

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 2/2018
ISSN 2611-3309

VITO DI BERNARDI

Come Il lago dei cigni è diventato Il distaccamento femminile rosso

How Swan Lake became The Red Detachment of Women

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio vuole mettere in luce l'importante ruolo culturale della danza in Cina nel Novecento, nel momento del passaggio da impero a nazione, attraverso l'analisi del balletto più rappresentativo della Rivoluzione culturale, *Il distaccamento femminile rosso* (1964), una delle otto "opere modello" promosse da Mao Zedong in un'ottica di propaganda dell'ideologia comunista.

Partendo dal contesto socio-culturale in cui si è sviluppata questa forma di balletto "rivoluzionario", ispirato paradossalmente non tanto alla danza libera e moderna occidentale quanto al balletto sovietico, l'autore si interroga sulla centralità che assume la figura femminile e sull'uso del suo corpo rispetto alla tradizione teatrale cinese.

This essay aims to highlight the important cultural role of dance in twentieth-century China, when it transformed from empire into a nation. The analysis will focus on one of the most representative ballets of the Cultural Revolution, *The Red Detachment of Women* (1964), one of the Eight Model Operas promoted by Mao Zedong from the point of view of the communist ideology. Starting from the socio-cultural context in which this sort of "revolutionist" ballet developed, inspired paradoxically to the Soviet ballet instead of the free and modern Western dance, the author discusses the relevant position of the female figure and the use of her body as compared to Chinese theatrical tradition.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Danza cinese, Propaganda, Rivoluzione culturale, balletto maoista
Chinese dance, Propaganda, Cultural Revolution, Maoist ballet



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

VITO DI BERNARDI

Come Il lago dei cigni è diventato
Il distaccamento femminile rosso

Nel veloce e travagliato cammino che ha portato nel secolo breve la Cina a trasformarsi da impero plurimillenario in moderna nazione la danza ha giocato un ruolo culturale non certo di piccolissimo conto. E questo non soltanto in ragione della politica del suo leader novecentesco più influente e noto, Mao Zedong, favorevole al forte sviluppo delle arti in una chiave propagandistica e rivoluzionaria¹. Già da prima, infatti, all'inizio del XX secolo, la danza, quella però dei pionieri del moderno, la danza libera – così lontana dai modelli maoisti – aveva indicato a una ristretta élite di giovani intellettuali un modo nuovo di sentire e muovere il corpo al di fuori dell'etichetta feudale e delle sue regole prossemiche classiste e discriminanti. In Cina la danza libera, prima quella americana e in seguito quella centro-europea, con il suo discorso estetico-politico caratterizzato dall'idea di una corporeità soggettiva e originale, si scontrava con l'oggettività per certi versi ancora sacrale delle maschere e dei ruoli dello spettacolo tradizionale e si sarebbe

scontrata in seguito ancor di più, e in maniera più tragica, con l'oggettività sociologica dell'immaginario comunista che alimentò lo spettacolo dell'era maoista.

Lo scopo di questo saggio non è quello di ripercorrere la storia della danza moderna in Cina e quindi per esempio di risalire a una prima figura leggendaria, quella della danzatrice Yu Rongling che studiò a Parigi con Isadora Duncan introducendo poi la danza libera a Pechino (Chang, Frederiksen 2016: 34). Certo è difficile, anche volendosi occupare del "balletto maoista" e della sua opera più famosa *Il distaccamento femminile rosso* (1964), non tener conto, sullo sfondo del nostro discorso, di questi primi tentativi di scrittura di danza – non solo di Yu Rongling ma anche dei successivi Wu Xiaobang e Dai Ailian – che si fondavano sul concetto di autonomia intellettuale del danzatore e di libertà dell'atto creativo coreografico. Questi valori nati all'interno del dibattito artistico dentro le democrazie occidentali sarebbero infatti entrati in stridente contrasto con l'idea politica dominante di una "danza rivoluzionaria" paradossalmente programmata da comitati e ministeri governativi. Rispetto a quelle tendenze più soggettive ma non prive di passione e impegno politico anche all'interno del campo comunista – come nel caso di Wu Xiaobang e Dai Ailian – il *Zhongguo geming baleiwu* (il 'balletto rivoluzionario cinese') avrebbe agito come fattore normalizzante e di censura delle spinte creative della danza moderna, imprevedibili e poco controllabili (Chang, Frederiksen 2016: 76). Lo stesso avvenne nel campo teatrale dove fin dagli anni Quaranta del secolo scorso la riforma anche drastica dell'impianto drammaturgico e scenico dello *Xiqu*, l'Opera cinese tradizionale, fu preferita da Mao e i suoi più stretti collaboratori alla ricerca teatrale libera, ispirata alle avanguardie teatrali europee e russe (Mackerras 1975).

Se la storia del corpo – "il modo di vestirsi, di morire, di nutrirsi, di lavorare, di vivere la propria fisicità, di desiderare,

sognare, ridere o piangere” – non è più, come scriveva nel 2003 Jacques Le Goff, la “storia di un oblio”, allora anche la danza – rito, gioco e arte della corporeità – di questa storia ritrovata fa parte a pieno titolo (Le Goff, Truong 2005: 3)³. La danza infatti contiene essa stessa, iscritte nei corpi danzanti, le ferite di quella rimozione culturale, le forme della sua sublimazione e quelle della resistenza al pensiero logo-centrico. Nel nostro caso cinese le due storie, quella del corpo e quella della danza, trovano nella microstoria del piede femminile un luogo, non solo fisico, dove nel Novecento si concentrano potentemente le logiche persistenti del dominio feudale e patriarcale sulle donne, i tentativi di liberazione femminile, le inaspettate operazioni di restaurazione sessista da parte di una rivoluzione comunista che pur aveva posto l’emancipazione femminile tra i suoi capisaldi propagandistici. Credo che sia opportuno partire da qui, dal *guojiao*, o “piede fasciato”, per arrivare allo stereotipo della “femminilità militarizzata” secondo l’estetica del “balletto” (*ba-lei-wu*) della Rivoluzione culturale cinese.

