



Le rappresentazioni di *Mudan ting*: il fantasma della tradizione

Marco Ceresa
Università Ca' Foscari Venezia

Mudan ting è una storia di sogni e fantasmi e ritratti. In altre parole, è una storia di rappresentazioni, assenze e ritorni. Non a caso il titolo alternativo è *Storia dell'anima che ritorna*. Storia di un *revenant*, direbbe Derrida. Una fanciulla si innamora di un uomo visto in sogno, un uomo si innamora di una donna vista in un ritratto, un fantasma e un vivente si amano, una morta ritorna.

Ma sopra questo gioco di presenze, assenze, spettri e ritorni, aleggia un altro fantasma: la rappresentazione scenica. E sotto di esso un corpo: il testo.

Mudan ting è forse il dramma più noto di tutta la tradizione teatrale cinese, eppure quanti ne hanno vista una messa in scena integrale, in Cina, e, soprattutto, nel XX secolo? Pochissimi, un numero trascurabile, se vogliamo paragonarlo al numero di spettatori di una qualsiasi produzione di *Giulietta e Romeo* (1597), il dramma quasi coevo, cui *Mudan ting* viene spesso paragonato. Sono forse di più quelli che ne hanno letto il testo, ma anche questi ultimi sono un numero esiguo di studiosi. Il pubblico cinese ha tutt'al più potuto assistere alla rappresentazione di alcune scene salienti di questo dramma, così celebri e virtuosistiche da essere entrate nel repertorio di grandi interpreti dell'opera cinese, come il mitico Mei Lanfang (1894 - 1961).

Una rappresentazione integrale di

quest'opera è dunque sempre stata il grande fantasma del palcoscenico cinese.

Certo, il fatto che il testo sia in cinquantacinque atti, e richieda almeno ventiquattro ore per essere messo in scena integralmente, mettendo a dura prova la resistenza del pubblico (e degli interpreti, data la difficoltà), potrebbe aver giocato un ruolo in questa scarsità di allestimenti integrali. D'altro canto, in Occidente, la monumentalità e la durata del *Ring* di Wagner (15 ore circa, nelle registrazioni discografiche) non hanno impedito che il ciclo wagneriano venisse (e venga ancora talvolta) messo in scena integralmente in più sere consecutive, o quasi (6 sere, all'Opera di Seattle nel 1975, fra gli altri).

Quando, nel 1998, quattrocentesimo anniversario della composizione di *Mudan ting*, John Rockwell, allora direttore del Lincoln Center Festival di New York e Chen Shi-Zheng, un attore dell'opera dello Hunan trasferitosi negli USA, ebbero per la prima volta l'idea di inscenare *Mudan ting* nella sua versione integrale (operazione da alcuni ironicamente definita "The Ming *Ring*"), puntarono tutto proprio su questi concetti: la completezza e l'autenticità. Restituire al pubblico il *Padiglione delle Peonie* nella sua forma integrale, senza tagli e nel modo più aderente possibile alle rappresentazioni antiche. Un esempio di filologia teatrale senza precedenti in Cina. E che francamente lasciava perplessi anche gli stessi membri della compagnia originalmente incaricata di interpretare l'opera, la Shanghai Kunju Company.





Il dibattito sui concetti di *authenticity* e di *historically informed performance*, che già dalla fine del XIX secolo infuriava nel campo della cosiddetta *Early Music* (basti pensare alla riscoperta dell'opera barocca), sembrava aver preso piede anche nel mondo, ancora più di nicchia, dell'opera cinese.

L'originale progetto di Rockwell e Chen, che avrebbe dovuto debuttare al Lincoln Center Festival nell'estate del 1998, non vide la luce quell'anno, a causa di una forte opposizione delle autorità cinesi. Dopo le prove generali tenutesi in Cina, fu impedito alla produzione di lasciare il paese, e scene e costumi furono sequestrati all'aeroporto. Alla vigilia del viaggio di Clinton in Cina, e nonostante l'intervento del Lincoln Center e di personalità del calibro di Henry Kissinger e del soprano Beverly Sills, la produzione fu annullata, perché conteneva, a detta delle autorità cinesi, elementi 'feudali, superstiziosi e pornografici'. Si creò addirittura un piccolo incidente diplomatico, cui Internet fece da cassa di risonanza.

