MARIA ANTONIA PAPA

Immagini della Cina: Metastasio e i libretti d'opera del Settecento

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «La rappresentazione dell'Estremo Oriente nel teatro moderno (XVII-XX secolo)»
a cura di G. Gallucci, M.A. Papa

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

MARIA ANTONIA PAPA

Immagini della Cina: Metastasio e i libretti d'opera del Settecento

Il contributo analizza la funzione dell'ambientazione cinese nel melodramma italiano del Settecento, con particolare attenzione a Metastasio. Muovendo dalle riflessioni sull'orientalismo e sulla costruzione simbolica dell'alterità, lo studio vuole mostrare come la Cina si configuri non tanto come spazio geografico definito, quanto come dispositivo scenico e retorico funzionale alla riflessione europea su sé stessa. L'esotismo metastasiano, evidente ad esempio nelle Cinesi*, appare infatti programmaticamente superficiale e legato a esigenze teatrali più che a un interesse culturale. Attraverso l'analisi di un corpus di libretti ricostruito tramite il database Corago, il saggio evidenzia la diffusione del soggetto cinese e la progressiva rarefazione delle indicazioni topografiche, fino alla formula generica 'alla cinese', confermando la natura simbolica e ideologica di tale ambientazione.*

La presenza dell'Oriente nell'immaginario letterario e artistico europeo è un fenomeno di lunga durata che attraversa epoche e generi diversi, ma è soprattutto nel corso del Settecento che tale interesse conosce una marcata intensificazione, fino a diventare un elemento strutturale della produzione culturale dell'età dei Lumi. In questa fase, l'Oriente non costituisce più soltanto uno sfondo episodico o una riserva di motivi esotici, ma si configura progressivamente come uno spazio privilegiato di elaborazione simbolica. È possibile individuare nella traduzione francese delle *Mille et une nuits* di Antoine Galland uno dei momenti decisivi per la codificazione moderna dell'Oriente come topica narrativa, ma la rappresentazione dell'alterità come spazio simbolico è già ampiamente attestata nella tradizione occidentale, a partire almeno dalla Grecia classica, fino alle opere di finzione dell'età moderna, secondo modalità e funzioni storicamente differenziate. Soprattutto, se nel corso del Seicento la tematica esotica risulta ambientata prevalentemente in uno scenario turco-persiano, legato a una tradizione di rapporti politici, militari e commerciali con l'Impero ottomano, nel secolo successivo l'orizzonte geografico di riferimento si amplia in maniera significativa. Nel Settecento, infatti, l'esotismo estende il proprio campo a paesi percepiti come radicalmente remoti, quali la Cina o le Americhe, ampliando, oltre alla distanza geografica, anche quella culturale e simbolica. Questo slittamento determina una trasformazione qualitativa delle funzioni dell'esotico: la lontananza non è più soltanto un dato spaziale o scenografico, bensì diventa una categoria interpretativa, capace di suscitare riflessioni di ordine psicologico e sociologico sul rapporto tra l'osservatore europeo e la cultura 'altra', nonché sui meccanismi stessi della rappresentazione e della comparazione culturale.[1]

È significativo che Edward Said, in *Orientalism*,[2] individui nello studio e nella rappresentazione dell'Est una tendenza di lungo periodo a leggere la storia e la cultura dei paesi orientali attraverso un sistema di idealizzazioni e luoghi comuni, fondato in larga misura sulla costruzione di un'opposizione mitizzata e trasfigurata tra una cultura 'altra' e quella europea. In questa prospettiva, la definizione dell'Oriente non risponde a un'esigenza conoscitiva neutra, ma concorre a rafforzare l'identità dell'Occidente stesso, che emerge dal confronto come misura implicita di razionalità, civiltà e progresso, finendo per legittimare, anche simbolicamente, una posizione di supremazia culturale. Il punto focale dell'analisi saidiana risiede dunque nella messa in luce di un sistema di preconcetti attraverso il quale la cultura altra orientale viene spesso ridotta a una forma di non-cultura,[3] privata di autonomia storica e di complessità propria. Alla luce di questa impostazione critica, risulta allora particolarmente interessante osservare come, nel corso del XVIII secolo, la Cina venga invece

[1] J.F. LATTARICO, *Il soggetto esotico nei melodrammi veneziani del Seicento*, in F. Cotticelli-P. Maione (a cura di), *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, Napoli, Turchini, 2006, 157-173.
[2] E.W. SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
[3] M. BUCCIARELLI, *Echi tassiani e rappresentazioni dell'Oriente al Teatro S. Angelo di Venezia*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Le arti della scena...*, 217-233.