La pratica del piede fasciato, detto anche “piede di loto”, risale al X secolo, all’epoca della dinastia Song, e rimane in voga fino all’inizio del XX secolo per scomparire poi quasi del tutto nella Cina comunista⁴. La stretta fasciatura applicata ai piedi delle donne fin da bambine, storpiando in maniera irreversibile le dita e rompendo alcune micro-ossa, ne bloccava la crescita e ne arcuava di molto la forma rendendo precaria la base di appoggio del corpo sul terreno. Camminare con un equilibrio perennemente instabile dava alle donne un’andatura oscillante come per l’appunto si trattasse di fiori al vento, fiori di loto o anche gigli. La scrittrice contemporanea cinese Chang Jung scrive in *Cigni selvatici*, un romanzo che attraverso la storia della sua famiglia racconta tre generazioni di donne cinesi:

Mia nonna era un’autentica bellezza. Aveva il viso ovale, con le guance rosee e la pelle luminosa. [...]. Il suo pregio

maggiore, però, erano i suoi piedi fasciati, che in cinese venivano chiamati “gigli dorati di otto centimetri”. Ciò significava che si muoveva “come un tenero virgulto di salice alla brezza primaverile”, per usare l’espressione tradizionale degli intenditori di bellezza muliebre cinese. Si riteneva che la vista di una donna che vacillava sui piedi fasciati avesse un effetto erotico sugli uomini, in parte perché la sua vulnerabilità avrebbe potuto ispirare a chi la osservava il desiderio di proteggerla (Chang 2010: 20).

Fu l’imperatrice vedova Cixi, la reggente dell’ultimo imperatore, ancora infante, a far promulgare nel 1902 un editto, presto ritirato, però, che interdiceva quella pratica crudele. Forse non fu un caso che un anno dopo, nel 1903, Cixi, l’imperatrice “che accompagnò la Cina nella modernità” (Chang 2015)⁵, accolse nel suo palazzo con il ruolo di traduttrice e di dama di compagnia Yu Rongling che aveva danzato a piedi nudi con Isadora Duncan a Parigi (Chang, Frederiksen 2016: 31-34). Quale contrasto più stridente si sarebbe potuto immaginare tra la libertà di un corpo femminile allenato dalla Duncan e il corpo delle donne cinesi marcate a vita dai piedi di loto? Rongling danzò a corte danze libere, danze spagnole, danze greche ma anche altre danze ispirate al folklore cinese e all’Opera di Pechino. In un raro filmato del 1926⁶, che fa parte della collezione dei film girati da John Van Antwerp Mac Murray nel periodo in cui fu in servizio come ministro americano in Cina, vediamo Rongling danzare la “danza delle spade”, un cavallo di battaglia dei ruoli femminili (*dan*) dell’Opera di Pechino, con uno stile contaminato in cui nelle tradizionali sequenze di carattere marziale si nota una qualità di movimento libera, caratterizzata da piccoli salti e corse, da una dinamica più fluida, meno condizionata dalla costruzione visiva dei *tableaux vivants* tipica del teatro classico cinese.

La storia del piede ha influenzato la danza femminile cinese fin dall’introduzione della pratica del “piede fasciato”. Questa

usanza avrebbe avuto origine proprio tra le danzatrici di corte per poi diffondersi tra le donne dei ceti alti e in seguito divenire una pratica popolare anche tra le classi più umili. Come scrivono Chang Shih-Ming Li e Lynn E. Frederiksen in *Chinese Dance. In the Vast Land & Beyond*, il “piede fasciato” costrinse le danzatrici a ridurre l’ampiezza del loro movimento e a concentrarsi sull’esecuzione di piccoli passi. Nacque così quella che le due studiose definiscono l’“estetica del piccolo piede” che fu mantenuta in vita anche quando il piede bendato fu a più riprese abolito durante la dinastia Qing (1644-1911) rimanendo però, come tecnica e ideale di femminilità, la caratteristica di molte danze di corte oggi scomparse e soprattutto delle danze dell’Opera cinese tramandate fino ai giorni nostri (Chang, Frederiksen 2016: 60).

Sophia Delza, danzatrice e studiosa americana che iniziò le sue ricerche in Cina negli anni Quaranta, così descrive alla fine degli anni Cinquanta i ruoli *dan* dell’Opera:

I movimenti femminili sono aerei, delicati, fragili e raffinati, senza essere inibitori. Con questa tecnica [di movimento] i personaggi femminili possono anche essere arguti, forti, astuti e cattivi. Anche se guerriera (e coraggiosa quindi come un uomo), una giovane donna non si comporta mai in maniera mascolina pur essendo pari all’uomo nel virtuosismo tecnico. In ruoli come questi le sue pose finali sono leggere come se lei riposasse su una nuvola; i suoi occhi sono dolci e penserosi; le sue dita curve all’indietro come petali di fiori; il suo movimento sembra fragile, come seta gonfiata da una tranquilla brezza. La sua voce è gentile mentre scivola sul terreno, con il corpo che disegna un’onda verticale nel suo corpo (Delza 1958: 444).

Questo modello di femminilità fragile ma a volte vigoroso (“in maniera non mascolina”), caratterizzato da un movimento corporeo che Delza definisce “un’onda verticale” – che possa-

mo attribuire anche all'effetto oscillante della tecnica dei piccoli passi in disequilibrio – fu un'eredità che le attrici dell'Opera cinese ricevettero dagli attori. Va infatti ricordato che dal 1772, anno del bando delle donne dai teatri dell'impero, sino agli anni Trenta del secolo scorso, quando le attrici cominciarono a tornare regolarmente in scena, i ruoli femminili furono danzati solo da uomini, come nel caso del grande *dan* Mei Lanfang. Per ritornare sulle scene dell'Opera le attrici-danzatrici dovettero assumere su di sé e incorporare un'immagine femminile "casta" – modellata sull'ideale morale confuciano (Tian 2000: 92) – elaborata per quasi trecento anni secondo la prospettiva maschile degli attori. Come nota Tian Min: "Soggetto di una tradizione ricevuta [la tecnica dei *dan* uomini, le attrici in qualità di apprendiste [...]] non furono mai considerate all'altezza dei loro maestri" (2000: 92).

L'avvento nel 1949 della Repubblica Popolare Cinese con la presa del potere da parte di Mao Zedong portò in breve a una riforma della danza cinese e inaugurò anche un vero e proprio protagonismo femminile nel campo coreutico, un fenomeno che ben si allineava con la concomitante politica comunista a favore dei diritti delle donne e per l'uguaglianza di genere nel lavoro e in tutti i campi della vita sociale. Questo cambiamento segnò anche la storia dell'Opera cinese decretando la fine della tradizione dell'interpretazione maschile dei ruoli femminili. Come scrive Tian Min:

Nell'era post-Mei [Lanfang], specialmente dopo i tumulti provocati dalla Rivoluzione culturale [1966-1976], i *dan* uomini sono entrati in una crisi profonda. Con la generale ripulitura della cultura tradizionale cinese e con il monopolio dei cosiddetti *yangbanxi* (le 'rappresentazioni rivoluzionarie modello') i *dan* uomini sono stati eliminati dalle scene e sono virtualmente scomparsi (2000: 92).

Nel 1954 il Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese affidò alla danzatrice e coreografa Dai Ailian la direzione della neonata Scuola di Danza di Pechino (oggi Accademia di Danza di Pechino, *Beijing Wudao Xueyuan*) che sviluppò sul modello coreologico sovietico due sezioni principali di studio e ricerca, quella sulle danze folkloriche (*Zhongguo minjian wudao*) e quello sulla danza classica, a sua volta differenziata in due filoni: il balletto occidentale (*baleiwu*) e la danza classica cinese (*Zhongguo gudian wu*).

