

Ileana Di Nallo

Università di Urbino Carlo Bo

Gli studi goldoniani in Cina alla metà del XX secolo

doi: 10.7358/ling-2016-001-dina

ileana.dinallo@uniurb.it

1. INTRODUZIONE

Lo studio critico cinese su Goldoni vide un grande sviluppo negli anni Cinquanta del Novecento e la maggior parte dei saggi disponibili oggi in Cina risale proprio a quegli anni e appartiene ad un arco temporale che va dai primi anni Cinquanta e arriva fino al 1962 circa. Come è noto, tra il 1966 e il 1976, durante la Rivoluzione Culturale, la maggior parte degli studi cinesi sulla letteratura straniera e delle traduzioni di testi provenienti dai paesi dell'Europa occidentale ha subito un arresto dovuto a motivi ideologico-politici. Dal 1976 in poi, nonostante una ripresa degli studi goldoniani dopo la Rivoluzione Culturale e la pubblicazione di nuovi saggi critici, molti articoli della metà del secolo furono ripubblicati continuando, quindi, ad esercitare una certa influenza nella lettura cinese. Tra la fine degli anni Novanta e i primi del nuovo millennio, i nuovi saggi che accompagnano le pubblicazioni delle traduzioni delle commedie mostrano una maggiore attenzione agli aspetti formali del teatro dell'autore veneziano, all'analisi della psicologia dei suoi personaggi, al valore del suo teatro all'interno della storia teatrale italiana¹. Da un punto di vista più "ideologico" gli studi critici degli anni Cinquanta hanno continuato ad occupare un ruolo importante e molti dei concetti da loro espressi si ritrovano anche negli scritti più recenti. Questo non significa che i valori ideologici ed estetici della critica cinese non siano cambiati nel corso degli anni, ma piuttosto dimostra che la concezione dell'opera di Goldoni rimane tuttora legata, in Cina, al ruolo che gli fu attribuito dai grandi drammaturghi degli anni Cinquanta. Per questi motivi, in questo studio, ci si concentrerà principalmente sugli articoli risalenti

¹ Tra gli studi più autorevoli è possibile citare la prefazione di Lü Tongliu a Lü, Tongliu, and Rong Cai, trans. 2005.

a quegli anni e si cercherà di comprendere quale sia stata la lettura dell'opera del nostro drammaturgo. Data la tendenza della critica cinese di quegli anni ad un'interpretazione di tipo marxista-storicista, si è voluto prendere in considerazione anche l'opinione espressa, più o meno negli stessi anni, da alcuni critici appartenenti alla tendenza marxista italiani e sovietici.

È necessario, tuttavia, precisare che non si vuole, in questa sede, ricreare per intero la storia della critica goldoniana in Cina, cosa che richiederebbe uno spazio molto più ampio. Questo contributo si pone, invece, l'obiettivo di dimostrare come, in un certo senso, la grande attenzione dedicata dalla critica cinese all'opera di Goldoni in quel determinato momento storico possa essere considerata un aspetto di quello che Chen Xiaomei definisce *occidentalismo*, ovvero un modo tutto cinese di utilizzare "l'altro", un prodotto culturale occidentale, per parlare di sé e in questo caso specifico per perorare la causa della riforma del teatro rivoluzionario (Chen, 2002).

2. L'OCCIDENTALISMO CINESE

Dagli studi compiuti da chi scrive è stato sorprendente apprendere quanto a fondo fosse conosciuta l'opera di Goldoni dagli intellettuali cinesi già nella prima metà del XX secolo. Dagli anni Venti ad oggi particolare attenzione è stata dedicata in Cina a Carlo Goldoni. Molti dei suoi testi sono stati più volte tradotti, studiati, commentati e rappresentati, oltre ad essergli stati dedicati studi critici e monografie. La prima opera di Goldoni tradotta in cinese fu *La Locandiera* ad opera di Yu Gengyu (于庚虞, 1902-1963) e apparve nel 1927². In circa ottant'anni, otto sono state le commedie più tradotte, più alcuni brani dei *Mémoires*. Quelle che vantano un maggior numero di pubblicazioni e di rappresentazioni sono: *Il servitore di due padroni*, *La locandiera*, *La vedova scaltra* e *Il bugiardo*³.

Tra il XIX e il XX secolo, la letteratura europea costituì uno spunto importante per gli intellettuali cinesi coinvolti nei movimenti letterari che contribuirono alla formazione della letteratura cinese moderna. La Cina, piombata in un periodo di crisi e di stravolgimenti politici e sociali, a seguito delle Guerre dell'Opio, si avviò verso la fine dell'Impero, durato circa duemila anni, e si ritrovò in un momento storico molto delicato: la costruzione di una Cina moderna. In questa fase, gli intellettuali attribuirono gran parte della responsabilità del declino dell'ultima dinastia all'antico sistema culturale e sociale, etichet-

² Yu, Gengyu, trans. 1927.

³ Le altre quattro opere sono: *Il ventaglio*, *I rusteghi*, *Il burbero benefico* e *Un curioso accidente*.

tato come feudale, e, dovendo cercare nuovi modelli di modernità che sostituissero il tradizionale sistema di valori, si affacciarono alla cultura straniera, iniziando a tradurre un grandissimo numero di opere alla ricerca di validi spunti. Numerosi studi degli ultimi decenni dimostrano come l'interesse verso la letteratura straniera, da parte degli intellettuali cinesi, non sia mai stata una forma di ricezione passiva ed imitativa ma abbia fatto parte di un lavoro cosciente finalizzato a discorsi socio-culturali e ideologici ben precisi. In questo senso si può intravedere una concezione "strumentale" della ricezione della cultura straniera che poteva, per esempio, avere lo scopo di perorare la causa della costruzione di una Cina moderna, sostenere i nuovi ideali di scienza e democrazia agli inizi del Novecento, oppure costruire prodotti e forme culturali autotone innovative⁴. Alcuni studiosi hanno parlato di *occidentalismo* cinese: utilizzare, quasi sfruttare, un prodotto culturale altro da sé per parlare di sé, ovvero della Cina. Un modo di osservare e accogliere la letteratura straniera tutto cinese, che si è manifestato in vari modi secondo l'epoca storica e che ancora oggi dà i suoi frutti nei vari generi letterari.

Una spiegazione del concetto di *occidentalismo* cinese ce la dà lo studio autorevole di Chen Xiaomei *Occidentalism, a theory of counter-discourse in post-Mao China*. La studiosa sino-americana illustra le varie accezioni di *occidentalismo*, parte da un confronto con l'*orientalismo* di Edward Said, ma va oltre distinguendolo in due forme: *occidentalismo ufficiale* e *occidentalismo anti-ufficiale*. Chen osserva che, mentre il discorso sovversivo dell'*orientalismo* riguarda la visione dell'Altro all'interno della cultura occidentale come un "sottoprodotto capitalista-imperialista delle istituzioni delle scienze sociali, creato dagli studi orientalisti" (Chen 2002, xi)⁵, l'*occidentalismo*, invece, "adotta il discorso 'occidentale' all'interno della pratica politico-culturale della Cina" (Chen 2002, xi). Secondo Chen, l'*occidentalismo ufficiale* è l'utilizzo da parte del governo cinese di prodotti culturali, idee o teorie occidentali per supportare i propri programmi politico-ideologici e dominare sul proprio popolo nel proprio paese. Deng Xiaoping, per esempio, si è servito di tale "strategia culturale per porre fine definitivamente all'era maoista" (Chen 2002, xviii). Il governo si servì dell'*occidentalismo* fortemente diffuso dall'élite intellettuale come strumento di legittimazione della trasformazione sociale ed economica del paese. Deng Xiaoping, inoltre, voleva in questo modo ribadire il distanziamento della propria politica, aperta all'esterno e ai paesi occidentali, da quella di Mao e soprattutto da quella della Rivoluzione Culturale⁶. Chen Xiaomei dimostra,

⁴ Tra gli studi importanti, è possibile citare Fischer-Lichte, Riley, and Gissenwehrer, eds. 1990; Wong 1999; Denton ed. 1996; Dolezelova-Velingerova 1980; Ferrari 2004; Chen 2002.

⁵ Questa e tutte le altre traduzioni di brani citati, se non diversamente indicato, sono mie.

