensione e il consenso del vasto pubblico. I tagli notevoli al copione effettuati per contenerlo nel tempo disponibile di appena un'ora vanno tutti a ridurre drasticamente i monologhi, a limare la pur notevole parte di introspezione psicologica della protagonista per esporre

7 Intervista registrata, Pechino, 1997.

i fatti di una trama che, così 'spogliata', volge facilmente al melodramma romantico. Si aggiungono a ciò uno stile recitativo enfatico, costellato di lamentosi pianti e svenimenti, e una scelta di costumi e scenografia che indulge in un gusto per l' 'esotico occidentale': se i grandi mustacchi posticci, le crinoline e i fioriti cappellini per signora ci fanno sorridere, tuttavia di certo rispondevano alle aspettative del pubblico cinese dell'epoca nei confronti di un dramma straniero. Il taglio della battuta chiave finale «andatelo, andatelo a dire [...] che questa morta - ecco qua - non s'è potuta vestire» (Pirandello 1994, p. 50), sostituita da un'inquadratura della protagonista che va incontro alla morte con sorriso e sguardo languidi, infine riappacificata, suggella la trasformazione della pièce in sceneggiato melodrammatico. Rimane comunque il fatto - culturalmente importantissimo - che il nostro autore, censurato per molti anni, sia stato addirittura prodotto e proposto in un programma di divulgazione culturale del canale ufficiale della TV di stato. Lü Tongliu di certo ha avuto un ruolo importante in questo successo, e alla fine del medesimo anno sarà premiato dal Centro Studi Pirandelliani.

Alla fine del 1992 Pirandello va finalmente in scena a Pechino, nell'importante teatro della capitale: per questa grande première, non si poteva scegliere altro che i *Sei personaggi*. Questo progetto, inserito all'interno di una ricca *Settimana culturale italiana* curata dall'Istituto Italiano di Cultura di Pechino, è stato realizzato come prova finale della classe di master in regia dell'Accademia Centrale di Arte Drammatica. Ricordiamo a margine il fondamentale ruolo di avanguardia culturale svolto proprio dall'Accademia la quale, non dovendo preoccuparsi delle vendite al botteghino, negli spettacoli prodotti ogni anno come prova finale dalle varie classi di specialità propone spesso autori e testi stranieri sconosciuti o trascurati in Cina.

La rappresentazione venne annunciata dalle testate ufficiali, come il *Renmin ribao* (Shu 1992), e recensita favorevolmente su *Zhongguo xiju* (Ding 1992, pp. 18-20). Il primo regista Bao Qianming 鲍黔明, ormai in pensione, ha studiato a fondo Pirandello e il suo teatro prima di cimentarsi con la messinscena (Bao 1992, pp. 115-119): per molti anni, mi ha confessato nel corso di un'intervista,⁸ non ha osato neppure immaginare di rappresentarlo. Questo spettacolo è interessante e maturo in alcune scelte di regia, anche se non sempre così originale. Bao Qianming aveva visto la celeberrima messinscena di De Lullo del 1965, cui si ispira probabilmente in alcuni momenti per muovere i due gruppi, personaggi e attori della compagnia, sul palco.⁹ L'uso delle luci e della musica originale non solo accompagna la messa in scena, ma interviene a costruire il senso della pièce: una luce

8 Intervista registrata a Pechino, Accademia Centrale di Arte Drammatica, maggio 2008.

9 L'attenzione all'edizione di De Lullo è evidente nell'introduzione della scena tra la figlia e la bambina a collegare I e II atto: presente nel testo del 1921 e nell'edizione di De Lullo, essa è eliminata e rimandata con alcune modifiche alla fine del III atto nel testo del 1925 che traduce Wu Zhengyi e su cui si basa il copione di Bao Qianming.

verde 'spettrale' segue i sei personaggi in entrata e in uscita dalla scena, a indicare fin dalla prima apparizione la loro realtà di fantasmi. La musica che segna i loro ingressi, le loro uscite e i momenti drammatici del loro racconto costruisce un'invisibile gabbia di suono che li costringe sul palco, impedendo la fuga di tutti ma in particolare del figlio.

