

Meraviglia e paura: la *chinoiserie* nella cultura italiana

Premessa

Prenderemo qui in esame la *chinoiserie* non nel suo senso specifico settecentesco e rococò, ma nel senso più ampio di raffigurazione visuale e letteraria della Cina per mano di un non cinese.

La *chinoiserie* o cineseria è una forma di 'rappresentazione dell'altro', e, come tale, non è mai completamente innocente, ovvero priva di un intento critico o politico, né è una riproduzione mimetica della realtà. Il rapporto fra ciò che viene rappresentato e, chi rappresenta non è mai un rapporto paritario: esso rispecchia sempre un'egemonia di potere, politico, sociale o economico, ed esprime un giudizio di valore sull'oggetto rappresentato, e al tempo stesso, anche sul rappresentante. Basti vedere la definizione di 'cineseria' nel dizionario Devoto-Oli:

cineseria «ci-ne-se-rì-a» (dis. chineseria) *s.f.*

1 (spec. *al pl.*). Ninnolo, gingillo, insieme di oggetti cinesi o ispirati alla produzione cinese.

2 Procedimento sottile e complicato; formalismo ozioso e esasperato; cavillosità.

ETIMO Dal fr. *chinoiserie* (sec. XIX), der. di *chinois* 'cinese'

DATA 1887.

Entrambi le definizioni mostrano una connotazione negativa più o meno profonda. Le cineserie sono ninnoli o gingilli, oggetti graziosi e inutili, 'laboriose inezie' (per citare Giorgio Manganelli) o, addirittura, le gozzaniane 'buone cose di pessimo gusto'. La Cina stessa, quindi, finisce per diventare un enorme balocco, accattivante, divertente, rutilante, ma, in ultima analisi, inane e innocuo, spumeggiante e leggero, da non prendersi sul serio. Quindi, inferiore, rispetto a una scala egemonica

che colloca tutta la serietà, l'importanza, e la ponderosità, economica e non, in occidentale.

La seconda definizione introduce un ulteriore elemento negativo: la complessità, la cavillosità, il formalismo esasperato e, naturalmente, ozioso, come si addice a una nazione frivola. L'apparato burocratico e la complessa macchina statale cinese, che hanno retto (e ancora reggono) per più di duemila anni un paese fatto di etnie diverse, conflitti, cataclismi e contraddizioni, diventano un complesso rompicapo. Gioco sì, e quindi ozioso, ma intricato e inutilmente complesso. Uno spreco di tempo ed energie.

Questa è la Cina della *chinoiserie* artistica e letteraria in Italia e altrove, almeno fino alla fine del XIX sec.

Già prima di questo periodo, tuttavia, sotto questa immagine di grazia un po' stucchevole e di ozioso bizantinismo, aveva cominciato a serpeggiare un altro sentimento: la paura.

Un sentimento di minaccia incombente che non fu mai espresso a chiare lettere fino a quando, nel 1895, il Kaiser Wilhelm II, in seguito ad un sogno in cui aveva visto un Buddha a cavallo di un drago che minacciava di invadere l'occidente, conìò il termine *gelbe Gefahr* 'pericolo giallo'. In questo modo, viene stabilita un'etichetta per tutte quelle paure e quelle ansie di natura politica, ma anche fisica e sessuale, che avevano turbato i sonni dell'occidente fin dal Medioevo, e dalle minacce di conquista dell'Europa da parte di Genghis Khan e dei Mongoli.

E su questi tre punti si declina la cineseria, in Italia e altrove: la grazia, la tortuosità e la minaccia.

Questi tre elementi coincidono anche con tre fasi storiche dei rapporti dell'occidente, e dell'Italia con il mondo sinico: lo sguardo innocente, il diletto e l'inizio della paura, la minaccia.

Prenderemo qui in esame tre esempi che riflettono

altrettanti momenti salienti nella storia della rappresentazione della Cina in Italia: Marco Polo, la *chinoiserie* artistica e letteraria a Venezia e nel Veneto, e la *Turandot* di Puccini.