Il forte interesse dei vertici politici cinesi nei confronti del balletto classico occidentale fu inizialmente legato agli intensi rapporti di cooperazione economica e culturale con l'Unione Sovietica; esso fu una conseguenza in campo artistico dell'aiuto che Mosca fornì ai compagni cinesi alle prese con l'immane impresa della modernizzazione di un paese ancora profondamente feudale (Mackerras 1981: 10-22). In questa particolare contingenza storica – Mao presto avrebbe raffreddato i rapporti troppo ingombranti con l'URSS – il balletto classico sovietico, riformato dal realismo socialista, fu percepito come un genere moderno di arte nazionale e popolare che conteneva in maniera anticonvenzionale – almeno dal punto di vista degli intellettuali della Nuova Cina – due dei principi fondamentali, e inalienabili perché “cinesi”, dello spettacolo popolare ereditato dall'epoca degli imperatori Qing: la precisa e dettagliata codificazione del movimento del corpo e la chiarezza del messaggio teatrale veicolato da un racconto gestuale in cui danza e pantomima si equilibrano.

In questa chiave modernista il balletto classico, insegnato in Cina da maestri russi come Pyotr Gusev del Kirov, Victor Tsaplin del Bol'shoj, divenne un modello per le nuove compagnie di balletto cinese – le più famose si trovavano a Beijing, Shangai, Tianjin – che non soltanto si dedicarono alla riproduzione dei classici occidentali (*Il lago dei cigni*, *Giselle*, *il Corsaro*,

La Fille mal gardée, ecc.) ma cominciarono a creare anche un nuovo repertorio su libretti, musiche e coreografie originali⁷.

Sotto la direzione di Dai Ailian il balletto cinese fu innanzitutto uno spettacolo che dava grande risalto alla figura della donna e alla destrezza tecnica della ballerina. Questa tendenza riequilibrava lo strapotere del protagonismo maschile dell'Opera cinese dove le attrici, come abbiamo visto, erano state del tutto escluse. Allo stesso tempo però il modo di danzare dei personaggi femminili dell'Opera costituiva alla soglia degli anni Cinquanta l'unico serbatoio vivente di una danza femminile "nazionale". L'Opera aveva infatti accolto, attraverso diversi passaggi e travasi di generi di spettacolo tradizionale, l'eredità delle danze della dinastia Tang (IX-X sec.), le ultime testimonianze, secondo molti studiosi, di uno stile "veramente cinese" di danza femminile molto più elaborata di quelle del folklore locale (Wilcox 2012: 221-222). È proprio da lì, dall'Opera, dal riutilizzo delle sue tecniche di movimento che sarebbe partito un tentativo ambizioso, coltivato sempre dentro la Scuola di Danza di Pechino: andare, in chiave sempre più nazionalista, oltre l'esempio sovietico per ricostruire, praticamente inventandola *ex novo*, una "danza classica cinese" (*Zhongguo gudian wu*). Essa doveva unire la moderna tecnica Vaganova del balletto classico sovietico con le antiche tecniche "nazionali" di danza, non solo quelle femminili, tramandate da generazioni di attori dell'Opera cinese. Entrambi gli esperimenti ballettistici, il *baleiwu* o balletto classico all'occidentale e il *Zhongguo gudian wu*, il "classico cinese", ebbero l'effetto di liberare – grazie al dinamismo saltatorio e alla tecnica delle punte, alla ricca articolazione dei passi – il movimento della danzatrice dall'"estetica del piccolo piede" (Danzi 2014-15: 57)⁸.

Scrivono Zheng Yangwen in un suo importante saggio pubblicato nel 2009 in *The Body in Asia*, una raccolta di testi che analizzano da punto di vista della bio-politica l'uso dei corpi in diverse culture asiatiche:

Mentre il paese si andava trasformando da impero a stato comunista, la Cina si evolveva da una cultura che enfatizzava la bellezza femminile nella forma del “giglio dorato” (o piccoli piedi bendati) in un’epoca in cui le donne indossavano abiti sessualmente neutri, anzi maschili per essere più precisi [...] il loro corpo divenne un campo di battaglia della rivoluzione comunista e della liberazione delle donne. Il regime comunista usò il femminismo, una nuova teoria politica, per raccogliere adesioni e legittimare il suo ruolo; il regime usò anche il balletto, un nuovo genere di arte performativa, come strumento di scolarizzazione delle vecchie e nuove cittadine. Rivoluzione e liberazione furono proiettate nel corpo femminile e nei passi e nelle pose del balletto comunista (Zheng 2009: 183).

In realtà questo processo di politicizzazione del corpo femminile danzante in una chiave doppia di propaganda sia delle idee comuniste sia della liberazione femminile assunse dei contorni chiari soltanto a partire dalla dura e violenta campagna anti-revisionista lanciata da Mao che segnò nel 1966 l’inizio della Rivoluzione culturale. Questa svolta radicale e potentemente iconoclasta fu anticipata dentro la Scuola di Danza di Pechino dalla messa in scena nel 1964 di quello che può essere definito il primo balletto comunista (*Zhungguo gemin baleiwu* o “balletto rivoluzionario cinese”) della storia della danza cinese, *Il distaccamento femminile rosso* (*Hongse niangzijun*). Là davvero la danzatrice cominciò a proiettare sul pubblico un’immagine nuova della donna e la differenza di genere fu sottodimensionata a favore di una neutralità e un’asessuata fratellanza politica che l’ideologia comunista anteponeva al discorso amoroso che infatti nel *Distaccamento femminile rosso* non ebbe alcuna dimora.

Prima di allora, per tutti gli anni Cinquanta, pur nel clima di grande slancio verso la creazione di forme nuove e moderne di danza, figure non certo rivoluzionarie come quella di Odette del *Lago dei cigni* o di Giselle erano servite ai coreografi cinesi

come fonti di ispirazione. Su quei modelli, e su suggerimento dei maestri russi, furono creati personaggi femminili, parimenti affascinanti e romantici, presi dalle leggende e dai racconti popolari cinesi. L'uso della tecnica ballettistica strettamente classica (ma percepita paradossalmente come moderna perché sovietica!) o di quella contaminata con l'Opera cinese – come nel caso della “danza classica cinese” – legittimava il carattere innovativo degli esperimenti coreografici nati in chiave anti-tradizionalista dentro i laboratori delle scuole e delle accademie di stato.