Alcune invenzioni di regia indicano una riflessione approfondita sui temi e sul significato profondo non solo di questa pièce, ma della poetica pirandelliana nel suo complesso: per esempio gli specchi spinti avanti sulla scena dai sei personaggi nel finale, e lasciati di fronte al pubblico per costringerlo a specchiarsi e riflettere così sulla propria identità, sulla distanza fra il pensiero di sé e l'immagine che noi e gli altri vediamo nello specchio. E ancora il suicidio ripetuto dal figlioletto che avanza con occhi sbarrati e la pistola alla tempia, preme il grilletto, muore e poi ricomincia con gli occhi sbarrati ad avanzare, la pistola alla tempia, e si uccide ancora e poi ancora, per sottolineare il contrasto fra il movimento della vita nella sua unicità e la fissità dell'esistenza immutabile dei personaggi. Il professor Bao mi ha parlato di una seconda edizione, con molti cambiamenti derivati dall'esperienza maturata nel corso della prima e da nuove idee e riflessioni: già pronta, purtroppo con la chiusura degli istituti universitari per l'emergenza SARS (2003), non è mai stata rappresentata.

I *Sei personaggi* o, meglio, un adattamento del dramma dal titolo *Wo gui xing* 我贵姓? (Come mi chiamo?) (cfr. Wang Yuan 2005) è andato in scena a Pechino più di una decina d'anni dopo, nel 2005, per la regia di Rao Xiaozhi 饶晓志, che nonostante i venticinque anni poteva già vantare una piccola esperienza nel mondo del teatro a fianco di Meng Jinghui, tanto come attore che come aiuto regista. Soltanto la parte relativa ai *Sei personaggi* e alla loro storia è rimasta inalterata: il quadro intorno è completamente trasformato. La compagnia degli attori sta facendo le prove per una messinscena in chiave comica del film dell'anno di Zhang Yimou 张艺谋, *Shi mian mai fu* 十面埋伏 (La foresta dei pugnali volanti, 2004), una pellicola di arti marziali che stava sbancando il botteghino. Le prove della giocosa e irridente rivisitazione del film a tutti noto regalano al pubblico momenti di pura ilarità, in cui si inserisce la trama dei sei personaggi in cerca d'autore, inalterata nei contenuti e nelle battute. I registi sono due: uno giovanissimo, perso nel mondo dei suoi sogni d'arte drammatica, e uno più anziano, molto sensibile ai gusti del pubblico e all'incasso.

Lo sdoppiamento del personaggio del regista ha un duplice obiettivo: in primo luogo Rao Xiaozhi intende così rappresentare concretamente sulla scena il tema, centrale del teatro di Pirandello, della frammentazione dell'io, del divenire di sé, dell'abisso che separa il sé passato, presente e futuro. Nel finale, il regista anziano si sveglia mentre il suo giovane alter ego svanisce: il pubblico comprende così come fosse soltanto la sua fantasia, e i numerosi battibecchi null'altro che un diverbio fra due parti di sé. In secondo luogo, tramite questo sdoppiamento il regista vuole introdurre

il tema della grande difficoltà, nella Cina contemporanea, di trovare un equilibrio fra obiettivi artistici ed esigenze di mercato. Dopo tanti anni di statalismo più o meno forzato, i finanziamenti pubblici sono ormai irrilevanti, e le compagnie costrette a sopravvivere facendo affidamento soltanto sulle entrate del botteghino. Ecco allora che questa messinscena oltrepassa i limiti della ricezione produttiva ed opera un processo di incorporazione del testo pirandelliano, spingendolo a penetrare e riflettere i problemi della Cina contemporanea. Rao Xiaozhi, che con caparbia ha voluto portare sulle scene Pirandello, ha dovuto faticare non poco per trovare un produttore. Curiosamente, chi ha finanziato infine il suo progetto, Guan Haoming 关皓明, un giovane con alle spalle notevoli capitali privati, è noto nel mondo teatrale cinese per le sue produzioni di 'teatro spazzatura', vale a dire commedie costruite appositamente per piacere e compiacere il pubblico che più spende per il teatro oggi in Cina: colletti bianchi tra i 25 e i 35 anni, con un buon stipendio e una vita agiata (Conceison 2003, p. 77). La maggior parte delle sue produzioni parlano perciò della vita di questi giovani rampanti, delle loro ansie e dei loro problemi, tra amori spezzati, noia della routine di ufficio e difficoltà della vita da single. Una via di mezzo fra soap opera e sit-comedy televisiva, con immancabili intermezzi musicali pop. Guan Haoming è ripetutamente intervenuto nella produzione pirandelliana, imponendo a più riprese di limare la parte «troppo filosofeggiante e noiosa» del testo originale.¹⁰