⁶ Chen cita come esempio nell'era maoista la teoria dei Tre Mondi elaborata da Mao secondo cui le

però, che esistono, allo stesso tempo, molti esempi di ciò che definisce *occidentalismo anti ufficiale*: il ricorso a prodotti culturali occidentali da parte di intellettuali cinesi non in linea con il governo o che, in qualche modo, si oppongono alle istituzioni, come “metafora per una liberazione politica contro l’oppressione ideologica all’interno di una società totalitaria” (Chen 2002, 5). Numerose sono le forme che l’*occidentalismo* può assumere, per esempio, Chen Xiaomei si sofferma sul teatro e sui “casi” di *occidentalismo* in cui atti di fraintendimento, voluti o meno, di opere teatrali europee e americane hanno costituito spunti cruciali per lo sviluppo del teatro cinese, sia per quanto riguarda la sperimentazione tecnica sia per l’affermazione di ideali socio-politici. La studiosa analizza il teatro dei primi anni Ottanta, quando con la fine della Rivoluzione Culturale e l’avvio della cosiddetta “nuova era” cinese, ci fu un grande proliferare di rappresentazioni di opere straniere. La dimostrazione del significato ideologico di queste forme di *occidentalismo* furono le rappresentazioni di opere di Shakespeare, come *Macbeth*, *Re Lear*, *Il mercante di Venezia*, avvenute a partire dal 1980⁷. Le rappresentazioni attirarono il pubblico cinese principalmente perché ritrovavano nelle opere allusioni e riferimenti al proprio recente passato e ai fatti della Rivoluzione Culturale, riuscendo a fare dei paragoni con l’epoca storica e i personaggi shakespeariani. In tali opere si può riscontrare un *occidentalismo ufficiale*, le rappresentazioni occidentali in quel momento specifico “assumevano la forma di un discorso politico diretto contro il regime precedente e il nuovo regime post-maoista poteva presentarsi come liberatore” (Chen 2002, 44). Allo stesso tempo vi si può intravedere anche una forma di *occidentalismo anti-ufficiale*, “i drammaturghi cinesi, infatti, potevano indossare i costumi occidentali e parlare con la voce dell’Altro mentre esprimevano la loro opposizione al potere politico che il regime post-maoista aveva appena ereditato dal suo predecessore” (Chen 2002, 45).

3. L’INTERPRETAZIONE CINESE DELL’OPERA DI GOLDONI: UNA FORMA DI OCCIDENTALISMO

Com’è noto, Carlo Goldoni operò nel XVIII secolo una riforma della Commedia dell’arte segnando un passo importante nella modernizzazione del teatro. La funzione innovatrice della riforma teatrale operata da Carlo Goldoni

superpotenze del Primo Mondo sfruttavano i paesi del Terzo Mondo dell’Asia, dell’Africa e dell’America Latina. Tale teoria servì a legittimare l’ideologia radicale della Rivoluzione Culturale portata avanti dallo stesso Mao Zedong. Cfr. Chen 2002, 3-4.

⁷ Si veda Chen 2002, 43-58.

e il carattere “realista” delle sue opere sono stati, tuttavia, spesso sottovalutati dalla critica italiana nel corso dei secoli. Un atteggiamento critico diverso si ebbe solo dopo la seconda guerra mondiale. Uno dei primi giudizi rilevanti di tale periodo fu quello di Natalino Sapegno nel suo *Compendio di storia della letteratura italiana*, ma il momento decisivo che segnò il cambiamento di rotta nella critica goldoniana fu la pubblicazione, nel 1953, del saggio dell'italianista sovietico A.K. Givelegov, *Carlo Goldoni e le sue commedie*. Il critico lesse Goldoni alla luce dell'estetica marxista e ne diede un'interpretazione storicistica inserendo il teatro goldoniano all'interno del suo contesto storico (Petronio 1969). Givelegov, oltre a studiare i cambiamenti formali apportati da Goldoni alla vecchia Commedia dell'arte, definì il drammaturgo un “illuminista inconsapevole”, la cui tecnica teatrale innovativa era stata una conseguenza della sua posizione storica e ideologica e fece di Goldoni il “portavoce della borghesia italiana più progredita in lotta contro il feudalesimo” (Givelegov 1953, 13).

In Italia, il testo di Givelegov costituì uno spunto per altri critici che iniziarono ad osservare l'arte teatrale di Goldoni secondo nuovi valori estetici e ideologici. A tale tendenza appartengono i lavori di Manlio Dazzi, di Franco Fido, le analisi di Giuseppe Petronio e di Mario Baratto⁸. Il merito della critica d'ispirazione marxista fu quello di aver osservato l'opera di Goldoni rapportandola al suo tempo, di avergli assegnato il giusto ruolo all'interno dello sviluppo del teatro italiano, di aver rilevato l'importanza della sua riforma nella formazione di un teatro moderno e di aver riconosciuto il suo valore poetico. Fu proprio questa interpretazione che, attraverso l'Unione Sovietica, giunse in Cina nello stesso periodo. Nel 1957, l'anno del 250° anniversario della nascita di Goldoni, furono tradotti in cinese il saggio di Givelegov con il titolo *Carlo Goldoni e le sue commedie* edito da Tian Han, quello di S. Mokulskij, *Carlo Goldoni: in memoria del drammaturgo italiano Goldoni, in occasione del 250° anniversario della sua nascita*⁹ e quello di S. Artamonov, *Goldoni: famoso commediografo italiano e celebre nome della cultura mondiale*¹⁰.

Proprio in riferimento al discorso sull'*occidentalismo*, negli anni Cinquanta, la critica cinese si “servì” del teatro di Goldoni per affermare e legittimare il grande impegno profuso dagli intellettuali cinesi nella riforma teatrale al fine dello sviluppo del teatro rivoluzionario. A partire dai *Discorsi di Mao alla conferenza di Yan'an sull'arte e la letteratura* del 1942¹¹, il Partito emanò delle vere e proprie linee guida che annunciavano la produzione artistica e letteraria come parte integrante della rivoluzione socialista. I *Discorsi* influenzarono

⁸ Cfr. Baratto 1964; Dazzi 1957; Fido 1957; Petronio ed. 1958 e Petronio 1969.

⁹ Cfr. Yao trans. 1957.

¹⁰ Cfr. Bai trans. 1957.

¹¹ Una versione in italiano dei discorsi di Mao si trova in una traduzione anonima dal cinese: Mao 1968.

profondamente l'evoluzione della letteratura cinese dagli anni Cinquanta agli anni Settanta. Nei suoi *Discorsi*, Mao affermò che il teatro doveva svolgere un ruolo predominante rispetto alle altre forme artistiche nella propaganda rivoluzionaria, attribuendogli un ruolo fondamentale come mezzo di diffusione e comunicazione di massa. Non era certo la prima volta che il teatro veniva inteso come uno "strumento politico", infatti, già a partire dai primi anni del Novecento, con la nascita del teatro parlato *huaju*, e soprattutto successivamente al Movimento del Quattro Maggio del 1919, il teatro iniziò ad essere concepito come il mezzo più adatto, superiore anche alla narrativa e alla stampa, per comunicare con le grandi masse e per diffondere gli ideali di progresso e riforma prima, e di rivoluzione dopo. Mao era consapevole della popolarità delle varie forme di teatro regionale, della diffusa presenza di rappresentazioni teatrali nella vita quotidiana dei villaggi e di quanto il teatro potesse far presa sul pubblico. Con i suoi *Discorsi*, Mao riaffermò l'importanza del teatro per le masse e indicò delle linee guida per adeguarne i contenuti e le forme al particolare momento storico. Il teatro rivoluzionario, quindi, non doveva più occuparsi di storie di principi, re, principesse e concubine, non doveva più raccontare le storie della Cina feudale del passato ma doveva parlare del popolo, della gente comune e soprattutto delle classi dei contadini, degli operai e dei soldati, i quali sarebbero diventati i protagonisti, i fruitori e i produttori delle stesse opere. Le nuove rappresentazioni dovevano raccontare storie della vita reale e della rivoluzione portata avanti dal Partito, ma per fare ciò una riforma era necessaria sia nell'ambito del teatro tradizionale sia nel teatro *huaju*. Nelle rappresentazioni di quest'ultima forma prevalse sempre di più l'adozione del metodo Stanislavskij, favorita dalla vicinanza politica e ideologica della Cina con l'Unione Sovietica e della stretta collaborazione tra le scuole teatrali dei due paesi. Il metodo Stanislavskij sembrò quello più adatto per rappresentazioni di opere realiste e rivoluzionarie e divenne la tecnica di recitazione maggiormente promossa dalle istituzioni ufficiali cinesi¹². Nonostante la prevalenza del metodo Stanislavskij, la critica e i professionisti cinesi mostrarono un grande interesse anche per altri importanti nomi del teatro mondiale, tra cui il nostro Carlo Goldoni, ai fini di una ricerca sperimentale per l'evoluzione dell'arte teatrale e nel tentativo di trovare validi prototipi. Come viene sottolineato anche da Federico Masini nel suo volume *Italia e Cina*, l'Occidente, tra la fine dell'Otto-

