

Da Cheng Ying a Leango: la lealtà cinese nella trasposizione melodrammatica di Metastasio

Alessandro Tosco

This article traces the translation path that led to various Western theatrical rewritings of *The Orphan of Zhao family* (*Zhaoshi gu'er* 趙氏孤兒), the famous Chinese drama of the Yuan 元 dynasty (1271-1368) by playwright Ji Junxiang 紀君祥. Taking into account the earliest historical Chinese sources, the article analyses the theatrical and musical re-adaptations that followed the first French translation of the drama, by the Jesuit missionary J. H. M. de Prémare (1735). In particular, the analysis focuses on the libretto *L'eroe cinese* (*The Chinese Hero*) by Pietro Metastasio (1752). Comparing and analysing the *textus receptus* and this Italian rewriting, we try to demonstrate how the image of China represented in this work, filtered through the translation of P. de Prémare, is only evoked as an exotic context, following the fashion of the era for the *chinoiserie*. Subsequently, the article offers a comparison between Cheng Ying, main character of Chinese drama, and Leango, protagonist of the melodrama by Metastasio, analysing the way in which they express their loyalty to their lord and react to the adversities of life, revealing the cultural differences of the context from which the two works derived.

[...] Le opere chinesi non hanno né possono avere né versificazione, né ritmo, né stile, e conviene prescindere affatto dalle parole nel giudicarle; le loro poesie non sono composte di versi, né le prose oratorie di periodi; il genio della lingua non ammette il soccorso delle comuni particelle di connessione, e presenta meramente una fila di immagini sconnesse, i cui rapporti devono essere indovinati dal lettore, secondo le intrinseche loro qualità.

G. Leopardi, Zibaldone, 994-995

1. Introduzione

A inizio Settecento, il missionario gesuita Joseph Henri Marie de Prémare (1666-1736), residente a Pechino, affidò un manoscritto, datato 1731 e contenente la propria traduzione francese di una *pièce* teatrale cinese, a due amici in procinto di salpare per la Francia; costoro erano stati incaricati di consegnare tale manoscritto all'orientalista Étienne Fourmont (1683-1745), docente di arabo al Collège de France. Per circostanze ignote, lo consegnarono invece a padre Jean Baptiste Du Halde

(1674-1743)¹, che pubblicò questa traduzione, senza il permesso né di Fourmont, né tantomeno di P. de Prémare, all'interno della sua monumentale opera *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise* (1735)². La traduzione in questione, ovvero *Tchao-chi-cou-eulh, ou Le petit orphelin de la maison de Tchao. Tragédie chinoise*, si riferisce al libretto di Ji Junxiang 紀君祥 (1234-1279), intitolato *La grande vendetta dell'Orfano della famiglia Zhao* (*Zhaoshi gu'er da baochou* 趙氏孤兒大報仇), meglio conosciuto come *L'Orfano della famiglia Zhao* (*Zhaoshi gu'er* 趙氏孤兒), appartenente al genere teatrale *zaju* 雜劇³ in auge durante la dinastia Yuan 元 (1271-1368).

A seguito della pubblicazione, prese avvio una spietata corrispondenza tra p. Du Halde e Fourmont, in cui quest'ultimo, con toni accesi, accusava il gesuita di avere dato alle stampe l'opera di P. de Prémare senza previa autorizzazione (Liu Wu-chi 1953: 202).

Al di là del contenzioso, questa traduzione suscitò un vivido interesse nel panorama culturale dell'epoca; sulla scia della sinofilia in auge a quel tempo, la sua traduzione fu presa a modello da molti drammaturghi europei, da cui trassero non solo ispirazione, ma anche riscritture e adattamenti⁴. Fra questi, William Hatchett (1701-1760?) nel 1741 scrisse *The Chinese Orphan: an Historical Tragedy*; nel

¹ P. Du Halde aveva già fatto scoprire la Cina all'Europa settecentesca, attraverso la pubblicazione delle lettere “edificanti e curiose” dei missionari gesuiti in Cina, opera di cui si occupava dal 1709. Nel 1702 p. Le Gobien, Procuratore delle Missioni di Cina a Parigi, pubblicò un pionieristico volume dal titolo *Lettres de quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus écrites de la Chine et des Indes Orientales*. Il successo di tale opera spinse lo stesso padre a pubblicare, un anno dopo (1703), una seconda raccolta intitolata *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*. Sotto la direzione di p. Le Gobien, i volumi continuarono ad essere dati alle stampe, al ritmo di uno all'anno, fino al 1709. La pubblicazione delle *Lettres* continuò fino alla fine del secolo, sotto la direzione prima di p. Du Halde (1709-1743: pubblicazione delle raccolte IX-XXVI), e in seguito di p. Patouillet (1749-1776: pubblicazione delle raccolte XXVII-XXXIV). A partire dal 1780, la direzione passò a p. de Querbeuf, il quale pubblicò le lettere ordinandole in base alla regione di provenienza: Levante, America, India, Cina; dei ventisei volumi totali, quelli che riguardano la Cina sono nove. Molte memorie, che per il loro carattere strettamente scientifico o per la mole non poterono essere incluse nelle *Lettres*, furono raccolte dai padri Amiot e Cibot in 15 volumi pubblicati fra il 1776 e il 1791 con il titolo *Mémoires concernat l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages des Chinois... par les missionnaires de Pe-kin*. Un 16° volume apparve nel 1814 con molti testi del p. Gaubuil. Cfr. Borsa (1977: 479, n. 31). Come argutamente è stato notato, “per i Gesuiti del Gran Secolo come per gli istitutori di collegio della Restaurazione, si trattava innanzitutto di lettere *edificanti*, vale a dire di propaganda religiosa destinata a esaltare l'opera dei missionari e a consolidare la fede del lettore mostrandogli l'eroismo dei nuovi apostoli e dei nuovi martiri. Ma, più ancora che edificanti, tali lettere erano *curiose*; ed è questa, senza dubbio, la vera ragione del loro successo nel XVIII secolo” (Vissière (1995: XLV).

² L'opera, in quattro volumi, raccoglieva una miscellanea di scritti missionari con, a latere, l'aggiunta di commenti personali; si tratta di ventisette scritti di vari missionari gesuiti che p. Du Halde ritenne di non includere nelle *Lettres*.

³ Il termine *zaju* 雜劇 indica la rappresentazione teatrale tipica dell'epoca Yuan, in cui il componente *za* 雜 indica qualcosa di misto e variegato, a dimostrazione della natura multiforme di tale genere di spettacolo. Sul teatro di epoca Yuan, cfr. Liao Ben 廖奔, Liu Yanjun 刘彦君 (2013, II: 2-203). Cfr. anche Crump (1990).

⁴ Per una trattazione dettagliata di questi riadattamenti, cfr. Chen (1936) e Hsia (1990).

1752 Metastasio (1698-1782) compose *L'eroe cinese*; probabilmente su ispirazione del dramma di quest'ultimo, Voltaire (1694-1778) nel 1755 scrisse *L'Orphelin de la Chine*; ancora, Arthur Murphy (1727-1805) nel 1756 compose *The Orphan of China*. Alcuni studiosi ritengono inoltre che la tragedia *Elpenor* – personaggio di omerica memoria – lasciata incompiuta da Goethe (1749-1832) nel 1783 in origine traesse anch'essa ispirazione dallo stesso dramma cinese, ma che in una seconda stesura fosse stata ambientata in un più familiare contesto greco⁵.

Il presente contributo si propone di ripercorrere il percorso traduttivo che portò alla stesura di questi riadattamenti, focalizzando la propria attenzione su quello musicale di Pietro Metastasio; in particolare, si tenterà di analizzare il *textus receptus* di Ji Junxiang, al fine di stabilire se e quanto si sia conservato di autentico nell'opera del riformatore del melodramma italiano, oppure se la Cina sia solo un'eco lontana.

2. Il dramma cinese di Ji Junxiang

La vicenda narrata ne *L'Orfano della famiglia Zhao* trova riscontro in diverse fonti storiche⁶: in un breve passaggio dell'opera *Primavera e Autunni* (*Chunqiu* 春秋, V-IV secolo a.C.); nel racconto di una relazione illecita tramandata nel *Commentario di Zuo* (*Zuo zhuan* 左傳, V-IV secolo a.C.), in cui la storia di Zhao Wu 趙武, rimasto orfano del padre Zhao Shuo 趙朔, è una vicenda collaterale alla narrazione principale di fatti accaduti nel 597 a.C.; nelle celebri *Memorie Storiche* (*Shiji* 史記) di Sima Qian 司馬遷 (145-86 a.C.), sia nel capitolo (*juan* 卷) relativo alla casata nobile dei Jin 晉 (XXXIX), sia, soprattutto, in quello in cui si narrano le vicende della casata nobile dei Zhao 趙 (XLIII). Presumibilmente, è in questa cronaca che Ji Junxiang trovò ispirazione per comporre il suo dramma⁷.

