

Xiao Huang\*

## Alle radici della *screendance* in Cina. “Visioni” (*Xiang* 象) in evoluzione e “forme” (*Xing* 形) artistiche

27 dicembre 2021, pp. 163-191

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14130>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

### Abstract

La *screendance* cinese si è trasformata, rispetto alla medesima disciplina artistica emersa in Occidente, attraverso cambiamenti nelle definizioni e nelle pratiche. In questo articolo verranno esaminati gli elementi storici più rilevanti per la formazione e lo sviluppo della *screendance* cinese contemporanea mediante tre fasi di sviluppo definite e analizzate dal 1905 agli anni Settanta, dall'ultimo periodo dell'Impero Manchù alla Repubblica di Cina, fino alla Repubblica Popolare Cinese. Attraverso la disamina di documenti e testimonianze verrà individuato quali cambiamenti di forma (*xing*) sono stati provocati dal mutare delle visioni (*xiang*) definite dalle e soggette alle strutture socio-culturali cinesi degli specifici periodi storici e dei valori estetici ed etici da esse promossi.

The Chinese *screendance* evolved with variations in definitions and way of practices from the same art discipline emerged in the West. It came through a unique historical path of the cultural foundations of its own original references. In this paper, the author explores and examines the relevant historical elements identified and cited as the major contributors to the formation and development of the contemporary Chinese *screendance* through the three development phases from 1905 to 1970s. What happened in between the vision (*xiang*) changes and how did they impact on the artistic appearance (*xing*) and the development of Chinese *screendance*? It is a fundamental question that the author aims to present an academic view based on a research dominantly in China.

---

\* Università di Bologna, Italia.

Xiao Huang

## Alle origini della *screendance* in Cina. Visioni (*Xiang* 象) in trasformazione e forme (*Xing* 形) artistiche

Lo sviluppo della *screendance*<sup>1</sup> cinese ha attraversato diverse fasi di cambiamento, rimodulando definizioni e pratiche rispetto alla stessa disciplina artistica emersa in Occidente. Questo articolo si propone di analizzare lo sviluppo della *screendance* cinese attraverso tre fasi cronologiche, parallelamente agli accadimenti storici susseguitisi in Cina dal 1905 agli anni Settanta, dall'ultimo periodo dell'Impero Manchu alla Repubblica di Cina, fino alla Repubblica Popolare Cinese.

L'indagine sviluppata in questo saggio si fonda sull'impiego di due concetti tratti dalla dottrina taoista, quello di visione (*xiang* 象) e quello di forma (*xing* 形), permettendo di comprendere la connessione tra il mutare delle visioni (*xiang*) definite dalle strutture socio-culturali cinesi degli specifici periodi storici, e dei valori estetici ed etici da esse promossi, e i cambiamenti di forma (*xing*) della *screendance* cinese.

### Premessa

Per ovviare alla possibile non familiarità del lettore con tali concetti, è imprescindibile una

---

1. Una delle più recenti definizioni del termine *screendance* è stata messa a punto da Alessandro Amaducci: «Con il termine *screendance* (letteralmente: danza su schermo, evidenziando il fatto che in inglese il termine *screen* si riferisce sia allo schermo cinematografico sia al *monitor* video) si intende definire un'opera audiovisiva, realizzata su qualsiasi supporto, che abbia come oggetto la danza. Esso raccoglie, come una sorta di "macroinsieme", altri termini che sono stati usati per indicare lo stesso oggetto audiovisivo: film dance, dance film, dance movie, videodance (in italiano: film di danza, videodanza) e altri ancora» (Alessandro Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020, p. 11). Usando invece le parole di Liz Aggiss, «*screendance* è danza fatta appositamente per lo schermo o per la videocamera in cui si trovano insieme coreografia e pratica dello schermo. [...] Una risposta più complessa alla domanda "cos'è la *screen dance*?" può essere: la *screendance* è un sito ibrido, è il mescolarsi di due discipline distinte, la danza e il film in un dialogo a due vie in cui ogni processo è manipolato per produrre una relazione innovativa tra il corpo o il soggetto, la video o cinecamera e l'*editing*» (Liz Aggiss, citata in Roger Copeland, *The Best Dance Is the Way People Die in Movies (or Gestures Toward a New Definition of "Screendance")*, in Douglas Rosenberg (edited by), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, New York 2016, pp. 225-242: p. 232).

nota esplicativa sul significato dei termini *xiang* e *xing*, di cui dunque ci si attinge a dare una breve definizione.

*Xiang* [象], termine tratto originariamente dalle dottrine taoiste, si riferisce a una nozione concettuale che determina la tendenza dello sviluppo di una particolare cultura o civiltà ed è applicabile alla complessità culturale e sociologica di quel contesto. Le visioni concettuali, o *xiang*, derivano dagli insegnamenti taoisti. Le visioni astratte filosofiche dell'universo in un certo ambito specifico, che possono gradualmente cambiare attraverso il tempo con l'evoluzione dell'ambiente sociale, economico e politico, derivano dai fondamenti culturali dei valori etici ed estetici primari. Si tratta spesso di fermare e descrivere la natura di un qualsiasi fenomeno osservato ed esaminato, nella sua essenza, per ciò che è realmente, e non per ciò che sembra<sup>2</sup>.

*Xing* [形], altro termine tratto dalle dottrine taoiste, è riferibile al contesto dei linguaggi artistici, in cui si comunica tramite un codice di simboli condivisi, scelti e riconosciuti da un pubblico specifico, definendone così lo stile formale. Le forme, o *xing*, sono ciò a cui i Taoisti si riferiscono come l'apparenza della superficie del fenomeno, che attrae sempre l'attenzione delle masse. I Taoisti credono che le forme siano i risultati particolari dei cambiamenti guidati dalle vere ragioni fermate e definite dalle visioni concettuali della saggezza del popolo. Si tratta solamente dei fedeli riflessi corrispondenti agli specifici mutamenti delle visioni concettuali di una particolare società in un particolare periodo, come vengono osservati<sup>3</sup>.

Le forme e le loro corrispondenti visioni concettuali, secondo i Taoisti, coesistono come gli oggetti e le loro ombre sotto il sole. Tuttavia, i Taoisti ritengono che grandi mutamenti della visione potrebbero o non potrebbero mostrare sempre i cambiamenti nelle forme<sup>4</sup>.

## Fase I. I “primordi” della *screendance* in Cina: la nascita da due discipline distinte (1905-1911)

In Cina, la visione concettuale alla base del periodo dell'impero Manchu<sup>5</sup> si stabilizza non ap-

2. Sul concetto di *xiang* cfr. J[an] J[ulius] L[odewijk] Duyvendak (a cura di), *Tao tè ching. Il libro della Via e della Virtù*, Adelphi, Milano 19909, p. 105. Cfr. anche le voci in Fabrizio Pregadio (edited by), *The Encyclopedia of Taoism*, 2 vols., Routledge, New York 2008, *ad vocem*, vol. II, pp. 1086-1087; Ronnie L. Littlejohn, *Historical Dictionary of Daoism*, Rowman & Littlefield, Lanham-Boulder-New York-London 2020, *ad vocem*, p. 113.

3. Sul concetto di *xing* cfr. Ute Engelhardt, *Longevity Technics and Chinese Medicine*, in Livia Kohn (edited by), *Daoism Handbook*, Brill, Leyden-Boston-Köln 2000, pp. 74-108, in particolare p. 96; Lowell Skar – Fabrizio Pregadio, *Inner Alchemy* (Neidan), in Livia Kohn (edited by), *Daoism Handbook*, cit., pp. 464-497, in particolare p. 486. Si veda anche Fabrizio Pregadio, *The Notion of “Form” and the Ways of Liberation in Daoism*, in «Cahiers d'Extrême-Asie», vol. XIV, 2004, pp. 95-130.

4. La visione taoista ci invita a guardare ai cambiamenti della forma (*xing*) in relazione ad essa. Cfr. Jim Benhuniak, *John Dewey and Daoist Thought. Experiments in Intra-Cultural Philosophy*, Suny Press, Albany 2019, vol. I, p. 99.

5. Cfr. Mark C. Elliott, *The Manchu Way. The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China*, Stanford Uni-

pena le fazioni definiscono le dottrine cinesi artistiche e culturali dominanti, e le antiche *élite* cinesi politiche e culturali, conosciute come “nobili”, vengono scelte attraverso dei rigidi esami a tre livelli per dare accesso al ruolo di nuovi funzionari della corte imperiale. Essi furono addestrati, testandone la conoscenza del Confucianesimo, per le loro carriere nella corte imperiale e negli uffici del governo, mentre il loro tempo libero era perlopiù indirizzato dal Taoismo. I “nobili” crearono delle arti cinesi erudite elitarie e le fecero diffondere nei loro circoli sociali. Un’arte astratta con uno specifico immaginario cominciò a essere diffusa tra le *élite*, veicolando dei contenuti sofisticati. Le arti dell’*élite* durarono oltre mille anni con le stesse visioni concettuali, e con le forme artistiche delle discipline tradizionali della calligrafia e dei dipinti a inchiostro, e anche della musica, tutte riflettendo completamente i valori estetici derivati dalla civiltà in cui erano nate. Le *élite* cinesi rimasero orgogliose delle loro tradizioni culturali e per secoli non si interessarono di apprendere le arti e le tradizioni culturali occidentali, finché la tendenza cambiò nei primi anni del Novecento.

Mentre in Europa nascevano gli stati moderni e si formava un primitivo sistema capitalista, l’impero Ming (1368-1644) dominava ancora il mondo in termini di produzione economica e di potenza come stato. La prosperità supportò la popolarità dei teatri cinesi divisi in Scuola d’*élite*<sup>6</sup> e Scuola popolare<sup>7</sup>. Il primo gruppo riguardava un divertimento puramente letterario, mentre il secondo era più un mezzo di edificazione atto a penetrare le masse e promuovere i valori cinesi tradizionali.

Quando l’impero Manchu si trovò costretto ad affrontare le sfide militari dell’Occidente alla sua porta, le moderne flotte navali europee e la loro Compagnia delle Indie Orientali forzarono la corte imperiale ad aprirsi al commercio, che era un concetto completamente estraneo. La corte Manchu offrì un piano di riforma piuttosto lento nella risposta per salvare il proprio impero, troppo ridotto e troppo in ritardo rispetto alla maggior parte dei visionari rivoluzionari cinesi del tempo. Una rivoluzione portò la Prima Repubblica sul territorio cinese, e iniziò il processo di industrializzazione e modernizzazione. Il gruppo socio-economico dei commercianti per la prima volta nella storia cinese salì di livello sociale. I valori stranieri, introdotti dagli industriali cinesi educati in Occidente divennero sempre più dominanti nella Prima Repubblica cinese, in conflitto diretto con i valori cinesi tradizionali.