¹² Dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, il realismo psicologico stanislavskiano, diffusosi in Cina a partire dagli anni Trenta del XX secolo, fu adottato con intenti propagandistici nelle rappresentazioni teatrali cinesi. Il metodo Stanislavskij fu adattato all'ideologia socialista e assunse, gradualmente, un ruolo predominante nel lavoro di creazione del nuovo teatro proletario rivoluzionario, assumendo anche una funzione importante nell'istruzione delle masse. Negli anni Cinquanta, tale modello fu suggellato ufficialmente come unico metodo di addestramento e messinscena nel repertorio teatrale cinese moderno. Per maggiori informazioni sul metodo Stanislavskij in Cina si veda Ferrari 2004.

cento e i primi anni del Novecento, era diventato, per alcuni intellettuali, “una fonte d’ispirazione politica e letteraria nella ricerca di ideali e modelli capaci di far risorgere la cultura e la politica cinese” (Bertuccioli, Masini 1996, 308). Le nostre opere letterarie erano, nella maggior parte dei casi, “un pretesto per esaltare virtù rivoluzionarie e patriottiche” (*ibid.*). Negli anni Quaranta questo atteggiamento era stato stimolato dalle parole di Mao Zedong nei suoi *Discorsi alla conferenza di Yan’an*: non bisognava rigettare totalmente l’eredità degli stranieri, ma anzi bisognava “raccolgere tutto ciò che vi è di buono nell’eredità letteraria e artistica del passato, assimilare con spirito critico quanto vi è di utile e servirsene come un esempio” (Mao, 1968, p. 27).

È in questo contesto che la critica cinese, con precisi fini ideologici, trovando dei punti di contatto tra i propri ideali artistici e l’opera goldoniana, si servì di quest’ultima nella promozione del teatro realista rivoluzionario. Questo spiega perché l’arte del nostro drammaturgo sia stata scelta e apprezzata principalmente per ragioni ideologiche e non propriamente estetiche. L’opera di Goldoni è stata letta in base ai criteri letterari fondamentali dell’era maoista, secondo cui, al fine di costruire una nuova cultura nazionale rivoluzionaria, la letteratura doveva essere indirizzata alle classi dei lavoratori, contadini e soldati, tutte le opere d’arte dovevano essere subordinate al dovere rivoluzionario e il realismo socialista doveva costituire la base creativa delle opere. Alla fine degli anni Cinquanta, inoltre, iniziava a diffondersi una nuova concezione della letteratura che enfatizzava il “romanticismo” come parte del realismo rivoluzionario, le opere dovevano mostrare un entusiasmo rivoluzionario, ovvero il grande ideale da cui partire per costruire la realtà. La nuova arte e letteratura rivoluzionarie dovevano impegnarsi nella creazione dei personaggi eroici e le tematiche dovevano riguardare la costruzione e la lotta socialista, tutti concetti che subiranno una radicalizzazione durante la Rivoluzione Culturale. In questo clima, i critici cinesi si soffermarono sul significato sociale delle commedie goldoniane, sulla loro modernità, attribuendo ad esse una funzione progressista nella storia. La riforma di Goldoni, anche se con radici e motivazioni diverse, sembrò agli intellettuali cinesi avere dei punti in comune con la riforma che drammaturghi e attori cinesi stavano cercando di attuare all’interno del loro teatro.

3.1. Carlo Goldoni: un “eroe del popolo”

Si occuparono di Goldoni i più autorevoli studiosi e drammaturghi del Novecento: Tian Han, Jiao Juyin, Ma Xiangwu, Li Jianwu, Huang Zuolin, i cui contributi possono ad oggi essere considerati delle “pietre miliari” dell’interpretazione goldoniana in Cina.

Innanzitutto è doveroso tenere presente che durante la fine degli anni Cinquanta, la censura era già abbastanza severa e le opere letterarie cui era permesso circolare dovevano rispettare i principi artistico-letterari emanati dal Partito Comunista annunciati da Mao a Yan'an. Anche l'introduzione e la traduzione di opere di letteratura straniera doveva rispettare i medesimi principi. Come in ogni periodo storico in cui la censura è molto forte, molti sono anche i metodi dei letterati per aggirarla. Non c'è dubbio che nell'opera di Goldoni i critici cinesi ravvisassero delle affinità ideologiche, ma, come fecero anche con altri autori stranieri, alcune descrizioni e affermazioni presenti nei saggi cinesi, che possono sembrarci oggi troppo enfatiche o frutto di un "fraitendimento" dell'opera dell'autore italiano, fanno in realtà parte di un "piano" ben preciso finalizzato a rendere accettabile il teatro di Goldoni entro gli standard della censura cinese. Esaltandone la figura, secondo i medesimi standard, rendevano, inoltre, giustificabile il loro apprezzamento verso un autore straniero dell'Europa occidentale.

In tal senso, la critica si mosse in due direzioni: da una parte mise in risalto i principi del teatro goldoniano vicini agli ideali cinesi e li reinterpretò in chiave marxista. Dall'altra parte, si soffermò sull'importanza a livello mondiale della riforma teatrale di Goldoni, sottolineando la continuità storica tra il suo e quello di altri grandi nomi del teatro mondiale come Shakespeare, Molière, Gorkij, Stanislavskij, importanti sia a livello artistico che ideologico anche per il teatro cinese. Si esaltò la figura stessa di Carlo Goldoni come persona, ritraendo il quadro di un uomo che, nonostante fosse vissuto nell'Italia settecentesca, possedeva delle qualità molto vicine a quelle dell'ideale di uomo rivoluzionario della Cina del XX secolo. Si può interpretare il ritratto assolutamente positivo del nostro drammaturgo veneziano come rispondente ai criteri estetici del realismo rivoluzionario secondo cui i personaggi delle opere letterarie e artistiche dovevano essere nettamente distinguibili tra personaggi positivi, che portano avanti gli ideali della rivoluzione e appartenenti alle classi sociali più umili, e personaggi negativi, di solito identificati come contro-rivoluzionari e rappresentanti della nobiltà o della società "feudale". Non manca, addirittura, nel "racconto" della vita di Goldoni, l'antagonista, Carlo Gozzi, descritto come membro dell'aristocrazia feudale che cercò in tutti i modi di rovinare la carriera del più illuminato antagonista, uomo borghese ma che amava ed era amato dal popolo più umile e che viveva in mezzo ad esso. È evidente che, attraverso un lavoro interpretativo ben elaborato, sia stato scelto di mettere in risalto degli aspetti che interessavano più direttamente le argomentazioni della critica cinese. Uno di questi fu la descrizione del contesto storico in cui si inseriva l'attività di Goldoni. Essi sottolinearono la situazione di disgregamento politico dell'Italia del Settecento, fornirono un'immagine drammatica di un paese che subiva l'invasione delle potenze straniere e di un popolo oppresso

che pativa le sofferenze causate dalle guerre e dallo sfruttamento delle classi aristocratiche dominanti:

L'Italia del XVIII secolo era un'Italia disgregata che non aveva ancora raggiunto l'unità. Nella penisola italiana, molte repubbliche aristocratiche, grandi e piccole, perseguitavano la libertà e l'indipendenza a causa dell'invasione della Francia, dell'Austria e della Spagna. Il popolo dei lavoratori subiva la duplice oppressione del domino feudale straniero e interno, pativa le sofferenze della guerra, faceva una vita povera. Si formò in questa epoca il grande drammaturgo Carlo Goldoni, che diede espressione alla volontà del popolo, lo incoraggiò con le sue commedie piene di ottimismo e filantropia e intraprese una dura lotta contro lo sfruttamento e l'oppressione del feudalesimo. (Wen 1957, 37)

Presentare la situazione di disgregazione politica, oppressione e disagio dell'Italia e del suo popolo era una delle chiavi di lettura proposte dai critici cinesi per rendere più familiare la realtà storica e politica di quel paese. Ciò che rende particolarmente interessante la lettura cinese, è il continuo accostamento con la recente storia cinese, caratterizzata dall'occupazione del Giappone, la guerra di resistenza, la guerra civile tra Partito Nazionalista e Partito Comunista Cinese. All'interno della descrizione di un'Italia oppressa, spiccava l'immagine di Carlo Goldoni, presentata, dagli studiosi cinesi, come una figura positiva, ottimista, un drammaturgo che dava voce al popolo.