Come l'eroina del *Padiglione*, la produzione 'resuscitò' l'anno successivo, con le stesse scene e costumi, ma con un cast nuovo di zecca, composto soprattutto di interpreti cinesi residenti a New York. Del cast originale rimasero solo l'attrice Qian Yi e il musicista Zhou Ming che, nel frattempo, avevano lasciato la Cina. La produzione, pubblicizzata come il primo allestimento moderno integrale e filologico, che durava ventisei ore (in tre sere consecutive) e includeva tutti e cinquantacinque gli atti, fra il 1999 e il 2001, effettuò *tournee* in Francia, in Australia, in Italia, in Danimarca, in Austria e in Germania.

In risposta a questa produzione,

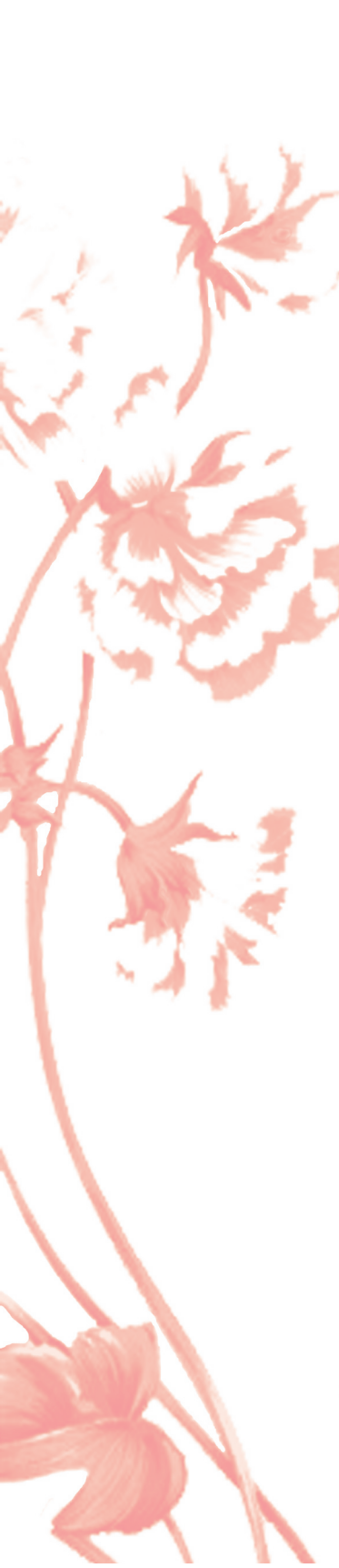
percepita come ‘straniera’ e pertanto delegittimata rispetto a una supposta tradizione cinese (a dispetto del fatto che cantanti, musicisti e regista fossero tutti cinesi), e anche per lavare l’onta dell’incidente dell’anno precedente, la compagnia originalmente destinata a interpretare l’opera, la Shanghai Kunju Company, nell’ottobre del 1999 mise in scena, per la regia di Guo Xiaonan, la propria versione ‘integrale’ del *Padiglione*. Che proprio integrale non era: infatti, solo trentaquattro dei cinquanta-cinque atti furono rappresentati, in tre sere consecutive, per una durata complessiva di un po’ più di otto ore. Sfortunatamente, il *Padiglione* tutto *Made in China* non fu visto al di fuori della Cina e di Hongkong (e poco anche lì), e i soli *Padiglioni* che rimangono nella memoria del pubblico internazionale (fino a stasera, almeno) sono quelli di Chen e di Sellars (vedi sotto).

I punti del contendere fra la produzione di Chen Shi-Zhen e quella concorrente di Guo Xiaonan, oltre alle ovvie implicazioni politiche legate all’incidente del 1998, furono proprio la completezza e l’autenticità, ovvero la riscoperta di pratiche teatrali andate perdute.

Ma, nei suoi oltre quattrocento anni di storia, *Mudan ting* è mai stato messo in scena integralmente? E come?

Il testo di Tang Xianzu fu messo in scena per la prima volta sotto la sua stessa supervisione nello stile *yihuang* (ora poco praticato al di fuori delle province del Jiangxi e del Fujian), e non nello stile *kunqu*, che in seguito è diventato per eccellenza lo stile del *Padiglione*. Le prime notazioni per le arie di quest’opera in *kunqu* risalgono al 1792, circa duecento anni dopo la composizione del testo, e sono comunque notazioni che richiedono una





larga misura di interpretazione. Quindi, allestire un *Padiglione* in forma di *kunqu* è già di per sé allontanarsi dalle intenzioni dell'autore (che, per sua stessa ammissione, detestava gli adattamenti).