Per lo più, come era successo in URSS negli anni Trenta, il tema romantico dell'amore difficile, ma alla fine in qualche modo vincente, era un ottimo viatico per avvicinare le masse a uno spettacolo di qualità – non inferiore all'Opera cinese, almeno nelle intenzioni dei coreografi – che ostentava nel campo dell'intrattenimento e dell'educazione del pubblico la forza produttiva moderna della nuova macchina politica comunista.

La prima rappresentazione completa del *Lago dei cigni* (*Tian e hu*) risale al 1958 ed ebbe come protagonista nel doppio ruolo del cigno bianco e del cigno nero Bai Shuxiang. La danzatrice era entrata nella Scuola di Danza di Pechino nel 1954 e aveva studiato con Gusev, Nikolayev e Iliena. In quegli anni danzò i ruoli femminili protagonisti in *Giselle*, *Il Corsaro*, *La fontana di Bachčysaraj*, *Notre-Dame de Paris* e *Sylvia*. Sarà lei poi nel 1964 l'interprete di Qionghua, l'eroina del *Distaccamento femminile rosso* (Jiang 2007: 65). Un fatto questo che indica una linea di continuità con il recente passato pur nella violenta rottura che il “balletto comunista” volle segnare nei riguardi delle produzioni “decadenti” degli anni Cinquanta (Wang 1985: 106). Nel 1959 venne portato sulle scene *Yu Mei Ren* (*La Sirena*), oggi considerato il capolavoro cinese del genere strettamente sovietico o *baleiwu*. Come nota Jiang Dong in *Contemporary Chinese Dance*,

questo spettacolo aveva evidenti somiglianze nello stile coreografico e nel soggetto con *Il lago dei cigni* (2007: 61).

La Sirena fu una creazione nata dalla classe di coreografia di Pyotr Gusev e si basava su un libretto scritto da Li Chengxiang e Wang Shiqi ispirato a una fiaba cinese. *La Sirena* metteva in scena la storia di una donna-pesce principessa del mare che si era innamorata perdutamente di un cacciatore che l'aveva difesa con successo dal tentativo di rapimento messo in opera da un malefico mago munito di una speciale rete. Allontanato ma non sconfitto e intenzionato a non mollare la preda, il mago, grazie all'uso dei suoi poteri occulti, riesce infine a imprigionare la Sirena sul fondo dell'oceano. Avvertito del fatto, il cacciatore si tuffa in acqua e raggiunge sul fondo marino la Sirena. *Lì scopre* che durante la sua prigionia *è stata protetta dalle creature del mare*. Il cacciatore rende loro omaggio e con la Sirena risale sulla terra ferma dove i due decidono di sposarsi immediatamente. Ancora una volta però il mago con i suoi incantesimi riesce, durante la cerimonia, a strappare la Sirena al cacciatore e la conduce a forza in una grotta dove tenta invano di sedurla. Nel frattempo il cacciatore, pieno di angoscia, riprende le sue ricerche che stavolta lo portano nel cuore di una foresta proibita dove resiste alle lusinghe di un serpente dai poteri ipnotici e sconfigge anche numerosi demoni. Grazie all'aiuto di sette fedeli nani libera ancora una volta la Sirena e finalmente riesce a sposarla.

Numerosi altri soggetti ballettistici di carattere fiabesco e leggendario ebbero per protagoniste personaggi come la Sirena riconducibili a una figura femminile delicata, misteriosamente potente e legata sostanzialmente, pur nel clima pesantemente iconoclasta di quegli anni, all'immaginario tradizionale. La vecchia contrapposizione perfettamente bilanciata tra i principi cosmici Yin e Yang, tra l'energia spirituale femminile e quella maschile, tra negativo e positivo, pervadeva la tecnica ballettistica occidentale e soprattutto laddove la "cinesità" emergeva

esplicitamente, vale a dire nello stile misto della “danza classica cinese”, essa infondeva al movimento danzante “un flusso naturale che dall’interno del corpo procedeva verso l’esterno” (Jiang 2007: 53). Come scrive Jiang Dong a proposito della “danza classica cinese” (*Zhongguo gudian wu*):

Questo stile raggiunge la sua perfezione quando il movimento fisico, esterno, è guidato dal movimento interno del *Qi* [il flusso dell’energia vitale sottile] che è mossa a sua volta dalla mente-spirito. In questo modo il movimento del corpo è imbevuto dallo spirito intangibile e invisibile. La teoria di tale stile di danza, motivato spiritualmente e agito fisicamente, è tratta totalmente dalla filosofia tradizionale cinese (2007: 53).

Forse nessuno più di Wang Kefen, pioniera degli studi di storia della danza in Cina, è riuscita a esprimere il grande sgomento provocato dall’irruzione della Rivoluzione culturale dentro il mondo delle scuole e delle accademie dove dall’inizio degli anni Cinquanta si stava lavorando fervidamente alla creazione di uno stile coreografico nazionale sia classico che folklorico. Wang Kefen ha scritto a questo proposito nel 1985, a quasi dieci anni dalla morte di Mao e della fine della Rivoluzione culturale, parole molto dure, di condanna senza appello che forse qui è utile riportare:

Proprio nel momento in cui le attività della danza cinese erano fiorenti avvenne il disastro. La cosiddetta “rivoluzione culturale” che iniziò nel 1966 creò una catastrofe senza precedenti storici. In quei dieci anni i circoli artistici e letterari furono quelli che soffrirono di più. La “banda dei quattro” guidata da Jiang Qing annullò completamente i risultati ottenuti nel campo delle arti e della letteratura nei diciassette anni dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese. Un gran numero di quadri dirigenti dei circoli letterari e

artistici, famosi performer e artisti folk, furono accusati di ogni sorta di crimine, subirono un colpo crudele e molti di loro furono perseguitati fino ad essere uccisi. La musica e la danza folk nazionali furono denigrate e considerate “nocive per la salute”, “pornografiche” e “decadenti”. Le feste tradizionali delle varie etnie insieme alle loro danze furono considerate “feudali e retrograde” e quindi abolite. Molti registi-coreografi di talento e danzatori furono spediti in campagna per lunghi periodi a svolgere lavori manuali. Non fu data loro la possibilità di danzare e furono perfino privati del diritto di esercitarsi (1985: 106).

Nel campo delle arti performative la Rivoluzione culturale passò al vaglio della censura tutto l'esistente e obbligò gli artisti a conformarsi a quelle che furono definite nel 1967 le otto “opere modello rivoluzionarie” o *geming yangbanxi*. Cinque di esse erano nello stile dell'Opera di Pechino (*La lanterna rossa*, *La presa strategica della Montagna della Tigre*, *Shajiabang*, *Il porto di mare*, *Assalto a sorpresa del reggimento delle tigri bianche*); due erano “balletti rivoluzionari” (*geming balaiwu*): *Il distaccamento femminile rosso* e *La ragazza dai capelli bianchi*; l'ottava opera modello, un concerto, era la *Sinfonia Shajiabang*. “Otto opere per 800 milioni di persone” (“*Bayi renmin ba ge yangbanxi*”) fu lo slogan dei primi anni della Rivoluzione culturale. Successivamente, all'inizio degli anni Settanta, fu aggiunto un secondo gruppo di otto opere modello, per arrivare a un totale di sedici.