Nella *Prefazione alla raccolta teatrale di Goldoni*, Jiao Juyin ritrasse nel seguente modo la situazione storica italiana:

A partire dal XII secolo, l'Italia subì l'aggressione dei popoli germanici. La lunga guerra tra la fazione che sosteneva il potere del Papa e quella che si opponeva ad esso, che collaborava con gli aggressori stranieri, causò la disgregazione interna dell'Italia [...] fino al XVIII secolo, Inghilterra, Francia, Germania, Olanda furono sempre sconfitte dal loro rivale [la Spagna], ma poi con la pace di Utrecht (1713) e la pace di Rastatt (1714) si pose fine al dominio spagnolo. Tuttavia, nelle epoche successive, questi vincitori autoritari continuarono a governare e opprimere il popolo italiano. Il desiderio profondo e comune a tutto il popolo italiano era l'unità e l'indipendenza del proprio paese [...]. (Jiao 2005, 31)

Anche Tian Han mise a confronto la situazione storica dell'Italia del Settecento e la condizione della Cina del Novecento, trovando delle interessanti similitudini che permettevano al lettore cinese di "simpatizzare" con il popolo italiano che vide il proprio paese occupato dai medesimi aggressori "stranieri" e sfruttato dai signori feudali. Oltre a rendere più familiare e comprensibile l'opera di Goldoni ai cinesi, questo accostamento sarebbe stato utile a giustificare la necessità di adottare tale modello straniero come fonte d'ispirazione per una riforma del teatro cinese. Paragonò, quindi, Goldoni ai drammaturghi ci-

nesi ed esortò a trovare nella commedia italiana quello che mancava al teatro cinese:

Oggi il popolo di tutto il mondo, ma in particolar modo il popolo cinese che instancabilmente attua la costruzione e la rivoluzione socialista, ha urgentemente bisogno della commedia, ha bisogno di ridere. Il popolo cinese in passato si è trovato in circostanze simili a quelle del popolo italiano, ha subito l'aggressione degli stranieri, lo sfruttamento e la pressione della burocrazia capitalista e dei signori feudali. Quando la nostra indignazione è tanta, il sorriso è poco. Ora dobbiamo ridere tanto. Tuttavia nel teatro le nostre risate sono ancora scarse, le opere teatrali che suscitano le nostre sane e grandi risate sono ancora troppo poche. Quanto abbiamo bisogno di un Goldoni cinese! [...] abbiamo bisogno che dalle risate, da una satira profonda ed accurata, vengano esposte le nostre contraddizioni interne ed esterne e le lacune del nostro lavoro [...]. (Tian, 1957b, 5)

Tian Han ricorse all'esempio goldoniano per propugnare la riforma teatrale cinese e la riforma sociale, poi proseguì:

[...] Questo drammaturgo è il fondatore del teatro realista italiano; è stato un grande riformatore che ha portato la Commedia dell'arte italiana a rappresentare i problemi della vita reale; attraverso il teatro ha combattuto il feudalesimo e gli invasori, è stato un patriota che ha invocato la libertà e l'unità del proprio paese. Era pieno di speranze per la vita umana e per la riforma sociale, era un combattente che credeva fermamente nell'avvento di una nuova società e di una democrazia pacifica. (Tian 1957b, 4)

In questo contesto, i critici cinesi delinearono un'immagine idealizzata di un Goldoni patriottico, difensore del popolo, oppositore dell'aristocrazia feudale, che sognava l'indipendenza e l'unità d'Italia. Ritrassero la figura di Goldoni come quella di un uomo che dedicò tutta la sua vita alla riforma teatrale descrivendolo non solo come un illuminato, quale, in effetti, per molti critici in tutto il mondo era, ma addirittura un rivoluzionario. L'essere rivoluzionario, dedicare impegno alla rivoluzione ed esaltarla era prerogativa di tutti gli scrittori e artisti dell'era maoista. I personaggi positivi delle opere letterarie rivoluzionarie dovevano essere essi stessi dei rivoluzionari e degli eroi del popolo. Anche sotto questo punto di vista, a Goldoni vengono attribuite quelle qualità che gli permettono di essere inserito a pieno titolo nella gamma di autori apprezzabili secondo i canoni artistico-letterari dell'era maoista:

Goldoni si occupò per tutta la vita della riforma della commedia: ereditò alcune tecniche tradizionali della Commedia dell'arte, scartò i "rifiuti" e assorbì le "sostanze nutritive" che provenivano dall'esterno dando vita ad uno stile di commedia italiana naturale e serena. In quel periodo, le commedie di Goldoni contribuirono ampiamente alla divulgazione del pensiero illuminista ed ebbero una funzione progressista nella storia. (Ma and Zhao 1993, 34)

Goldoni era un uomo che guardava avanti e molti studiosi si sono soffermati sul valore della sua “riforma” (Nicastro 1986, 9-11; Fido 2008, 12), ma i critici cinesi giunsero perfino a definirlo un ribelle:

Goldoni è il creatore della commedia realista italiana, è il Molière italiano che ha attraversato un faticoso processo di opposizione alla tradizione per poter giungere al trionfo dell’arte.

Goldoni, che fin dall’infanzia è stato un ribelle, un uomo che per tutta la vita si è dedicato ad un lavoro che la gente conforme alle regole non potrebbe sostenere [...] è stato espulso dalla scuola per aver messo in ridicolo l’aristocrazia; ha abbandonato la propria città a causa di un amore illecito [...]. (Wang 1999, 70-71)

Concetti simili furono ribaditi da Li Jianwu, critico letterario e drammaturgo, che sul *Renmin ribao* (*Il quotidiano del popolo*), quotidiano ufficiale del Partito Comunista Cinese, nel 1957, descrisse Goldoni come difensore degli umili, un artista che viveva tra e per il popolo:

Lui era un uomo colto della classe borghese [...] mostrava compassione per “le persone di rango sociale più basso” e descriveva il comportamento licenzioso e corrotto dei ricchi così com’era nella realtà. Egli amava profondamente la sua città natale, ma il suo pensiero più forte era rivolto all’unificazione dell’Italia [...]. (Li 1982, 171)¹³

Nel quadro che ritraeva Carlo Goldoni come un “eroe del popolo”, non poteva certo mancare la descrizione del rapporto che egli aveva con il suo pubblico, formato anche da gente umile. È certo che il drammaturgo veneziano fosse molto amato dal pubblico e che le sue commedie fossero rivolte alle persone di tutti gli strati sociali, che il suo non fosse un teatro di corte ma “popolare”. I critici cinesi individuarono in questo, addirittura, il germe di quel teatro realista, del popolo e per il popolo, che dai *Discorsi di Yan’an* si pianificava di costruire e misero in risalto questa straordinaria qualità dell’autore italiano per dimostrare l’importanza che assumeva per essi. Goldoni, affermò Tian Han, era un drammaturgo che si rivolgeva al popolo, che scriveva e modificava le sue opere per piacere al pubblico più povero. Un drammaturgo vicino alle masse e in contrasto con i membri delle classi sociali più potenti:

Goldoni aveva un grandissimo rispetto per le idee del popolo, ascoltava le masse per modificare le sue opere. In Cina c’è un drammaturgo che scrisse che un attore, poiché doveva far divertire i signori ricchi della vecchia società, arrivò a negare la sua stessa arte e non recitò più. Questo è molto stupido, egli non sapeva che un attore che ha talento e coscienza artistica deve in ogni momento sostenere il suo pubblico [...]. Il nostro grande maestro della commedia era il migliore amico di quel pubblico che sedeva in platea e del popolo povero che disprezzava il teatro [...]. (Tian 1957b, 5)

¹³ L’articolo fu pubblicato la prima volta sul *Renmin ribao* (人民日报, *Il quotidiano del popolo*) il 24 febbraio 1957.