Tra gli intellettuali e artisti cinesi che portarono valori occidentali in Cina, una giovane nobile entrò nella storia della danza moderna cinese del Novecento, diventando la prima danzatrice a far incontrare la danza cinese e quella occidentale, in quanto formatasi internazionalmente e unica cinese ad apprendere la danza moderna occidentale, e a gettare inconsapevolmente le basi della futura evolu-

---

versity Press, Stanford 2001.

6. Per approfondire cfr. Grant Guangren Shen, *Elite Theatre in Ming China 1368-1644*, Routledge, London 2005.

7. Cfr. Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, NIS, Roma 1997.

zione della *screendance* che si sarebbe formata più tardi in Cina.

Yu (Nellie) Rongling (1882-1973) nacque in una casata nobile Manchu appartenente alla Bandiera a Fondo Bianco<sup>8</sup>, suo padre era un diplomatico della corte imperiale. Trasferitasi all'estero giovanissima (fig. 1), tra il 1895 e il 1903, venne notata all'interno dei circoli diplomatici per l'indole cosmopolita e moderna e per la sua padronanza delle lingue inglese e francese, come narrato nelle cronache giornalistiche locali:

La signorina Yu (Nellie) Rongling... parla inglese e francese... È descritta come estremamente graziosa e dotata di tutto il fascino e la grazia di una parigina moderna. [Ella] difficilmente non riuscirà ad essere un acquisto molto apprezzato per la società diplomatica<sup>9</sup>.



Fig. 1: Yu (Nellie) Rongling con la famiglia al numero 4 dell'Avenue Hoche a Parigi.  
Crediti: The Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, Smithsonian Institution.

All'estero, Yu Rongling apprese diverse tecniche di danza tra cui la danza classica giapponese in Giappone, a Tokyo, e il balletto classico in Francia, a Parigi, dove studiò anche le danze di società, sebbene le donne cinesi, anche quelle nobili, non usassero fare balli di coppia. Nella capitale francese, per tre anni, ebbe come insegnante Isadora Duncan. Per quest'ultima improvvisò alcuni passi di danza, quando si incontrarono per la prima volta, e la Duncan rimase così impressionata dal suo talento da dichiarare: «Questa ragazza cinese ha un talento straordinario per la danza e io sono disposta a

8. La Bandiera a Fondo Bianco era una delle Otto Bandiere o casate militari dei Manchu.

9. «Miss Yu, (Nellie) Rong-ling... speaks English and French... She is described as extremely pretty and possessing all the charm and grace of a modern Parisienne. [She] can hardly fail to be a popular acquisition to diplomatic society». (Anonymous, *The New Chinese Minister: Expected in Washington This Week — Member of an Ancient Family and Very Wealthy*, in «The New York Times», 30<sup>th</sup> March 1903, p. 9).

insegnarle *gratis*<sup>10</sup>, fatto che si concretizzò in un ciclo di lezioni di un'ora e mezzo l'una, per tre volte alla settimana<sup>11</sup>.

Per la Duncan, inoltre, interpretò il ruolo principale della *Danza greca* (fig. 2). Yu Rongling fu particolarmente influenzata dall'approccio alla liberazione spirituale e del corpo insegnato dalla Duncan. Infatti la ricerca della libertà personale e fisica del corpo portata avanti dalla Duncan avrà inevitabilmente un impatto particolarmente profondo su Yu Rongling, essendo in conflitto con il pensiero tradizionale cinese della sua famiglia nobile e di origini feudali, ma d'altra parte sarà una novità davvero coraggiosa anche per una città così aperta come Parigi. Inoltre, all'epoca la Duncan era ben nota come "danzatrice a piedi scalzi" e proprio lei suggerì che «The noblest in art is the nude», affermando inoltre: «Therefore dancing naked upon the earth I naturally fall into Greek positions, for Greek positions are only earth positions»<sup>12</sup>. Nel 1902 danzò inoltre *Rose and Butterfly* ispirato da Loïe Fuller (fig. 3).



Fig. 2: Yu (Nellie) Rongling in costume greco per la sua *Danza Greca*, Palazzo d'Estate, Pechino, 1904.



Fig. 3: Yu (Nellie) Rongling nel 1902 con il costume per *Rose and Butterfly* di Loïe Fuller. La fotografia apparve nella rivista cinese degli anni Ciquanta «新观察» [«Nuova Osservazione»].

Nel 1903, quando rientrò in Cina, Yu Rongling iniziò a sviluppare un repertorio imperiale,

10. Isadora Duncan, citata in Kefeng Wang, *Zhong Guo Wu Dao Fa Zhan Shi* [Storia della danza cinese], Shanghai Renmin Press, Shanghai 2004, p. 356 [王克芬. 中国舞蹈发展史. 上海: 上海人民出版社, 2004年, 第356页]. Tutte le traduzioni dal cinese all'italiano sono a cura di chi scrive.

11. *Ibidem*.

12. Isadora Duncan, *The art of the dance*, Theater Arts, New York 1928, p. 82.

studiando elementi di danza tradizionale cinese presi dal teatro drammatico cinese, come ad esempio l'Opera di Pechino e l'Opera Kunqu, e selezionando e prendendo i singoli movimenti dagli artisti professionisti dello *staff* imperiale per le sue coreografie, per plasmare il vocabolario di movimenti per i quali si ispirò anche all'antica pittura cinese e alla vita quotidiana. Yu Rongling integrò tutti gli elementi culturali e artistici cinesi con gli elementi stranieri in un suo personale linguaggio, realizzando uno stile formale unico, fatto di espressioni artistiche nel suo repertorio di danza<sup>13</sup> (fig. 4).



Fig. 4: Yu (Nellie) Rongling mentre interpreta la danza *Ruyi Wu* [如意舞], da una fotografia della rivista cinese «北洋画报» [«Notizie Illustrate di Pei-yang»].

Ciò avveniva all'apice del dominio dell'Opera di Pechino sul teatro imperiale, sin dalla sua formazione nella Città Proibita. Era un compito intimoriente mettere in scena danze occidentali nella camera imperiale esclusivamente per l'imperatrice di quel periodo, Cixi, l'imperatrice madre<sup>14</sup>, ultima

13. «Durante la Repubblica di Cina (1912-1949), l'analisi delle antiche pitture cinesi la portò a sviluppare innumerevoli coreografie. Inoltre, sul versante della scenografia introdusse alcune invenzioni brillanti come il dispositivo scenico della seduta a forma di fiore di loto in *Avalokitesvara*, attraverso cui i movimenti del bodhisattva della compassione potevano esprimere meglio le idee buddiste. Per la Danza della fata del loto, ispirandosi a un tradizionale *festival* fluviale, Yu studiò una disposizione antropomorfa dei fiori di loto nell'acqua, simile alla forma della dama di un antico dipinto cinese, per poi interagirvi ottenendo un effetto di grande eleganza e armonia» (Xiao Huang, *Cosa lega Isadora Duncan alla Cina? La danzatrice dei due mondi Yu Rongling*, in «Danza&Danza», 25/11/2020, online: <https://www.danzaedanza.com/it/news/yu-rongling-danzatrice-cinese-pioniera.html>, u.v. 22/8/2021).

14. Tzu Hsi (慈禧), più nota come imperatrice madre Cixi, fu imperatrice cinese dal 1861 al 1908.

grande monarca della dinastia Qing (1636-1912). Evidentemente, le sue performance private ebbero successo con la sua mecenate imperiale in quanto Yu Rongling godette eccezionalmente dell'alto privilegio di uno stato di fatto come principessa all'interno del palazzo imperiale. Sia la nobile ragazza di formazione Manchu sia sua sorella apparvero regolarmente e frequentemente intorno all'imperatrice vedova, come prima e ultima danzatrice al di fuori dei performer professionisti nella corte imperiale Manchu, considerato che lo stato sociale degli artisti nella Cina antica non era migliore di quello delle domestiche. Le due sorelle furono considerate molto più che semplici damigelle di corte: infatti alle due furono garantiti dei privilegi particolari, come avere il domicilio al Palazzo d'Estate Imperiale, insieme con la regina vedova (fig. 5). Quest'ultima rimase così entusiasta delle novità della danza occidentale fatte conoscere da Yu Rongling che le chiese addirittura di chiamare la Duncan a Pechino: «Mi piacerebbe molto vederla [Duncan]. Mi chiedo se potresti persuaderla a venire in Cina»<sup>15</sup>.



Fig. 5: Da sinistra a destra: la madre di Yu Rongling, la sorella Deling, l'imperatrice Dowager Cixi e Yu Rongling. Palazzo d'Estate, Pechino, c. 1903.

### *Yu Rongling e il film muto “Madame Dan’s Sword Dance”*

Yu Rongling introdusse la danza straniera all'interno di un repertorio privato nella corte Manchu, diffondendola sistematicamente, e continuò a interpretare le proprie performance di danza classica cinese anche dopo la fine dell'impero Manchu. È un peccato che nulla del suo repertorio originale sia sopravvissuto alle ripetute rivoluzioni culturali. Fortunatamente una produzione cinematografica

15. «I should like very much to see her [Duncan]. I wonder if you could persuade her to come to China» (Der Ling, *Lotos Petals*, Dodd Mead & company, New York 1930, p. 25).



a cui partecipò, *Madame Dan's Sword Dance* (John Van Antwerp MacMurray e Yu Rongling, 1926)<sup>16</sup>, oggi conservata all'archivio di Princeton (fig. 6), ha registrato i suoi movimenti, diventandone l'unica testimonianza filmata. Si tratta di un breve film muto – una bobina di pellicola da cento piedi di lunghezza, della durata di circa tre minuti e mezzo – in cui il diplomatico americano John Van Antwerp MacMurray (1881–1960)<sup>17</sup> filma Yu in un abito tradizionale bianco mentre interpreta davanti al Tempio del Cielo di Pechino la danza delle spade, adattamento dal celebre spettacolo dell'Opera di Pechino *Addio mia concubina* [霸王别姬]<sup>18</sup>. Per tutta la durata del film si vede Yu Rongling in un costume bianco dell'Opera di Pechino con due spade in mano, mentre esegue una serie di movimenti della danza tradizionale cinese definendo le sequenze della sua performance, incredibilmente elegante. Nel film anche la sua formazione tecnica nel balletto e nella modern dance furono chiaramente evidenti. Con il suo bagaglio unico e le sue esperienze di vita così particolari, Yu Rongling creò un suo proprio linguaggio aggraziato, combinando in una perfetta fusione le forme (*xing*) della danza tradizionale cinese con quelle della danza moderna occidentale.