Il distaccamento femminile rosso divenne un balletto alla fine di una singolare catena di produzioni realizzate con media differenti che ebbero per soggetto un tema che appassionò non solo scrittori, registi di cinema, uomini di teatro, coreografi, quadri di partito, ma che colpì anche l'immaginario popolare proprio per la presenza del personaggio dell'eroina soldato dal carattere risoluto, tenace e anche feroce. L'origine del balletto precede di qualche anno la Rivoluzione culturale e in qualche modo ne

anticipa, offrendogli un “modello” adamantino, il radicalismo ideologico portato ai vertici del fanatismo estetico.

L'idea di un balletto rivoluzionario è *attribuita* dagli storici cinesi al primo ministro Zhou Enlai, fautore con Mao di una politica culturale basata sulle tre direttive contenute nello slogan: “rivoluzionare, nazionalizzare, popolarizzare” (Danzi 2014-15: 30). Scrive Rosemary Roberts in suo saggio del 2008 sul balletto comunista:

Dopo aver assistito [nel 1963] ad una rappresentazione di *Esmeralda* della Scuola di Danza di Pechino, Zhou Enlai aveva suggerito che la Scuola andasse al di là dei balletti occidentali che avevano per protagonisti “principi e fate” per cercare di creare qualcosa di più rivoluzionario che avesse per tema la Comune di Parigi o la Rivoluzione di Ottobre. La Scuola rispose facendo un passo più avanti, proponendo direttamente un balletto con un soggetto cinese rivoluzionario basato sul popolare film del 1961 *Hongse niangzi jun*, *Il distaccamento femminile rosso* (Roberts 2008: 9).

Sotto la guida dello sceneggiatore Lin Mohan, vice-ministro dei Ministeri di Propaganda e Cultura, fu organizzato per la produzione del balletto, secondo il modello del collettivismo sovietico, un “gruppo creativo” che comprendeva oltre ai musicisti e agli scenografi, i coreografi Jiang Zuhui, Li Chengxiang e Wang Xixian, l'intera compagnia di ballo e per i tre ruoli di protagonisti, la ballerina Bai Shuxiang (l'eroina comunista), Liu Qingtang (l'eroe-martire) e lo stesso Li Chengxiang nella parte del *villain*, il subdolo latifondista. La storia del *Distaccamento* era ambientata a Hainan, un'isola del sud della Cina dove realmente era esistita negli anni Trenta, durante la guerra civile contro i nazionalisti di Chiang Kai-shek, un'Armata Rossa composta esclusivamente di donne. Nessuno della compagnia di ballo della Scuola di Danza e degli artisti coinvolti nell'operazione conosceva l'isola, i suoi costumi, la vita militare. Fu così

organizzato un viaggio a Hainan per raccogliere testimonianze orali, per studiare le danze e le musiche locali che sarebbero state inserite nel balletto, per provare da vicino le condizioni di vita dei soldati in quel particolare paesaggio così diverso da quello continentale della regione di Pechino. L'idea della spedizione rispondeva sia ai principi della ricerca scientifica etnografica già sperimentata in URSS come indagine sul folklore e la cultura popolare, sia ai principi dell'estetica del realismo socialista che per i danzatori prevedeva l'uso delle tecniche stanislavskiane di immedesimazione nei personaggi e nel contesto storico-ambientale dell'opera⁹. Ma a fondamento di questa come di tutte le produzioni artistiche della Cina maoista vi furono soprattutto le linee programmatiche culturali tracciate dal leader comunista fin dal 1942 nei suoi *Discorsi sulla letteratura e sull'arte* a Yenan. Una di esse, forse la principale, riguardava proprio la necessità degli intellettuali di uscire dal loro isolamento per immergersi nella vita del popolo e conoscerne in prima persona i bisogni profondi.

Solo alla fine del viaggio a Hainan, dopo due mesi, il "gruppo creativo" arrivò alla stesura del libretto (Danzi 2015-15: 47). Nucleo fondante sia del film del 1961 che del balletto del 1964 furono le ricerche negli archivi dell'isola condotte a partire dal 1956 da un soldato che lavorava presso l'ufficio di Propaganda del Partito. Durante le sue indagini sulla storia militare locale dell'Armata Rossa, commissionate in vista di un importante anniversario politico, il soldato Liu Wenshao trovò un breve accenno a una compagnia militare di donne composta da centoventi elementi che si era sciolta nel 1932. Wenshao riuscì a rintracciare alcune di quelle donne e a farsi raccontare la loro storia che fu pubblicata sotto forma di reportage nel 1957 sulla rivista *Letteratura e Arte dell'esercito di Liberazione* (Danzi 2014-15: 37). Dal reportage emergeva un quadro molto duro: le difficoltà familiari ed economiche – la guerra, l'assenza dei mariti emigrati lontano dall'isola, la povertà, le ingiustizie di una so-

cietà ancora feudale – avevano spinto quelle donne a unirsi alla lotta di liberazione comunista e a far propri gli ideali di eguaglianza economica e sociale che comprendevano anche la parità di diritti tra donne e uomini.

Il balletto si ispirò molto alla versione cinematografica realizzata nel 1961 dal regista Xie Jin. Il film, fortemente romanizzato, aveva ottenuto un successo di pubblico straordinario che aveva fatto seguito al successo dell'avvincente reportage scritto da Wenshao e diffuso su tutto il territorio nazionale. L'idea della donna guerriero aveva d'altra parte saldi radici antiche nella cultura popolare ed era rappresentata in primo luogo dalla figura leggendaria di Hua Mulan, eroina che sarebbe vissuta durante la Dinastia Sui (VI sec.) e che per poter combattere contro gli invasori Unni – ed esprimere così al meglio il suo carattere femminile anti-convenzionale – dovette però travestirsi da uomo. Proprio a Mulan fa riferimento una delle canzoni più famose presenti sia nel film che nel balletto, *Hongse niangzijun liange* ('La canzone del distaccamento femminile rosso') il cui testo iniziale recita: "Avanziamo, avanziamo, la responsabilità dei soldati è grande, l'animosità delle donne è profonda, nell'antichità c'era Hua Mulan che si unì all'esercito prendendo il posto del padre, oggi c'è il distaccamento che prende i fucili per proteggere il popolo" (Danzi 2014-15: 43n).