Lo sguardo innocente: Marco Polo

La prima rappresentazione estesa della Cina e dei suoi abitanti è certamente quella dataci da Marco Polo nel suo *Milione* (1298), per quanto questa non sia, a dire il vero, la prima descrizione in assoluto dei cinesi in una lingua occidentale (primato che spetta a Guglielmo di Rubruck, o Willem van Ruysbroeck, ca. 1210-ca. 1270, e al suo *Itinerarium*). Sebbene la paternità dell'opera, la veridicità del racconto e addirittura l'esistenza stessa dell'autore siano stati messi più volte in questione, non v'è dubbio che, nell'immaginario popolare, Marco Polo sia lo scopritore della Cina, nonché il termine di paragone con cui si sono misurati tutti i viaggiatori successivi.

Marco Polo ci descrive la Cina come un paese immenso, retto da una benevola dittatura. Un paese di costumi morigerati, di ricchi commerci, di numerose e fiorenti città, di pratiche mercantili ingegnose e innovative, non molto forte militarmente.

Lo sguardo di Polo è quello del mercante, non dell'uomo d'armi, e nemmeno del missionario. Qualunque fosse il suo intento (o l'intento del vero autore) nello scrivere quest'opera, la rappresentazione dell'altro non è mai deliberatamente malevola. Si avvertono più ammirazione e rispetto che timore. Certo, il fantastico e l'esotico non mancano, e certamente costituivano uno dei punti di interesse per i lettori. Così come non mancavano spunti che avrebbero sicuramente titillato le fantasie erotiche dei lettori contemporanei e successivi, come la descrizione dell'harem di concubine mantenuto dal Khan, che in gruppi di sei e in tre turni per notte, soddisfacevano tutti i desideri del sovrano. La copia del *Milione* appartenuta ad un lettore d'eccezione come Cristoforo Colombo, e giunta fino a noi, porta infatti annotazioni e sottolineature proprio in corrispondenza di questi punti di interesse.

Tuttavia, il racconto di Marco Polo assume talora

anche toni moraleggianti diretti proprio alla sua città, a quella Venezia dai costumi troppo liberi. Quando descrive le fanciulle della provincia del Catai, che sono di straordinaria modestia, parlano solo quando interrogate, non escono di casa se non accompagnate dalle madri, non giocano, non scherzano, non si affacciano alla finestra, non rivolgono la parola agli sconosciuti, Polo ammicca alla propria città, forse proprio alle sue tre figlie, Fantina, Beleva e Moreta, il cui comportamento era probabilmente molto diverso.

È stato detto che il vero scopo dell'autore del *Milione* era promuovere sé stesso agli occhi dei propri concittadini, dipingendosi come un uomo capace di destreggiarsi in situazioni difficili e ricoprire incarichi delicati, contrapponendo degli esempi di sobrietà e moralità ai costumi veneziani che evidentemente disapprovava. A maggior ragione, quindi, descrive la Cina in una luce favorevole, ancorché strumentale ai suoi fini.

L'innocenza dello sguardo poliano non è forse scevra da un certo interesse, ma rimarrà la rappresentazione più positiva della Cina fino al *Dictionnaire philosophique* di Voltaire.

Dalla grazia al timore: la perdita dell'innocenza

Per tutto il Settecento abbiamo in Italia pregevoli testimonianze di decorazione a *chinoiserie* all'interno delle dimore nobiliari. Fin dal tardo Seicento si producevano a Venezia mobili con decorazioni alla cinese, ville e palazzi vantavano stanze cinesi con affreschi, stucchi e lacche. Motivi a cineserie molto eleganti erano presenti nelle più importanti dimore nobiliari della città, come la "Camera delle lacche verdi" di Palazzo Calbo Crotta, ora a Cà Rezzonico. Oltre a Venezia, da ricordare è sicuramente a Torino il "Gabinetto Cinese", ideato nel 1732 e concluso nel 1736, in cui il rivestimento delle pareti presenta una raffinata boiserie pensata in stile *rocaille* dall'architetto Filippo Juvarra e in cui le preziose lacche originali cinesi sono integrate con altre a imitazione cinese, realizzate nel 1736 dal pittore piemontese Pietro Massa. Si ricordano inoltre altri interventi dello Juvarra per Stupinigi e per la Villa della Regina. Ulteriori pregevoli esemplari

di manufatti 'alla cinese' sono custodite in altre residenze sabaude, come Palazzo Granari, Villa Vacchetta, Moncalieri, a testimonianza di quanto diffusa fosse la passione per le *chinoiserie* anche in Piemonte.