Fig. 6: Yu (Nellie) Rongling mentre interpreta la danza delle spade tratta da *Addio mia concubina* [霸王别姬], fotogramma del filmato *Madame Dan's Sword Dance* girato da John Van Antwerp MacMurray, 1926. Crediti: Princeton University's Seeley G. Mudd Manuscript Library.

16. Il film è conservato negli archivi della Princeton University. Cfr. John Van Antwerp MacMurray, *Madame Dan's Sword Dance*, John Van Antwerp MacMurray Papers 1715-1988 bulk 1913/1942, Series 9 Films circa 1925-1942, (MC094) box 176, Seeley G. Mudd Manuscript Library, Department of Special Collections, Princeton University Archive. Film in bianco e nero, 16mm, 100 ft. reel. Visibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=KswvX2b6jNc> (u.v. 25/7/2021).

17. Cfr. *John Van Antwerp MacMurray*, online: <https://history.state.gov/departmenthistory/people/macmurray-john-van-antwerp> (u.v. 5/4/2021).

18. Cfr. Catherine Vance Yeh, *Mei Lanfang, The Denishawn Dancers, and World Theater*, in David Der-Wei Wang (edited by), *A New Literary History of Modern China*, Harvard University Press, Cambridge-London 2017, pp. 311-318, in particolare p. 314.

La produzione del film muto *Madame Dan's Sword Dance* fu tra i primi tentativi nella storia cinese di registrare movimenti di danza, e lei diventò così l'ideatrice di quella pratica da cui alla fine si sarebbe sviluppata la *screendance* cinese.

Grande artista aggraziata e intellettuale elegante, Yu Rongling testimoniò un periodo di grandi mutamenti per la storia cinese, come la fine dell'Impero (1911), la nascita della Repubblica di Cina (1912) e infine della Repubblica Popolare Cinese (1949). In tempi diversi Yu Rongling si sarebbe potuta affermare come pioniera di una nuova tendenza della danza sulla scena cinese del Novecento, per merito della fusione da lei realizzata in un suo stile personale di elementi delle forme (*xing*) tradizionali cinesi e delle forme (*xing*) moderne occidentali, finendo per creare un suo metodo e fondare una sua compagnia. Così non è stato. Eppure, la prospettiva unica tracciata dalla sua ricerca tra le visioni (*xiang*) culturali della danza orientale e occidentale, la sua personalità indipendente, la sua capacità di innovazione artistica costituiscono la sua grande eredità, imprescindibile punto di riferimento della danza del XX secolo.

### ***L'introduzione del cinema in Cina nel 1896***

Erano passati solo pochi mesi dalla prima proiezione cinematografica a pagamento avvenuta al Grand Café di Parigi il 28 dicembre 1895, quando il termine cinese *Xiyang yingxi*, film occidentale, apparve in Cina per la prima volta, in un annuncio sul «Quotidiano Shen» del 29 giugno 1896 (fig. 7), che pubblicizzava una proiezione cinematografica all'interno del Giardino Xu di Shanghai, insieme ad altre forme di intrattenimento<sup>19</sup>. In seguito furono organizzate altre proiezioni cinematografiche nei luoghi più vari, tra cui i teatri di proprietà straniera come il Lyceum a Tianjin e il Legation a Pechino<sup>20</sup>, e altre ancora furono eseguite nel Giardino Xu di Shanghai, e nei Tea House di Tianjin e Pechino<sup>21</sup>. Qualche mese dopo, il 27 aprile 1897, ebbe luogo anche ad Hong Kong una proiezione cinematografica per opera del professore francese Maurice Charvet, giunto qualche giorno prima da Parigi per mostrare le nuove invenzioni del «cinematografo» e del «kinetoscopio»<sup>22</sup>.

Forma nuova, prodotto esotico, *shadow magic*<sup>23</sup>, il cinema fu anche proiettato alla corte del

19. Il ritaglio di giornale in esame è attualmente conservato presso l'archivio della Shanghai Memory Library. Online: <http://memory.library.sh.cn/node/67878> (u.v. 25/3/2021).

20. Cfr. Kar Law – Frank Bren, *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View*, Scarecrow Press, Lanham 2004, pp. 6-17.

21. Cfr. Dequan Huang, *Dian Ying Chu Dao Shanghai Kao [L'arrivo del cinema a Shanghai]*, in «Dianying yishu» [«Arte del cinema»], n. 314, 2007, pp. 102-109.

22. Cfr. Anonymous, *Local and General*, in «China Mail», 24<sup>th</sup> April 1897, p. 3.

23. *Shadow magic* è anche il titolo di un film girato nel 2000 da Ann Hu in cui si narra proprio l'avvento della *motion picture* in Cina nei primi anni del XX secolo. Cfr. Laikwan Pang, *The Distorting Mirror. Visual Modernity in China*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2007, p. 231, nota 36.

Palazzo Imperiale della dinastia Qing, ma a causa dell'incendio della pellicola in nitro-cellulosa di un film, l'imperatrice vedova Cixi rimase tanto scioccata da vietare la proiezione dei film occidentali, considerati "pericolosi" nel Palazzo.

Proprio per l'avvento di queste nuove forme tecnologiche e per il loro innesto nella cultura cinese tradizionale, si è assistito anche a un'evoluzione dei termini usati in Cina per indicare il cinema, cosa che richiede un ulteriore approfondimento.

### ***Da yingxi (teatro delle ombre) a dianying (ombre elettriche): mutazione dei termini cinesi per definire il cinema***

Al centro delle discussioni sul cinema delle origini c'è il concetto di *yingxi* [影戏] e la sua traduzione letterale, "teatro delle ombre"<sup>24</sup>, che sono stati utilizzati dai ricercatori sia cinesi sia occidentali, per strutturare la ricezione del cinema nel tardo periodo Qing e nei primi anni della Repubblica. Il concetto di *yingxi*, legato all'origine del cinema in Cina e tradotto in inglese con *shadowplay*, teatro delle ombre, è la prova di un legame sussistente tra cinema e altre forme artistiche. *Yingxi* potrebbe essere considerato il primo termine cinese per indicare qualcosa che rientri nella *motion picture*, essendo anche un legame tra teatro delle ombre, opera tradizionale cinese e cinema dei primordi.

*Yingxi*, come concetto riflette la visione del cinema che avevano i cineasti cinesi dei primordi, per i quali il cinema non era mera raffigurazione della natura, né un semplice gioco scollegato dai contenuti, ma una forma di dramma<sup>25</sup>. Ma definendo il cinema come dramma, erano esclusi altri aspetti come il movimento o la fotografia, mentre il narrare storie acquistava rilevanza centrale per la pratica filmica. Alcuni studiosi, quindi, hanno voluto affermare il termine storico *yingxi* come concetto alla base della visione cinese del cinema, che in questo modo si distinguerebbe dalla visione occidentale, incentrata invece sulla tecnica del montaggio e dei piani sequenza<sup>26</sup>.

Se scomponiamo il termine *yingxi* [影戏] in *ying* [影] e *xi* [戏], possiamo affermare che i registi cinesi si focalizzarono non tanto su *ying*, ovvero l'immagine fotografica, quanto sullo *xi*, con il quale si intende la performance e la narrazione, valorizzando così gli effetti drammatici del cinema e l'aspetto

24. Con teatro delle ombre si intende un'antica forma di teatro cinese consistente nella narrazione di storie attraverso le ombre di marionette proiettate su uno schermo. Cfr. Fan Pen Li Chen, *Chinese Shadow Theatre. History, Popular Religion, and Women Warriors*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2007.

25. Cfr. Dafeng Zhong, *Lun "yingxi" [Sul "Teatro delle Ombre"]*, in «Beijing Dianying Xueyuan Xuebao» [«Rivista della Beijing Film Academy»], vol. II, 1985, pp. 54-92, in particolare p. 78 [钟大丰, 论“影戏”, «北京电影学院学报», 1985年第2期, 第54至92页: 第78页].

26. Cfr. Xihe Chen, *Zhongguo dianying meixue de zairengshi – ping yingxi jubeng zuofa [Ripensando l'Estetica del Film Cinese: sullo scrivere le sceneggiature]*, in «Dangdai dianying» [«Rivista di cinema contemporaneo»], vol. I, 1986, pp. 82-92, in particolare p. 82 [陈犀禾, 中国电影美学的再认识—《评戏剧本作法》, «当代电影», 1986年第1期, 第82至92页: 第82页].

etico sotteso<sup>27</sup>. Alla base della pratica cinematografica cinese starebbe allora la capacità del mezzo di basarsi sulla trama, consapevolmente alla sua promessa sociale e politica<sup>28</sup>. Dunque, mentre i cineasti cinesi hanno considerato fondamentale per il cinema il dramma, allineandosi con l'*ethos* del fare cinema, i registi occidentali invece hanno privilegiato l'immagine e la specificità del *medium*, ovvero il movimento e la verosimiglianza fotografica.

A partire dai primi anni Trenta, il termine *yingxi*, teatro delle ombre, usato per significare “cinema” in cinese, lasciò gradualmente spazio al termine *dianying* [电影], il cui significato letterale era “ombre elettriche”, dichiarando un forte legame con altre arti performative come ad esempio il teatro delle ombre con burattini. Quando il cinema iniziò a essere chiamato con il termine *dianguang yingxi* [电光影戏], ovvero *electric-light photoplay*, si chiarirono ulteriormente la sua distanza e la sua differenza dalla lanterna magica e dagli altri giochi ottici che lo avevano preceduto, come ad esempio lo zootropio e il taumatropio, composti di immagini dipinte o fotografiche fatte susseguire velocemente in modo da dare l'illusione del movimento.

Prima che *dianying* diventasse il termine più diffuso per indicare i film, *yingxi* era in uso dagli anni Dieci e Venti soprattutto nei giornali e nelle riviste di cinema di Shanghai. Negli anni Trenta il termine *yingxi* lasciò spazio a *dianying*, *motion pictures*, che era un termine molto più moderno, e non riapparve quasi più fino agli anni Ottanta, quando si riaccese l'interesse accademico per le origini del cinema cinese.