Quanto alla durata, secondo uno studio di Jiang Jurong, pubblicato nella rivista *Shanghai Drama* nel 1998, le rappresentazioni integrali del *Padiglione* fin dagli inizi sono state rarissime. Se mai ve ne sono state, visto che i pochi riferimenti disponibili, soprattutto in poesia, menzionano la durata (due giorni e due notti, in un caso) piuttosto che l'integrità del testo. Tali riferimenti, inoltre, vanno esaurendosi dopo il 1694. Per il resto del tempo, il *Padiglione* sembra essere stato rappresentato soprattutto in forma antologica, come un *set* di scene salienti (i cosiddetti *zhezixi* o 'drammi frammentati') atte a mettere in luce il talento degli interpreti, ed eventualmente legate fra loro in modo da dare l'illusione di uno spettacolo coerente. Pochi fra gli spettatori erano a conoscenza del testo originale e dell'impianto complessivo del lavoro. Ciò aveva l'indubbio vantaggio di permettere al pubblico di assistere alla rappresentazione in una sola seduta, relativamente breve. Decidere quindi di mettere in scena oltre venti ore consecutive di dramma è voler ricostruire un modo di fruizione teatrale che non rispecchia affatto la pratica originale dell'epoca, ma che è in sé un'operazione creativa, una risposta a un'ansia positivista di 'autentico' che è un'aspirazione dell'intellettuale occidentale più che di quello cinese. Lo stesso Chen, dopo aver sostenuto in un articolo che il testo veniva rappresentato nella sua interezza ai tempi di Tang Xianzu, "senza omettere un singolo carattere", fu costretto ad ammettere

in un secondo momento, nel programma del Lincoln Center Festival 1999, che “non ci sono indicazioni storiche di una rappresentazione integrale dell’opera, né del modo in cui essa sarebbe stata rappresentata”. In mancanza quindi di una tradizione recente, ogni produzione di *Mudan ting* è perciò una sua reinvenzione. Il *Padiglione* integrale è pertanto, come la sua protagonista, un fantasma, evocato, perseguito, bramato.

Inoltre, chiunque abbia familiarità con il testo originale di *Mudan ting* non può fare a meno di riconoscere che alcune scene risulterebbero del tutto incomprensibili a uno spettatore che non avesse il testo sottomano, dati i numerosi giochi di parole che, per la natura della lingua cinese, funzionano nel testo scritto, ma si perdono nella recitazione. Per questo motivo, anche una produzione che vantava pretese di correttezza filologica, come quella di Chen, dovette fare ricorso a tagli e battute a soggetto per agevolare la comprensione dello spettatore. Anche da un punto di vista musicale, Chen introdusse degli elementi assolutamente non originali, anche se perfettamente integrati nello *genius loci* di Suzhou, la città culla del *kunqu*. Due scene, infatti, la quattordici e la ventisei, (il “Ritratto” e il “Ritratto esaminato”), invece di essere recitate e cantate dagli attori, vengono raccontate da una cantastorie che si accompagna con la *pipa*, secondo l’usanza del genere *pingtan* (cantastoria). Il *pingtan*, come il *kunqu*, è una delle espressioni della cultura musicale di Suzhou, tuttavia, l’idea di introdurlo in un’opera *kunqu* non è sufficientemente giustificata dal regista. Di sicuro, per lo spettatore, già provato da ore di *kunqu* (come può ben testimoniare chi scrive, avendo assistito a questo





spettacolo a Vienna nel 1999), questo repentino cambio di genere rappresentava un diversivo e contribuiva a tenere desta l'attenzione.

Dal punto di vista dell'allestimento, la produzione di Chen Shi-Zhen era monumentale tanto quanto la sua durata. Un 'circo a tre piste', come lo definì il sinologo David Rolston, con riferimento ai tre palcoscenici, quello principale al centro, la piattaforma dell'orchestra, e un palcoscenico secondario in forma di padiglione sulla destra (il padiglione nel *Padiglione*, una *mise en abîme* sicuramente più postmoderna che tradizionale). Un vero e proprio stagno, completo di vegetazione, pesci e anatre vive (starnazzanti e svolazzanti per la sala) separava lo spazio scenico dal pubblico. E poi comparse e figuranti d'ogni tipo, giocolieri, burattinai, uomini sui trampoli, un corteo funebre, cinquecento costumi in seta finemente ricamata, mobili autentici, migliaia di attrezzi di scena (inclusi dei vasi da notte, vuotati nello stagno, con grande scandalo delle autorità cinesi, che si servirono anche di questo argomento per bloccare il debutto del 1998). E l'introduzione degli attrezzisti e trovarobe 'a vista', che lavoravano mentre l'azione aveva luogo, e talora intervenivano in essa. In realtà, in questo spettacolo non c'era quasi distinzione fra lo spazio scenico e il fuori scena, e i confini fra i due venivano costantemente travalicati.