frequentemente rappresentata come il paese del buon esempio, luogo in cui si verifica l'esistenza di una religione razionale e di una dottrina morale capace di generare usi e costumi eccellenti.[4] All'interno dell'immaginario europeo settecentesco, la Cina si configura infatti come uno spazio simbolico connotato da tratti topici quali la saggezza, l'ordine, l'educazione e l'autocontrollo, assumendo una fisionomia nettamente distinta rispetto ad altri contesti: essa appare sì come un paese orientale, ma al tempo stesso come radicalmente lontano, sotto molteplici punti di vista, dai paesi islamici, con i quali l'Occidente intratteneva già da secoli rapporti di contatto, di scambio e di conflitto.[5] In questa direzione si colloca anche la riflessione di Paolo Amalfitano, che individua nel concetto di Estremo Oriente un luogo di civiltà plurali e dalla topografia incerta, sottolineando come la moltiplicazione e diffusione delle figure dell'Oriente a partire dal Settecento siano riconducibili a uno specifico momento della storia della letteratura e delle arti europee. Tale processo coincide con la progressiva scomparsa dei modelli alti della classicità e con l'affermarsi della secolarizzazione di temi, personaggi e valori, rispondendo a due esigenze profonde e complementari: da un lato la resistenza al moderno, dall'altro l'invenzione di uno scenario alternativo, capace di accogliere e rendere rappresentabili istanze altrimenti difficilmente elaborabili all'interno del contesto europeo contemporaneo.[6]

Di questa necessità di uno scenario alternativo parlava esplicitamente Francesco Algarotti nel *Saggio sopra l'opera in musica*: riflettendo sulle condizioni che permettono al poeta di conseguire il proprio fine «che è di dilettar gli occhi, e gli orecchi, irritare e commuovere il cuore altrui» senza contravvenire ai principi della ragione, Algarotti osserva come l'ambientazione in tempi o in paesi «da' nostri molto remoti ed alieni» costituisca uno strumento privilegiato per introdurre il meraviglioso sulla scena.[7] La distanza geografica e culturale, infatti, attenua il senso di inverosimiglianza dell'azione cantata e offre al poeta un campo più ampio per l'introduzione di elementi spettacolari, quali balli, cori e apparati decorativi, senza compromettere la semplicità e la riconoscibilità dell'intreccio.[8] All'interno di questa prospettiva, l'esotismo risponde sì a un'esigenza di varietà tematica ed evasione immaginativa, ma assume anche una funzione strutturale nel sistema spettacolare: in effetti, ambientare le opere in luoghi vari ed esotici si configura in quegli anni come una pratica diffusa e consapevole, che travalica la sfera puramente estetica per assumere anche una valenza politica e rappresentativa. Basti pensare al caso dell'opera torinese, dove la produzione di melodrammi con soggetti definiti 'internazionali' costituiva un vero e proprio strumento di propaganda culturale, funzionale a esibire il prestigio e l'apertura della corte sabauda, nonché la sua adesione ai modelli e ai valori dell'Europa illuminista.[9]

Nonostante questi presupposti teorici e programmatici, la posizione che l'esotismo viene effettivamente ad assumere all'interno delle opere etichettabili come 'orientali' risulta essere meno radicale di quanto si potrebbe immaginare in un primo momento. Più che tradursi nell'inclusione di

---

[4] C. CRISTIANI, *La moda delle cineserie nelle corti europee: Le cinesi di Metastasio*, «Between», I (2011), 2, https://doi.org/10.13125/2039-6597/282.

[5] M. BARIDON, *L'Orient, l'Extrême-Orient et les jardins d'Europe au siècle des Lumières*, in P. Amalfitano, L. Innocenti (a cura di), *L'Oriente, Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, Bulzoni, 2007, 213-223: 215.

[6] P. AMALFITANO, *Introduzione* a P. Amalfitano, L. Innocenti (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, Bulzoni, 2007, I, XXIII-XXXIV.

[7] F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1753, c. B2.

[8] «Lo essere l'azione a noi tanto peregrina, ne renderò meno inverisimile l'udirla recitare per musica. Il maraviglioso di essa darà campo al Poeta d'intrecciarla di balli e cori, d'introdurvi varie sorte di decorazione [...]» (ivi, B2 r-v).