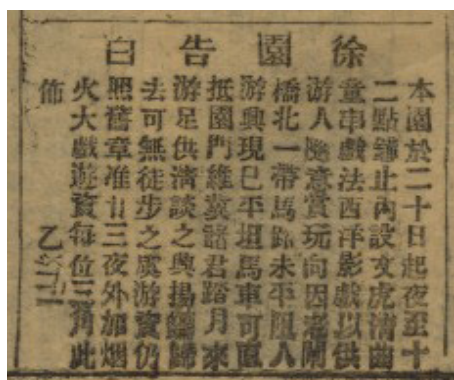


Fig. 7: La prima volta che il termine *Xiyang yingxi* [“film occidentale”] apparve in Cina fu in un annuncio pubblicitario di «申报» [«Quotidiano Shen»] del 29 giugno 1896. Crediti: Shanghai Memory Library.



Fig. 8: Il Giardino Xu di Shanghai, dove dal 1896 furono organizzate le prime proiezioni cinematografiche in Cina. Crediti: Shanghai Memory Library.

27. Cfr. Dafeng Zhong, “*Yingxi*” *lilun lishi suoyuan* [Ripercorrendo la storia della teoria del “Teatro delle Ombre”], in «Dangdai dianying» [«Rivista di cinema contemporaneo»], vol. III, 1986, pp. 75-80, in particolare pp. 76-77 [钟大丰, “影戏” 理论历史溯源, 《当代电影》, 1986年第3期, 第75至80页: 第76至77页].

28. Cfr. Dafeng Zhong, *Lun “yingxi”* [Sul “Teatro delle Ombre”], cit., pp. 63-70.

### *Spazi e modalità di fruizione alternativi nel cinema dei primordi in Cina: Tea House e Giardino Xu*

Per comprendere la portata dei termini cinesi e il loro riferimento alle ombre bisogna circoscriverne il contesto. Secondo alcuni studiosi, come Zhang Zhen, infatti, le prime proiezioni di cinema avvenivano anche nelle sale da tè e nei giardini privati, dove aveva luogo una serie di attività culturali come teatro, *storytelling*, narrativa popolare, musica, danza, pittura, fotografia e giochi di magia<sup>29</sup>. Ciò creava un ambiente culturalmente variegato, che si potrebbe definire vernacolare, e che contribuì alla formazione di un pubblico locale. Ovviamente l'atto della visione dei film nelle sale da tè doveva essere un'esperienza discontinua, mescolandosi con altre attività come opera e numeri acrobatici, in uno spazio dove anche si chiacchierava, bevendo e mangiando<sup>30</sup>. Tale connessione, che potremmo definire organica, tra il cinema e le forme di arte cinesi endogene, e la diffusione di questa forma di intrattenimento tra le masse, avrebbe gettato le basi per il modernismo vernacolare<sup>31</sup> associato al cinema muto di Shanghai degli anni Venti e Trenta<sup>32</sup>.

Tra gli ambienti dove avvennero le prime proiezioni in Cina si possono annoverare anche i giardini. Uno di questi, come già ricordato, era il Giardino Xu di Shanghai (fig. 8), che pur essendo un giardino privato consentiva anche l'accesso al pubblico per godere di alcuni intrattenimenti. Ciò porta a riconsiderare le consuete dinamiche di interazione sia tra spettatore e cinema, sia tra privato e pubblico. Infatti, nei giardini della Shanghai di fine XIX e d'inizio XX secolo, il coinvolgimento dello spettatore aveva un aspetto privato e pubblico allo stesso tempo, essendo il suo movimento in parte regolato da un programma di eventi, in parte spontaneo e libero. Questo giardino pubblico ospitava anche molti altri tipi di svago, visivi e sonori, che avvenivano dentro e intorno ai luoghi di proiezione, moltiplicando il grado di complessità della relazione tra spettatori e spettacolo. Se da un lato, infatti, diverse forme di esperienza visuale dialogavano interconnesse, dall'altro lo spettatore e ciò che era visto mutavano vicendevolmente<sup>33</sup>. In un contesto simile la proiezione di un film finiva per interagire spazialmente e sensorialmente con le altre attività ludiche e ricreative, in una sorta di ambiente mul-

29. Cfr. Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, University of Chicago Press, Chicago 2005, p. 3.

30. Cfr. Di Wang, *The Teahouse: Small Business, Everyday Culture, and Public Politics in Chengdu, 1900-1950*, Stanford University Press, Stanford 2008, pp. 155-156.

31. Miriam Hansen sostiene che il cinema di tendenza e mainstream sia una forma di modernismo vernacolare – che qui intendo in una sua versione cinese – perché ha creato una sfera pubblica alternativa attraverso la quale le masse sono diventate visibili alla società, e a loro stesse, condividendo nuove forme di esperienza sensoriale. Cfr. Mark Vollaeger, *Modernism, Media, and Propaganda*, Princeton University Press, Princeton 2008, p. 220.

32. Cfr. Miriam Bratu Hansen, *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons. Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism*, in «Film Quarterly», vol. LIV, n. 1, 2000, pp. 10-22.

33. Cfr. Laikwan Pang, *Walking into and out of the Spectacle: China's Earliest Film Scene*, in «Screen», vol. XLVII, n. 1, 2006, pp. 66-80, in particolare p. 74.

ti-artistico. Visto in questi termini, con la fruizione del cinema insieme ad altre arti come se fosse uno spettacolo di lanterna magica, la fruizione del cinema in Cina e la natura del pubblico risultavano assai differenti da ciò che accadeva in Europa negli stessi anni, dove la proiezione era un intrattenimento unico e accentrante tutta l'attenzione<sup>34</sup>.

Studiando lo sviluppo del cinema delle origini in Cina è inevitabile connetterlo con l'“opera delle ombre”, idea per cui la prima produzione cinematografica cinese *Monte Ding Jun* assume particolare rilevanza, in quanto si crede che sia il primo film cinese, basato sulla registrazione di una performance di opera cinese, avvenuta nello studio fotografico Fengtai di Pechino. Il significato del film è storicamente fondamentale, non solo perché inaugurò la produzione di film cinesi, ma anche perché radicò il cinema cinese fermamente nella tradizione nazionale.

Ci si può interrogare a questo punto sul perché e sul come performance di opera cinese e le prime realizzazioni di film autoctoni cinesi abbiano finito per connettersi così strettamente: il motivo è che i primi registi cinesi mostrarono una tendenza molto spiccata a “cinesizzare” il cinema, appunto adattando i repertori di opera popolare allo schermo<sup>35</sup>.



Fig. 9: Scena dell'Opera di Pechino *Monte Ding Jun* [定军山], 1905.



Fig. 10: Il divo Tan Xinpei, 1905.

### ***“Monte Ding Jun”, il primo film cinese del 1905: il cinema incontra l'Opera cinese***

Per comprendere la natura dell'opera cinese, come arte performativa che include danza, canto, recitazione e arti marziali, ci si può riferire alle parole di uno dei suoi più grandi studiosi durante la fine della dinastia Qing, lo storico Wang Guowei, che nel suo volume *Esame delle origini dell'opera cinese* scrisse: «Eseguire un'opera cinese significa cantare e danzare per recitare una storia». Ritenendo che l'opera cinese fosse in realtà vicina all'opera occidentale, sostenne che la traduzione di opera poteva essere “opera tradizionale”, definendola come

34. Cfr. *ivi*.

35. Cfr. Yueh-yu Yeh, *Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930s*, in «Cinema Journal», vol. XLI, n. 3, 2002, pp. 78-97, in particolare pp. 82-83.

dramma in cui devono essere combinati parola, azione e canto, per recitare una storia, e fare in modo che il significato del dramma sia completo. Pertanto, il dramma deve essere valido sia all'esterno, nella forma, sia all'interno, nel contenuto<sup>36</sup>.

Dunque la parola, l'azione e il canto vengono evidenziati come gli elementi del dramma come storia. Avendo il film drammatico il dramma come oggetto di espressione, deve utilizzare le tecniche di rappresentazione del dramma e il canto dei testi come base per la performance del film.

La prima produzione cinematografica cinese, in cui il cinema incontra, se non la danza, le arti performative cinesi, ebbe luogo nel 1905, finanziata e realizzata dal fotografo proprietario di negozio Ren Qingtai (1850-1932), e considerata anche capostipite per lo sviluppo dei film cinesi del Novecento. L'obiettivo fu di registrare una performance dell'Opera di Pechino, interpretata dall'attore Tan Xinpei (1847-1917). Il film fu intitolato *Monte Ding Jun* [定军山], come il titolo originale dello spettacolo dell'Opera di Pechino<sup>37</sup> (fig. 9).

Tan Xinpei era un attore specializzato nel ruolo di vecchio, o *laosheng*, assai celebre sia a Pechino sia internazionalmente, ed era diventato una vera *star* dell'opera per la sua generazione, apprezzato per le doti della sua voce e per le sue performance, e sostenuto anche da mecenati imperiali<sup>38</sup> (fig. 10). Mirando a consolidare nel nuovo secolo la sua fama di "Big Boss" dell'Opera di Pechino, Tan rivestì anche un ruolo importante nella diffusione dell'Opera di Pechino, non disdegnando di utilizzare per questo motivo le tecnologie più moderne, dalla registrazione dei suoni, alla fotografia e al cinema.



Fig. 11: Il set del film muto cinese *Monte Ding Jun* [定军山] girato nel 1905, riprodotto con statue di cera al Museo Nazionale Cinese del Film di Pechino.

36. Guowei Wang, *Song Yuan Xi Qu Kao* [Ricerca testuale sull'Opera della Dinastia Song Yuan], Jiang Su Press, Jiangsu 2007, p. 33 [王国维. 送元戏曲考. 江苏: 江苏文艺出版社, 2007年10月第1版, 第33页].

37. Essendo il film andato perduto, è rimasta solo una fotografia dell'attore mentre lo interpretava, e nel China National Film Museum di Pechino è stato ricostruito con statue di cera il momento in cui girarono il film.

38. Cfr. Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 69-70.

I compromessi tra la forma (*xing*) dei linguaggi artistici dell'Opera di Pechino tradizionale e la tecnica cinematografica devono essere stati difficili da raggiungere. In modo più rilevante, l'intera società cinese dovette scendere a patti con i media artistici occidentali introdotti in Cina e far crescere significativamente il numero dei committenti in grado di apprezzarli.

Siccome le tecniche di movimento della cinepresa dei primordi erano piuttosto limitate rispetto ai più sofisticati e maturi linguaggi artistici del cinema, la produzione di Ren Qingtai non fu altro che una semplice registrazione funzionale: catturare le vibrazioni straordinarie delle performance dell'Opera di Pechino nella misura maggiore possibile (fig. 11). Ciò nonostante fu un ottimo inizio per una esplorazione pionieristica della produzione cinematografica che, come abbiamo visto, Yu Rongling avrebbe indirizzato poi verso una direzione più orientata ai movimenti della danza con la sua produzione attraverso la cinepresa.