Niente di tutto ciò è, ovviamente, 'tradizionale' in alcun senso di filologia dello spettacolo, né dal punto di vista dell'allestimento né da quello della fruizione, e denota l'ansia dei produttori di non far annoiare il pubblico di questa maratona teatrale. Anzi, fu addirittura con-

sigliato al pubblico di comportarsi come era costume nei teatri cinesi d'un tempo: andare e venire a piacimento, commentare ad alta voce, applaudire nel mezzo di una scena. Data la struttura dei teatri moderni, la disposizione delle poltrone, e le abitudini radicate del pubblico moderno, il consiglio si rivelò impraticabile, quando non disastroso.

Va comunque detto che il tentativo di ricostruzione della vita quotidiana di tarda epoca Ming, e dell'atmosfera del giardino di una ricca famiglia, era impressionante. Ma impressionante fu anche il costo dell'operazione: 500.000 dollari andati in fumo per la prima abortita del 1998, e circa un milione e mezzo di dollari per la produzione del 1999.

Meno costosa, 375.000 dollari, ma comunque costosissima per gli standard cinesi del periodo, fu la produzione rivale di Guo Xiaonan con la Shanghai Kunju Company, commissionata, come altri eventi teatrali, per celebrare il cinquantesimo anniversario della fondazione della Repubblica Popolare Cinese, nel 1999. Un budget enorme, che fu speso soprattutto in effetti speciali, quali una serie di peonie giganti al neon, in grado di cambiare di dimensione e colore, luci, nebbia etc. finché non rimase ben poco per il resto. Una produzione faraonica mancata, come uno show di Las Vegas, il cui produttore sia fallito prima della conclusione dell'allestimento. Mentre lo spettacolo di Chen era stato criticato dalle autorità e dalla stampa cinesi per il suo essere un 'prodotto d'esportazione', che metteva in scena una Cina di maniera per compiacere il pubblico occidentale, la produzione di Guo fu salutata dalla stampa come il tentativo di coniugare la tradizione *kunqu* con la sensi-





bilità del pubblico moderno. Nonostante il budget enorme e il sostegno della stampa e delle autorità, la vita di questo allestimento fu molto breve. Nella memoria di chi lo ha visto, rimangono il gusto *kitsch* delle peonie fluorescenti, e la qualità di alcuni brani interpretati in modo tecnicamente eccellente, anche se estremamente convenzionale.

Di un anno precedente la messinscena di Chen, fu in realtà il *Peony Pavilion* di Peter Sellars, l'*enfant terrible* del teatro americano, a scatenare la 'febbre delle peonie' che imperverserà sui palcoscenici nel decennio a venire.

Preceduto dalla fama sulfurea dei suoi adattamenti di Mozart (un *Don Giovanni* ambientato a Harlem, fra gli altri), Peter Sellars si accosta al *Padiglione*, che debutta a Vienna nel maggio 1998 durante il Wiener Festwochen, con l'approccio polemico e iconoclasta che ha sempre caratterizzato i suoi lavori. Con le sue tre ore e un quarto di durata, il *Padiglione* di Sellars è l'allestimento più breve fra tutti quelli dell'ultimo decennio (fino allo spettacolo di stasera). In questo tempo relativamente breve Sellars mescola musica e recitazione in stile *kunqu*, recitazione naturalistica, da teatro di prosa occidentale, musica operistica contemporanea. L'integrità del testo letterario e musicale non sono una sua preoccupazione: solo una parte dello spettacolo, circa quarantacinque minuti, include porzioni 'originali' eseguite da un interprete del repertorio tradizionale *kunqu*. Il resto è un'opera del tutto nuova del musicista Tan Dun (n. 1957), che mantiene solo vaghi echi di *kunqu*. Né Sellars si preoccupa dell'autenticità. Gli attori recitano e cantano in inglese, e solo in piccola parte in cinese