[9] M.R. BUTLER, *L'esotismo nell'opera torinese del Settecento: 'Motezuma' e il suo contesto*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Le arti della scena...*, 329-342: 329.

elementi culturali estranei nelle loro forme originarie, l'esotismo settecentesco opera prevalentemente sul piano dello spaesamento, inteso, secondo la definizione di Sergio Durante, come «coloratura o straniamento ottenuto perlopiù con segnali minimi entro modi di espressione che restano ben radicati nelle tradizioni europee».[10] L'esotico non coincide quindi con la restituzione mimetica di un altrove culturale, bensì con una strategia di differenziazione controllata, che agisce per sottrazione o per allusione piuttosto che per accumulo di tratti «altri». Come osserva De Rosa, «il Settecento illuminista non rivolgeva più l'attenzione esclusivamente agli oggetti singoli – intesi proprio come oggetti preziosi che *stavano per* la Cina – ma agli usi e costumi sociali, religiosi e politici di quella civiltà», pur ammettendo che si tratti di una trasposizione certamente occidentale e talvolta favolistica, che non mira tanto a una conoscenza autentica dell'Oriente quanto a una sua funzionalizzazione simbolica.[11] Proprio in virtù di questa mediazione, la rappresentazione dell'Oriente diventa un dispositivo preferenziale di comparazione tra mondi culturali differenti, consentendo di mettere in scena, in forma indiretta, questioni particolarmente delicate per la sensibilità europea. L'ambientazione lontana e la cornice teatrale permettono infatti di articolare una riflessione critica su temi sociali, politici e religiosi, nonché di esercitare una polemica nei confronti dell'autorità, attenuandone la portata conflittuale grazie al filtro dell'esotico e alla dimensione ludica dello spettacolo.[12]

Questo sembra essere effettivamente il caso di Metastasio, autore delle opere più celebri ascrivibili al genere e protagonista riconosciuto della moda di corte per le cineserie. È allora interessante osservare come, all'interno di questa produzione 'esotica', Metastasio tenda a distanziarsi in modo significativo dalla propria prassi abituale, solitamente legata a soggetti storici e a modelli di derivazione classica, forse in un duplice tentativo di separare queste composizioni dal nucleo più canonico della sua opera, ma anche di mostrare un segnale di scetticismo nei confronti di un teatro 'alla moda', percepito come contingente e legato a esigenze estrinseche più che a un'autentica necessità poetica. Emblematica, in questo senso, è la nota lettera a Farinelli del 1752, nella quale Metastasio giustifica la composizione delle *Cinesi* appellandosi a ragioni eminentemente sceniche. Le nobildonne di corte chiamate a recitare non avrebbero potuto infatti interpretare soggetti greci o romani, perché tali ruoli avrebbero comportato l'esposizione delle gambe; i soggetti orientali, invece, consentivano di indossare abiti completamente coprenti.[13] La questione appare tutt'altro che marginale, se Metastasio vi ritorna ancora in una successiva lettera ad Antonio Trivulzio, nella quale afferma: «Sono di nuovo a beccarmi il cervello per trovare qualche soggetto drammatico che non obblighi le nobili attrici a mostrare a' profani le gambe loro. Onde m'incammino verso l'Asia: a rivederci al ritorno».[14] L'esotismo si presenta qui, in modo dichiarato, come una soluzione pratica più che come il risultato di un interesse profondo per l'alterità culturale.

È impossibile, dunque, non fare menzione dell'opera in atto unico delle *Cinesi*, scritta su ordine dell'imperatrice Elisabetta nel 1735 come introduzione a un ballo cinese e divenuta, a tutti gli effetti, l'emblema di questa produzione metastasiana. Nella seconda versione del 1754, l'aggiunta di un quarto personaggio maschile, appena rientrato da un viaggio nella lontana Europa, serve a introdurre

[10] S. DURANTE, *Declinazioni dell'esotismo nella rappresentazione in musica settecentesca*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Le arti della scena...*, 14.
[11] G. DE ROSA, *«Mi incammino verso l'Asia»: L'immagine dell'Oriente nell'opera del Settecento*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», XLIX (2015), 2, 338-346: 339.
[12] *Ibidem*.
[13] P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-1954, 5 voll., III, 714.
[14] Ivi, 707 (9 gennaio 1752).