La protagonista del balletto è la giovane Wu Qionghua, un carattere di pura finzione ma ispirato ai personaggi reali delle soldatesse dello storico distaccamento. Nel prologo la troviamo subito in scena, incatenata ai polsi a un palo da cui tenta di liberarsi con grandi sforzi e contorcimenti. Il suo sguardo fiero esprime sofferenza, determinazione e disprezzo. La schiava ribelle, più volte fuggita e ricatturata, si trova nelle prigioni del suo padrone, il potente latifondista Nan Batian, il signore dell'isola. Il tentativo di liberarsi ha successo e il Prologo si conclude con Qionghua che fugge. Raggiunta da Nan Batian e dai suoi

uomini, viene picchiata violentemente e abbandonata nella foresta di Hainan a una morte sicura. Dopo una notte di tempesta, l'indomani mattina Qionghua viene per caso ritrovata (I atto) da Hong Chanqing, Segretario del Partito Comunista che guida l'Armata Rossa e il distaccamento femminile di Hainan, e da Pang, un suo assistente. Nel vedere i due uomini Qionghua spaventata, credendosi di nuovo nelle mani del suo padrone, tenta la fuga. Hong Chanqing e Pang la rassicurano mostrandosi gentili e premurosi. Se il volto di Nan Batian e dei suoi uomini è torvo, i loro gesti scomposti, il loro fare minaccioso e grottesco, i due giovani militanti comunisti appaiono radianti, il volto è aperto, gli occhi brillanti, lo sguardo rivolto verso orizzonti lontani, spazi ampi, i loro gesti hanno l'eleganza del danzatore nobile del balletto classico anche se i codici dell'Opera cinese emergono da certe pose marziali, dai movimenti a scatto della testa che corrispondono a dei segnali musicali precisi che indicano possibili pericoli. Qionghua viene così salvata e i due uomini vincono le sue resistenze a unirsi alla loro giusta causa. L'atto si avvia alla conclusione con un vibrante *tableau vivant* che raffigura Hong Chanqing e Pang che indicano alla fanciulla la strada che conduce all'accampamento delle donne soldato mentre Qionghua esegue un'*arabesque* (*yingfeng zhanchi*, "accogliere il vento, spiegare le ali"), proiettando il corpo di profilo verso la comune direzione. Per la prima volta la vediamo sorridere. Durante questo *tableau vivant* l'orchestra, in stile occidentale, accenna brevemente al celebre leitmotiv dello spettacolo scritto per l'omonimo film del 1961 dalla compositrice Huang Zhun: *La canzone del distaccamento femminile rosso*. Nel secondo atto, ambientato in un villaggio di campagna, sulla musica squillante della *Canzone del distaccamento*, adesso cantata da un coro femminile, le donne soldato in divisa di ordinanza (berretto militare, camicia verde, pantaloncini a mezza gamba, lunghi calzettoni, e scarpette da ballo) sfilano e si esercitano con fucili

e spade tra uno sventolio di bandiere rosse, sotto lo sguardo ammirato e compiaciuto dei contadini. Seguono una serie di danze eseguite dagli abitanti del villaggio, alcune acrobatiche altre decisamente burlesche ispirate alle tradizioni folkloriche locali dell'isola. Infine, contadini, contadine e soldatesse danzano assieme. La corallità che caratterizza questo atto è interrotta dall'arrivo di Qionghua spossata per il lungo viaggio. Soltanto la vista di una grande bandiera rossa, su cui appoggia il volto provato dalla fatica – mentre l'orchestra esegue una lenta e languida melodia – sembra poterla rianimare. La giovane racconta la sua triste storia mostrando a tutti le ferite subite e accusando il padrone per le sue malefatte. Chiede quindi di potersi unire al distaccamento. Accolta fraternamente, esegue piena di gioia e di fiera determinazione una serie di *grands jetés* al centro della scena conclusi i quali rallenta il suo slancio fino a fermarsi – sostenuta dai due capi militari, una donna e Hong Chanqing, il Segretario del Partito – in un'*arabesque* seguita subito da una statuaria *attitude* con il pugno della mano destra chiuso e teso verso l'alto. Infine Qionghua danza insieme ai contadini su una musica popolare gaia e veloce su cui esegue una virtuosistica serie di *ronds de jambe fouettés en tournant*. L'atto si conclude con la giovane donna che si unisce alle soldatesse del distaccamento sfilando trionfalmente con il fucile in mano. Il terzo atto si svolge nella casa di Nan Batian, durante la festa del suo compleanno: il tentativo delle donne soldato e dei compagni dell'Armata Rossa di cogliere di sorpresa il potente latifondista e cacciarlo dall'isola fallisce perché Qionghua, vinta dal desiderio di una vendetta immediata, alla vista dell'odiato padrone non riesce a controllarsi e nel tentativo di ucciderlo spara, fallendo il bersaglio, un colpo di pistola, mandando a monte l'attacco a sorpresa. Nell'atto successivo, il quarto che porta il titolo-slogan "Il Partito educa gli eroi, il soldato e il popolo sono un'unica famiglia", il Segretario Chanqing spiega alla giovane soldates-

sa, adesso anche lei in uniforme, che la loro missione è politica e volta alla liberazione del popolo degli oppressi e alla sua presa del potere: le vendette personali non fanno parte del programma comunista. Anche questo atto, ambientato all'aperto, nel villaggio che ospita il distaccamento, è un atto ricco di danze collettive: danzano le soldatesse le loro marce militari, danzano i contadini le loro danze folkloriche, danzano tutti quanti insieme per celebrare la felice unione di esercito e popolo. Unica eccezione, subito dopo l'inizio dell'atto, è una lunga variazione di Qionghua, una sorta di monologo interiore danzato: la giovane donna riflette sull'insegnamento ricevuto e, sulle note di un adagio in pieno stile romantico (che ricorda quello dell'inizio del secondo atto del *Lago dei cigni*) e sullo sfondo di una natura incontaminata, si muove sulle punte con passi leggeri, delicati e incerti come in attesa di una misteriosa rivelazione. La vista di una lavagna, approntata nella piazza del campo militare per le lezioni di dottrina politica impartite dal Segretario, rinvigorisce il suo passo: là sono scritte alcune massime comuniste. Adesso le sue posture diventano sempre più marziali, decise; prima in quarta posizione sulle punte tese, poi in *attitude*, solleva le braccia incorniciando il volto fiero e determinato tra i due pugni chiusi. La musica adesso è di nuovo la trionfale marcia della *Canzone del distaccamento femminile rosso*. Da questo quarto atto in poi la figura dell'eroe maschile, il Segretario Changqing, comincia a emergere: le sue azioni coraggiose aprono la strada al nuovo conflitto armato con Nan Batian e il suo esercito. Tutto il quinto e sesto atto, cadenzati da una musica incalzante, sono un susseguirsi di battaglie in cui acrobazie saltatorie ballettistiche si intrecciano con sequenze di combattimento in stile Opera di Pechino. Nel sesto atto Changqing, ferito, viene catturato e condannato a morte; brucerà, arso vivo, in un grande e spettacolare rogo che è anche un'apoteosi teatrale del martirio per la giusta causa della rivoluzione. Qionghua prende a questo pun-

to il comando del distaccamento e conduce le soldatesse alla vittoria finale e alla cacciata del padrone.