Sia Tian Han sia Wen Qi insistettero sulla “profonda compassione che Goldoni nutriva per il popolo dei lavoratori” (Tian, 1957b, 4), su quanto l’autore italiano ne elogiassse con entusiasmo la semplicità e onestà, ne esaltasse lo spirito ottimista e l’amore per la vita e per la libertà” (Wen 1957, 21). Wen Qi parlò anche della lingua utilizzata da Goldoni nei suoi testi, riconoscendone la vitalità, l’umorismo, definendola simile a quella delle masse, di grande effetto, tanto da “suscitare grande commozione” (1957, 21).

È interessante accostare a questa lettura quella del critico sovietico Givelegov, il cui giudizio era ben noto agli intellettuali cinesi. Nonostante l’adattamento dei principi del teatro goldoniano al contesto storico culturale della Cina, che determina la peculiarità della lettura, i critici cinesi non furono però gli unici a definire Goldoni come un amico del popolo e un “oppositore del potere feudale”. Lo studioso sovietico scrisse, infatti, che le commedie di Goldoni sono in definitiva “una protesta del terzo stato contro il regime feudale” (Givelegov 1953, 9):

[Goldoni] fece tutto quello che poteva per rafforzare la coscienza di classe dei gruppi borghesi e la loro valutazione classista di se stessi [...] capì che in Italia l’era del domino dei feudatari volgeva al termine, che la funzione dirigente stava passando ad altri gruppi sociali [...]. (1953, 22)

Il critico sovietico, come i cinesi, riteneva che l’importanza dell’opera di Goldoni risiedesse nell’aver mostrato le nefandezze della vita dissoluta dei nobili, nell’acuta osservazione della società, nella profonda comprensione dell’essere umano; nell’aver, in un certo senso, “previsto e delineato, seppur inconsapevolmente, un determinato programma sociale e politico” (1953, 12-13) dell’Italia.

Sulla base di questi principi è possibile tracciare una linea continua che unisce l’interpretazione cinese con quella sovietica e, infine, quella italiana. L’idea di un Goldoni profondo conoscitore dell’uomo e dei rapporti sociali era, infatti, un’opinione condivisa anche dai critici italiani dell’epoca. Secondo Manlio Dazzi, Goldoni amava il popolo e lo osservava attentamente, proprio per questo i suoi personaggi non erano mai astratti bensì fortemente legati al loro ambiente sociale come nella realtà. Il drammaturgo veneziano era certo un rappresentante del proprio ceto sociale, quello borghese, e proprio su di esso riponeva grande speranza e fiducia, attribuendogli un ruolo chiave nel cambiamento sociale necessario per entrare nell’era moderna. La classe sociale da lui più fortemente criticata, invece, era la nobiltà, la classe dirigente dell’epoca. Di questa criticò la corruzione, schierandosi sempre dalla parte dei più deboli, degli onesti o comunque dei ceti medio-bassi (Dazzi 1957).

Per dare maggiore enfasi a tale immagine di Goldoni, i critici cinesi entrarono nel merito dello storico contrasto con Carlo Gozzi. Nella polemica tra i due, si schierarono apertamente dalla parte di Goldoni e criticarono forte-

mente l'operato di Gozzi. La rivalità tra i due fu descritta come "un'aspra lotta tra un riformatore all'avanguardia e un reazionario conservatore, appartenente alla nobiltà, che costrinse Goldoni a fuggire all'estero" (Tian 1957b, 4). Carlo Gozzi fu descritto sempre con toni negativi, le sue accuse furono respinte e presentate come la causa principale che spinse Goldoni ad "emigrare" in Francia (Jiao 2005, 36). Mentre il teatro di Goldoni era visto come un teatro che promuoveva un alto ideale artistico, quello di Gozzi fu criticato come "basso, volgare, arretrato perché di tipo fantastico e fiabesco" (Sun 1984, 103).

Un ulteriore modo per esaltare il nome di Goldoni fu avvicinarlo a quello di altri grandi della drammaturgia mondiale, già ampiamente conosciuti in Cina, e della tradizione teatrale cinese come legittimazione dell'importanza attribuitagli: "Il suo nome è da mettere insieme ai nomi di grandi drammaturghi come Shakespeare, Molière, Guan Hanqing [drammaturgo cinese del XIV secolo], Ostrovskij, Ibsen" (Jiao 2005, 36). Con lo stesso scopo, Goldoni, infine, fu spesso definito dalla critica cinese il "Molière italiano" e fu addirittura giudicato superiore al grande drammaturgo francese. Superiorità dovuta principalmente dal fatto che Molière, secondo i cinesi, attaccò la nobiltà feudale, ma non fu mai vicino al popolo quanto lo fu Goldoni che, nonostante la sua origine borghese, oltre ad attaccare l'aristocrazia nobiliare, riuscì a fare una critica dei difetti dell'alta e bassa borghesia, ritraendo, così, più fedelmente la vita reale della società del tempo:

Tutti conoscono e apprezzano questo "Molière italiano". È vero che fu influenzato dal grande maestro francese, ma mostra molto più rispetto e compassione verso il popolo dei lavoratori di Molière, che attaccò il feudalesimo ponendosi dalla parte della classe borghese. (Tian 1957b, 4)

3.2. La critica sociale e la funzione didattica delle opere di Goldoni

Gli intellettuali cinesi non si soffermarono solo sulla personalità dell'autore ma anche sull'opera stessa. Di questa colpì particolarmente l'impegno sociale che fu reinterpretato secondo il metro di giudizio basato sui principi della Cina socialista. L'interesse della critica cinese ricadde soprattutto sulla critica rivolta alle classi sociali elevate. Fu esaltata, quindi, l'analisi attenta che Goldoni riuscì a fare dei difetti dei membri della nobiltà e della società alto-borghese e la sua "naturale simpatia per il popolo" (Ferrone 1990, 21). Non è, invece, mai menzionato, negli articoli cinesi, che Goldoni simpatizzasse non solo per il popolo, ma per chiunque fosse onesto, anche se nobile o alto-borghese. In quanto "borghese illuminato", egli credeva in una certa uguaglianza degli uomini, ma allo stesso tempo nel rispetto del ruolo sociale che ognuno ricopriva (Ferro-

ne 1990). Questo atteggiamento della critica cinese è particolarmente evidente nell'articolo "Prefazione alla raccolta teatrale di Goldoni" di Jiao Juyin. Egli, importante teorico e regista teatrale che fondò il Teatro d'Arte del Popolo di Pechino e considerato, insieme a Huang Zuolin, uno dei precursori del teatro sperimentale cinese, ci dà un'interessante lettura di alcune delle più importanti e famose commedie di Carlo Goldoni, attribuendo il valore di ognuna di esse quasi esclusivamente a questo particolare aspetto. Jiao lesse *La vedova scaltra* come l'espressione dell'avversione dell'autore verso gli "aggressori" stranieri. De *La locandiera* esaltò il disprezzo verso l'aristocrazia, manifesto nell'atteggiamento di Mirandolina, tralasciando tuttavia l'esplorazione psicologica del personaggio femminile di cui la commedia fu espressione. La commedia *Il bugiardo*, nelle pagine del critico cinese, appare come un monito alla borghesia. Ne *Il Servitore di due padroni*, la resa positiva del personaggio di Truffaldino, servo perspicace e intelligente che riesce a superare gli imprevisti con prontezza d'animo e sagacia, è interpretata principalmente come "un elogio alla classe dei lavoratori" (Jiao 2005, 32).

Un secondo aspetto che i critici cinesi esaltarono fu la concezione didattica del teatro. Questo interesse si può ricollegare alla tradizionale concezione cinese della letteratura. Secondo quest'ultima, sin dai tempi più antichi, l'opera letteraria ha valore in quanto tale solo se è in grado di trasmettere un qualche insegnamento morale. Durante l'epoca imperiale, la funzione didattica era attribuita solo ad opere appartenenti ai cosiddetti generi "alti", filosofia, storia e poesia, ma mai ad opere teatrali e di narrativa, considerate anzi fuorvianti da un punto di vista morale. Dall'inizio del Novecento, invece, la nascita della letteratura moderna, i movimenti riformisti e quelli rivoluzionari contribuirono ad una rivalutazione dei generi "popolari" della narrativa e del teatro, considerati da quel momento i più adatti a trasmettere i nuovi valori e i nuovi ideali a tutta la popolazione. L'elevazione della narrativa e del teatro a generi letterari "importanti" fece sì che la funzione didattica divenne uno degli attributi fondamentali delle nuove opere moderne e contemporanee. La funzione didattica della letteratura ha continuato, quindi, ad essere un criterio importante su cui basare il giudizio critico di un'opera anche nel Novecento e durante l'era maoista. Negli anni Cinquanta, quando ci si impegnò nella formazione di un teatro rivoluzionario, questo concetto acquistò ancor più importanza. I professionisti teatrali e gli intellettuali cinesi erano, infatti, fermamente convinti delle potenzialità educatrici del teatro e del suo forte potere persuasivo nei confronti delle masse. L'insegnamento che le opere d'arte dovevano trasmettere erano i principi della rivoluzione e della lotta di classe, dovevano mettere a nudo gli atroci difetti degli sfruttatori del popolo, delle classi sociali più ricche, dei proprietari terrieri e di tutti i contro rivoluzionari, mentre dovevano mettere in risalto gli aspetti positivi degli eroi del popolo e delle classi che costituivano la forza della rivo-