nell'opera il suo sguardo 'occidentalizzato' sul mondo cinese.[15] Tale scelta consente a De Rosa di parlare di un «raffinato esercizio di esotismo alla rovescia»,[16] nel quale l'Oriente costituisce un dispositivo riflessivo. In effetti, nell'opera l'esotismo risulta relegato a una cornice scenica volutamente superficiale: la vaghezza delle indicazioni spaziali («una città della Cina», c. A2*r*), la descrizione di ambienti conformi al gusto contemporaneo («camera ornata al gusto cinese», c. A2v), gli atteggiamenti dei protagonisti appena tratteggiati in termini orientaleggianti («siedono bevendo il Te in varie attitudini di somma astrazione», c. A3*r*) contribuiscono a costruire un Oriente di maniera, privo di consistenza. Il successo presso il pubblico si ottiene piuttosto nel momento in cui Metastasio riesce a stabilire un'intesa con lo spettatore attraverso il gioco della contrapposizione tra abitudini europee e cinesi, ribadendo il distanziamento geografico («qui non siamo sulla Senna o sul Po», come afferma uno dei personaggi a c. B1*v*), ma al tempo stesso confermando implicitamente le consuetudini occidentali e ottenendo un completo straniamento dalle consuetudini cinesi, seppur solo accennate.

L'opera procede così attraverso una rassegna delle forme occidentali di rappresentazione, articolata in episodi di forte carattere metateatrale,[17] nei quali i diversi generi vengono evocati e quasi parodiati. La critica ai costumi e alle mode contemporanee si esercita dunque attraverso la voce di un personaggio cinese di ritorno dall'Europa, portatore di uno sguardo interamente europeizzato su un mondo che finisce per apparire, in definitiva, identico a qualsiasi altro contesto occidentale.[18] Lo stesso approccio descrittivo caratterizza anche la successiva stesura dell'*Eroe cinese*; nondimeno, i melodrammi cosiddetti esotici di Metastasio, musicati numerose volte, contribuirono in maniera significativa alla diffusione di una moda teatrale orientale e, in particolare, cinese, consolidando un immaginario scenico che avrebbe avuto ampia fortuna nel corso del secolo.

A partire da queste premesse teoriche, si è ritenuto opportuno tentare di verificare sul piano quantitativo e documentario l'esistenza di un modello ricorrente a partire dalle scelte metastasiane, prendendo in considerazione una serie di elementi ricorrenti quali le ambientazioni, i personaggi, i dialoghi e i nuclei tematici. In questa sede l'attenzione si concentra in particolare sulle ambientazioni sceniche, assunte come primo terreno di osservazione privilegiato, e su un ulteriore esempio operistico utile a verificare la tenuta di queste ricorrenze al di fuori del corpus metastasiano. La ricerca ha preso avvio dall'interrogazione del database *Corago*,[19] realizzato nel 2003 dall'Università di Bologna. Accedendo alla sezione «Libretti» ed effettuando una ricerca per parole chiave («Cina», «cinesi» o «cinese»), si ottengono complessivamente settantanove risultati comprendendo anche le riedizioni,

[15] Le citazioni sono tratte da P. METASTASIO, *Le cinesi. Componimento drammatico per musica rappresentato alla presenza degli augustissimi regnanti in Schloss Hof*, Vienna, Giovanni Pietro van Ghelen, [1754].
[16] G. DE ROSA, *«Mi incammino verso l'Asia»*..., 342.
[17] R. MELLACE, *Metateatro come autorappresentazione. Le Cinesi tra Metastasio e Gluck*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, Napoli, Turchini, 2012, 203-218.
[18] Si veda ancora C. CRISTIANI, che cita anche Sala Di Felice: «per Metastasio il viaggio in Cina non significò la messa in discussione della civiltà dell'Europa; al contrario il confronto con un mondo lontano e diverso doveva riuscire a confermare le idee e i principi sui quali si reggeva il mondo [in cui] viveva il poeta; idee e principi che venivano assolutizzati verificandone il fondamento naturale e perciò universale» (E. SALA DI FELICE, *Delizie e saggezza dell'antica Cina secondo Metastasio*, in G. Folena-M.T. Muraro-G. Morelli (a cura di), *Opera e libretto*, II, Firenze, Olschki, 1992, 85-106: 106). Mellace parla di una realtà che corrisponde effettivamente a una corte imperiale, ma «quella in riva al Danubio, non allo Yongding» (R. MELLACE, *Metateatro come autorappresentazione*..., 207).
[19] Progetto *Corago*, Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, Dipartimento di Beni Culturali – DBC, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, https://corago.unibo.it/ (ultimo accesso: 18/02/2026).

dato che testimonia una diffusione significativa del soggetto cinese nel panorama melodrammatico settecentesco.