La recensione critica, comparsa su «Yishu pinglun» (Wang 2005, pp. 42-43) è decisamente favorevole: nella parte dedicata alla compagnia degli attori, completamente riscritta e localizzata nella Cina contemporanea, il regista sarebbe riuscito a fare giocosamente il verso proprio al teatro spazzatura di cui ha sfruttato i finanziamenti, offrendo al pubblico in sala momenti di comicità pura; il ricorso al materiale pirandelliano avrebbe permesso al giovane regista di offrire spunti profondi di riflessioni sull'essere e sulla vita.

Ho notizia di almeno un'edizione realizzata da una compagnia amatoriale andata in scena a Pechino in due piccoli teatri nel 2009.¹¹ A causa del carattere spesso transitorio ed effimero delle compagnie teatrali amatoriali, dei circoli e dei minuscoli teatri improvvisati dove operano, e dell'impatto estremamente circoscritto della loro influenza, si è scelto di escludere dalla presente analisi i lavori di questo genere; tuttavia, il fatto che amatori si

¹⁰ Cfr. intervista registrata a Rao Xiaozhi registrata a Pechino, maggio 2008, Teatro dell'Arte per l'Infanzia.

¹¹ Regia di Cao Xi 曹曦, trad. di Wu Zhengyi. Il testo è stato ridotto dallo stesso regista, con numerosi tagli ai monologhi dei sei personaggi e l'introduzione di un nuovo, importante protagonista: lo scrittore entra in scena, ed è lui che nei momenti cruciali interviene a dirigere le azioni e le parole dei sei personaggi. Le sue entrate sono sottolineate dal medesimo tema sonoro e bloccano l'azione sulla scena che procede, a quel punto, come in un *ralenti*, ai suoi ordini.

cimentino con piéce di Pirandello è segnale importante di come il nostro autore sia considerato uno dei grandi ‘classici’ a livello mondiale.¹²

Nelle due edizioni del 1992 e del 2005, pur così diverse tanto nelle persone coinvolte quanto nelle sedi in cui sono andate in scena, è possibile rintracciare alcune linee comuni. In primo luogo, la ‘sinizzazione’ della cornice teatrale, che dimostra una ricezione produttiva del testo: se Pirandello usa come cornice attori che provano una sua commedia, tutti e due i registi cinesi scelgono di ricorrere a una cornice ‘locale’: Bao Qianming opta per una citazione ‘colta’, e decide di mantenere la medesima epoca di Pirandello, gli anni Venti, trasportando però l’azione a Shanghai, dove in effetti il teatro di prosa di stampo occidentale stava iniziando a riscuotere un certo successo. L’ambientazione è molto riuscita, e come osservano le recensioni critiche evita quegli ‘scimmiettamenti’ di abiti e modi occidentali che abbiamo visto invece nella versione televisiva di *Vestire gli ignudi*. Rao Xiaozhi sceglie la Cina contemporanea, facendo il verso ai film di cassetta di Zhang Yimou e al ‘teatro spazzatura’ del suo stesso produttore.¹³

In secondo luogo, entrambe le produzioni tagliano i monologhi più lunghi, in particolare del padre, faticosi e complessi tanto per l’attore che per il pubblico cinese, non uso a lunghe tirate. E riducono decisamente anche le parti del testo originale che toccano i temi di sensualità e seduzione, enfatizzati invece in diverse edizioni italiane:¹⁴ una cautela dovuta, probabilmente, alla censura cinese ancora sensibile a questi temi, ed essendo Pirandello un autore già di per sé non ‘immacolato’.