## **Fase II. Le sperimentazioni della *screendance* cinese: il caso dei primi studi cinematografici e la collaborazione con Mei Lanfang durante la Repubblica di Cina (1912-1949)**

I mercanti furono tenuti al livello più basso della società cinese, finché l'industrializzazione li liberò nella Cina moderna che iniziò con la Prima Repubblica. Il potere economico dei nuovi industriali cinesi li portò a occupare una posizione di rilievo nella scala sociale, non appena i nobili cinesi come classe sociale intermedia tra l'imperatore e i cittadini comuni furono completamente eliminati dalla struttura sociale. I valori dominanti della società cinese mutarono prontamente, e la visione o *xiang* concettuale di questo periodo fu presto definita dagli industriali cinesi che si erano formati in Giappone e in Occidente. Le forme o *xing* artistiche furono pesantemente influenzate dai gusti occidentali in questa società rovesciata, e vennero etichettate come "nuova cultura" e "nuove arti". Occidentalizzazione e modernizzazione divennero sinonimi, e i valori tradizionali cinesi che rappresentavano il vecchio mondo furono rapidamente dimenticati. Il potere crescente della nuova classe media durante la Decade d'oro (1927-1937)<sup>39</sup> dominò la cultura attraverso nuovi valori estetici, via via che l'economia cinese intraprese un corso di trasformazione fondamentale.

A riprova di questi cambiamenti così repentini nello spostamento della visione concettuale, o *xiang*, e nella adattabilità delle forme, o *xing*, artistiche, particolarmente per quanto riguarda gli sviluppi futuri della *screendance*, meritano un esame due *moving pictures* muti realizzati per fermare

---

39. Con Decade d'Oro o Decennio di Nanchino si indica informalmente il decennio dal 1927 al 1937 nella Repubblica di Cina, iniziato con la presa di Nanchino da parte del Generalissimo Chiang Kai-shek.



gli straordinari movimenti<sup>40</sup> del maestro dell'Opera di Pechino<sup>41</sup> Mei Lanfang (1894-1961)<sup>42</sup> negli anni Venti, *La dea celeste sparge fiori* [天女散花] (figg. 12 e 13) e *Chun-Xiang disturba la classe* [春香闹学]: lo specifico linguaggio cinematografico adottato nelle due produzioni era ormai molto più progredito rispetto alla produzione del proprietario del negozio fotografico, Ren Qingtai, in quanto l'effetto veniva ottenuto montando i primi piani delle espressioni facciali del Maestro Mei in punti precisi delle riprese effettuate. Forse è corretto presumere che questi film furono tra i primi tentativi fatti dai pionieri del cinema cinese, arrivando a sperimentare gli stili formali cinematografici in collaborazione con i divi delle performance teatrali, senza compromettere in modo evidente gli eccezionali movimenti di danza e i valori fondamentali del teatro tradizionale cinese.



Figg. 12 e 13: Mei Lanfang mentre interpreta *La dea celeste sparge fiori* [天女散花], 1920. Crediti: Museo commemorativo di Mei Lanfang, Pechino.

Inoltre, l'avvento del cinema sonoro nel 1930 portò benefici innegabili alla “forma” – l'audio del film – consentendo oltre alla visualizzazione anche l'ascolto dell'aspetto auditivo del canto, della recitazione e dell'espressione drammatica, e permettendo in questo senso una più completa percezione

40. Cfr. Mei Lanfang, *My life on the Stage*, to which is added *The Enchanter from the Pear Garden* by S.M. Eisenstein, Tipo-Graf, Roma 1986, pp. 20-23.

41. Cfr. Giovanni Azzaroni – Matteo Casari, *Asia, il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 128-139.

42. Per approfondire la figura di Mei Lanfang si rimanda a Matteo Casari, *Teatro, vita di Mei Lanfang*, con la traduzione integrale di *Addio mia concubina* nella versione di Mei Lanfang, Clueb, Bologna 2003. Riguardo al caso di Mei Lanfang, occorre fare una precisazione. Tecnicamente, infatti, l'Opera di Pechino non può essere ridotta solo all'aspetto coreutico, essendo una forma d'arte autonoma e coerente, che nel tempo ha sviluppato un linguaggio proprio, in cui oltre alla danza confluiscono elementi di canto, recitazione, pantomima e movimenti delle arti marziali. Esiste pertanto, in Cina, un campo di studi specifico dedicato alla video-opera, in quanto prodotto artistico distinto dalla videodanza. Ciò premesso, è a mio avviso altresì corretto considerare Mei Lanfang un personaggio cruciale anche per la danza, e non solo per l'Opera di Pechino, in quanto con le sue tournée da solista in Europa e America seppe imporsi come punto di riferimento per coreografi come Ruth St. Denis e Ted Shawn, ed è stato perciò affermato che Mei Lanfang «crystallized the image of opera dance as Chinese dance» (Shih-Ming Li Chang – Lynn E. Frederiksen, *Chinese Dance. In the Vast Land and Beyond*, Wesleyan University Press, Middleton 2016, p. 42).

della performance. L'uso del sonoro, quindi, insieme alla padronanza che si andava progressivamente acquistando dei metodi di montaggio, segna un importante passaggio dalla fase più documentaristica del film a quella più cinematografica.

### *The Commercial Press*

La Commercial Press<sup>43</sup> è stata la più grande società editoriale indipendente della Cina moderna, e fu fondata nel 1897 da un gruppo di intellettuali con l'obiettivo di valorizzare e promuovere i valori culturali tradizionali cinesi. Secondo la *Storia della Commercial Press nei suoi primi trent'anni*<sup>44</sup>, la Commercial Press ebbe una crescita costante nel tempo e anche il suo capitale sociale continuò ad aumentare fino al terzo anno della Repubblica di Cina (1914), quando il capitale sociale arrivò a due milioni di *yuan*, per cui i fondi furono ampiamente sufficienti per intraprendere anche una attività cinematografica. Infatti, quattro anni dopo, la Commercial Press acquistò da un uomo d'affari americano per un prezzo inferiore a 3.000 *yuan*, «una vecchia macchina fotografica di marca Camel, un apparecchio per stampare le fotografie e qualche pellicola»<sup>45</sup>. La Commercial Press rinominò dunque nel 1917 il reparto fotografico della tipografia, il “Dipartimento Film”, specializzato nella produzione di diapositive e materiale didattico, in “Dipartimento Cinema”, inaugurando «l'inizio di una produzione cinematografica autofinanziata su scala più ampia»<sup>46</sup> in Cina.

L'obiettivo principale del Dipartimento di Cinema era finalizzare la produzione cinematografica alla divulgazione della cultura e all'educazione del pubblico, considerando il cinema un efficace strumento educativo, e stabilendo che i contenuti «devono essere utili al cuore delle persone [...] allo scopo di introdurre l'educazione sociale»<sup>47</sup>.

Le prime riprese di un film del Dipartimento di Cinema della Commercial Press sull'Opera cinese risalgono al 1920 ed ebbero come soggetto le opere *La dea celeste sparge fiori* e *Chun-Xiang disturba la classe* interpretate da Mei Lanfang. All'origine della collaborazione ci fu la performance di Mei Lanfang con la troupe d'opera a Shanghai. Li Boke, associato della Commercial Press, invitò Mei

43. Cfr. Yingjin Zhang (edited by), *A Companion to Chinese Cinema*, Blackwell, Malden 2012, p. 156.

44. Cfr. The Commercial Press (a cura di), *Chuang Li Sanshi Nian Shangwu Yinshuguan Zhilue* [Storia della Commercial Press nei suoi primi trent'anni], The Commercial Press, Shanghai 1926, p. 1 [创立三十年商务印书馆志略, 商务印书馆, 1926年, 第1页].

45. Chiheng Xu, *Zhongguo Yingxi Daguan* [Una ricognizione sui film cinesi], Hezuo Press, Shanghai 1927, p. 3 [徐耻痕. 中国影戏大观. 上海合作出版社, 1927年, 第3页].

46. Jihua Chneg – Shaobai Li – Zuwen Xing, *Zhongguo Dianying Fazhanshi* [Storia del cinema cinese], China Film, Pechino 1927, vol. 1, p. 30 [程季华, 李少白, 刑祖文. 中国电影发展史. 中国电影出版社, 1953年, 第1卷, 第30页].

47. The Commercial Press (a cura di), *Chuangli Sanshinian Shangwu Yinshuguan Zhilue* [Storia della Commercial Press nei suoi primi trent'anni], cit., p. 19 [创立三十年商务印书馆志略, 第19页].

Lanfang a una cena, durante la quale gli propose: «Il Dipartimento Cinema della Commercial Press ha acquistato recentemente delle apparecchiature dagli Stati Uniti. Se sei interessato, potresti fare due film per divertirti»<sup>48</sup>. Volendo anche Mei Lanfang provare a realizzare un film, le due parti si trovarono d'accordo.

Dai ricordi di Mei Lanfang, si può comprendere che l'invito rivoltogli per fare un film era compreso in un piano di produzione del Dipartimento di Cinema della Commercial Press, e che il contenuto delle riprese era già stato stabilito prima di cercare Mei Lanfang per farlo collaborare. Sia dal punto di vista commerciale, sia da quello della comunicazione, e della funzione sociale del film, possiamo dire che questa produzione fu molto diversa da quella di *Monte Ding Jun* nel 1905. Infatti, fu più consapevole, essendo passato più tempo dall'introduzione del cinema in Cina, con la conseguente formazione di un pubblico più smalzato e l'assimilazione della tecnica cinematografica.

### *Mei Lanfang, tra consapevolezza e sperimentazione del film*

Agli albori della storia del cinema cinese, quando le potenzialità artistiche del mezzo non erano ancora state completamente esplorate, i film sull'Opera cinese «svolgevano solo la funzione di registrare le azioni messe in scena di attori famosi»<sup>49</sup>. Inoltre, essendo i film ancora muti, in questi cortometraggi il soggetto principale erano i movimenti e le performance degli attori di opera. Infatti, «a quel tempo, la telecamera era fissa in un punto e consentiva una mera registrazione fotografica dell'esibizione dal vivo sul palco. Non esistevano ancora cambi di obiettivo, e non venivano usate tecniche artistiche cinematografiche»<sup>50</sup>. Dopo un certo periodo di esperienza e sviluppo della tecnica, Mei Lanfang iniziò a utilizzare lo *zoom* e la tecnica della sovrapposizione in alcuni suoi brevi film.