I fatti qui narrati sono ripresi anche da Liu Xiang 劉向 (77 a.C.-6 a.C.) nelle opere *Nuove prefazioni* (*Xinxu* 新序) e *Florilegio di Aneddoti* (*Shuoyuan* 說苑). Ancora, questi avvenimenti trovano riscontro nel *Compendio dello "Specchio Universale"* (*Tongjian gangmu* 通鑑綱目) di Zhu Xi 朱熹 (1130-1200). Fu soprattutto quest'opera che rese celebre la vicenda dell'Orfano Zhao in epoca Song 宋 (960-1279). Risulta invece che Ji Junxiang fu il primo autore di epoca Yuan ad adattare il racconto di questi eventi in forma teatrale (Falaschi 2015: LXII, n. 69).

⁵ Reichwein (1925: 129). Tuttavia il sinologo Étienne si dimostra abbastanza scettico su questa teoria; cfr. Étienne (1989: 194-197).

⁶ Per una disamina puntuale delle fonti originali del dramma, cfr. Liu Wu-chi (1953).

⁷ Per una trattazione dettagliata delle fonti storiche in cui si ritrovano riferimenti alla vicenda dell'Orfano Zhao, cfr. Falaschi (2005: 492-493).

L'Orfano della famiglia Zhao è suddiviso in cinque atti e un prologo; si fornisce in questo frangente un succinto riassunto della trama, rimandando alle traduzioni inglesi e francesi la lettura integrale, in una lingua europea, del dramma (West e Idema 2015: 73-111; Falaschi 2015: 62-161).

All'inizio della vicenda si narra che, nel regno di Jin, il perfido generale Tu'an Gu 屠岸賈 trucidò trecento membri della famiglia dei Zhao, casata rivale, e costrinse al suicidio l'ultimo erede Zhao Shuo. Questi, prima di compiere il gesto estremo, fece promettere alla moglie gravida di chiamare il bimbo che portava in grembo "Orfano Zhao", e di preservare la sua incolumità affinché, divenuto adulto, potesse vendicare l'onta subita dalla famiglia. Venuto alla luce il bambino, Tu'an Gu fece sorvegliare il palazzo affinché nessuno potesse portarlo via. In ossequio alle ultime volontà del marito, la puerpera convinse Cheng Ying 程嬰, il fedele medico che era venuto a farle visita, di portare con sé il neonato; al fine di mantenere il segreto, la donna si impiccò. Cheng Ying nascose allora il bambino nella sua cesta ma, alle porte del palazzo, venne fermato dal comandante Han Jue 韓厥, soldato di guardia di Tu'an Gu. Il comandante scoprì il piano, ma, essendo lui stesso fedele alla casata dei Zhao, lasciò andare via il medico col neonato. Al fine di evitare che Tu'an Gu gli estorcesse la confessione della fuga, Han Jue si tagliò la gola. Appresa la notizia della scomparsa del bambino, Tu'an Gu proclamò un editto per cui tutti gli infanti del regno dovessero essere giustiziati. Nel frattempo, Cheng Ying trovò rifugio presso Gongsun Chujiu 公孫杵臼, vecchio ufficiale dei Zhao depresso da Tu'an Gu. Cheng Ying gli espose allora un piano: egli lo avrebbe denunciato, accusandolo di allevare nell'anonimato l'Orfano Zhao; quest'ultimo tuttavia sarebbe stato sostituito con il vero figlio di Cheng Ying, anch'esso appena nato. Tu'an Gu avrebbe così condannato a morte il padre e il figlio senza sospettare l'inganno. Tuttavia Gongsun Chujiu rilanciò un piano alternativo, proponendo a sua volta di sacrificare se stesso al posto di Cheng Ying. Quest'ultimo andò dunque a denunciare Gongsun Chujiu al perfido generale, il quale si dimostrò scettico. Giunti al rifugio del vecchio, questi si professò innocente ma, al fine di verificare che i due uomini non fossero complici, Cheng Ying ricevette l'ordine di frustare l'anziano amico. Nel frattempo sopraggiunse un soldato portando un neonato, che tutti credevano essere l'Orfano Zhao. Tu'an Gu, entusiasta, lo uccise allora sotto gli occhi del padre Cheng Ying, che trattenne con difficoltà le lacrime. Gongsun Chujiu si tolse infine la vita. Grato nei confronti di Cheng Ying, Tu'an Gu adottò quello che tutti ritenevano essere suo figlio, ma in realtà il vero Orfano Zhao; quest'ultimo, preso il nome di Cheng Bo 程勃, raggiunse l'età di vent'anni. Tu'an Gu nel frattempo cominciò a cospirare al trono di Jin, al fine di trasmetterlo all'amato Cheng Bo, divenuto ormai a tutti gli effetti il proprio figlio adottivo. Cheng Ying, il solo a conoscere la verità, decise a questo punto che era giunto il momento della vendetta: rivelò dunque al giovane la sua vera identità e le sciagure che avevano colpito la sua casata. Cheng Bo, ripresosi dopo lo svenimento per lo

sgomento, decise in modo risoluto di denunciare presso il duca di Jin il padre adottivo Tu'an Gu, il quale venne così condannato a una morte atroce. Cheng Bo riacquistò il nome di famiglia e le cariche che erano state un tempo della sua casata, mentre Cheng Ying e il figlio di Han Jue vennero ricompensati con possedimenti e gradi militari. In memoria di Gongsun Chuqiu, venne infine eretta una stele a ricordarne le gesta.

Il dramma, che la critica tradizionale ha definito un'autentica "tragedia cinese" (*Zhongguo beiju* 中國悲劇; Wang Guowei 2014: 118), è un'esaltazione del valore confuciano della lealtà (*zhong* 忠) di un sottoposto verso il proprio signore. Nello sforzo di preservare l'incolumità dell'ultimo discendente di una casata ereditaria ormai sterminata, e di restare fedele alla fiducia accordatagli dalla madre, Cheng Ying, devoto e impavido servitore della famiglia Zhao, non solo sacrifica il proprio figlio, ma, malgrado la sua volontà, trascina nel baratro, in una serie di eventi luttuosi, anche altri personaggi per portare a termine questa missione. Per uno spettatore occidentale, la storia può apparire truce e i fatti narrati cruenti, ma tutti questi sacrifici, compiuti con una risolutezza stoica – inquadrati in un'ottica confuciana – fanno appello alle più profonde leggi di un dovere sociale più che di una volontà personale.

Tale dramma è dunque, prima di tutto, una celebrazione della lealtà personale, che viene palesata da diversi personaggi. In accordo con le convenzioni del teatro Yuan, Cheng Ying non è il protagonista della vicenda, ma è il personaggio che mette in moto tutta l'azione. Presente in ogni atto, demiurgo della cospirazione volta a salvaguardare l'ultimo discendente dei Zhao, egli deve affrontare una serie di prove tragiche davanti alle quali dimostra capacità di dominarsi e lucida consapevolezza. Per assicurare la sopravvivenza dell'orfano, egli spinge, malgrado la sua volontà, tre personaggi al suicidio: la madre dell'infante, il generale Han Jue e il vecchio e devoto Gongsun Chujiu. La sua forza di persuasione è così efficace perché egli è il primo ad accettare di sacrificare non solo la propria vita, ma anche quella del suo giovane figlio.

Gongsun Chujiu, dal canto suo, dà prova di grande fermezza, nel momento in cui si dimostra complice di un fedele amico e accetta di compiere una missione nobile e giusta (*yi* 義), qualunque sia il prezzo da pagare. Ma è la risolutezza con cui Cheng Ying si dice pronto a sacrificare se stesso e il proprio figlio che spinge l'amico a identificarsi in questa causa e a proporre di rovesciare i ruoli; dopotutto, come giustamente fa notare il vecchio, egli difficilmente vivrà abbastanza a lungo per allevare e veder crescere il piccolo orfano.