Interventi simili sono riscontrabili anche nell’edizione dell’altra piéce pirandelliana arrivata sulle scene cinesi, i *Giganti della montagna* (1933), uno dei testi più difficili e complessi di Pirandello. La Compagnia dei Carbonieri (Meikuang wengong tuan 煤矿文工团) di Pechino l’ha portata in scena nel 1995, appena tre anni dopo la prima dei *Sei personaggi*. Si tratta di una grande compagnia con una storia che risale al 1947, due anni prima della fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Nel suo cartellone non c’è solo teatro di prosa, ma anche e soprattutto opera, balletti, canti. I Carbonieri

¹² Si è scelto di non includere nel presente studio la coproduzione dell’Accademia Teatrale di Shanghai (Shanghai xiju xueyuan 上海戏剧学院) e del Piccolo Teatro di Milano-Teatro d’Europa, andata in scena nel 2010 a Shanghai e a Milano, con la regia di Emiliano Bronzino, scene e costumi di Guia Buzzi, luci di Claudio De Pace e attori dell’Accademia Teatrale di Shanghai. Questa messinscena, pur se in lingua cinese e con attori cinesi, presenta infatti un debito evidente con la tradizione italiana ed europea per la regia e l’impianto, tutti italiani.

¹³ Lo stesso Bronzino, nella sua versione del 2010, ‘sinizza’ la cornice, riportandola alla Shanghai degli anni Quaranta. Tuttavia, la sua scelta di dirottare lo spettacolo in prova sull’opera di Pechino – e non di Shanghai! –, con scene di trucco del viso e intermezzo acrobatico di danza dimostra la chiave ‘orientalizzante’ ed ‘estetizzante’ di questa cornice, pensata molto più per compiacere il pubblico occidentale e il suo gusto per l’esotico.

¹⁴ Ricordiamo per esempio quelli del 2003 di Cecchi, in cui la figlia si spoglia sul palco. Lo stesso Bronzino nella sua messinscena del 2010 sottolinea questa lettura.

nascono con lo scopo di intrattenere i lavoratori appartenenti agli strati più bassi della società: i loro spettacoli, che vantano un grande successo di pubblico, sono show di puro intrattenimento con canzoni popolari, balletti, sketch pieni di luci e costumi sfavillanti che portano in tournée in particolare nei distretti minerari della Cina settentrionale. La pièce di Pirandello stupisce perciò nel loro cartellone. Il leader della compagnia, il famoso attore di prosa Qu Xianhe 瞿弦和, mi ha spiegato che lo spettacolo è nato per il Concorso Internazionale di Agrigento, e la scelta di questo testo di Pirandello è dipesa appunto dal fatto che questa fosse la pièce più difficile, che nessuno osa mai mettere in scena.¹⁵ *I giganti della montagna* nasce quindi come 'spettacolo d'esportazione', e come 'spettacolo da concorso': queste premesse hanno implicato una serie di vincoli oggettivi, primo fra tutti la facilità di trasporto della scena, costituita soltanto da un telone trasparente a cui è appoggiata una rete, a suggerire un anfratto o caverna, e pochi cepi sparsi che fungono da sgabelli per gli attori. Nell'interpretazione dello scenografo gli Scalognati, fuggiti dalla vita sociale, avrebbero fatto ritorno a uno stato primordiale, che si manifesta anche nei costumi, fatti di stracci, quasi da cavernicoli. Nell'ultimo atto, quello stesso telone-grotta funge da sipario, oltre il quale si trovano, invisibili e terrifici, i giganti.

Trattandosi di un concorso, si è voluto inoltre che tutte le sezioni della compagnia (danza, canto, recitazione, musica ecc.) portassero il proprio contributo. Ecco che le magie del mago Cotrone si mutano in lunghe pause di musica e danza. Fanno da contrappunto i vistosi tagli al testo originale, che riducono l'intera rappresentazione, comprensiva dell'ultimo atto mancante scritto dalla drammaturga della compagnia sulla base degli appunti di Stefano, a 130 minuti. Sono stati ridotti i lunghi monologhi del mago Cotrone, nonostante Qu Xianhe, attore di grande esperienza, abbia dimostrato sul palco di saperli affrontare con consumata maestria. Ma non solo: sono state tagliate tutte le trame secondarie, vale a dire tutte le divagazioni che rendevano personaggi unici gli Scalognati e tessevano le trame delle relazioni interpersonali tra i componenti della compagnia della marchesa. Feng Li 冯俐, l'autrice del copione, mi ha spiegato che è necessario per il pubblico cinese concentrarsi su un'unica storia: uno spettacolo di più di tre ore, costellato di intrecci secondari, non sarebbe stato «presentabile».¹⁶ Gli Scalognati, gruppo estremamente eterogeneo di personaggi per aspetto ed età, diviene quindi un gruppo omogeneo nelle parole, nelle azioni e addirittura nell'aspetto: l'abbigliamento singolare e strampalato suggerito da Pirandello per caratterizzare ciascuno di loro diventa unico per tutti: stracci grigiastri sovrapposti, con l'ulteriore tocco di parrucche grigie, a completare l'omologazione.