Fin qui il nudo racconto del soggetto di un balletto che, diventato “opera rivoluzionaria modello”, fu immortalato nella sua “versione originale” – modificata in realtà da alcuni interventi correttivi della moglie di Mao – nel film omonimo realizzato nel 1970 e oggi visionabile integralmente in rete¹⁰. Jiang Quing, la moglie di Mao – diventata direttrice della Scuola di Danza di Pechino a scapito di Dai Ailian, estromessa e sottoposta a umilianti lavori manuali¹¹ – volle cambiare a tutti i costi il nome della protagonista: Qionghua (“fiore di giada verde”) divenne Qinghua (“pura Cina”). E questo probabilmente per cancellare, come nota Luo Changqing¹², l’associazione della protagonista con una donna realmente esistita, il tenente Qionghua, che aveva comandato il distaccamento femminile di Hainan ma che poi era stata accusata dal Partito di alto tradimento. In questo episodio, oltre all’ossessione maniacale di cancellare, censurare il ricordo dell’esistenza, persino del nome dei presunti traditori, di milioni e milioni di individui, non è difficile intravedere, proprio nello slittamento del nome dell’eroina dall’epiteto gentile e delicato a quello indicante la “purezza” della nazione, il tentativo di fare della protagonista del *Distaccamento* l’icona della nuova femminilità cinese. La metafora tradizionale della bellezza naturale (fiore di giada) venne sostituita da un aggettivo che alludeva alla forza incontaminata della nuova nazione cinese. La protagonista stessa del balletto alla fine, dopo una serie di tormentate vicissitudini, maturava una coscienza politica. Il suo odio viscerale ed egoistico, il suo istinto di vendetta, lasciavano il passo a una violenza ragionata, rivoluzionaria, collettiva, di classe. In fondo la storia di Qionghua-Qinghua è la storia di un’iniziazione femminile – guidata però da un uomo-martire (segno di una persistenza del paternalismo nella prassi maoista?) –, un’iniziazione che diventa il simbolo stesso

della presa di coscienza di un popolo intero di uomini e donne nel segno culturale davvero avanzato per la Cina degli anni Sessanta di una “rivoluzione femminile” dentro la rivoluzione comunista¹³.

Nel suo saggio sul *Distaccamento femminile rosso*, orientato secondo la prospettiva dei *gender studies*, Rosemary Roberts ha messo in evidenza con un’analisi dettagliata della versione filmata del 1970 alcune incongruenze tra la forma danzante utilizzata dai coreografi cinesi e i contenuti progressisti del soggetto. Roberts, per esempio, nell’analizzare alcune scene dove le soldatesse del distaccamento danzano insieme ai soldati dell’Armata Rossa individua nello schematismo coreografico di impronta ballettistica occidentale la “riaffermazione dello stereotipo” della differenza tra un genere femminile delicato e leggero e un genere maschile forte ed energico. Scrive Roberts:

Le donne si muovono dietro agli uomini. Mentre gli uomini eseguono ampi e profondi balzi in avanti, le donne si muovono sulle punte facendo piccoli e rapidi passi laterali, usando sovente le braccia in quarta posizione per incorniciare e a volte nascondere del tutto la testa e la faccia con un movimento che sarebbe potuto derivare direttamente dal *Lago dei cigni*. Gli uomini poi cominciano a saltare in maniera energica mentre le donne non fanno altro che alzare e abbassare le braccia. Il dominio maschile e la gerarchia dei generi quindi sono confermati in maniera sottile dalle posizioni sulla scena e dal contrasto tra l’incedere aperto e largo degli uomini, dalla loro energia assertiva da un lato e dall’altro dall’incedere posturalmente stretto, dai movimenti a bassa energia e dal semi-occultamento delle donne. Osservando le cose da questo punto di vista potremmo concludere che gli ideali di uguaglianza tra uomini e donne della Rivoluzione culturale vennero minati dagli stereotipi di genere di cui era imbevuta la coreografia del balletto classico (2008: 21).

Paradossalmente però sembra poter funzionare anche la tesi opposta e cioè che il discorso rivoluzionario dell'eguaglianza di genere abbia trovato nella tecnica del balletto classico occidentale passi e figure che offrivano alle danzatrici possibilità dinamiche maggiori e spazi di azione più ampi che si accordavano pienamente con l'ideale non più domestico e claustrofobico della militante comunista.

Zheng Yangwen, docente di storia culturale negli USA, nel saggio già citato, sembra muoversi in questa direzione. Nell'esaminare alcune sequenze coreografiche che hanno per protagonista Qionghua la studiosa si interroga sul tipo di "sensazione visuale" che il pubblico cinese dovette provare nell'assistere per la prima volta in un "balletto classico" agli exploit della tecnica occidentale associati a una eroina comunista cinese e non ai personaggi fantastici di opere come *Il lago dei cigni* o *La Sirena*. Scrive Zheng Yangwen:

La risposta del pubblico dei lavoratori fu travolgente. Essi non avevano capito il significato del *Lago dei cigni* ma apprezzarono profondamente *Il distacco femminile rosso*. Questo si addiceva ai loro gusti. I cigni bianchi li frastornavano ma le "ragazze rosse" insegnavano loro qualcosa sulla lotta di classe e li galvanizzavano [...]. I corpi femminili del *Distacco femminile rosso* trasmettevano il nuovo codice e la cultura del femminismo comunista. Ciò ispirava non solo le donne ma anche gli uomini (Zheng 2009: 202).

Una delle foto più conosciute del balletto, una vera e propria icona pop, come d'altra parte altre foto dello spettacolo, mostra un momento del primo atto in cui Qionghua – sopravvissuta nella foresta alle ferite mortali procurate da Nan Batian – fugge terrorizzata alla vista di due uomini sconosciuti che poi si riveleranno essere Chanqing, il Segretario del Partito Comunista e il suo assistente, il compagno Pang. La foto congela l'immagi-

ne di un poderoso salto di Qionghua, un movimento di *sisonne fondue*, di “forbice”. È uno slancio violento e disperato, un salto che staglia sulla scena la silhouette della danzatrice – che indossa camicia e pantaloni rossi, le scarpette di seta rosa da ballerina – in una plastica e tesissima posizione di profilo che si espande a mezz’aria diagonalmente, le gambe a forbice completamente divaricate a 180 gradi. Nel volo i piedi sono puntati verso i vertici opposti della linea diagonale che attraversa il corpo, uno teso verso l’alto, l’altro verso il basso; i pugni sono stretti sopra la testa, il torso e le braccia sono drammaticamente curvati all’indietro. Commenta giustamente Zheng Yangwen: “È impossibile trovare un lessico altrettanto ribelle nel dizionario della danza cinese tradizionale” (Zheng 2009: 194).