Fino al 1948, Mei Lanfang continuò indipendentemente la sua ricerca sulla relazione tra il cinema, per lui una novità, e il teatro dal vivo, che invece era una forma d'arte già ampiamente riconosciuta. Mei Lanfang ricordò nella sua autobiografia *La mia vita del cinema* (1962) la sua esperienza quarantennale con le riprese cinematografiche, evidenziando un problema di fondo della relazione tra cinema e performance, come è stato sottolineato da Xu Jichuan:

Secondo Mei Lanfang c'è una contraddizione tra arte scenica e arte cinematografica: le performance dell'opera dal vivo devono essere eseguite in una volta sola senza interruzioni, mentre i film richiedono di cambiare l'inquadratura più volte; inoltre le rappresentazioni operistiche

48. Mei Lanfang, *Wode dianying shenghuo* [La mia vita nel cinema], China Film Press, Beijing 1984, p. 5 [梅兰芳. 我的电影生活. 中国电影出版社, 1984年, 第5页].

49. Xiaojian Gao, *Zhongguo Xiqu Dianyingshi* [Storia del cinema dell'Opera cinese], Cultura e Arte, Pechino 2005, p. 16 [高小健. 中国戏曲电影史. 北京: 文化艺术出版社, 2005年3月第1版. 第16页].

50. Yonghong Wang, *Xi Qu Yishupian de Lilun Yu Shijian* [Teoria e pratica dei film d'Opera tradizionale cinese], China Film, Pechino 1991, p. 2 [王永宏. 戏曲艺术片的理论与实践. 北京: 中国电影出版社, 1991年, 第2页].

utilizzano un metodo impressionista, dove invece il cinema è più vicino al realismo, evidenziando ancora un problema con l'uso della scena, che non è stato completamente risolto. Pertanto, ci devono essere due modi di filmare, uno finalizzato a ottenere un film indirizzato al pubblico, e l'altro alla registrazione della performance come avviene sul palco per tramandarla come riferimento per l'apprendimento delle generazioni future<sup>51</sup>.

Tuttavia, durante le esperienze fatte lavorando con il cinema per la prima volta nella sua vita professionale, cercò di raccogliere le nuove conoscenze richieste per portare le sue performance su questa nuova forma (*xing*) tecnica, e capire

come girare le scene di combattimento nelle produzioni cinematografiche, come adeguare al meglio le performance davanti alla cinepresa con i particolari *set*, così come il design delle luci per tutta la scena. Era fondamentale raccogliere le esperienze necessarie, così come acquistare le nuove conoscenze per risolvere i conflitti di interesse tra il cinema e il teatro, e arrivare a una soluzione perfetta<sup>52</sup>.

### ***La collaborazione tra Sergej M. Èjzenštejn e Mei Lanfang: il film tra montaggio e coreografia***

Durante il suo viaggio in Unione Sovietica, nel marzo del 1935, Mei Lanfang collaborò con il regista sovietico Sergej M. Èjzenštejn (1898-1948) (fig. 14) alla produzione di un film, *The Rainbow Pass* [霓虹关]. L'edizione finale ebbe una durata di cinque minuti, di cui sono rimasti in archivio soltanto trentasette secondi di una scena di canto, danza e combattimento<sup>53</sup>. Il regista sovietico applicò molte tecniche diverse in un linguaggio puramente cinematografico, in modo da mostrare gli straordinari movimenti di Mei Lanfang e di un altro performer, in una espressione artistica che massimizzò i vantaggi del linguaggio cinematografico. La sequenza dei movimenti specifici del corpo fu montata per rendere artisticamente i movimenti tracciati, che furono ri-coreografati seguendo le indicazioni discusse su come presentare al meglio sullo schermo la bellezza dei movimenti. Questo fu ricreato con tecniche di post-produzione nell'edizione finale del film.

51. Jichuan Xu, *Mei Lanfang Zhuan* [Biografia di Mei Lanfang], in Hui Li (a cura di), *Zhongguo Xiandai Xiju Dianying Yishujia Zhuan* [Biografie di artisti cinematografici e teatrali moderni cinesi], Jiangxi Renmin Press, Nanchang 1981, pp. 83-120; p. 114 [许姬传, 《梅兰芳传》, 李辉主编, 载于中国现代戏剧电影艺术家传, 江西人民出版社, 1981年, 第83至120页; 第114页].

52. Mei Lanfang, *Wode dianying shenghuo* [La mia vita del cinema], cit., pp. 1-2 [梅兰芳. 我的电影生活. 中国电影出版社, 1984年, 第1至第2页].

53. Cfr. Mei Lanfang – Sergej Èjzenštejn, *The Rainbow Pass* [霓虹关], 1935, online: [https://www.youtube.com/watch?v=4nlf5LW\\_nrQ](https://www.youtube.com/watch?v=4nlf5LW_nrQ) (u.v. 12/2/2021).

Come è scritto nelle sue memorie, Mei Lanfang suggerì a Sergej M. Ėjzenštejn di filmare i due protagonisti della coreografia insieme nella stessa inquadratura limitando molto l'uso di primi piani e campi medi, per non rompere il ritmo e la fluidità. Invece Sergej M. Ėjzenštejn voleva usare riprese ravvicinate e primi piani per far vedere i dettagli del volto dell'attore al pubblico. Di conseguenza pianificarono insieme come combinare campi lunghi e piani ravvicinati, e come utilizzare la cinepresa in accordo con la sequenza e il ritmo del cantato e della coreografia:

Sergej M. Ėjzenštejn disse:

«L'arte performativa cinese che Mei Lanfang ci sta portando può offrire un'importante lezione al cinema sovietico. Ma quello che io spero ancora di più è di lottare insieme per la qualità sia dell'arte teatrale sia di quella cinematografica. [...] Unendo le forze dei popoli di queste due nazioni, Unione Sovietica e Cina, potremo certamente creare una nuova arte per l'umanità. [...] Mi piacerebbe filmare la scena da *Rainbow Pass* in cui Lady Dongfang e Wang Bodang cantano e danzano in combattimento, perché ha una coreografia squisitamente elaborata».

Io dissi:

«I movimenti della danza dovrebbero essere filmati con entrambi i personaggi nella stessa scena, altrimenti la danza apparirà noiosa e incoerente. Quindi suggerisco di utilizzare pochi primi piani e campi medi, e usare più campi lunghi e medio-lunghi. In questo modo si potranno mostrare meglio le caratteristiche dell'Opera cinese».

Sergej M. Ėjzenštejn rispose:

«Capisco il suo punto di vista, ma bisogna girare anche primi piani, perché il pubblico sovietico vuole vedere il suo viso da vicino!»

Io dissi:

«Quando si gira un film bisogna obbedire solo al regista, e quindi seguiremo le tue istruzioni»<sup>54</sup>.

Da questo episodio e dallo stralcio delle memorie di Mei Lanfang emerge lampante quanto questa collaborazione abbia portato avanti la sperimentazione della *screendance* cinese. Non si trattava più, infatti, di forme tecnicamente primitive di regia applicate a una registrazione di movimenti di danza a scopo ludico o archivistico, come succedeva negli episodi precedenti, ma era realizzata una piena e consapevole collaborazione tra coreografo e regista, decidendo insieme i particolari del linguaggio dell'opera filmica in modo da raggiungere l'obiettivo preposto nel modo più efficace. Per questo motivo si può affermare che questa collaborazione è uno dei primi esempi consapevoli di *screendance* cinese (fig. 15).

54. Mei Lanfang, *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union*, translated by Anne Rebull, in «The Opera Quarterly», vol. XXVI, n. 2-3, Spring-Summer 2010, pp. 426-434: p. 429.



Fig. 14: Il 12 marzo 1935, Mei Lanfang arrivò a Mosca per una *tournee* invitato dal governo dell'Unione Sovietica. Nella foto l'incontro tra Sergej Ėjzenštejn (secondo da sinistra seduto) e Mei Lanfang (secondo da destra seduto), con il poeta costruttivista sovietico Sergej Treťjakov (al centro in piedi). Crediti: Museo commemorativo di Mei Lanfang, Pechino.



Fig. 15: Mei Lanfang in Unione Sovietica mentre gira una scena di *The Rainbow Pass* [霓虹关] diretto da Sergej Ėjzenštejn, 1935. Crediti: Museo commemorativo di Mei Lanfang, Pechino.

### Fase III. Il corpo “rosso” sullo schermo: il cinema moderno come strumento rivoluzionario per “il popolo” (1949-1979)

La Repubblica “rossa” socialista fu fondata in Cina nel 1949 e la struttura sociale ancora una volta cambiò: gli industriali cinesi scesero di livello nella scala sociale e furono di nuovo spinti in basso dopo un periodo di gloria durato circa quarant'anni. La nuova società fu determinata nell'eliminare, attraverso l'esercizio della politica della lotta di classe, la classe media che era emersa, allo stesso tempo cancellando culturalmente il suo “cattivo gusto” per l'arte. La visione concettuale di questo periodo nei primi trenta anni della Repubblica “rossa”, e le direttive creative per l'arte e la letteratura, consistevano nel “servire il popolo”, per escludere specificatamente quelli che avevano avuto tutti i benefici prima della liberazione comunista, a favore di quelli che non avevano avuto nulla. Dalle arti dell'*élite* imperiale alle nuove arti della Prima Repubblica, le arti tradizionali e i valori culturali cinesi furono sostituiti dai gusti culturali occidentalizzati della classe media che era emersa nella Cina urbana, quando la maggioranza della popolazione rurale era stata esclusa.

Il ruolo dell'arte all'interno del movimento di liberazione della Cina fu il soggetto principale dei *Dialoghi del Convegno di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte* tenuti il 28 maggio 1942 da Mao Zedong (1893-1976), in cui venne affermato che l'arte avrebbe dovuto essere lo specchio della vita della classe operaia e contadina, in quanto principali fruitori, servendo la politica e la diffusione del pensiero socialista. Infatti Mao Zedong ebbe una visione politica molto chiara, che fu enunciata nel 1942 come linea di partito per i comunisti cinesi: «Tutta l'arte e la letteratura dovranno avere uno scopo politico,

servendo l'interesse più alto del popolo»<sup>55</sup>.

Già durante la Lunga Marcia (1934-1935) il Partito comunista cinese aveva spinto la popolazione civile a unirsi alla causa socialista utilizzando musica, teatro e danza, che però erano state impiegate quasi unicamente in chiave di propaganda anti-giapponese.