¹⁵ Intervista registrata a Pechino, sede della Compagnia dei Carbonieri, maggio 2008.

¹⁶ Intervista registrata a Pechino, sede della Compagnia dei Carbonieri, maggio 2008.

Interessante il finale, anche alla luce delle più recenti interpretazioni critiche: oltre il pessimismo tragico dello Strehler del 1966, in cui la morte della marchesa e dell'arte che essa vuole incarnare viene rappresentata con la frantumazione del carretto degli attori, Ilse, uccisa dai Giganti, si rialza, e la sua voce registrata riprende a recitare la favola del figlio cambiato: a suggerire l'immortalità dell'arte, non cancellata ma forse soltanto rimandata a un altro tempo. Degni di nota la musica originale, che ricorre anche a strumenti cinesi tradizionali, e l'invenzione coreografica dei balletti-magie. Inutile dire che ad Agrigento hanno vinto il premio. Tuttavia, questo spettacolo è rimasto 'isolato' e sconosciuto al pubblico cinese: a Pechino è andato in scena appena due volte, poi mai più. Né ha avuto eco sui giornali, se non per il fatto di avere vinto un premio in Italia. Rimane nella memoria del pubblico di Agrigento e nulla più. Uno spettacolo quindi che ha fallito il suo obiettivo di diffusione. Forse un destino segnato dalla stessa storia del dramma: i Carbonieri, a differenza di Ilse, non hanno creduto nella comprensione del pubblico dei cinesi-Giganti, così come nessuno di quei grandi registi cinesi che, pur ammirando Pirandello, non provano a portarlo in scena.

Bibliografia

- Bao Qianming 鲍黔明 (1992). «Mosheng de Pilandelou» 陌生的皮兰德娄 (Lo strano Pirandello). *Xiju* 戏剧 (Drama), 4, pp. 115-119.
- Conceison, Claire (2003). «What's new and renewed-onstage in China». *The Drama Review*, 47 (1), pp. 74-80.
- Ding Yangchong 丁扬忠 (1992). «Pilandelou de guidaan xiju. Tan liu ge xunzhao juzuoia de juzhong ren zai Beijing yanchu» 皮兰德娄和他的怪诞戏剧. 谈六个寻找剧作家的剧中人在北京的演出 (Pirandello e il teatro grottesco: Sulla rappresentazione a Pechino di *Sei personaggi in cerca d'autore*). *Zhongguo xiju*, 1, pp. 18-20.
- Ferrari, Rossella (2013). *Pop goes the avant-garde: Experimental theatre in contemporary China*. Chicago: Seagull Books.
- Guglielminetti, Marziano (2006). *Pirandello*. Roma: Salerno.
- Lü Tongliu 吕同六 (1982). «Pilandelou he ta de huangdan xiju» 皮兰德娄和他的荒诞戏剧 (Pirandello e il suo teatro assurdo). *Waiguo xiju* 外国戏剧 (Teatro dal mondo), 4, pp. 88-98.
- Lü Tongliu 吕同六 (1992). «Yidali de huiyi. Wei Pilandelou de juzuo liu ge xunzhao zuojia de ju zhong ren zai zhongguo wutai shangyan er zuo» 意大利的回忆. 为皮兰德娄的剧作 六个寻找作家的剧中人 在中国舞台上演而作 (Ricordi italiani: Scritto in occasione della rappresentazione cinese di *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello). *Guangming ribao*, 25 settembre, p. 3.
- Mackerras Colin (1990). *Chinese drama: A historical survey*. Beijing: New World Press.