Questo vocabolario “ribelle” invece era presente nella tradizione del balletto classico occidentale dove già nell’Ottocento i personaggi femminili del repertorio romantico avevano cominciato a imporsi per carattere e determinazione oltre che per i loro exploit di potenza fisica e di virtuosismo tecnico.

Il linguaggio del balletto classico occidentale sembra quindi aver portato con sé nella danza cinese energie e forze contraddittorie e sicuramente di grande effetto. Da un lato, come osserva Rosemary Roberts, esso limitò e contrastò con il suo retaggio aristocratico e borghese le spinte creative rivoluzionarie – che però da sé, per volontà politica, si erano già autocensurate negandosi l’avventura della danza moderna etichettata come “filo-americana” – dall’altro offrì gli strumenti tecnici e formali per immaginare e praticare una danza anti-tradizionale attraverso cui, come nel nostro caso specifico, fare emergere una figura femminile nuova, opposta a quell’antica, codificata e costretta dentro l’estetica del “piede fasciato”.

NOTE

¹ Si pensi ai suoi *Discorsi di Yenan* del 1942 con cui gettava le basi per un uso politico del teatro e della danza da porre “al servizio del popolo” (Mao 1968 e *Selected Works of Mao Tse-tung*

² 16, March 2008 [30/11/2018]a. (alternativo).

³ Per il concetto di corporeità nella danza cfr. Bernard 2001.

⁴ La pratica dei “piedi fasciati” fu abolita con un apposito decreto dal primo presidente della Repubblica Cinese, Sun Yatsen, poco dopo la elezione, il primo gennaio del 1912.

⁵ Alla vita dell'imperatrice vedova Cixi Chang Jung ha dedicato una biografia romanzata pubblicata in Italia nel 2015 da TEA: *L'imperatrice Cixi. La concubina che accompagnò la Cina nella modernità*.

⁶ Per il documento filmato cfr. <<http://m.princeton.edu/video/detail?id=KswvX2b6jNc&feed>> [30/11/2018].

⁷ Tra queste opere di balletto cinese danzato sulle punte, utilizzando le cinque posizioni di base dei piedi, i *ports de bras*, tutto il ricco vocabolario della *danse d'école*, insieme ai costumi storici o fantastici cinesi, vi erano titoli come *La colomba della Pace*, *Il sacrificio del Nuovo Anno*, *La Sirena* (Jiang 2007: 54-69).

⁸ Nel *Xiqu* o Opera cinese la calzatura dei caratteri *dan*, chiamata *qiaoxie*, ricorda i “piedi fasciati” e rende difficoltoso il semplice camminare degli attori (o delle attrici). Cfr. Danzi, 2014-15: 57.

⁹ Per il balletto nella Russia Sovietica, cfr. la monografia *I Cigni del Cremlino* di Christina Ezrahi pubblicata nel 2017 da Gremese.

¹⁰ Il film è visionabile al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZHTPcs3IQPU>> [30/11/2018].

¹¹ La triste vicenda dell'accanimento di Jiang Qing contro Dai Ailian è raccontata da Richard Glasstone in *The Story of Dai Ailian. Icone of Chinese folk dance and Pioneer of Chinese ballet*, Alton, Dance Book, 2007.

¹² Citato da Danzi 2014-15: 48.

¹³ Forse non è superfluo notare come l'intreccio del *Distaccamento femminile rosso* si riveli simile e opposto a quello del balletto borghese e romantico *Giselle*. Lì è una donna martire che con il suo amore ingenuo e il suo sacrificio conduce l'uomo colto e raffinato ma arido alla salvezza spirituale. Nel *Distaccamento* è un uomo con una forte consapevolezza politica a contribuire attraverso il suo martirio alla presa di coscienza politica di un'ingenua, passionale, volitiva contadina.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bernard, Michel (2001), *De la création choréographique*, Paris, Edition Centre National de la Danse.
- Chang, Jung (2010), *Cigni selvatici. Tre figlie della Cina*, Milano, TEA.
- (2015), *L'imperatrice Cixi. La concubina che accompagnò la Cina nella modernità*, Milano, TEA.
- Chang, Shih-Ming Li; Frederiksen, Lynn E. (2016), *Chinese Dance. In the Vast Land & Beyond*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Danzi, Irene (2014-15), *Evoluzione storica dei balletti moderni rivoluzionari. La ragazza dai capelli bianchi e Il distaccamento femminile rosso*, Tesi di Laurea Magistrale in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea, a.a. 2014-15, relatore prof. Federico Alberto Greselin, Università Ca' Foscari di Venezia.
- Delza, Sophia (1958), "The Dance in Chinese Theater", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 16/4.
- Ezrahi, Christina (2017), *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, Roma, Gremese.
- Jiang, Dong (2007), *Contemporary Chinese Dance*, Beijing, New Star Press.
- Le Goff, Jacques; Truong, Nicolas (2005), *Il corpo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.
- Mackerras, Colin (1975), *The Chinese Theatre in Modern Times. From 1840 to The Present Day*, London, Thames and Hudson.
- (1981), *The Performing Arts in Contemporary China*, London and New York, Routledge.
- Mao, Zedong (1968), *Discorsi alla Conferenza di Yanan sulla letteratura e l'arte*, Pechino, Casa Editrice Lingue Estere.
- Selected Works of Mao Tse-tung*, in *Marxists Internet Archives – Library*, <<https://www.marxists.org/archive/index.htm>> [30/11/2018].
- Roberts, Rosemary (2008), "Performing Gender in Maoist Ballet: Mutual Subversions of Genre and Ideology in *The Red Detachment of Women*, *Intersection. Gender and Sexuality in Asia and in the Pacific*, 16, March 2008, <<http://intersections.anu.edu.au/issue16/roberts.htm>> [30/11/2018].

- Tian, Min (2000), "Male Dance: the Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre", *Asian Theatre Journal*, 17/1.
- Wang, Kefen (1985), *The History of Chinese Dance*, Beijing, Foreign Language Press.
- Wilcox, Emily (2012), "Han-Tang Zhongguo Gudianwu and the Problem of Chineseness in Contemporary Chinese Dance: Sixty Years of Creation and Controversy", *Asian Theatre Journal*, 29/1.
- Zheng, Yangwen (2009), "Women's Revolution embodied in Mao Zedong Era Ballet", *The Body in Asia*, eds. Turner, Bryan S.; Zheng, Yangwen. New York-Oxford, Berghahn Books.