I più importanti esempi di *chinoiserie* in Italia rimangono comunque il "Salottino di Porcellana" della regina Maria Amalia di Sassonia, originariamente collocato nella Reggia di Portici, presso Napoli, oggi nella reggia di Capodimonte, realizzato a partire dal 1757, e la Palazzina Cinese, detta anche Casina Cinese, realizzata da Giuseppe Venanzio Marvuglia a partire dal 1799 su commissione di Ferdinando IV di Borbone, che aveva acquistato una casa in stile cinese già progettata dallo stesso architetto.

Se il "Salottino di porcellana" di Portici, con le sue elaborate e fantasiose cineserie ispirate a Watteau e a Boucher, e la "Camera delle lacche verdi" di Palazzo Calbo Crotta, ora a Cà Rezzonico, a Venezia, con i suoi trenta pezzi di arredamento in lacca verde, ci mostrano una Cina aggraziata fatta di pagode, alberi fantastici, figurine un po' leziose con parasoli etc., gli affreschi di Giandomenico Tiepolo nella Sala Cinese di Villa Valmarana ai Nani (1757) e l'opera teatrale di Carlo Gozzi sono due esempi di come, sono la patina della grazia e della bizzarria, un sentimento di timore cominci a farsi strada nello sguardo dell'occidente.

Nel ciclo di affreschi che Giandomenico Tiepolo dipinge per la Foresteria di Villa Valmarana ai Nani, oltre al *Mercante di Stoffe* e alla *Passeggiata del mandarino*, al *Principe e l'indovino*, scene graziose ed eleganti, notiamo il grande affresco dell'*Offerta di frutti a Dea Luna*, che, in secondo piano, mostra una figura massiccia e minacciosa, reggente un turibolo e una picca. La Cina è sì il paese delle figurine aggraziate, delle stoffe multicolori, degli alberi e dei frutti fantastici, ma è anche il paese della burocrazia e della giustizia, amministrata in modo severo e spesso brutale ("quando rangola il gong, gongola il boia" si canterà nella *Turandot* di Puccini, 1926).

Accanto all'idealizzazione illuminista della Cina si affaccia l'immagine di un potere arbitrario e crudele. Barbaro, in fin dei conti, a dispetto di tutta la sua appetibilità estetica.

E lo stesso paese barbaro ritroviamo nella *Turandot* di Carlo Gozzi (1762), dall'autore definita 'fiaba cinese tragicomica in cinque atti'. Già dall'ambientazione del primo atto, la Cina ci appare come un paese sinistro: "Veduta d'una porta della città di Pechino, sopra la quale ci sieno molte aste di ferro piantate, sopra queste si vedranno alcuni teschi fitti, rasi; col ciuffo alla turca."

E che dire della sua principessa: "D'Altoum Can la figlia\ Turandot, in bellezza inimitabile\ da pennello il più indubre, di profonda\ perspicacia di mente, di cui vanno\ molti ritratti per le corti in giro,\ è d'animo sì truce, ed è sì avversa\ al sesso mascolin, che invan fu chiesta\ da gran monarchi in sposa."

Bellissima, intelligente, crudele. E insofferente alla dominazione del 'sesso mascolin' (straniero, oltretutto), tanto da dover essere sessualmente soggiogata dal principe senza nome, uno straniero, per l'appunto. Nella rappresentazione coloniale, il paese colonizzato è spesso incarnato da una donna resa sessualmente accessibile, vuoi per violenza, sopraffazione o seduzione, a un maschio straniero (da *Turandot* a *Faccetta nera*)

Le cineserie di Tiepolo e la commedia di Gozzi sono praticamente coevi e nascono entrambi da quell'ambiente, Venezia, e, più in generale il Veneto, che, per vocazione marittima e mercantile, era particolarmente aperto a tutto ciò che proveniva dal cosiddetto (à la Edward Said) Oriente. L'esotismo (definito secondo i parametri dell'epoca, naturalmente) furoreggiava sui palcoscenici veneziani, con opere ambientate, oltre che in Cina, anche in Persia, in America, in Spagna, in Siberia, in India, in Egitto, etc. Nel 1753, l'abate Pietro Chiari, mette in scena *La Schiava Chinesa*, e, durante il carnevale 1754, il suo seguito, *Le Sorelle Chinesi*. Lo stesso Goldoni trionferà nell'autunno del '53 con *La Sposa Persiana*, commedia di ambiente turchesco.