luzione: contadini, operai e soldati. All'interno di tale discorso, è chiaro che anche le opere straniere, per essere considerate di un elevato valore artistico, dovessero possedere questa particolare qualità. Così, del nostro drammaturgo, Ma Xiangwu e Zhao Xu, nel loro saggio "Il fondatore della commedia realista italiana – Goldoni", scrissero: "Egli non credeva che l'unico scopo della commedia fosse quello di far ridere, ma riteneva che dovesse avere la funzione di educare le masse e migliorare il comportamento umano" (Ma and Zhao, 1993, 30).

Tian Han, il più grande drammaturgo cinese della prima metà del Novecento, nel suo articolo intitolato "Noi vogliamo risate sane, risate di lotta! Noi vogliamo Goldoni!", aggiunse:

[Goldoni] disse: la commedia è "una scuola che insegna alle persone ad imparare dal buon esempio", esso "mette a nudo le debolezze del genere umano solo per correggere queste debolezze". Questa sua esposizione delle debolezze umane proveniva da buone intenzioni, e non vuol dire che lui odiasse il genere umano senza distinzioni. Il suo operato è da analizzare: egli mostrava la tirannia degli aggressori stranieri di quel tempo; descriveva la vita dissipata e senza senso pratico dell'aristocrazia feudale; metteva in mostra la volgare avidità e l'egoismo della borghesia [...] Con il suo forte senso di fiducia, ha incoraggiato il popolo [...] per cercare di ottenere la democrazia, l'unità e l'indipendenza d'Italia. (Tian, 1957b, 4)

Non furono certo solo i cinesi ad attribuire alle opere goldoniane una funzione educativa. Lo stesso Goldoni scrisse: "la commedia l'è stada inventada per correggere i vizi e metter in ridicolo i cattivi costumi" (Baratto 1964, 163) e la sua attenzione critica nei confronti della società era una caratteristica universalmente riconosciutagli. Mario Baratto, inoltre, nel suo "Mondo e Teatro nella poetica del Goldoni", affermò che per Goldoni:

[...] il *Teatro* non è una forma d'arte autonoma. Da una parte la *Commedia* è poesia da rappresentarsi, dall'altra ha fuori di sé il suo compimento [...]. La commedia è dunque un'illusione di realtà [...] che tende a far riconoscere al popolo i vari aspetti di essa [...] ne affina insieme il diletto e la capacità critica. (Baratto 1964, 164)

La lettura cinese mostra, tuttavia, di avere un fine ben preciso se si pensa al ruolo assegnato al teatro rivoluzionario e al forte accento posto sull'educazione delle masse da parte degli intellettuali.

La particolarità della lettura cinese risiede, inoltre, nell'aver attribuito a gran voce un valore "progressista" all'opera dell'autore veneziano. Ciò che risalta di più leggendo gli articoli cinesi è l'attribuzione di tali concetti e valori propri della Cina degli anni Cinquanta ad una forma artistica e ad un autore appartenenti non solo ad un'altra era ma ad un altro paese. Si leggono, per esempio, termini quali "popolo", "rivoluzione", "feudale", "lotta di classe", tipici del linguaggio dell'epoca. Questo è ciò che è stato prima definito apparen-

te “frintendimento”, che sicuramente contribuì a ridurre la distanza tra i lettori cinesi e l’opera di Goldoni e fece in modo che essa venisse accolta e compresa ed è anche uno dei motivi della ricezione positiva e della grande diffusione delle commedie Goldoniane, specie di *Arlecchino servitore di due padroni*, nello scenario teatrale cinese tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta.

E proprio sul valore progressista della riforma avviata dall’autore veneziano gli autori cinesi pongono un forte accento:

Nell’epoca in cui il territorio nazionale si ritrovava smembrato e oppresso dalle continue invasioni delle nazioni straniere, senza dubbio [l’opera di Goldoni] possedeva un forte senso progressista. (Gan and Gong 2001, 596)

Con le sue commedie, Goldoni volle, scrivono i critici cinesi, respingere i “residui decadenti” provenienti dal passato e infondere nel popolo la speranza per un futuro migliore:

[...] Dal nostro punto di vista ancora più importante è che lui, attraverso la forma artistica della commedia, respinse tutti i residui decadenti che provenivano dal passato, rispecchiò la profonda speranza del popolo riposta nell’amore per la verità e per la patria, affermò l’importanza di una vita nuova e sana, mise in risalto l’importanza di un futuro brillante e luminoso. Tutto questo, per noi che ci dedichiamo all’arte e alla letteratura all’interno del processo di costruzione socialista, sicuramente può costituire uno stimolo utile [...]. (Sun 1984, 150)

È vero che Goldoni tentò di eliminare tutti quegli elementi decadenti della vecchia Commedia dell’arte per rinnovare il teatro, ma è anche evidente l’intento di Sun Xizhen, l’autore dell’articolo: l’arte teatrale di Goldoni avrebbe potuto costituire un impulso efficace, un esempio da seguire nella creazione di un nuovo tipo di teatro da utilizzare nel processo di costruzione di uno Stato socialista e un modello per rafforzare i principi della riforma teatrale cinese.

Il quadro realistico che Goldoni diede della società veneziana fu definito senza mezzi termini come una satira sociale che metteva a nudo la mentalità immorale e la dissolutezza della nobiltà e della borghesia. Goldoni, dal punto di vista cinese, cercò di combattere il feudalesimo, gli invasori stranieri e fu un patriota che invocava l’unità d’Italia:

[...] Le opere di Goldoni hanno un grande significato sociale, mettono in risalto e deridono l’impudenza e la dissolutezza degli strati aristocratici [...] Bersaglio della satira sono anche le ricche e potenti famiglie dell’emergente borghesia, l’autore, infatti, critica i loro vizi e i loro difetti. (Ma and Zhao 1993, 34)

Altro importante aspetto che, per i cinesi, contraddistingue l’opera di Goldoni fu il suo essersi soffermato sull’analisi del ruolo sociale della classe dei contadini, fatto assolutamente all’avanguardia per l’epoca settecentesca. Il pensiero

socialista di Mao si distinse da quello sovietico per l'importanza che egli diede alla classe dei contadini, che costituivano la maggioranza della popolazione e svolgevano l'attività economica più diffusa, individuando in essa la forza motrice della rivoluzione cinese. Proprio per questo, particolare attenzione fu posta dalla critica cinese alla lettura di una commedia, *Il feudatario*, la cui analisi si rivelò utile ad indagare l'atteggiamento di Goldoni verso il popolo contadino e di conseguenza l'inclinazione ideologica. Proprio in tale analisi ci fu chi individuò l'unico "difetto" nell'arte del commediografo italiano: Ma Xiangwu, nel suo saggio "Il fondatore della commedia realista italiana – Goldoni", apprezzò Goldoni per aver finalmente reso la vera immagine della classe aristocratica ma, in definitiva, giudicò la sua opera troppo moderata perché avesse un ruolo attivo nella rivoluzione:

Nella commedia in tre atti *Il feudatario* (1752) [...] i contadini lottano per difendere la propria dignità. Nella passata e appena riformata commedia all'improvviso, essi venivano beffeggiati e diffamati, mentre è evidente la posizione democratica di Goldoni, che ritrae il marchese come un personaggio corrotto e degenerato e ha dato dell'aristocrazia un'immagine spregevole. Tuttavia Goldoni dà solo una descrizione del concetto di conflitto sociale tra contadini e feudatari, senza portare alla luce l'essenza di questa lotta di classe, di conseguenza può solo fare un'analisi in base ai principi morali di giusto e sbagliato. Il suo talento consiste solo nell'indicare le qualità morali del marchese e nello sperare che questo possa cambiare in meglio. [...] Poiché troppo moderata, questo tipo di critica è impotente. (Ma and Zhao 1993, 31)