(con sopratitoli), servendosi però della traduzione di Cyril Birch (2a ed., 2002), che si sforza di riprodurre lo stile elegante e convoluto del testo di Tang Xianzu, piuttosto che cercare di semplificarlo e renderlo più accessibile al pubblico occidentale, come farà Chen nei suoi sopratitoli inglesi. L'allestimento scenico è minimalista e tecnologico: grandi schermi mobili di plexiglas in cui sono inseriti schermi televisivi, una vasca piena d'acqua che funge prima da letto e poi da sepolcro, luci colorate con un preciso codice di significato. Il tutto è giocato sul doppio binario della realtà e dell'illusione, o del sogno, attraverso un uso costante dell'immagine ripresa in diretta e ritrasmessa sui monitor, e della duplicazione o replicazione dei protagonisti: l'attore, la sua immagine riflessa, il suo doppio reale (ovvero in carne e ossa), il suo doppio riflesso, il doppio del doppio, in un gioco infinito di rimandi. Il regista si serve di tre coppie diverse di interpreti per impersonare gli amanti Du Liniang e Liu Mengmei, facendoli talora apparire in scena simultaneamente: gli attori americani di origine asiatica Lauren Tom e Joel de la Fuente, la star cinese (fuoriuscita) del *kunqu* Hua Wenyi e il danzatore americano Michael Schumacher, il soprano e il tenore cinesi Ying Huang e Lin Qiangxu. Una scelta di cast multietnica e transculturale, ma anche polemica e politica. Gli echi degli incidenti di Piazza Tian'anmen erano ancora vivi. La stessa Hua Wenyi, un monumento vivente del *kunqu* nel suo paese, e la prima attrice ad aver interpretato il ruolo di Du Liniang in epoca post-imperiale, aveva lasciato la Cina in seguito agli eventi del 1989. Viveva in totale anonimato negli USA, quando fu 'scoperta' da Peter Sellars nel ristorante dove lavorava (così vuole la





leggenda; in realtà Sellars l'aveva già vista interpretare brani del *Padiglione* al Festival di Edimburgo nel 1986). La prima parte della messinscena di Sellars era incentrata soprattutto sulla celebre scena *Jing meng* (la scena del sogno), in cui alla recitazione e al canto 'cinesi' di Hua Wenyi fa da contrappunto la recitazione moderna, e in prosa, del suo *alter ego* Lauren Tom. Il personaggio di Du Lingnian viene quindi sdoppiato in un'adolescente ribelle naturalisticamente connotata (Tom), e in una fanciulla delicata, sognante e astratta, impersonata da Hua (che, anagraficamente, potrebbe essere la madre del suo doppio. Ma queste sono le convenzioni del teatro cinese). L'eroina 'tradizionale' indossa, però, un costume niente affatto tradizionale (una specie di pigiama giallo) ed è truccata come una donna moderna, e non nel modo grande, simbolico e rigidamente codificato dei personaggi femminili del *kunqu* (pare che l'attrice abbiamo vivamente protestato affinché le venisse concesso almeno il rossetto. Invano). A prima vista, poteva sembrare una prova generale piuttosto che la rappresentazione vera e propria. Ciononostante, anche senza l'aiuto dei costumi e del trucco, e anzi, forse proprio per l'assenza di questi, Hua Wenyi riusciva a mettere in luce tutto il talento che l'ha resa celebre. Nella memoria degli spettatori della prima viennese (e lo scrivente ha avuto la fortuna di essere fra questi), la prova di Hua Wenyi resta forse il punto più saliente di questa produzione. La seconda parte dell'allestimento di Sellars era costituita dall'opera per due voci, soprano e tenore, commissionata per l'occasione al celebre musicista Tan Dun. In questo caso, il talento di Hua Wenyi era limitato alla sola mimica, senza né canto