Ma la moda della Cina a teatro non fu un fenomeno solo veneziano. Dopo un esordio francese, con commedia *Les Chinois* di Jean François Regnard, rappresentata alla Comédie italienne nel 1692, ritroviamo la Cina sul palcoscenico di Vienna, con *Le Cinesi* di Pietro Metastasio, rappresentato nel 1735 come introduzione a un ballo cinese. Sul

versante italiano, vediamo *L'Achemo Imperador della Cina* di P. Scarlati, allestito in forma privata dai Convittori del Regio Imperial Collegio de' Nobili di Palermo, nel 1731. Un'altra rappresentazione privata di un'opera di ambiente cinese furono *I Taimingi*, di Pier Jacopo Martello (1665-1727), messi in scena dai Convittori del Collegio dei Nobili di Modena, durante il carnevale del 1732. Per quanto riguarda il dramma musicale, nel 1707, nel teatro veneziano di S. Cassiano, viene rappresentato il *Taican Re della Cina* di Urbano Rizzi (1707), mentre durante il carnevale del 1719, al Teatro Arciducato di Mantova, ha la sua prima rappresentazione il *Teuzzone*, un'opera di Antonio Vivaldi su libretto di Apostolo Zeno, che narra delle vicende di Teuzzone, l'erede legittimo al trono della Cina. E poi ancora, nel 1752, a Vienna, *L'Eroe Cinese*, sempre di Metastasio, ispirato a un autentico dramma in lingua cinese *Zhaoshi gu'er* (L'orfano della famiglia Zhao 趙氏孤兒), attribuito al drammaturgo del XIII sec. Ji Junxiang 紀君祥, e raccolto dal padre Du Halde nella *Description géographique, historique... de l'Empire de la Chine* (Paris, Le Mercier, 1735). Questo dramma, il primo cinese mai tradotto in una lingua occidentale, ispirò anche Voltaire, che ne trasse *L'Orphelin de la Chine*, rappresentato per la prima volta nel 1755, oltre a Baldassare Galuppi (*L'Eroe Cinese*, 1753, Napoli), Johann Adolph Hasse (*L'Eroe Cinese*, 1753, Hubertsbourg), Tommaso Giordani (*L'Eroe Cinese*, 1756, Dublino), Domenico Cimarosa (*L'Eroe Cinese*, 1782, Napoli).

Come possiamo vedere, la presenza del tema 'Cina' nelle arti figurative e performative era molto presente in Italia nella prima metà del Settecento, fino ad arrivare a una vera e propria frenesia attorno alla metà del secolo.

Ma qualcosa è cambiato nella percezione della Cina e dei suoi abitanti. I cinesi sono creature aggraziate, bamboleggianti e infantili, ma anche grottesche, oppure imperscrutabili, minacciose e sinistre.

A questo proposito, basti vedere quanto scrive lo stesso Martello a proposito dei suoi *Taimingi*, di cui raccomanda la rappresentazione in forma di pubblica lettura, anziché di spettacolo teatrale, perché le fattezze degli asiatici potrebbero essere imitate dagli attori europei solo attraverso l'uso

di maschere, e, anche così facendo, i sentimenti espressi dai protagonisti mal si adatterebbero a delle fisionomie così deformi.