L'accusa di Ma Xiangwu fu, però, "messa a tacere" da Tian Han, il quale esprime il proprio giudizio solo dopo aver ricondotto l'opera goldoniana al proprio contesto storico. Suggerì di non perdere mai di vista quella che fu la situazione italiana del XVIII secolo, e le possibilità critiche di Goldoni (Tian 1957b). L'analisi di Tian Han è piuttosto affine, a mio avviso, a quella di Givilegov sulla stessa commedia, che è possibile sintetizzare con le seguenti parole:

Il feudatario rappresenta i vizi della nobiltà e il loro castigo. [...] Ne *Il feudatario* c'è [...] un'idea nuova, attuata coscientemente e secondo un piano: mostra quale flagello è per la popolazione contadina il potere dei grandi proprietari feudali. [...] Placida e serena, [...] sulla scena echeggia una critica della vita dei grandi proprietari [...]. Arlecchino è al servizio di una comunità rurale, è un pastore che porta al pascolo le pecore della comunità. Egli torna ad essere un contadino, ma un contadino che protesta [...]. (Givilegov, 1953, 23)

Le cose dette e rappresentate ne *Il feudatario* erano il massimo di quello che il teatro poteva osare, appoggiando con le sue armi la protesta del terzo stato contro il regime feudale. Naturalmente nelle condizioni italiane della metà del XVIII secolo non era possibile concludere la commedia con il trionfo completo dei contadini. Avrebbe avuto un significato rivoluzionario ma Goldoni non era radicale fino a questo punto,

sebbene a suo modo fosse un “evasore dei principi”. La commedia ebbe un finale così mozzo, così irragionevole perché si era ancora alla metà del XVIII secolo. (Givelegov, 1957, 27)

Givelegov, tuttavia, fu attaccato per queste parole dall’italiano Manlio Dazzi, il quale spiega che Arlecchino non poteva essere ancora “un contadino che protesta” e Pantalone non poteva avere “precise simpatie e antipatie sociali, né era possibile individuare in lui una particolare protesta contro la crudeltà dei grandi proprietari fondiari” (Dazzi 1957, 157) poiché i valori attribuiti a questa commedia da alcuni studiosi non appartenevano ancora alla società settecentesca goldoniana:

È eccessivo pensare che la pressione delle nuove classi progressive della società contro i poteri costituiti fosse già così forte da non essere più in grado di difendere il regime feudale. Capace sì di sommosse, di cui è ricca cronaca nel Settecento veneziano, ma per ragioni economiche, non per coscienza sociale. (Dazzi 1957, 157)

Al contrario di Givelegov e dei critici cinesi che videro la commedia *Il feudatario* come un tentativo di critica sociale non del tutto riuscito viste le limitate possibilità critiche di Goldoni, Manlio Dazzi, invece, proprio considerando il momento storico a cui apparteneva, trovò molto efficace la critica sociale del drammaturgo veneziano:

[...] Anche se alla fine i diritti nobiliari sono salvati, da quale parte stia il Goldoni non occorre dire. È l’unica volta che il Goldoni porta i contadini così impegnativamente sulla scena [...], sa prestar loro azioni che “rialzano agli occhi del pubblico la classe del contadino affamato, abbruttito e servo ancora in quasi tutta Europa”[...]. (Dazzi 1957, 159)

Nonostante l’acceso dibattito sulla posizione rivoluzionaria di Goldoni ne *Il feudatario*, ciò che interessava maggiormente della riforma goldoniana fu l’aver reso protagonista delle scene teatrali il popolo dei lavoratori. È evidente l’importanza di tale fattore se si riflette di nuovo sulle parole di Mao Zedong nei *Discorsi di Yan’an* del 1942, quando annunciò che una delle funzioni principali del teatro sarebbe dovuta essere da quel momento in poi la rappresentazione della vita quotidiana della gente comune e il ruolo fondamentale del popolo comune nella storia di un paese.

[...] E così personaggi come Truffaldino in *Il servitore di due padroni* e Fabrizio in *La locandiera* spesso sono coloro che denunciano i mali della società, sono i trionfatori della lotta [...] Il compagno Mao Zedong dice: “La storia viene creata dal popolo ma nei teatri antichi il popolo era diventato solo feccia, [...] i nostri nonni, le nonne, i nostri figli e figlie devono dominare i palchi dei teatri.” Data la situazione dell’Italia del XVIII secolo, ovviamente le possibilità di Goldoni erano limitate, ma aver fatto in modo che il popolo dei lavoratori diventasse il padrone delle scene teatrali già spiega la sua grandezza [...]. (Tian 1957b, 5)

Tian Han sembra dimostrare, quindi, che il teatro di Goldoni, nonostante le differenze dovute al diverso contesto storico, fosse comunque in linea con gli ideali artistici di Mao. In effetti, è innegabile che, grazie alla sua riforma, Goldoni abbia “riscattato la categoria sociale più umile del popolo, quella dei servi, dalla maschera” (Dazzi 1990, 171). Goldoni conferì a tale categoria umanità, dignità e un certo spessore psicologico, le assegnò dei ruoli più importanti sulle scene, distaccandosi dal teatro delle epoche precedenti in cui i servi e gli umili ricoprivano quasi sempre ruoli marginali finalizzati soprattutto a divertire il pubblico.

4. CONCLUSIONE

Quanto è stato osservato finora ci permette di affermare che, nonostante l'influenza degli studi sovietici e in certa misura anche di quelli italiani, l'opinione critica cinese presenta delle interessanti peculiarità. L'interpretazione sovietica d'ispirazione marxista si confaceva perfettamente all'ideologia e alla concezione cinese dell'arte e della letteratura. In generale si può affermare che la critica cinese abbracciò questo tipo d'interpretazione, ma, è importante sottolineare, non la ripeté imitandola meccanicamente, anzi ne diede, una lettura “autoc-tona”. Gli intellettuali cinesi individuarono nella riforma goldoniana valori e ideali fondamentali per il teatro cinese rivoluzionario: rinnovamento, teatro al servizio del popolo, critica all'aristocrazia, solidarietà per gli strati sociali meno abbienti, semplicità di linguaggio. Il teatro di Goldoni fu quindi proposto come modello da cui attingere, come esempio da cui trarre incoraggiamento e legittimazione per la riforma del teatro cinese. È proprio in questo senso che il fine lavoro dei critici cinesi, attraverso cui l'opera di Goldoni è stata “filtrata” e resa accessibile al lettore cinese, può essere considerata una forma di occidentalismo. La critica cinese si è servita, infatti, del teatro goldoniano e del suo ruolo fondamentale nel processo di riforma del teatro europeo per dare autorevolezza ai principi che costituivano la base della riforma del teatro cinese per la creazione del cosiddetto teatro rivoluzionario in atto fin dalla fine degli anni Quaranta. Facendo di nuovo riferimento al discorso di Chen Xiaomei sopra menzionato, è possibile, seppur con un'adeguata contestualizzazione storica, attribuire alla lettura cinese di Goldoni sia un significato di occidentalismo ufficiale che di occidentalismo anti ufficiale. Per quanto riguarda il primo, grazie al lavoro critico, gli intellettuali cinesi dimostrando l'inequivocabile grandezza ed importanza della riforma teatrale goldoniana, accostando questa al lavoro di riforma del teatro cinese e, attribuendo alle opere e alla persona stessa di Goldoni, valori ideologici affini a quelli della Cina maoista, dimostrarono-

no e legittimarono in modo altrettanto inequivocabile la giusta direzione presa dal governo cinese nella riforma teatrale e l'assoluta validità e importanza dello sviluppo di un teatro moderno, realista e rivoluzionario. Può, tuttavia, essere interpretato anche come occidentalismo anti ufficiale. Gli intellettuali cinesi erano ben coscienti del potere della censura e del modo per aggirarla per introdurre nuove correnti e nuovi autori stranieri. È possibile, quindi, riscontrare, nelle parole degli studiosi cinesi, una volontà di ricerca e sperimentazione di nuove forme artistiche, in questo caso il teatro di Goldoni, alternative a quelle ammesse (primo fra tutti il metodo Stanislavskij), giustificata da interessi artistici che vanno al di là delle motivazioni prettamente ideologiche. Quest'ultima, seppure appaiano essere la maggiore causa di attrazione, divennero, in realtà, un veicolo, una sorta di lasciapassare per far sì che l'opera di Goldoni venisse ammessa e ben accolta anche dalla critica ufficiale.