Nel terzo atto, le prove alle quali sono sottoposti i due amici sono atroci. Gongsun Chujiu, che ha nascosto il figlio di Cheng Ying, rifiuta di rivelare dove si trovi il presunto orfano e viene violentemente percosso. A questo punto la scena tragica trascolora quasi nel grottesco, in quanto

Cheng Ying diventa, per beffa del destino, l'impietoso carnefice del proprio amico: colui che ha condotto Gongsun Chujiu a sacrificare la propria vita viene costretto a divenire, malgrado la sua volontà, mandante fattivo di tale gesto. Il vecchio e devoto ufficiale dei Zhao ne prova un così forte dolore che cede quasi alla tentazione di rivelare la verità, ma un ultimo barlume di fredda lucidità gli permette di tacere e di sopportare un'ultima sferzata che lo lascia in fin di vita. E così assiste all'uccisione del presunto orfano, sotto gli occhi del padre Cheng Ying che combatte con tutte le sue forze per non far trapelare il proprio dolore; poco dopo il vecchio si ucciderà sfracellandosi il cranio contro dei gradini.

Dunque, passando attraverso l'immolazione di un infante e tre suicidi, il drammaturgo raggiunge l'apice del *pathos* connesso all'infessato perseguimento della lealtà. Ma è soprattutto la figura di Cheng Ying che dimostra che i sacrifici, di cui lui è in qualche modo l'artefice, non si sono consumati invano.

3. La traduzione francese di P. de Prémare

Senza fare alcun accenno alla diatriba epistolare con Fourmont, p. Du Halde, nell'*Avvertissement* che precede il contributo di P. de Prémare, informa che quest'ultimo, per la sua traduzione francese di *Zhaoshi gu'er*, intitolata *Le petit orphelin de la maison de Tchao*, si basò sulla raccolta cinese da lui traslitterata come *Yuen gin pe tchong*, che – a suo dire – “*c'est un recueil des cent meilleures pièces de théâtre qui aient été composées sous la dynastie des Yuen*” (Prémare 1736, vol. III: 419). L'opera a cui il gesuita si riferisce è un'antologia di cento opere teatrali di genere *zaju*, composte in epoca Yuan, intitolata *Florilegio delle opere teatrali di epoca Yuan* (*Yuanqu xuan* 元曲選) compilata sul finire della dinastia Ming 明 (1616) dal letterato Zang Maoxun 藏懋循 (1550-1620; Ji Junxiang in Zang Maoxun 1958, vol. IV: 1476-1498). Tuttavia, P. de Prémare optò per tradurre solamente le parti recitate in prosa all'interno della *pièce*, omettendo tutti i componimenti poetici in versi *qu* 曲 destinati al canto, limitandosi a segnalare tale omissione con la glossa “*Il chante*”. Egli giustificò la propria scelta con queste parole:

Il y a des pièces dont les chansons sont difficiles à entendre, surtout aux Européens, parce qu'elles sont remplies d'allusions à des choses qui nous sont inconnues, & de figures dans le langage, dont nous avons peine à nous apercevoir ; car les Chinois ont leur poésie, comme nous avons la nôtre (Prémare (1736: 420-21).

Dunque, a detta del traduttore, la scelta di omettere le parti cantate è dettata dalla difficoltà di ricezione del testo lirico da parte del pubblico europeo; ma questa mancanza è grave, dal momento che il valore letterario di un dramma *zaju* risiede proprio nei versi poetici cantati che lo compongono (Prémare 1736, vol. III: 420-421)⁸. Tale omissione è ancora più ingiustificata, alla luce di quanto afferma lo stesso P. de Prémare a proposito del valore che le parti cantate assumono all'interno di un dramma teatrale cinese:

Les tragédies chinoises sont entremêlées de chansons dans lesquelles on interrompt assez souvent le chant, pour réciter une ou deux phrases du ton de la déclamation ordinaire ; nous sommes choqués de ce qu'un acteur au milieu d'un dialogue se met tout d'un coup à chanter ; mais on doit faire attention que, parmi les Chinois, le chant est fait pour exprimer quelque grand mouvement de l'âme, comme la joie, la douleur, la colère, le désespoir ; par exemple, un homme qui est indigné contre un scélérat, chante ; un autre qui s'anime à la vengeance, chante ; un autre qui est prêt de se donner la mort, chante (Prémare 1736, vol. III: 420).

A dimostrazione della perdita di tali omissioni, si riporta un passo tratto dal quarto atto dell'opera di Ji Junxiang e la relativa traduzione di P. de Prémare; nel passo in questione, Cheng Bo (Tching Poei nell'opera francese), l'ultimo superstite della famiglia dei Zhao, ha appena appreso da Cheng Ying (Tching Yng) i suoi veri natali; quest'ultimo deplora la propria condizione, mentre Cheng Bo, attraverso il canto, esprime con fermezza la propria volontà a vendicare l'onta subita dalla sua casata. La scena, molto toccante, viene espressa con queste parole ne *L'Orfano della famiglia Zhao*:

(正末云) 你不說呵，您孩兒怎生知道。爹爹請坐，受您孩兒幾拜。(正末拜科，程嬰云) 今日成就了您趙家枝葉，送的俺一家兒剪草除根了也。(做哭科)(正末唱)
【上小樓】 若不是爹爹照顧。把你孩兒抬舉，可不的二十年前早攔鋒刃，久喪溝渠。恨只恨屠岸賈那匹大，尋恨拔樹，險送的俺一家兒滅門絕戶。
【么篇】 他他他，把俺一姓戮；我我我，也還他九族屠。

CHENG BO: [...] Se non mi aveste parlato, come avrei potuto sapere la verità? Padre, sedetevi e ricevete gli onori da vostro figlio. (*Si inginocchia per rendergli onore.*)

CHENG YING: Oggi ho rinvigorito i rami e le foglie della tua casata, ma, per fare ciò, ho dovuto recidere alla radice l'albero della mia famiglia (*Piange.*)

CHENG BO: (canta sull'aria *Salendo sul piccolo padiglione*)

Se voi non vi foste preso cura di me, Padre / E se non mi aveste allevato come fossi vostro figlio / Non sarebbero vent'anni che io, assaporata la lama affilata / Sarei interrato da sì lungo tempo in

⁸ Come suppone Étienne, forse P. de Prémare non sapeva che nella Cina del Nord, dove nasce e si sviluppa il teatro *zaju*, non si va a vedere, ma a sentire una pièce. Cfr. Étienne (1989, vol. II: 144).

una fossa? / Ma ciò che mi infonde il più grande risentimento è che quella canaglia di Tu'an Gu / Ha estirpato l'albero cercandone le radici / E ha quasi annientato la mia famiglia.

(Ripresa)

Sì, è lui, è proprio lui / Che ha sterminato tutto il mio clan / Sì, sono io, sono proprio io / Che gliela farà pagare massacrando, fino alla nona generazione, la sua stirpe.⁹

La scena in traduzione francese viene invece resa in questo modo dal missionario gesuita:

TCHING POEI : [...] Si vous ne m'aviez pas dit tout cela, d'où aurais-je pu l'apprendre ?
Mon père, seyez-vous dans ce fauteuil, & souffrez que je vous salue. (Il le salue.)

TCHING YNG : J'ai relevé aujourd'hui la maison de Tchao ; mais hélas ! j'ai perdu la mienne : j'ai arraché la seule racine qui lui restait. (Il pleure.)

TCHING POEI (chante) :

Oui, je le jure, je me vengerai du traître Tou ngan cou (Prémare 1736, vol. III: 456).

Come è facile notare, l'assenza dei versi cantati non permette di cogliere il dramma interiore dell'Orfano Zhao, il quale, con estrema lucidità, prende la decisione di trucidare Tu'an Gu, il padre adottivo che l'ha allevato con amore fino a quel momento. Venuto a conoscenza dello sterminio della sua famiglia, Cheng Bo, nei versi cantati, esprime la propria risolutezza nel fare giustizia e ripristinare l'onore della propria casata. Peccato che tutto questo, nella traduzione di P. de Prémare, si riassume nella volontà a vendicare quanto compiuto da Tu'an Gu.

A questo punto sorge spontaneo domandarsi per quale motivo il gesuita decise di presentare al pubblico occidentale il dramma *Zhaoshi gu'er*. Nel sottotitolo alla traduzione da lui proposta lo definisce una "tragédie", anche se, come fa notare p. Du Halde nell'*Advertissement*:

Les Chinois [...] ne distinguent point comme nous, entre tragédies & comédies. On a intitulé celle-ci tragédie, parce qu'elle a paru assez tragique (Prémare 1736, vol. III: 420).

Dunque, sebbene la drammaturgia cinese tradizionale non distingua in modo netto tra i generi della tragedia e della commedia, tuttavia il libretto in questione, fra gli svariati *zaju* di epoca Yuan, pare aderire, per contenuti e tematiche, a quelli del genere tragico occidentale.