- Pilandelou 皮兰德娄 [Pirandello, Luigi] (1929). *Liu ge xunzhao zuojia de ju zhong renwu* 六个寻找作家的剧中人物 (I personaggi in *Sei personaggi in cerca d'autore*). Trad. di Xu Xiacun 徐霞村. Shanghai: Shuimo shudian.
- Pilandelou 皮兰德娄 [Pirandello, Luigi] (1936). *Pilandelou xiqu ji* 皮兰德娄戏曲集 (Pirandello. Drammi scelti). Trad. di Xu Xiacun 徐霞村. Shanghai: Shangwu yinshuguan.
- Pilandelou 皮兰德娄 [Pirandello, Luigi] (1963). «Xixili ningmeng» 西西里柠檬 (Lumie di Sicilia). Trad. di Su Hang 苏杭. *Shijie wenxue*, 6, pp. 29-40.
- Pilandelou 皮兰德娄 [Pirandello, Luigi] (1989). *Xunzhao ziwo* 寻找自我 (Cercando se stessi). Trad. di Lü Tongliu 吕同六 et. al. Guilin: Lijiang chubanshe.
- Pilandelou 皮兰德娄 [Pirandello, Luigi] (2000a). *Gaoshan juren: Pilandelou ju zuo xuan* 高山巨人: 皮兰德娄剧作选 (I giganti della montagna: Antologia di lavori teatrali di Pirandello). Trad. di Lü Tongliu 吕同六, Cai Rong 蔡蓉 e Xiao Tianyou 肖天佑. Shanghai: Huacheng chubanshe.
- Pilandelou 皮兰德娄 [Pirandello, Luigi] (2000b). *Pilandelou jingxuanji* 皮兰德娄精选集 (Pirandello: Opere scelte). Jinan: Shandong wenyi chubanshe.
- Pirandello, Luigi (1994). *Maschere nude*. A cura di Italo Borgi e Maria Argenziano. Roma: Newton Compton.
- Scarpari, Maurizio (2011). «Echi del passato nella Cina di oggi: Costruire un mondo armonioso». In: Scarpari, Maurizio (a cura di), *La Cina*, 1, pp. XVII- XLVII.
- Shu Xin 树新 (1992). «Fengfu duocai de Yidali zhou» 丰富多采的意大利周 (La ricca settimana italiana). *Renmin ribao*, 12 settembre, p. 5.
- Tang Sifu 唐斯复 (1991). «Pilandelou zuopin shouci shang wo guo yingping» 皮兰德娄作品首次上我国荧屏 (Un'opera di Pirandello per la prima volta sugli schermi televisivi cinesi). *Wenhui bao*, 24 gennaio, p. 3.
- Wang Yuan 王远 (2005). «“Wo gui xing?” dadan tiaokan xiju yu guangzhong» 《我贵姓?》大胆调侃戏剧与观众 («Come mi chiamo?») irride coraggiosamente pubblico e teatro). *Yishu pinglun*, 11, pp.42-43.
- Wu Zhengyi 吴正义 (1983). «Pilandelou he ta de xiju chuangzuo chutan» 皮兰德娄和他的戏剧创作初探 (Primi studi su Pirandello e la sua opera drammaturgica). *Waiguo wenxue yanjiu jikan* 外国文学研究集刊 (Studi di letteratura straniera), 7, 155-169.
- Wu Zhengyi 吴正义 (1996). «Pilandelou yu faxisizhuyi» 皮兰德娄与法西斯主义 (Pirandello e il Fascismo). *Waiguo wenxue* 外国文学 (Letteratura straniera), 3 pp. 66-69.
- Xu Xiacun 徐霞村 (1929). «Guanyu Pilandelou» 关于皮兰德娄 (Pirandello). In: Pilandelou 皮兰德娄 [Pirandello, Luigi] (1929), *Liu ge xunzhao zuojia de ju zhong renwu* 六个寻找作家的剧中人物 (Sei personaggi in cerca d'autore). Trad. di Xu Xiacun 徐霞村. Shanghai: Shuimo shudian, pp. 1-13.
- Xu Xiacun 徐霞村 (1936). «Pilandelou» 皮兰德娄 (Pirandello). In: Pilandelou 皮兰德娄 [Pirandello, Luigi] (1936), *Pilandelou xiqu ji* 皮兰德娄戏曲集 (Pi-

- randello. Drammi scelti). Trad. di Xu Xiacun 徐霞村. Shanghai: Shangwu yinshuguan, pp. 1-16.
- Yuan Xi 袁晞 (1990). «Jianxun» 简讯 (Notizie in breve). *Renmin ribao*, 21 luglio, p. 4.