Per quanto riguarda *Le cinesi* di Metastasio, il numero di undici diversi compositori che misero in musica il libretto conferma il notevole successo dell'opera. Accanto a questo caso emblematico, il *corpus* comprende numerosi altri titoli: *Il cinese in Italia* di Francesco Bianchi su libretto di Alessandro Pepoli (quattro edizioni), *Il cinese rimpatriato* di Giuseppe Sellitto,[20] *La cinese smarrita* di Giuseppe Scarlatti su libretto di Carlo Goldoni, *L'orfano cinese* di Francesco Bianchi (in quattro edizioni), *L'eroe cinese* di Metastasio (trentasei edizioni considerando soltanto le stampe settecentesche), *L'idolo cinese* di Giovanni Paisiello (nove edizioni),[21] nonché *L'idolo cinese* su libretto di Giovanni Battista Lorenzi (sette edizioni). L'utilizzo di *Corago LOD*, basato su *linked open data*, consente inoltre di ampliare ulteriormente il quadro, includendo anche una serie di libretti che non presentano un riferimento esplicito alla Cina nel titolo, ma che risultano collegati a essa attraverso elementi scenografici o ambientali. Tra questi figurano *Eurene*,[22] *Rosbale*,[23] *Aldiso*, *Oronta* di Stampa, *Zidiana*[24] e *Teuzzone*[25] di Zeno, *Gengis-Kan* di Anfossi, *Achemo imperador della Cina* di Statella; ancora, Il Tartaro[26] *nella Cina* di Salvi e *Taican re della Cina* di Rizzi. In questo modo, il sistema rende visibili anche quei libretti ambientati in altri contesti orientali – come l'India o la Persia – le cui descrizioni scenografiche ripropongono tuttavia in modo sistematico tratti tipici dell'immaginario cinese.[27] In generale, l'analisi delle ambientazioni dichiarate, condotta su un campione di quindici opere in cui i riferimenti scenici risultano espliciti, mostra una progressiva perdita di precisione geografica: nei primi casi compare il riferimento puntuale alla città di Pechino; in una seconda fase prevalgono indicazioni generiche quali «una città della Cina» o «un luogo della Cina»; nelle opere successive, infine, il riferimento alla Cina si fa sempre più astratto, riducendosi spesso alla menzione di elementi decorativi e oggetti – come le porcellane – o si limita alla formula 'alla cinese', frequentemente impiegata per descrivere l'abbellimento di ambienti interni nei palazzi europei. Tale rarefazione del dato geografico sembra confermare la funzione eminentemente simbolica dell'ambientazione cinese, ormai svincolata da ogni pretesa di verosimiglianza topografica. Alcuni di questi elementi ricorrenti possono essere rintracciati anche in un'altra opera particolarmente significativa per il genere, il dramma giocoso La cinese smarrita o l'*Isola disabitata* di Giuseppe Scarlatti su libretto di Carlo Goldoni, che offre un ulteriore terreno di verifica per le dinamiche fin qui osservate.

Oltre ai riferimenti di ambientazione, i testi presi in esame sono ricchi di battute e situazioni nelle quali la componente straniera viene in qualche modo parodizzata, sebbene sempre dal punto di vista europeo. Come si è visto con Metastasio nel caso delle abitudini attribuite alle donne cinesi – in particolare il rifiuto di rimanere nella stessa stanza con un uomo, definito esplicitamente una «follia cinese» – anche nell'opera di Goldoni si riscontra una serie di commenti che assumono un tono

[20] «La scena si finge nella reggia degl'imperadori in Pekino».
[21] «Gabinetto alla cinese guarnito di porcellana».
[22] «Gabinetto reale tutto ornato alla cinese con varie sorte di porcellane e piccole statue d'oro e con cupola dalla quale il gabinetto prende la luce, quale cupola vagamente dipinta a varie figure rappresentanti diversi volatili della Cina».
[23] «Viale di palme contiguo alla reggia con gabinetti cinesi».
[24] «Accampamento cinese; vasta campagna tutta all'intorno circondata da foltissimo bosco. Nel mezzo tempio all'uso cinese».
[25] «La scena si finge in una principale città della Cina».
[26] «La scena si finge in Pekino capitale della Cina, e sue campagne».
[27] Ad esempio, nella *Forza dell'amore e dell'odio*, «Piccolo gabinetto all'intorno tutto ornato con varie sorti di porcellane cinesi e piccoli idoli».