Pur mancando delle unità di luogo, tempo e azione, la vicenda narrata ha molto in comune con quelle portate in scena dalla tragedia greca: il sacrificio del figlio innocente e l'uccisione di un

⁹ Ji Junxiang in Zang Maoxun (1958, vol. IV: 1495).

amorevole genitore da parte del figlio vendicatore sono temi ricorrenti nel genere che la cultura occidentale definisce “tragedia”; ancora, l’azione, che si dipana fra le classi nobili, è costellata di scene penose e sanguinarie. Di certo, la presenza di siffatti elementi “tragici” ebbe un ruolo rilevante nel decretare il folgorante successo di cui la tradizione di P. de Prémare godette in Europa.

Tuttavia, indipendentemente dalle vicende narrate nel dramma, è doveroso evidenziare come la totale mancanza delle parti musicate e dei versi cantati inficò sulla percezione che il pubblico europeo ebbe di tale libretto, inteso, a torto, più affine al genere nobile della tragedia piuttosto che al genere dell’opera o del melodramma (Falaschi 2005: 496).

Ad ogni modo, nel XVIII secolo la traduzione di un dramma cinese non rispondeva tanto al desiderio di conoscere realmente il teatro di quel paese, quanto piuttosto alla necessità di comprendere meglio tale civiltà e, in un certo senso, evocarla. All’epoca, gli scrittori libertini e i filosofi illuministi francesi contrapposero al cattolicesimo della Controriforma un umanesimo confuciano altamente idealizzato, fondato non sulla rivelazione e sul dogma, bensì sulla ragione e sulla morale naturale, laico ma non ateo, tollerante, ispiratore di una società giusta ed aperta. Così, dopo quello del “buon selvaggio”, fiorì, con gli stessi intenti e con gli stessi accenti politici, il mito del “cinese saggio” (Borsa 1977: 83). La portata di tali idee era vasta e profonda: la scoperta nell’Estremo Oriente di una cultura raffinata e progredita favorì lo sviluppo di uno spirito cosmopolita; l’antichità sinica, presunta anche maggiore di quanto non fosse in realtà, degli annali cinesi e degli eventi in essi narrati, offrì ai libertini argomenti per mettere in dubbio la narrazione biblica delle origini della storia umana e quindi l’autorità della Rivelazione (Borsa 1977: 83).

In quegli anni, la sinofilia francese raggiunse il suo apice con Voltaire: l’illuminista offrì il suo contributo più singolare all’esaltazione della civiltà cinese proprio con il dramma *L’Orphelin de la Chine*,¹⁰ che portò in scena a Parigi il 20 agosto 1755; tuttavia, come nota Étiemble, in nessuna parte dell’opera si riscontrano quelle idee e quei valori che Voltaire si riprometteva di proporre nel proprio secolo (Étiemble 1989, vol. II: 144).

Nell’epistola dedicatoria al Maréchal Duc de Richelieu, Voltaire con queste parole motiva per cui la sua scelta sia ricaduta proprio su questo dramma:

L’idée de cette tragédie me vint, il ya quelque temps, à la lecture de l’Orphelin de Tchao, tragédie chinoise, traduite par le père Prémare, qu’on trouve dans le recueil que le père du Halde a donné au public. Cette pièce chinoise fut composée au quatorzième siècle, sous la dynastie même de Gengis-

¹⁰ Sul dramma di Voltaire, cfr. Luo (1997).

Kan. C'est une nouvelle preuve que les vainqueurs Tartares ne changèrent point les moeurs de la nation vaincue ; ils protégèrent tous les arts établis à la Chine ; ils adoptèrent tous ses lois.

Voilà un grand exemple de la supériorité naturelle que donne la raison & le génie sur la force aveugle & barbare ; & les Tartares ont deux fois donné cet exemple. [...] : événement frappant, qui a été le premier but de mon ouvrage (Voltaire 1817, vol. IV: 215).

Nella sua *tragédie*, Voltaire trasferisce la vicenda narrata all'epoca dell'invasione mongola della Cina, sostituendo così Gengis Khan a Tu'an Gu nel ruolo del fellone. Tuttavia, a differenza di quest'ultimo presente nella traduzione di P. de Prémare, il Khan dei Tartari si dimostra assai più umano e lui, da conquistatore, si ritrova alla fine conquistato dalla superiorità della civiltà cinese.

L'esaltazione per i costumi della Cina da parte dell'illuminista si spinge fino all'elogio del teatro classico, giacché "*elle [la tragédie chinoise] cultivait depuis plus de trois mille ans cet art, inventé un peu plus tard par les Grecs [...]*" (Voltaire 1817, vol. IV: 215), quando invece questo genere, come lo intendiamo noi, fiorì proprio in epoca Yuan, anche in virtù del beneplacito accordatogli dalla corte mongola.

Tuttavia, la presentazione al curioso pubblico europeo settecentesco di un libretto cinese del XIII secolo aveva ben altre finalità che quelle del mero diletto; finalità che possono essere interpretate in chiave antropologica. I missionari gesuiti avevano infatti ben inteso quanto la lettura e la conoscenza di questi drammi fosse fondamentale per comprendere appieno l'autentico spirito dell'antica civiltà cinese: queste opere, con le loro storie edificanti, fruite da un pubblico popolare, permettevano di indagare come i Cinesi si rapportassero a certe questioni fondamentali, quali i sentimenti, i doveri, il conflitto fra sfera pubblica e privata, la condizione umana sottoposta a situazioni di estrema criticità, la morte. Dunque, questi libretti si presentavano non solo ad essere letti per il loro valore letterario, ma anche come testimonianza etnografica (Falaschi 2005: 496). Non a caso, nella stessa epistola, Voltaire affermò che "*l'Orphelin de Tchao est un monument précieux, qui sert plus à faire connaître l'esprit de la Chine, que toutes les relations qu'on a faites, & qu'on fera jamias de ce vaste empire*" (Voltaire 1817, vol. IV: 216).

È comunque facile scorgere come, oltre questa curiosità antropologica, drammaturghi quali Voltaire e Metastasio cercassero nel lontano Oriente ambientazioni esotiche per le loro opere, in grado di dilettere l'esigente e colto pubblico occidentale;¹¹ sui palcoscenici del Settecento infatti "palanchini, lanterne, ombrelli, pagode e processioni cinesi appaiono di regola anche nelle arlecchinate e nelle pantomime del teatro della *foire* e da qui si diffondono in tutte le scene d'Europa" (Savarese 1992: 125).

¹¹ Sull'influenza della Cina nel teatro europeo del Settecento, cfr. Hawkes (1989).

Anche l'Italia e il teatro italiano diedero il loro personale contributo alla diffusione in Europa della moda delle “cineserie”.¹²

4. L'eroe cinese di Metastasio

In Italia la curiosità verso la Cina venne soddisfatta dalle testimonianze fornite dai padri italiani residenti a Pechino e divulgate in patria da p. Daniello Bartoli (1608-1685), missionario mancato, nella sua mirabile *Dell'Historia della Compagnia di Gesu*¹³, e dal diplomatico Lorenzo Magalotti (1637-1712) nella sua *Relazione della Cina*¹⁴; notizie del Celeste Impero giunsero anche dal *Giro del Mondo* di Giovanni Francesco Gemelli Careri (1651-1725), il quale negli anni 1683-1698 compì uno straordinario giro del mondo, visitando anche la Cina; le notizie che ne diede nel quarto volume della sua opera sono in realtà di scarso valore, in quanto spesso inesatte e di seconda mano, tuttavia fu grande l'interesse che suscitarono.

Il teatro italiano dell'epoca attinse a piene mani da queste fonti e dalla moda delle “cose cinesi”.¹⁵

Preceduto solo dall'inglese Hatchett¹⁶ nel 1741, Metastasio fu il primo in Italia ad ispirarsi al libretto di Ji Junxiang, ma non fu il primo a comporre un dramma tratto dalla storia cinese. Fra i vari predecessori, vi furono Urbano Ricci (o Rizzi; ?-?), autore della tragedia per musica *Taican, rè della Cina*, rappresentata a Venezia nel 1707 con musica di Francesco Gasparini (1661-1727); il dramma si ispira a fatti avvenuti durante la dinastia Ming (1368-1644), alle lotte di successione che si verificarono all'epoca dell'imperatore Wanli 萬曆 (1563-1620), quando questi avrebbe voluto lasciare il trono ad un altro figlio, anziché al primogenito, che comunque regnò, anche se solo per un mese, col titolo di Taichang 泰昌 (1582-1620). Come dichiarato nel proemio, l'autore trovò ispirazione nella *Relatione della grande monarchia della Cina* di Semedo. Pier Jacopo Martello (1665-1727) nel 1713 compose invece il dramma *I Taimingi*, ispirato al suicidio dell'imperatore Chongzhen 崇禎 (1601-1644), che pose fine alla dinastia Ming. L'autore, oltre ad attingere informazioni dalle opere dei gesuiti Matteo Ricci (1552-1610), Martino Martini (1614-1661), e Bartoli, si ispirò anche alla *Istoria dell'ambasciata d'Olanda all'imperador della China, impressa in Amsterdam l'anno 1668*. Ancora, si ricorda

¹² Sull'influsso cinese nell'Italia nel Settecento, cfr. Zoli (1973: 113-150).