"i nostri Taimingi dimandano, non d'essere rappresentati, ma d'esser letti, perché chiedendo più oltre, riporterebbero dagli istrioni una tanto giusta ripulsa [...] Bisognerebbe che [gli attori] recitassero mascherati alla maniera degli antichi istrioni, imperocché, come altrimenti vorremmo noi rappresentare al popolo le cere di quegli Asiatici con gli occhi piccoli, co' nasi schiacciati, con le capellature e le barbe non meno ritte che rade, servendoci de' volti europei? Lo che facendo per avventura, a riso e non a pietà gli animi altrui muoveremmo, e i nostri eroi farebbero la figura de' zanni sul palco. Qual dama vorrebbe udir lodar di bellezza ciò che in Europa è difformità, e astenersi o dall'increspar la fronte, o dal ridere? E pur così bisogna dipingere le fisionomie cinesi, ove la necessità porta che in bocca di quegli amanti si facciano sentire gli encomi delle loro belle." (Cfr. P.J. Martello, *I Taimingi*).

Quasi cinque secoli dividono lo sguardo innocente e ammirato di Marco Polo dalla Cina crudele, ancorché fiabesca di Gozzi. Nel frattempo il mondo è cambiato, l'impresa coloniale ha avuto inizio, i commerci marittimi con la Cina si sono intensificati, e hanno dato inizio a dispute commerciali che culmineranno nelle guerre dell'oppio, il primo vero conflitto armato fra l'impero cinese e una potenza occidentale. Sono cresciuti i sentimenti xenofobi e sinofobi da ambo i lati, che sfoceranno nelle rivolte dei Taiping e dei Boxer.

La principessa Turandot e i pretendenti venuti da lontano sono sempre più incompatibili.

La minaccia e la paura: Turandot

Il 25 aprile 1926, alla Scala di Milano, ha luogo la prima rappresentazione dell'opera *Turandot* di Giacomo Puccini, diretta da Arturo Toscanini. L'opera viene eseguita nella sua forma incompleta, perché, nelle parole di Toscanini, "Qui finisce l'opera, perché a questo punto il maestro è morto". I librettisti, Giuseppe Adami e Renato Simoni, si ispirano alla commedia di Gozzi, benché l'attenzione del compositore fosse stata all'inizio

suscitata dalla lettura del drama di Friedrich Schiller, *Turandot, Prinzessin von China* (1801).

L'allestimento del 1926, con le scenografie di Galileo Chini (1873–1956) e i costumi di Umberto Brunelleschi (1879 – 1949), è un trionfo della cineseria in versione Art Nouveau.

La principessa, già dall'immagine della locandina, non è più una bellissima fanciulla cinese. Anzi, le sue fattezze sono solo vagamente asiatiche. È piuttosto una diretta discendente della *femme fatale fin-de-siècle* (la Lulu di Franz Wedekind), o la versione operistica delle vamp del cinema americano di quel periodo (l'occhio pesantemente bistrato di Theda Bara nei suoi ruoli orientali), la donna che conduce gli uomini alla rovina.

Rispetto agli adattamenti precedenti del mito della principessa Turandot, la versione di Puccini ha una forte connotazione sessuale che s'inserisce perfettamente nel contesto tardo-coloniale dell'epoca. La 'principessa di gelo', che manda a morte i pretendenti stranieri deve essere vinta dall'invasore/salvatore straniero attraverso un atto (Ed il mio bacio scioglierà il silenzio/ Che ti fa mia!...) che è una chiara metafora, o meglio, una sineddoche, di ciò che all'epoca non era consentito rappresentare su palcoscenici rispettabili.

La Cina, due decenni prima, era stata punita per la rivolta xenofoba dei Boxer (1900) con una carneficina e un saccheggio sistematici, fra cui quello del Palazzo imperiale, che superarono di gran lunga tutti gli eccessi compiuti dai Boxer. Due decenni dopo, la crudele e xenofoba Turandot deve piegarsi al desiderio di Calaf, vinta da un'improvvisa e inspiegabile passione amorosa, che da sempre costituisce il tallone d'Achille narrativo di quest'opera.

Ormai uscita dal suo ruolo di paese balocco, o di allegoria illuminista del buon governo, la Cina delle *chinoiserie* dei primi decenni del XX sec. si presenta come un paese barbaro e crudele, retto da un potere arbitrario. Una minaccia per l'Occidente. E come tale, deve essere contenuta e punita.

Turandot è il Pericolo Giallo definito da Guglielmo II nel 1895. E sarà proprio Guglielmo II, nel 1900, a invitare il contingente punitivo internazionale a radere al suolo Pechino.