BIBLIOGRAFIA:

- Bai, Ding, trans. 1957. "Geerduoni: shijie wenhua mingren, Yidali zhuming xijujia" (哥尔多尼: 世界文化名人、意大利著名喜剧家, Goldoni: famoso commediografo italiano e celebre nome della cultura mondiale). In *Lun daoyan gousi: xiju lilun yiwu ji* (论导演构思: 戏剧理论译文集, *Sul lavoro di regia: raccolta di traduzioni delle teorie teatrali*), vol. 2. Pechino: Zhongguo Xiju chubanshe. 101-12.
- Baratto, Mario. 1964. "Mondo e Teatro nella poetica del Goldoni". In *Tre studi sul teatro: Ruzante, Aretino, Goldoni*. Venezia: Neri Pozza Editore. 159-227.
- Bertuccioli, Giuliano e Federico Masini. 1996. *Italia e Cina*. Roma: Laterza.
- Chen, Xiaomei. 2002. *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Dazzi, Manlio. 1957. *Goldoni e la sua poetica sociale*. Torino: Einaudi.
- Denton, Kirk A., ed. 1996. *Modern Chinese Literary Thought*. Stanford: Stanford University Press.
- Dolezelova-Velingerova, Milena. 1980. *The Chinese Novel at the Turn of the Century*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press.
- Ferrari, Rossella. 2004. *Da Madre Courage e i suoi figli a Jiang Qing e i suoi mariti: percorsi brechtiani in Cina*. Venezia: Cafoscarina.
- Ferrone, Siro. 1990. *Carlo Goldoni, vita, opere, critica e messinscena*. Firenze: Sansoni Editore.
- Fido, Franco. 1957. "Per una lettura storica delle commedie goldoniane". *Belfagor*, XII, n. 6: 636-66.

- Fido, Franco. 2008. "Goldoni oggi (1707-2007)". In *L'avvocato di buon gusto: nuovi studi goldoniani*. Ravenna: Longo editore.
- Fischer-Lichte, Erika, Josephine Riley, and Michael Gissenwehner, eds. 1990. *The Dramatic Touch of Difference: Theater, Own and Foreign*. Tübingen: Gunter Narr.
- Gan, Lijuan, and Hong Gong. 2001. *Waiguo wenxue shihua, xifang 17-18 shiji juan* (外国文学史话, 西方17-18世纪卷, Storia della letteratura straniera, XVII e XVIII secolo). Changchun: Jilin Renmin chubanshe.
- Givelegov, Aleksej K. 1953. "Carlo Goldoni e le sue commedie". *Rassegna sovietica*, IV: 9-27.
- Jiao, Juyin. 2005. "Geerduoni xiju ji – xu" (哥尔多尼戏剧集一序, Prefazione alla raccolta teatrale di Goldoni). In *Jiao Juyin wenji* (焦菊隐文集, Raccolta letteraria di Jiao Juyin). Pechino: Wehua yishu chubanshe. 30-41
- Li, Jianwu. 1957. "Yidali xiju zhi fu Geerduoni", (意大利喜剧之父哥尔多尼, Goldoni, il padre della commedia italiana). *Renmin ribao* (人民日报, *Il quotidiano del popolo*): 2-24.
- Li, Jianwu. 1982. "Yidali xiju zhi fu Geerduoni", (意大利喜剧之父哥尔多尼, Goldoni, il padre della commedia italiana). In *Li Jianwu xi pinglun xuan* (李健吾西评论选, Raccolta di critica occidentale di Li Jianwu). Pechino: Zhongguo chubanshe. 162-73.
- Lü, Tongliu, and Rong Cai, trans. 2005. *Lao wangu: Geerduoni xiju ji* (老顽固: 哥尔多尼喜剧集, *I rusteghi: raccolta delle commedie di Goldoni*). Guangzhou: Huacheng chubanshe.
- Ma, Xiangwu, and Xu Zhao. 1993. "Yidali xianshizhuyi xiju de dianjiren: Geerduoni" (意大利现实主义喜剧的奠基人: 哥尔多尼, Il fondatore della commedia realista italiana: Goldoni). In *Xuanzhuan de di si du qiang: Ou Mei xiju shihua. Xia* (旋转的第四堵墙: 欧美戏剧史话. 下, Il quarto muro rotante: storia del teatro Europeo e Americano. Vol. 2). Haikou: Hainan chubanshe. 28-34.
- Mao, Zedong. 1968. *Discorsi alla Conferenza di Yanan sulla letteratura e l'arte*. Pechino: Casa editrice in lingue estere.
- Nicastro, Guido. 1986. *Goldoni e il teatro del secondo Settecento*. Bari: Laterza.
- Petronio, Giuseppe, ed. 1958. "Prefazione" a *Carlo Goldoni, Commedie*. Milano: Rizzoli.
- Petronio, Giuseppe. 1969. *Storia della critica, vol. 17, Goldoni*. Palermo: Palumbo.
- Sapegno, Natalino. 1964. *Cinquecento, Seicento, Settecento*. In *Compendio di storia della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia.
- Sun, Xizhen. 1984. "Geerduoni de xiju" (哥尔多尼的喜剧, La commedia di Goldoni). In *Waiguo wenxue lunji* (外国文学论集, Raccolta di letteratura straniera). Fuzhou: Fujian Renmin chubanshe. 100-10.
- Tian, Han, ed. 1957a. "Kaerluo Geerduoni ji qi xiju" (卡尔罗·哥尔多尼及其喜剧, Carlo Goldoni e le sue commedie). In *Xiju luncong* (戏剧论丛, *Collezione di commedie*), vol. 3. Pechino: Zhongguo xiju chubanshe. 138-56.

- Tian, Han. 1957b. "Women yao jiankang de, zhandou de xiao! Women yao Geerduoni! Zai shijie wenhua mingren Kaerluo Geerduoni danchen 250 zhounian jinian hui shang de fayan" (我们要健康的, 战斗的笑! 我们要哥尔多尼! 在世界文化名人卡尔罗·哥尔多尼诞辰250周年纪念会上的发言, Noi vogliamo risate sane, risate di lotta! Noi vogliamo Goldoni! Discorso tenuto in occasione del convegno letterario mondiale per la commemorazione dei 250 anni dalla nascita del famoso Carlo Goldoni). *Wen yi bao* (文艺报, *Il quotidiano dell'arte e della letteratura*), n. 27: 4-5.
- Wang, Li. 1999. "Yidali de Moliai" (意大利的莫里哀, Il Molière italiano). In *Beixi renjian* (悲喜人间, Il mondo della tragicommedia). Tianjin: Xinlei chubanshe. 70-75.
- Wen, Qi. 1957. "Weida de yidali xiju jia Geerduoni" (伟大的意大利戏剧家哥尔多尼, Il grande drammaturgo italiano Goldoni). *Xiju bao* (戏剧报, *Teatro*), n.18: 20-21.
- Wong, Wang-chi. 1999. "An Act of violence". In *The Literary Field of Twentieth-century China*, edited by Michel Hockx. Hawaii: University of Hawaii Press. 21-39.
- Yao, Dengfo, trans. 1957. "Kaerluo Geerduoni: weijinian Yidali juzuojia Geerduoni dansheng 250 zhounian er zuo" (卡尔罗·哥尔多尼: 为纪念意大利剧作家哥尔多尼诞生250周年而作, Carlo Goldoni: in memoria del drammaturgo italiano Goldoni, in occasione del 250° anniversario della sua nascita). In *Xiju xuexi ziliao huibian* (戏剧学习资料汇编, *Collezione di materiale per lo studio del teatro*), vol. 1. Pechino: Zhongguo Xiju chubanshe. 174-91.
- Yu, Gengyu, trans. 1927. *Nü dianzhu* (女店主, La locandiera). Shanghai: Beixin shudian.

ABSTRACT

This paper aims at analysing the critical interpretation of Carlo Goldoni's theatre in China in the second half of the twentieth century, reading it as, using the definition of Chen Xiaomei, a form of Occidentalism. Chinese essays are analysed and compared with the Russian and Italian studies of the same period so as to highlight the peculiarities of the Chinese interpretation. The paper illustrates how Chinese criticism has mainly focused on the social and ideological meanings of Goldoni's works rather than on their formal aspects. As a consequence, the Venetian's plays have been introduced as an example for the creation of revolutionary and modern Chinese theatre, and in order to endorse this effort made by Chinese theatre experts.