ironico e talvolta ridicolizzante. Tali osservazioni colpiscono dapprima la città di provenienza dei personaggi, poi le loro consuetudini sociali, in particolare la ritrosia e la pudicizia femminili, contribuendo a marcare l'alterità culturale rispetto a un mondo europeo assunto implicitamente come termine di confronto. Il racconto di Goldoni, che porta in primo piano le avventure di mercanti marittimi olandesi, si configura tuttavia come qualcosa di più di una semplice rappresentazione caricaturale dell''altro'. Attraverso questi personaggi, Goldoni costruisce infatti una difesa esplicita della mentalità borghese, contrapposta alla chiusura delle classi più elevate; lo fa tramite l'enfatizzazione dei concetti di libertà, felicità e produttività, presentati come valori morali ed economici coerenti con l'orizzonte mercantilista e con le istanze sostenute dal pensiero illuminista. In questo senso, Goldoni si inserisce saldamente nelle dinamiche sociali e culturali del suo tempo, e la scelta di parlare di mercanti olandesi e non italiani sembra consentire l'evocazione di una sorta di progetto di espansione commerciale e, più in generale, una vocazione colonialista che, a quell'altezza cronologica, risultava sostanzialmente assente nella penisola italiana, ma già pienamente operativa in paesi come l'Olanda, la Francia e l'Inghilterra. All'interno di questo quadro, l'ambiente cinese continua a essere associato, più di altri paesi stranieri, a una sfera semantica prevalentemente positiva, legata a sentimenti di pace e serenità. Ne è un esempio emblematico la descrizione del coro nel momento dell'approdo, in cui il nuovo spazio viene presentato come promessa di libertà, benessere e felicità.[28] Tuttavia, nonostante questa apparente superiorità attribuita ai cinesi rispetto ad altre popolazioni, come ad esempio quelle americane, la cultura 'altra' rimane in ogni caso rappresentata come fondamentalmente incomprensibile.

Emblematico, a questo proposito, è l'episodio dei 'finti cinesi', in cui alcuni personaggi olandesi si fingono ambasciatori cinesi al cospetto dei veri cinesi.[29] La scena è costruita su uno scambio di battute in un linguaggio interamente inventato e volutamente ridicolo, producendo un effetto di comunicazione priva di senso che, se da un lato contribuisce al divertimento del pubblico, dall'altro, come ha osservato Ward, serve a denaturalizzare la cultura cinese alla luce della controparte europea.[30] La strategia rientra in una logica ancora riconducibile a un discorso 'colonialista', nel quale l'incomprensibilità di una lingua sconosciuta viene assimilata a una presunta incapacità di parola, e dunque, per estensione, a una mancanza di piena civiltà. Al tempo stesso, tuttavia, Goldoni sfrutta questo dispositivo per mettere in scena una duplice operazione critica. Se da un lato l'episodio ribadisce la superiorità implicita del punto di vista europeo, dall'altro consente anche una parodia degli stessi atteggiamenti borghesi incarnati dai personaggi olandesi, che si abbandonano a una caricatura grottesca del comportamento cinese. Le didascalie che accompagnano la scena – «i passi e le cerimonie con caricatura» – sottolineano esplicitamente questa dimensione, rendendo i personaggi completamente ridicoli nel loro gioco di travestimento e suggerendo una critica che, pur muovendosi entro un quadro ideologico eurocentrico, non risparmia i protagonisti occidentali.

In conclusione, appare particolarmente significativa la riflessione proposta da Franco Fido, secondo cui il Settecento, in particolare quello veneziano, può essere considerato come una fase relativamente meno aggressiva e più 'innocente' rispetto all'epoca successiva, segnata

[28] C. GOLDONI, *Isola disabitata*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1955, vol. 11, 661-711: 665.
[29] Ivi, 701.
[30] A. WARD, *«Imaginary Imperialism»: Goldoni Stages China in 18th-Century Italy*, «Theatre Journal», LIV (2002), 2, 203-221.

 © Adi editore 2026

dall'affermazione del colonialismo e del nazionalismo europeo del XIX secolo.[31] Durante il Settecento, infatti, l'eurocentrismo che emerge anche nelle opere qui menzionate non si presenta ancora come un sistema ideologico rigidamente strutturato, ma convive con forme di critica interna e con un certo grado di apertura cosmopolita, che si manifesta nella curiosità verso culture altre e nella possibilità di una loro elaborazione simbolica non univocamente gerarchizzata.

[31] F. FIDO, *L'Oriente sui palcoscenici veneziani del Settecento: età dell'innocenza?*, in Id., *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, 73-92: 92.