¹³ Sull'opera di Bartoli, cfr. Zoli (1973: 80-95).

¹⁴ Sull'interesse di Magalotti per la Cina, cfr. Lanciotti (1957, vol. II: 26-33). Cfr. anche Zoli (1973: 105-111).

¹⁵ Sulla moda della Cina sui palcoscenici italiani del XVIII secolo, cfr. Bujatti (1989) e Ward (2010).

¹⁶ Sull'opera di Hatchett, cfr. Chang (2015).

Antonio Salvi (1664-1727), autore dell'opera *Il Tartaro nella Cina*, rappresentata a Reggio nel 1715 anch'essa con musica di Gasparini; per comporre il dramma in versi, l'autore trovò ispirazione nell'opera di Gemelli Careri (Bertuccioli e Masini 2014: 163-165).

Anche Metastasio trovò forte ispirazione nella storia cinese; nel 1735 compose a Vienna, su richiesta dell'imperatrice Elisabetta, l'azione teatrale comica *Le cinesi* che, da intenti, doveva servire come introduzione ad un ballo cinese, rappresentato durante i festeggiamenti del carnevale negli appartamenti delle arciduchesse Maria Teresa e Marianna.¹⁷ Secondo la critica tradizionale, l'opera fu musicata da Georg von Reutter figlio (1708-1772), mentre, secondo altri, da Antonio Caldara (1670-1736; Zoli 1973: 229). All'originale trama composta da tre personaggi, Metastasio, un anno dopo la prima scrittura del testo, ne aggiunse un quarto, tale Silango, su richiesta dell'amico fraterno Carlo Broschi, detto Farinello (1705-1782), come si evince da una lettera a questi datata 27 dicembre 1749.¹⁸ Nel 1751, in occasione dell'onomastico del re di Spagna Ferdinando VI, Broschi, a Madrid, incaricò Nicola Conforto (1718-1793) di musicare l'opera *Le cinesi*, dando vita a *La festa cinese* (Zoli 1973: 230).

In seguito alla stesura dell'opera *L'eroe cinese*, qualche anno più tardi (1752), allo stesso Broschi Metastasio indirizzò una lettera, in cui spiegava le ragioni fattive che lo avevano spinto a cercare ispirazione nel lontano Oriente:

Nello stato in cui si trova la mia povera testa fra le sue continue tirature, mi è gravissimo il conversare con quelle pettegole delle Muse; ma rendono poi il lavoro più insopportabile gl'infiniti ceppi fra' quali mi trovo. I soggetti greci e romani sono esclusi dalla mia giurisdizione, perché queste ninfe non debbono mostrare le loro pudiche gambe; onde conviene ricorrere alle storie orientali, affinché i braconi e gli abiti talari di quelle nazioni involupino i paesi lubrici delle mie attrici, che rappresentano parti da uomo.¹⁹

Dunque, a differenza di Voltaire, che si ispirò ad un antico dramma cinese per promuovere le sue idee sulla Cina classica, da lui considerata esempio di virtù e civiltà, pare che Metastasio attinse dalla

¹⁷ In una lettera datata 26 febbraio 1735, così Metastasio scrive al pittore e religioso Giuseppe Peroni (1710-1776): "Oltre le solite occupazioni ho dovuto scrivere in fretta una festa, che le serenissime arciduchesse hanno rappresentata in musica, ed istruire dirigere ed assistere le medesime; cura che mi occupava interamente." Lettera a Carlo Broschi, detto Farinello, Madrid da Vienna, 26 febbraio 1735; cfr. Brunelli (1947: 62).

¹⁸ Così Metastasio scrisse a Broschi, che apostrofava "gemello": "Eccovi il componimento che desiderate, con la parte aggiunta. Non ci vuole che il gemello per farmi fare di questi disordini. La cosa non è così facile come voi immaginate: una parte di più non basta che stia bene da sé, bisogna che s'adatti al rimanente e che non ci sia un membro mostruoso d'un tutto ch'era ideato senza di lui. Basta è fatto, e se si rappresenterà bene, dee fare il suo effetto." Lettera a Carlo Broschi, detto Farinello, Madrid da Vienna, 27 dicembre 1749; cfr. Brunelli (1947: 224-225).

¹⁹ Lettera a Carlo Broschi, detto Farinello, Madrid da Vienna, 18 febbraio 1752; cfr. Brunelli (1947: 356).

storia cinese solo per ragioni di mera convenienza: sia ne *Le cinesi* che ne *L'eroe cinese* il riformatore del melodramma italiano offrì infatti soprattutto un esempio dell'arte esotica delle "cineserie", e, al di là della cornice scenografica, presentò una satira dei generi teatrali di moda nel Settecento.

L'opera è composta da tre brevi atti (rispettivamente di nove, otto e nove scene) e da soli cinque personaggi; d'altro canto, come dichiara il drammaturgo nella stessa lettera a Broschi del 18 febbraio 1752, l'imperatrice aveva dato regole molto vincolanti per la stesura dell'opera; non da ultimo, che il testo non presentasse nulla di crudele o deplorabile. Metastasio non poté dunque che adattare la sua storia a quanto imposto dall'alto:

Non posso valermi di più che di soli cinque personaggi per quella convincentissima ragione, per la quale un prudentissimo castellano si racconta che non onorò con la dovuta salva un personaggio nel suo superiore. Il tempo della rappresentazione, il numero delle mutazioni di scene, delle arie e quasi de' versi è limitato. Or vedete se tutte queste angustie non farebbero venire il mal di mare a chi non l'avesse (Brunelli 1947: 356).

Il dramma di Metastasio, musicato da Giuseppe Giovanni Battista Bonno (1711-1788), fu rappresentato per la prima volta nella primavera del 1752 al teatro del palazzo imperiale di Schönbrunn, Vienna, e da allora più volte rappresentato con musiche di altri importanti musicisti, quali quella partenopea di Domenico Cimarosa (1749-1801) nel 1782.

L'eroe cinese suscitò un vivido dibattito nell'arena letteraria dell'epoca, fra chi si schierava pro o contro il dramma. Entrarono così in polemica fra loro Stefano Arteaga (1747-1799) e Ranieri de' Calzabigi (1714-1795). Arteaga, all'interno del saggio *Della influenza degli arabi sulle origini della poesia moderna in Europa*, elogiava il dramma in questione considerandolo una delle opere migliori di Metastasio; al contrario, Calzabigi, all'interno dell'opera *Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, stroncava il dramma in modo spietato, vagliando l'opera atto per atto, al fine di dimostrare l'inconsistenza artistica del lavoro, la cui struttura gli appariva priva di fondamenta. Anche Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827), analizzando i drammi *Il re pastore*, *la Nitteti* e *L'eroe cinese*, dava di quest'ultimo un giudizio negativo. D'altronde, come nota Zoli, "l'esoticità del dramma è elemento esteriore, in quel periodo dell'arte metastasiana che segna ormai il declino del suo estro poetico, e non più che un cambiamento di nomi diversifica *L'eroe cinese* dal *Demetrio* nella tautologia delle situazioni, mentre l'ispirazione metastasiana si limita ad edulcorare la truculenza dell'originale cinese" (Zoli 1973: 231).

La trasposizione di Metastasio è un tripudio di cineserie, sia nelle scenografie, sia, presumibilmente, nei costumi²⁰. L'azione si svolge “nel recinto della residenza imperiale” della città di Singana, capitale della provincia del Chensì, “situata a quei tempi alle sponde del fiume Veio”. Singana è forse l'adattamento fonetico italiano per Si-ngan fou, toponimo con cui all'epoca era conosciuta in Europa la città di Xi'an 西安, capoluogo dell'odierna provincia dello Shaanxi 陝西, nella Cina nord-occidentale.