Come era successo anche in Unione Sovietica con la nascita del Realismo Socialista, si avvertiva la necessità di riscrivere un nuovo ruolo per gli intellettuali all'interno della visione del mondo del Partito. Attingere alla cultura popolare, rivolgersi alle masse come pubblico principale, diventarono allora la strategia fondamentale per definire i caratteri di una "cultura rivoluzionaria" affinché le masse si potessero riconoscere negli ideali maoisti<sup>56</sup>. Tuttavia, le tradizioni artistiche della Cina e delle altre nazioni non furono vietate da Mao, ma fu suggerito agli artisti di farne uso per diffondere il socialismo, e allo stesso tempo si invitarono gli artisti a fare esperienza della vita dei lavoratori e dei contadini per fare propri i caratteri dell'arte popolare<sup>57</sup>.

### ***La forma sovietica del Realismo Socialista e la nascita del balletto cinese***

Per quanto riguarda le forme (*xing*) artistiche in termini di linguaggio specifico adatto a soddisfare la nuova visione (*xiang*) concettuale, e definite in linea con la dottrina comunista cinese, fu introdotto il Realismo Socialista sovietico che dominò l'arte e la letteratura cinese per un decennio, fino a che ebbe termine la "luna di miele" tra i comunisti cinesi e il loro ex-compagni di Mosca. Ciò che rimase immutato furono le direttive di "lotta di classe" applicate alle creazioni artistiche e letterarie: "l'arte del Popolo" non era rivolta a tutto il popolo, in quanto i vecchi industriali e loro alleati politici erano considerati come nemici pubblici.

Già prima della Rivoluzione Culturale (1967-1976), il balletto cinese aveva sviluppato una sua identità precisa, grazie all'aiuto dell'Unione Sovietica. Infatti, con la Guerra Fredda la Cina si avvicinò all'Unione Sovietica, e nel 1954 il governo cinese chiamò ufficialmente alcuni esperti Sovietici per assistere nella fondazione della prima accademia cinese di danza, la Scuola di Danza di Pechino, mentre nel 1959 venne fondata la compagnia nazionale di balletto, il Balletto Nazionale della Cina<sup>58</sup>.

55. Mao Zedong, *Zai Yanan Wenyi Zuotanhui Shangde Jianghua* [Discorsi al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte] [2 maggio 1942], in Id., *Mao Zedong Xuanji* [Antologia di Mao Zedong], People's, Pechino 1991, vol. III, pp. 847-879: p. 865 [在延安文艺座谈会上的讲话. 一九四二年五月二日. 原载: 毛泽东选集. 第三卷第847页-第879页, 人民出版社, 1991年, 第865页].

56. Cfr. Valentina Pedone – Serena Zuccheri, *Letteratura cinese contemporanea*, Hoepli, Milano 2020, pp. 46-49.

57. Cfr. Bonnie S. McDougall, *Mao Zedong's "Talk at the Yan'an Conference on Literature and Art"*, a translation of the 1943 text with commentary, Center for Chinese Studies-The University of Michigan, Ann Arbor 1980.

58. Cfr. Dingzhong Xu – Chunhua Li – Xiuxiang Liu – Feiye Wang, *Zhongguo Baleiwu Shi* [La storia del balletto Cinese], The China Minzu University Press, Pechino 2016, p. 242 [许定中, 李春华, 刘秀乡, 王菲叶. 中国芭蕾舞史. 北京: 中央民族大学出版社, 2016. 第242页].

(fig. 16).



Fig. 16. Il coreografo sovietico Pëtr Andreevič Gusev mentre insegna a Pechino nel 1958.  
Crediti: Accademia di Danza di Pechino.

È possibile che il balletto abbia guidato le creazioni del Partito Comunista cinese nell'ambito della danza sin dal 1949, e si può citare a proposito quanto scritto dallo studioso Ou Jianping:

Il balletto, che arrivò ufficialmente in Cina attraverso il così detto “Campo Socialista” diretto dal “Grande fratello” Unione Sovietica negli anni Cinquanta, fu un successo immediato. L'amicizia sino-sovietica era allora al suo picco, che portò naturalmente alla entusiastica, assoluta e essenzialmente cieca accettazione di questa pura cristallizzazione della civiltà occidentale da parte della *leadership* dello stato cinese e della comunità professionale della danza<sup>59</sup>.

Il balletto diventò il genere preferito di danza nazionale e finì quasi per monopolizzare la danza teatrale in Cina dal 1949<sup>60</sup>.

Dall'Unione Sovietica, perciò, la Cina importò integralmente la forma (*xing*): l'estetica realista e l'equilibrio simmetrico, il linguaggio del balletto occidentale, la metodologia e il sistema accademico, e la produzione scenografica. Quando nel 1960 i rapporti tra Cina e Unione Sovietica si interrup-

59. «Ballet, which officially came into China via the so-called “Socialist Camp” headed by the Soviet Union “Big Brother” in the 1950s, was an instant success. Sino-Soviet friendship was just then at its peak, which naturally led to the enthusiastic, absolute, and essentially blind acceptance of this pure crystallization of Western civilization by both the Chinese State leadership and the professional dance community» (Ou Jianping, *From 'Beasts' to 'Flowers': Modern Dance in China*, in John Solomon – Ruth Solomon (edited by), *East Meets West in Dance: Voices in the Cross-Cultural Dialogue*, Harwood Academic, New York 1995, pp. 29-35: p. 29).

60. «Ballet has become the preferred national dance genre and has nearly monopolized theatrical dance in mainland China since 1949» (Ou Jianping, *China: Contemporary Theatrical Dance*, in *The International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jean Cohen e Dance Perspectives Foundation, Oxford University Press, New York 2005, *ad vocem*, vol. II, pp. 145-147: p. 145).



pero, gli esperti sovietici si ritirarono.

### *Corpo rosso: il balletto “Il distaccoamento femminile rosso” (1964)*

Dai tardi anni Sessanta fino a metà degli anni Settanta, la moglie di Mao, Jiang Qing (1914-1991), iniziò una campagna per purificare la cultura cinese allineandosi rigidamente alla visione concettuale definita da Mao, e creò otto modelli artistici specifici di “Opera Moderna Rivoluzionaria” [“样板戏”]<sup>61</sup> che ne divennero le uniche forme (*xing*) artistiche riconosciute tra il 1967 e il 1976. Uno degli otto spettacoli modello nel repertorio teatrale ufficiale, sviluppati da Jiang Qing per promuoverli in tutta la nazione, fu un “balletto moderno”: *Il distaccoamento femminile rosso* [红色娘子军]<sup>62</sup>. Jiang Qing fu chiaramente una pioniera del femminismo, nel momento in cui scelse proprio quello spettacolo per il suo progetto<sup>63</sup>.



Fig. 17: La prima ballerina del *Distaccoamento femminile rosso*, Bai Shuxiang, mentre si esercita a sparare nel 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.

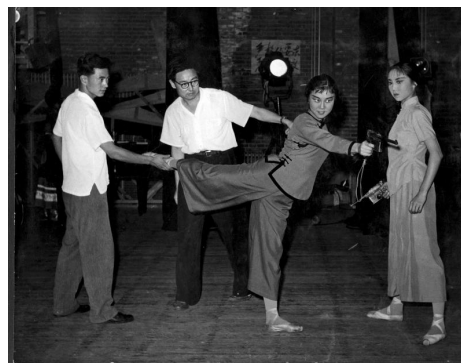
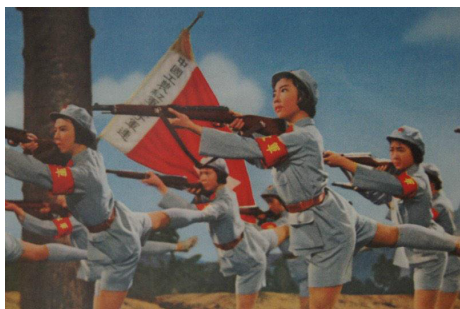


Fig. 18: La prima ballerina Bai Shuxiang durante le prove del *Distaccoamento femminile rosso*, 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.

61. Le opere moderne rivoluzionarie furono otto modelli di opera pianificati e ideati dalla moglie di Mao Jiang Qing durante la Rivoluzione Culturale. Furono considerate moderne e rivoluzionarie per il tema e gli aspetti musicali, che le differenziavano rispetto alle opere teatrali cinesi tradizionali. Molte di queste vennero adattate anche in versione cinematografica. Cfr. Joe He, *A historical study on the “eight revolutionary model operas” in China’s Great Culture Revolution*, degree thesis, University of Nevada, Las Vegas 1992.

62. *Il distaccoamento femminile rosso* [红色娘子军], 1964, cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=EkAouJbTn4g> (u.v. 24/8/2021).

63. Cfr. Vito Di Bernardi, *La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella nuova Cina (1940-1960)*, in «Arti dello Spettacolo/ Performing Arts», numero speciale *Body (R)evolution Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, edited by Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi, n. 4, 2018, pp. 64-75. Intorno a questi temi, è inoltre interessante anche un altro saggio dello stesso autore: *Come “Il lago dei cigni” è diventato “Il distaccoamento femminile rosso”*, in «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», n. 2, 2018, pp. 393-418.



Figg. 19-22: Foto di scena del balletto *Il distacco femminile rosso*, 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.



Fig. 23: Mao incontra gli attori dopo aver visto lo spettacolo *Il distacco femminile rosso* nell'auditorium della Grande Sala del Popolo, 8 ottobre 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.

Poiché era stato creato per un pubblico molto particolare, Jiang Qing voleva che fosse un lavoro artistico facilmente comprensibile, in un tempo in cui la maggior parte del popolo cinese non aveva mai visto un balletto occidentale nella propria vita. L'intera compagnia di balletto, con i ballerini sia principali sia secondari, si trasferì nella campagna più remota dove le storie reali erano avvenute, e soggiornò abbastanza a lungo da provare le reali e difficili condizioni di vita. Lo scopo fu di imparare com'era essere una soldatessa contadina contro le oppressioni dei ricchi malvagi e prepotenti. Dopo aver vissuto per mesi in quelle condizioni di vita durissime, la compagnia fu inviata a passare circa diciotto mesi con i militari quotidianamente, in modo che sul palco potessero recitare come veri soldati (figg. 17 e 18). Nella trama del balletto, i proprietari terrieri che avevano sfruttato i contadini erano alla fine catturati e giustiziati sul palco. La stessa produzione fu replicata a Parigi dai giovani rivoluzionari alla fine degli anni Sessanta. Era il tempo dell'arte popolare politica, e la coreografia del balletto aggiunse dei nuovi movimenti che non appartenevano alla tradizione classico-accademica codificata nella Francia del XVII secolo<sup>64</sup>. Alcuni movimenti furono adattati dalla danza popolare tradizionale cinese, altri furono semplicemente inventati dal nulla. Ciononostante, i movimenti furono semplificati per andare incontro alle esigenze di divulgazione, poiché vennero adattati per le masse che non avevano nessuna conoscenza del balletto. Inoltre il “corpo rosso” – il colore della rivoluzione, delle bandiere comuniste, della bandiera della Cina e del Libretto Rosso di Mao – fu adattato in modo da costruire una narrazione politica, attraverso un ruolo di eroina femminile che comunicasse chiaramente al popolo la visione e il messaggio della rivoluzione comunista.