né recitazione. Quando, dal debutto parigino (la produzione ha subito delle modifiche *on the road*), l'attrice fu affiancata da un ballerino, Michael Schumacher, si instaurò un particolare rapporto fra i movimenti da *kunqu* di Hua e i passi di danza moderna di Schumacher, che probabilmente lasciò perplessi i cultori del *kunqu* 'puro', ma che sicuramente vinse il cuore del resto del pubblico. Nella seconda parte, lo sdoppiamento dei personaggi arriva addirittura a un triplicamento: a un certo punto sono in scena contemporaneamente la Du Liniang attrice, la Du Liniang del *kunqu* e la Du Liniang soprano. La musica di Tan Dun non potrebbe essere più lontana da quello che ci si potrebbe aspettare da un dramma *kunqu*, arrivando a includere brani quasi rock. Tuttavia, anche in questo caso il gioco di rimandi è costante: il soprano è accompagnato dal *pipa* (il tradizionale strumento a corde cinese, simile a un liuto), il canto è a tratti melismatico (in cui si eseguono più note sopra la stessa sillaba o vocale) a replicare la tecnica del *kunqu*, vengono introdotti cori tibetani, a sottolineare il background buddista di questa storia di morte e reincarnazione. Tan Dun, d'accordo con Sellars, fa di tutto per sottolineare gli aspetti taoisti e buddisti della vicenda, sia dal punto di vista musicale, sia reintroducendo scene che in Cina non venivano mai rappresentate, forse per effetto della censura esercitata dall'ortodossia ufficiale (cosiddetta 'confuciana'). L'allestimento di Sellars, a dispetto della sua estetica scarna, arditezza tecnologica e programmatica iconoclastia, resta il più convincente di tutti e tre i Padiglioni fino a quello di stasera. E anche il più 'cinese' (*malgré soi*), dove per cinese non si intende un esercizio di *chinoiserie*, di auto-orien-





talismo, o di orgogliosa affermazione di identità, ma l'adesione ai principi estetici e scenici che governano il teatro cinese tradizionale e il *kunqu*: il palcoscenico nudo, pochissimi attrezzi di scena, l'uso simbolico del colore, il linguaggio ricercato ed elegante, la raffinatezza combinata con l'essenzialità del gesto. L'essenza del teatro cinese, e lo spirito del *Padiglione* si conservano intatti, anche senza il ricorso a trucchi, costumi, attrezzi, fiori, uccelli e animali più veri del vero.

Tre produzioni di *Mudan ting*, tre approcci diversi, tre modi di interpretare, reinterpretare o reinventare la tradizione.

Lo spettacolo di stasera, l'ultimo nato e il più breve di tutti (solo otto scene), è l'erede delle produzioni precedenti. Concepito per uno spazio piccolo, ma suggestivo e storico, i Granai Imperiali (ancorché un po' troppo restaurato, come spesso succede nella Cina d'oggi) è quasi una versione 'da camera' del *Padiglione*. Quasi una rappresentazione privata in una casa patrizia, come accade nel romanzo "Il Sogno della Camera Rossa". Rigorosamente tradizionale nell'uso del trucco e dei costumi, ma innovativo nella distribuzione degli elementi dell'orchestra su due lati della scena. Abbastanza ardito da introdurre, seppur con misura, cascate d'acqua vera e farfalle vive, nebbia artificiale (in *tournée*, solo se il luogo della rappresentazione lo permette). Elegante ed essenziale. Un piccolo gioiello.

Il padiglione delle peonie

di Tang Xiangzu

Produzione dei Granai Imperiali

Pechino

Interpreti:

Du Liniang (f)	Hu Zhexing
Liu Mengmei (m)	Lu Zhijie
Chun Xiang (f)	Zhang Sichen
Shi Daogu (f)	Chen Bin
Un dio dei fiori (m)	Qiao Yang
Un dio dei fiori (m)	Liu Xinran
Un dio dei fiori (m)	Liu Heng
Un dio dei fiori (m)	Huo Xin
Il calligrafo	Pan Ruhua

Orchestra:

Percussioni:	Zhang Jinkui
Pipa	Yu Li
Guzheng	Wang Yan
Sheng	Wang Zhichao
Erhu	Ma Chen

Tecnici:

Luci	Liu Bo
Scenografia	He Yongtai
Trucco	Ma Peiling
	Tang Kaiwen
Arredi	Xiao Long
Adattamento	Xu Hui
Sottotitoli	Liu Chang
Traduzione italiana	Stefania Stafutti

Regia:

Direzione artistica

Produzione:

Produttore esecutivo

Wang Shiyu
Lin Zhaohua
Shao Donghong
Wang Xiang (*)

*Wang Xiang cura la regia della *tournee* italiana del giugno 2010.

Finito di stampare nel maggio 2010 presso Technosource Industrial Ltd -
Pechino