La moda delle cineserie e il gusto per l'esotico irrompono prepotentemente sul palco, come dimostrano le indicazioni che il drammaturgo fornisce riguardo alle ambientazioni in cui si svolgono le scene; per esempio, la prima scena del primo atto si svolge negli

Appartamenti nel palazzo imperiale destinati alle tartare prigioniere, distinti di strane pitture, di vasi trasparenti, di ricchi panni, di vivaci tappeti e di tutto ciò che serve al lusso ed alla delizia cinese.²¹

Nella prima scena del secondo atto, invece, il drammaturgo evoca il panorama che si apre davanti alla capitale cinese e permette al pubblico di assaporare il gusto per il diverso, che si esplicita non solo a livello artistico e architettonico, ma anche dal punto di vista del paesaggio naturale:

Logge terrene, dalle quali si scopre gran parte della real città di Singana e del fiume che la bagna. Le torri, i tetti, le pagode, le navi, gli alberi stessi e tutto ciò che si vede, ostenta la diversità con la quale producono in clima così diverso non men la natura che l'arte.

Ancora, nella prima scena del terzo atto, l'autore conduce lo spettatore in un “luogo solitario ed ombroso ne' giardini imperiali”, mentre, nella scena settima, lo accompagna nella

Parte interna ed illuminata della maggior imperiale Pagoda. Così la struttura come gli ornamenti del magnifico edificio esprimono il genio e il culto della nazione.

Bonzi, Manderini d'armi e di lettere, grandi e custodi.

Torri, pagode, tetti, vasi, alberi: tutto ciò che si vede in scena dimostra come le arti applicate e la natura contribuiscano in questo paese a produrre ogni sorta di cose belle. Ecco dunque svelata la

²⁰ I costumi delle scene “cinesi” dell'epoca erano probabilmente ispirati alle illustrazioni contenute in *China Monumentis qua sacris qua profanis, nec non variis naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata* (Amsterdam 1667), opera di Athanasius Kircher (1602-1680), considerata il primo repertorio europeo di immagini cinesi.

²¹ Tutte le citazioni del libretto *L'eroe cinese* sono riprese dal testo contenuto in: Metastasio (1826, vol. III: 67-116).

percezione occidentale della Cina, quella ideale rappresentata dalla moda delle cineserie. Porcellane, bonzi, letterati, pagode: per molti dell'epoca, la Cina non era altro che questo (Étiemble 1989, vol. II: 198) e, dunque, sulla scena non potevano mancare ombrelli, turiboli, nappe e, spesso, una statua del Buddha: la sgargiante scenografia alla cinese “cerca di soddisfare la curiosità del pubblico su luoghi lontani e nello stesso tempo comunica l'idea di un mondo bello, gaio e spensierato, che era poi quello delle corti europee cinesizzate” (Savarese 1992: 125). Tuttavia, al di là dei leziosi decori, Metastasio si preoccupa di fare interagire i propri personaggi in un contesto cinese, vero o presunto: nella prima scena del primo atto, i Tartari si ritirano “dopo gli atti di rispetto di lor nazione.” Ancora, nella scena ultima del terzo atto, entrano in scena dei cinesi, “due de' quali portano sopra bacili le fanciullesche vesti reali.”

Il dramma è composto da cinque “interlocutori”: Leango, *reggente dell'impero cinese*; Siveno, *creduto figliuolo di Leango, amante²² di Lisinga*; Lisinga, *principessa tartara, prigioniera de' Cinesi, amante di Siveno*; Ulania, *sorella della medesima, amante di Mintéo*; Mintéo, *Manderino d'armi, amante di Ulania, amico di Siveno*.

Nell'*Argomento* che offre all'inizio del dramma, Metastasio dichiara palesamente di rifarsi a p. Du Halde, nello specifico all'opera che lui chiama *Fasti della monarchia cinese*, e con queste parole introduce la storia dell'“eroica fedeltà dell'antico Leango”:

In una sollevazione popolare, da cui fu costretto a salvarsi con l'esilio l'imperatore Livanio suo signore, per conservare in vita il piccolo Svenvango, unico resto della trucidata famiglia imperiale, offerse Leango con lodevole inganno alle inumane ricerche de' sollevati, in vece del reale infante, il proprio figliuolo ancor bambino, da lui nelle regie fasce artificialmente ravvolto; e sostenne a dispetto delle violente tenerezze paterne di vederselo trafigger su gli occhi, senza tradire il segreto.

Dunque il drammaturgo fin da subito svela l'intrigo della vicenda narrata e loda la fedeltà di Leango al proprio signore e al proprio regno.

I fatti che si dipanano all'interno del dramma sono semplici:

Nel primo atto, Lisinga e Ulania ricevono una missiva dal padre, in cui quest'ultimo annuncia che è finita la prigionia presso la corte dei Cinesi; è dunque tempo di tornare al proprio regno. Ciò costringerà Lisinga a separarsi dal suo amato Siveno, come Ulania da Mintéo. Il comando del padre impone che Lisinga diventi consorte dell'erede della casata imperiale; la principessa e Siveno rimangono

²² Il termine *amante* non è qui da intendersi come donna che si frequenta al di fuori dei vincoli del matrimonio, ma come *amata*.

costernati: della stirpe reale cinese tutti gli eredi furono sterminati. Nel frattempo Ulania e Mintéo si dimostrano il loro amore reciproco, ma la fanciulla deplora gli oscuri natali di lui, che la costringono ad allontanarlo da sé. Dopo che Leango ha ricordato a Mintéo le sue umili origini e la gratitudine che gli debba, il reggente dell'impero cinese chiede al giovane conferma della propria fedeltà a Siveno; e Mintéo dimostra la sua lealtà indefessa. Intanto Leango palesa la propria volontà a dichiarare la vera identità dell'erede al trono cinese; allora Siveno lo supplica di accettare il trono che tutte le autorità della Cina vogliono offrirgli.

Nel secondo atto, Siveno mostra a Mintéo la sua disperazione: il padre ha rifiutato l'impero e oggi si appresta a rivelare l'identità del legittimo erede; il giovane non piange il trono, ma deplora la perdita di Lisinga. Nel frattempo Mintéo racconta a Ulania di un tumulto popolare che deve sedare, e la conseguente preoccupazione della fanciulla palesa il suo amore per lui. La tartara, rimasta sola, viene raggiunta dalla sorella; quest'ultima apprende che Siveno, disperato per la sua perdita, vuole fuggire, senza comparire più al suo cospetto. Lisinga ordina allora a due guardie di riportarle il suo amato. Nel frattempo Leango informa la principessa che annuncerà il nome dell'erede al trono, ma Lisinga, risoluta, lo interrompe, asserendo che ciò le procura troppo dolore. In disparte, Siveno piange il suo amore perduto, ma sopraggiunge Leango che gli rivela la propria identità: dunque Lisinga sarà la sua sposa. Siveno vuole correre dall'amata per annunciarle la lieta notizia, ma il padre lo invita a riflettere sui suoi nuovi doveri di reggente dell'impero cinese. Poco dopo Mintéo confida a Siveno di avere appreso da Alsingo, finora creduto il suo padre adottivo, di essere lui Svenvango, l'erede al trono della Cina. Siveno rimane interdetto, mentre Mintéo fugge via. Allora Siveno, in un totale stato di confusione, si interroga su chi egli sia veramente. Infine sopraggiunge Lisinga, felicissima per quanto è venuta a sapere, ma vede il suo amato languire, e gli domanda la causa di tanta costernazione.