Conclusioni

La *chinoiserie* o cineseria è una forma artistica e letteraria di rappresentazione della Cina la cui esistenza non si esaurisce nel Settecento. Il modo di rappresentazione non obiettivo e non mimetico di questo paese precede e segue il periodo che vede il massimo fiorire della *chinoiserie* rococò, fino ad arrivare ai giorni nostri, incarnandosi in forme sempre nuove di espressione, come il cinema, la moda etc.

Come ogni forma di rappresentazione, la cineseria non è innocente. In altre parole, si colloca in una prospettiva egemonica che vede l'Occidente in posizione dominante e la Cina in posizione subordinata. Tale prospettiva corrisponde spesso a un'agenda politica o economica.

In Italia, la rappresentazione della Cina parte, in modo consistente, dalla narrazione relativamente benevola di Marco Polo, per poi subire una trasformazione negativa a partire dal XVIII sec., in un periodo di grandi interessi economici e coloniali nei confronti dei paesi asiatici, che culminerà in immagini di crudeltà e barbarie con gli eventi degli inizi del XX sec.

Con la vittoria del comunismo in Cina e la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, assisteremo alla nascita di un nuovo tipo di cineseria, la *chinoiserie* politica, ovvero l'interpretazione, l'idealizzazione o la critica del socialismo cinese visto attraverso l'occhio dell'Occidente moderno.

Riferimenti bibliografici

- ASHBROOK, WILLIAM; POWERS, HAROLD, *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*, Princeton Univ Pr, Princeton, 1991.
- CATUCCI, MARCO, *Il teatro esotico dell'abate Pietro Chiari: Il mondo in scena fra décor e ragione*, Roma, Robin Edizioni, 2007.
- G. DEVOTO - G.C. OLI, *Il Devoto-Oli Vocabolario della lingua italiana* 2014. Edizione Digitale, a cura di L. Serianni e M. Trifone. Firenze, Le Monnier, 2014.
- GOZZI, CARLO, *Fiabe teatrali: L'amore delle tre melarance-Turandot-La donna serpente*, Milano, Mursia, 2009.
- MORENA FRANCESCO, *Chinoiserie, Evolution Of The Oriental Style In Italy From The 4Th To The 19Th Century*, Firenze, Centro Di, 2009.
- POLO, MARCO, *Il Milione*, Torino, Einaudi, 2005.

SPENCE, JONATHAN D., *The Chan's Great Continent: China in Western Minds*, New York, W. W. Norton, 1998.

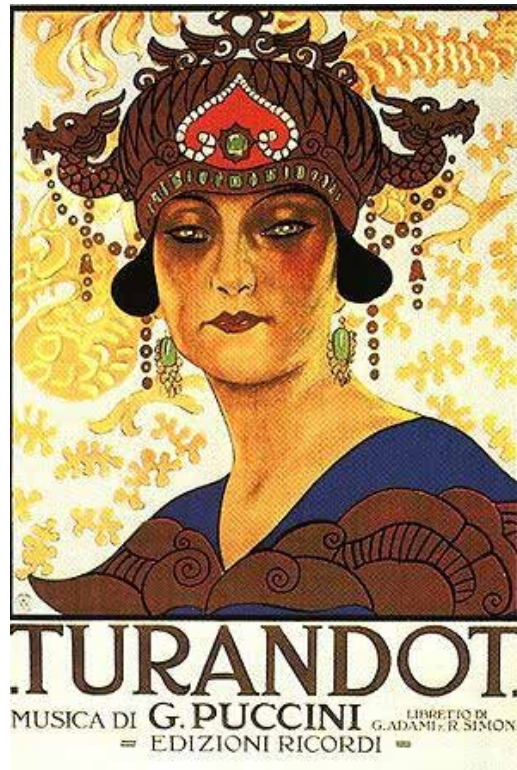
WARD, ADRIENNE, *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage*, Lewisburg, Bucknell Univ Press, 2010.



“Gabinetto Cinese”, Torino, Palazzo Reale



Giandomenico Tiepolo, *Offerta di frutti a Dea Luna*, Foresteria di Villa Valmarana ai Nani, Vicenza



U. Brunelleschi, Locandina per *Turandot* (1926)