Una tale commistione di balletto occidentale e danza tradizionale cinese venne comunque criticata da alcuni intellettuali. Infatti, come scrisse il coreografo Wang Shiqi in un articolo pubblicato su «Wudao» nel 1964, evidenziando un problema nel riconoscere la differenza tra la danza cinese e il balletto, quest'ultimo fu profondamente radicato nella sensibilità culturale europea:

Sul problema di integrare la danza classica cinese e il balletto, noi abbiamo visto solo le cose che hanno in comune, non le loro differenze. In questo modo, usiamo rigidamente e meccanicamente punte e altri movimenti del balletto. Abbiamo trattato questo metodo come un problema puramente tecnico e non abbiamo considerato l'aspetto fondamentale che ogni *medium* artistico espressivo porta i segni della sua nazionalità, e ciò riguarda necessariamente la questione della forma nazionale e dello stile nazionale. Noi non abbiamo visto che le scarpe da punta e i sollevamenti del balletto sono un modo di esprimere le emozioni specifiche dei balletti Europei o che la loro comparsa è strettamente connessa allo stile di vita, alla visione estetica, ai gusti artistici del popolo europeo. Allo stesso tempo, non siamo riusciti a vedere che la nostra arte della danza nazionale ha una sua forma, stile e misura unici. Tuttavia, noi abbiamo usato il metodo semplificato del prestito meccanico che ha portato alcune conseguenze negative allo sviluppo del progetto di un teatro di danza nazionale<sup>65</sup>.

64. Sulla nascita del professionismo nel balletto classico cfr. Elena Cervellati, *Storia della danza*, seconda edizione, Pearson, Milano-Torino 2020, pp. 21-27.

65. Wang Shiqi, *Pipan yang jiaotiao, tansuo minzu wuju de xin guilü* [Critica del dogma occidentale, esplorazione delle nuove regole della danza tradizionale cinese], in «Wudao» [«Danza»], n. 1, 1964, pp. 16-22; p. 20 [王世琦. 批判洋教条, 探索民族舞剧新规律. 第16至22页, 舞蹈, 1964年. 第1期第20页].

Il problema individuato da Wang era in contrasto con i principi di base della politica culturale socialista cinese. Citando i *Discorsi al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte* di Mao Zedong nel 1942, Wang scrisse che era stata rotta la regola secondo cui «sostituire l'eredità culturale [cioè prendere in prestito il balletto] e utilizzarla come esempio non dovrebbe mai prendere il posto del nostro proprio lavoro creativo»<sup>66</sup>.

Il significato di questa riflessione riguardava la possibilità di imparare dai generi artistici stranieri come il balletto, ma criticava l'utilizzo di queste forme per sostituire la creazione originale di "forme nazionali", che in questo caso significava danza cinese, in quanto forme derivate da visioni culturali completamente diverse.

***“Il distaccamento femminile rosso” (1970): il dance film. Un episodio emblematico di opera di danza portata sul grande schermo da una produzione su larga scala***

Nel caso del *Distaccamento femminile rosso*, la dinamica attraverso cui si arrivò al dance film del 1970 fu estremamente particolare e interessante. Infatti la prima opera con questo titolo era un film tradizionale, non danzato, girato nel 1961 dal regista Xie Jin, dal quale fu tratto il balletto omonimo che fu presentato la prima volta nel 1964, poi portato su grande schermo appunto con il film del 1970 (figg. 19-23).

Dagli anni Sessanta, alcuni studi cinematografici cinesi ebbero la commissione politica di convertire i balletti dal vivo e le performance di danza per il grande schermo. *Il distaccamento femminile rosso* fu uno di questi<sup>67</sup>. Milioni di cittadini cinesi ebbero la possibilità di apprezzare delle performance di balletto per la prima volta, senza dover andare in costosi teatri, grazie ai cinema urbani e agli schermi di proiezioni mobili che giravano per le campagne cinesi. Il movimento della Rivoluzione Cultu-

66. Mao Zedong, citato *ibidem*.

67. Dagli anni Sessanta vennero prodotti numerosi film con modalità analoghe a quelle messe in campo per *Il distaccamento femminile rosso*, tra cui: *Preludio del Gruppo del Pugnale*, prodotto da Shanghai Opera e Teatro di Danza e Shanghai Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1959, filmato nel 1961 [小刀会, 1959年首演, 上海歌剧舞剧院与上海天马电影制片厂合作拍摄出品于1961年]; *Il fiore di convolvolo*, prodotto da Shanghai Film Studio e Ensemble provinciale dell'opera e danza di Guizhou, *première* dello spettacolo nel 1960, filmato nel 1961 [蔓萝花, 上海电影制片厂与贵州省歌舞剧院出品, 1960年首演, 1961年拍摄]; *Cinque strati di nuvole rosse*, prodotto da August First Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1959, filmato nel 1963 [五朵红云, 1959年首演, 1963年由八一电影制片厂摄为舞剧艺术片]; *L'Oriente è rosso*, prodotto da August First Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1964, filmato nel 1965 [东方红, 1964年首演, 制片公司中国人民解放军文化艺术中心电影电视制作部出品于1965年]; *La ragazza dai capelli bianchi*, prodotto da Shanghai Film Studio e Shanghai Dance School, *première* dello spettacolo nel 1965, filmato nel 1972 [白毛女, 1965年首演, 上海舞蹈学校编剧, 上海电影制片厂出品, 于1972年]; *La presa del monte della tigre con la strategia*, prodotto dalla Compagnia Teatrale Jingiu di Shanghai nel 1968 [智取威虎山, 上海京剧院出品, 1968年]; *Il porto*, prodotto da Beijing Film Studio nel 1972 [海港, 北京电影制片厂出品, 1972年]; *Canzone del monte Yimeng*, prodotto da August First Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1973, filmato nel 1975 [沂蒙颂, 1973年首演, 八一电影制片厂摄于1975年].

rale tra il 1966 e il 1976 spinse al suo apice la campagna di arte popolare politica, quando le masse di ogni età e professione poterono fruire delle versioni semplificate delle produzioni di balletto. Molti anziani cinesi oggi le ricordano come buona parte delle memorie importanti della loro gioventù. L'arte del balletto si liberò dal mondo dei professionisti e fu popolarizzata nel formato della propaganda rivoluzionaria.

Trasferire la produzione di balletto professionale *Il distaccamento femminile rosso* agli studi cinematografici richiese una gamma completa di conoscenze e abilità cooperative delle produzioni cinematografiche. Fortunatamente per i registi, la stessa Jiang Qing non era estranea al mondo del cinema, poiché era stata una stella del cinema nella Shanghai degli anni Trenta, prima di diventare una compagna comunista. La produzione dello studio cinematografico fu direttamente sotto il controllo della stessa Jiang Qing, addirittura fino alla scelta della marca della pellicola d'importazione da usare. Fu proprio una nuova esperienza per ogni danzatore proiettato nella produzione, nello studio, girata completamente a colori. Il processo di creazione artistica fu molto più lungo rispetto a una tipica produzione commerciale, poiché gli attori poterono prendere tutto il tempo necessario per ripetere le riprese o rigirare le scene più volte. Diventò una produzione epica con due arti indipendenti e separate fuse in un'opera perfetta di *screendance*, pensata per i grandi schermi distribuiti nella Cina urbana degli anni Settanta, che si diffondevano anche nelle regioni rurali attraverso squadre di proiettori mobili.

*Il distaccamento femminile rosso* e anche altri *dance film* di questo periodo sono le prime cooperazioni interdisciplinari su larga scala tra la danza e il cinema, e questa combinazione tra il vocabolario originale della danza cinese moderna e il linguaggio cinematografico gettò le basi per la successiva *screendance* contemporanea cinese. Innanzitutto, si assisté a una trasformazione dello spazio dal palcoscenico allo schermo. Inoltre, pure conservando la bellezza dei singoli movimenti dei danzatori, il *dance film* poté costruire anche una narrazione cinematografica più complessa, e grazie all'inquadratura e al montaggio cinematografico fu possibile inserire dei primi piani sui singoli danzatori e sulle loro espressioni.

*Il distaccamento femminile rosso* fu realizzato molto più professionalmente in confronto all'opera cinematografica del 1905 già menzionata, *Monte Ding Jun*, e in modo più completo rispetto al film dell'edizione finale di cinque minuti sul Maestro Mei Lanfang girato dal regista sovietico. Fu una grande opera sistematica di cinema che fornì la cornice per la moderna *screendance* cinese, come nuova disciplina artistica di linguaggi profondamente integrati tra due forme e *xing* artistiche. Una produzione tutta cinese con un cast tutto cinese per un contesto tutto cinese di una storia tutta cinese.

## Conclusione

Passando attraverso tre epocali cambiamenti storici, che hanno di volta in volta portato una

rivoluzione della visione (*xiang*), è stato possibile seguire la formazione e lo sviluppo della *screendance* cinese contemporanea dal 1905 agli anni Settanta, dall'ultimo periodo dell'Impero Manchu alla Repubblica di Cina, fino alla Repubblica Popolare Cinese.

Le forme (*xing*) della *screendance* cinese, dunque - dalle semplici registrazioni cinematografiche delle arti teatrali alla bellezza della forma linguistica delle grandi produzioni cinematografiche degli anni Sessanta e Settanta - hanno subito dei cambiamenti parallelamente con il mutare delle visioni (*xiang*), definite dalle strutture socio-culturali cinesi delle specifiche epoche storiche e soggette ai valori etici ed estetici da esse promossi.

Oggi, gli studi teorici e le pratiche artistiche della *screendance* cinese si stanno strutturando come una disciplina indipendente. Grazie alla trasformazione della tecnologia digitale, alla diffusione ormai capillare dei *social media*, nell'era post-pandemica, la produzione e la divulgazione della *screendance* cinese si svilupperanno rapidamente, rivelando se questa continuerà a manifestare una sua forte identità, conservando connotazioni specifiche e caratteristiche uniche.