Nel terzo atto, Siveno avverte Lisinga di un'insurrezione popolare; la principessa, in lacrime, vorrebbe seguire l'amato, ma questi la blocca. Allora Leango consola Lisinga, mentre Mintéo conduce l'esercito imperiale a difesa della reggia. Dopo aver ordinato alle guardie di andare in aiuto di Siveno per moderare i suoi giovanili impeti di coraggio, conferma alla principessa che sono tutti in salvo. Nel frattempo Leango viene a sapere da Ulania che Mintéo vuole usurpare il trono; il sovrano ne rimane basito. Non appena questi sopraggiunge, subito Leango si scaglia contro di lui, definendolo un traditore, ma il giovane prova a spiegare le sue ragioni; dopo aver dimostrato la propria lealtà al regno, Leango porge le sue scuse, elogiandolo. Intanto Mintéo, prima di andare a salvare il caro Siveno dalla folla dei ribelli, palesa il suo amore a Ulania. Lisinga invece, dall'alto della torre più alta, crede di aver visto Siveno morto durante gli scontri; lo comunica a Leango, il quale comincia un lunga

lamentazione, di sovrano e di padre, ma poco dopo sopraggiunge Ulania e annuncia che Siveno è vivo, per l'intervento di Mintéo che tempestivamente l'ha sottratto all'ira della folla. Nel finale, entrano in scena Mintéo e Siveno; quest'ultimo si rivolge a Leango, affermando che il vero erede è l'amico, che si è dimostrato fedele e impavido, ma Leango chiede a Siveno di leggere un foglio vergato da Livanio, nel quale si afferma che Siveno è il proprio figlio e Leango è l'eroe che ha reso possibile tutto ciò. Leango stesso svela allora il segreto, rivelando di avere sacrificato il proprio figlio per preservare in vita il legittimo erede al trono. A questo punto, Mintéo confessa a Leango di essere lui suo figlio, ritrovato quasi moribondo da Alsingo, il quale credeva di avere salvato il re della Cina; le cicatrici dimostrano la veridicità delle sue parole. Leango in un primo momento si sente mancare, infine stringe in un lungo abbraccio paterno i propri figli, appellandosi agli astri celesti.

Il coro incornicia il lieto fine che aleggia sulla vicenda.

Come si evince da questa breve disamina, il dramma di Metastasio si discosta notevolmente da quello di Ji Junxiang. La trama, molto esile, è stata edulcorata da ogni azione violenta presente nel testo originale, arrivando addirittura a dare un lieto fine alla vicenda. Il personaggio di Cheng Ying, il medico fedele alla casata sterminata nel dramma originale, viene qui ribattezzato Leango, e assume il ruolo di reggente dell'impero cinese. Il suo vero figlio, che nel dramma originale è sacrificato al posto dell'orfano Zhao, viene, nell'opera di Metastasio, salvato da Alsingo, un fedele servitore, adattamento del personaggio di Gongsun Chujiu, anche se questi non compare mai in scena, ma solo nominato da altri personaggi. Preservando le unità di tempo e azione, Metastasio ambienta il dramma nel periodo in cui i bambini sono già in giovane età, dunque la congiura di palazzo in cui fu sterminata la famiglia regnante cinese è solo un flebile ricordo, cui fugacemente fa cenno Siveno nella seconda scena del primo atto:

Nessun restò. Fu tra le fasce ucciso
Fin l'ultimo rampollo
Della stirpe real.

Ambientando la vicenda nel periodo in cui i ragazzi sono giovani adulti, il personaggio di Livanio, imperatore della Cina che, in seguito alla sollevazione popolare, si è salvato con l'esilio, viene solo menzionato – come suo figlio Senvango, che sopravvive in Siveno – ma non compare mai in scena. Si noti che, per addolcire la vicenda, il legittimo imperatore non viene trucidato, come nel dramma originale, ma semplicemente esiliato. Dunque gli avvenimenti che nel libretto cinese coprono i primi tre atti, nell'opera di Metastasio costituiscono solo l'antefatto. Il personaggio di Tu'an Gu, il perfido generale che nel dramma originale aveva ordinato la strage degli infanti, viene invece

completamente soppresso; in questo modo si eludono le scene truculente, rispettando appieno i dettami imposti al drammaturgo dall'imperatrice Elisabetta.

La vicenda narrata da Metastasio si focalizza allora sulla duplice storia d'amore, peraltro molto affettata, fra Siveno e Mintéo da una parte e le principesse tartare Lisinga e Ulania dall'altra; le due coppie, dopo varie peripezie, convolano a nozze. Questi personaggi femminili sono completamente estranei al dramma originale, e in questo l'opera di Metastasio è del tutto differente dal libretto di Ji Junxinag.

5. Cheng Ying e Leango a confronto

Come nel dramma originale Cheng Ying non è il protagonista, anche se è attorno a lui che ruota tutta la vicenda, così, nella trasposizione di Metastasio, Leango non è il personaggio principale in senso stretto, ma colui che ha la facoltà di risistemare gli equilibri e, in qualche modo, di decidere per la sorte degli altri.

Quello che sopravvive del testo originale nel melodramma italiano è l'assoluta lealtà di Leango, a cui l'autore fa riferimento all'inizio dell'*Argomento*, che funge da antefatto degli eventi narrati: “[...] è celebre anche a' dì nostri dopo tanti secoli l'eroica fedeltà dell'antico Leango”, e nella chiusa del coro:

Sarà chiara in ogni età,
Dell'eroe di quest'impero
L'inaudita fedeltà.

Invece, ciò che differenzia il libretto italiano da quello originale è il fatto che la fedeltà di Leango venga ricompensata con il ritrovamento del figlio perduto, a differenza di Cheng Ying che è costretto ad assistere impotente, senza tradire nessun sentimento, alla crudele uccisione del figlio infante.

Con questi versi Ji Junxiang narra la scena crudele nel terzo atto del suo dramma:

(卒子抱俵兒上科，云)元帥爺賀喜，土洞中搜出個趙氏孤兒來了也。(屠岸賈笑科。
云)將那小的拿近前來，我親自下手，剝做三段。兀那老匹夫，你道無有趙氏孤兒，
這個是誰？

[...]

(正末唱)【七弟兄】我只見他左瞧、左瞧、怒咆哮，火不騰改變了猙獰貌，按獅蠻
拽 劄 起 錦 征 袍 ， 把 龍 泉 扯 離 出 沙 魚 鞘 。
(屠岸賈怒云)我拔出這劍來。一劍，兩劍，三劍。(程嬰做驚疼科，屠岸賈云)把這一
個小業種剝了三劍，兀的不稱了我平生所願也。

(正末唱)【梅花酒】呀！見孩兒臥血泊。那一個哭哭號號，這一個怨怨焦焦，連我也戰戰搖搖。

[...]【收江南】呀！兀的不是家富小兒驕。(程嬰掩淚科)(正末唱)見程嬰心似熱油澆，淚珠兒不敢對人拋，背地裏搵了。沒來由割捨的親生骨肉吃三刀。

(Un soldato porta in braccio un neonato)

SOLDATO: Generale, mi felicito per voi! Cercando in una cavità sotterranea, è stato rinvenuto l'orfano dei Zhao!

TU'AN GU (con un ghigno): Portatemelo qui affinché lo uccida con le mie stesse mani e lo smembri in tre parti! Allora, vecchia canaglia, tu dicevi che qui non c'era l'orfano... chi è dunque costui?

[...]

Quando vedo questo Orfano, non posso contenere la mia collera!

GONGSUN CHUJIU (canta sull'aria *I sette fratelli*): *Lo vedo scagliare il suo sguardo dappertutto, a sinistra e a destra, / E, di rabbia, ruggire con furore. / Un ardore irrefrenabile ha alterato il suo aspetto che incute terrore, / Utilizzando la cintura con decori di leoni e barbari, ecco che solleva la tunica da guerriero, / E, dal fodero in pelle di squalo, sguaina la sua spada della "Fonte del Drago".*

TU'AN GU (adirato): sguaino la spada... ed ecco uno! due! tre colpi!

(Cheng Ying assume un'espressione di terrore e di dolore)

TU'AN GU: Ho trapassato questo moccioso con tre colpi di spada. Posso dunque considerarmi felice per avere realizzato il desiderio di tutta una vita.

GONGSUN CHUJIU (canta sull'aria *Grappa di fiori di susino*): *Ahimè! Vedo questo bambino giacere in una pozza di sangue, / L'uno geme fra grida lancinanti, / L'altro rabbrivisce nel dolore e nel risentimento, / E io stesso tremo nel terrore! [...]* (canta sull'aria *Raccolta nel Jiangnan*): *Ahimè! Ecco a cosa si è ridotto il detto "Più ricco sarà il clan, più pasciuto sarà il figlio", / (Cheng Ying trattiene le lacrime) / Vedo il cuore di Cheng Ying fremere come se bruciasse nell'olio bollente, / Purtuttavia, non osa versare lacrime al cospetto degli altri, le asciuga furtivamente, / Affinché le carni di suo figlio non siano state trapassate tre volte invano!* (Ji Junxiang in Zang Maoxun (1958, vol. IV: 1489).

E con queste parole la riporta P. de Prémare nella sua traduzione dell'opera:

UN SOLDAT.

Monseigneur, bonnes nouvelles : en cherchant dans une cave de la maison, on a trouvé l'Orphelin.

TOU NGAN COU éclate de rire.

Qu'on m'apporte ici ce misérable avorton , pour que je le voye , & que j'aye le plaisir de le mettre moi-même en pièces. Hé bien, vieux scélérat , tu disois que tu n'avois point caché le petit Tchao ; qu'est-ce donc que je tiens?

[...]

La vûë de cet enfant excite ma colère. (Kong lun chante. Le Tyran ait) Je prens ce poignard , un coup , deux coups , trois coups ; (Tching yng est faisì de douleur ;) je prens ce maudit rejetton , & je lui enfonce par trois fois le poignard dans le cœur : me voilà au comble de mes défirs. (Kong lun chante, & exprime ses regrets , Tching yng cache ses larmes (Prémare 1736, vol. III: 446).

Del lacerante dramma interiore di Cheng Ying, costretto a sacrificare carne della sua stessa carne per una causa superiore alla sua volontà, rimane solo qualche flebile eco nelle parole di Leango, come sembrano dimostrare alcuni versi da lui pronunciati nell'ultima scena del terzo atto, evocando eventi nefasti successi molti anni prima:

Ah, non più! Perché con queste
Rimembranze funeste un dì sì lieto
Avvelenar? Di queste spoglie a vista,
A vista di quel sangue, ah, non resiste
D'un padre il cor! Di riveder mi sembra
Fra gli empi il figlio mio; parmi che ancora,
Quasi chiedendo aita,
In vece di parlar, la pargoletta
Trafitta man mi stenda: i colpi atroci
Nella tenera gola
Rivedo, oh Dio! cader; tutte ho sul ciglio...

Dunque, seguendo il principio confuciano per cui l'uomo nobile di animo (*junzi* 君子) si realizza nella sfera pubblica e non in quella privata, nel testo originale l'armonia naturale (*he* 和) del cosmo si palesa con la punizione del fellone (Tu'an Gu) e soprattutto con l'onore ripristinato della casata annientata. Il lieto fine si manifesta quindi indipendentemente dai patimenti e dalle perdite dei singoli individui, come nel caso di Cheng Ying. Al contrario, la virtù superiore di Leango, e il suo dolore interiore e personale, vengono ricompensati attraverso il ricongiungimento con il proprio figlio creduto morto. Negli ultimi versi dell'ultimo atto, Leango, prima dell'uscita di scena, abbracciando Siveno/Svenvango, figlio acquisito, e Mintéo, figlio naturale, offre un'accorata invocazione al Cielo, che, benevole, ha ricompensato la sua sofferenza e i suoi patimenti:

Figli miei, cari figli (abbracciando or l'uno or l'altro)
Tacete per pietà. Non ho vigore
Per sì teneri assalti. Astri clementi,

Disponete or di me. Rinvenni il figlio.
 Difesi il mio sovrano:
 Posso or morir: non ho vissuto invano.

Si deduce quindi che, nella percezione di Metastasio, l'idea consolatoria di lieto fine si realizzi con il risarcimento morale anche delle vite minime dei singoli individui: pensiero che differisce notevolmente da quanto presupposto nel dramma originale.

Ne *L'eroe cinese*, dunque, quello a cui mirava il drammaturgo italiano non era tanto una riflessione sulla Cina in sé, piuttosto sul mondo esotico che essa evocava, e, di riflesso, sul mondo a cui lui apparteneva. Victor Segalen afferma che l'esotico “non è altro che la nozione del differente; la percezione del diverso; la conoscenza che esiste qualcosa che non siamo noi” (Segalen 1983: 33). In questo, forse, consiste la Cina di Metastasio: guardare al differente, al diverso, per comprendere se stessi.

Come nel celebre passo del “sogno della farfalla” di Zhuangzi 莊子 (IV sec. a.C.), Leango, e l'utopia cinese a cui il suo personaggio alludeva, rimane sospeso tra la realtà e l'immaginazione del mondo culturale che l'aveva sognato.

Bibliografia

- Amiot, Joseph Marie e Cibot, Pierre Martial. 1776-1791. *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages des Chinois... par les missionnaires de Pe-kin*. Paris: chez Nyon. 15 voll.
- Arteaga, Stefano. 1791. *Della influenza degli arabi sulle origini della poesia moderna in Europa*. Roma: Stamperia Pagliarini.
- Bartoli, Daniello. 1663. *Dell'Historia della Compagnia di Giesu. La Cina, terza parte dell'Asia*. Roma: Stamperia del Varese.
- Bertuccioli, Giuliano e Masini, Federico. 2014. *Italia e Cina*. Roma: L'asino d'oro.
- Borsa, Giorgio. 1977. *La nascita del mondo moderno in Asia Orientale*. Milano: Rizzoli.
- Brunelli, Bruno. 1947. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Milano: Mondadori. 5 voll.
- Bujatti, Anna. 1989. “Cina e Cineserie nel teatro italiano del Settecento”. In: *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, edito da Aldo Gallotta e Ugo Marazzi, vol. III, 451-472. Napoli: Istituto Universitario Orientale.
- Calzabigi, de', Ranieri. 1757-1788. *Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*. Torino: Stamperia Reale. 14 voll.
- Chang, Dongshin. 2015. “‘China-Mania’: The Chinese Festival (1755) and The Orphan of China (1759)”. In: *Representing China on the Historical London Stage. From Orientalism to Intercultural Performance*, [EDITORS??], 52-96. New York and London: Routledge.

- Chen, Shouyi. 1936. "The Chinese Orphan: A Yuan Play. Its Influences on European Drama of the Eighteenth Century". *T'ien Hsia Monthly* 2/3: 89-115.
- Crump, James I. Jr. 1990. *Chinese Theatre in the Days of Kublai Khan*. Ann Arbor: The University of Michigan.
- Étiemble, René. 1989. *L'Europe Chinoise - 2. De la sinophilie à la sinophobie*. Paris: Gallimard.
- Falaschi, Isabella. 2005. "Voltaire e L'Orphelin de la Chine: un'invenzione europea di un dramma di epoca Yuan". In: *Caro Maestro. Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, edito da Tiziana Lippiello e Maurizio Scarpari, 491-503. Venezia: Cafoscarina.
- Falaschi, Isabella. 2015. *Trois pièces du Théâtre des Yuan*. Paris: Les Belles Lettres.
- Gemelli Careri, Giovanni Francesco. 1708. *Giro del Mondo. Parte quarta contenente le cose più ragguardevoli vedute nella Cina*. Napoli: Stamperia Giuseppe Rosselli, presso Francesco Antonio Perazzo.
- Hawkes, David. 1989. "Chinese Influence in European Drama". In: *Chinese: Classical, Modern and Humane*, edited by David Hawkes, 101-11. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong.
- Hsia, Adrian. 1990. "The Orphan of the House Chao in French, English, German and Hong Kong Literature". In: *Chinese-Western Comparative Drama*, edited by Yun-tong Luk, 193-210. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong.
- Ji Junxiang 紀君祥. 1958. *Zhaoshi gu'er* 趙氏孤兒 ("L'orfano della famiglia Zhao"). In: *Yuanqu xuan* 元曲選 ("Florilegio delle opere teatrali di epoca Yuan"), a cura di Zang Maoxun 藏懋循. vol. IV, 1476-1498. Beijing: Zhonghua shuju.
- Kircher, Athanasius. 1667. *China Monumentis qua sacris qua profanis, nec non variis naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata*. Amsterdam: Jacob Meurs.
- Lanciotti, Lionello. 1957. "Lorenzo Magalotti e la Cina". *Cina* 2: 26-33 (Roma: ISIAO).
- Le Gobien, Charles. 1702. *Lettres de quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus, écrites de la Chine et des Indes Orientales*. Paris: chez Jean Cusson.
- Le Gobien, Charles. 1703. *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*. Paris: chez Nicolas Le Clerc.
- Liao, Ben 廖奔; Liu, Yanjun 刘彦君. 2013. *Zhongguo xiqu fazhan shi* 中国戏曲发展史 ("Storia dell'evoluzione del teatro cinese"). Beijing: Zhongguo xiqu chubanshe. 4 voll.
- Liu, Wu-chi. 1953. "The Original Orphan of China". *Comparative Literature* 5/3: 193-212.
- Luo, Jintang 羅錦堂. 1977. *Cong Zhaoshi gu'er dao Zhongguo gu'er* 從趙氏孤兒到中國孤兒 ("Dall'Orfano della famiglia Zhao all'orfano della Cina"). In *Jintang lunqu* 錦堂論曲, ed. da Luo Jintang, 373-74. Taipei: Lianjing chubanshe.
- Magalotti, Lorenzo. 1697. *Notizie varie dell'imperio della China e di qualche altro paese adiacente, con la vita di Confucio il gran savio della China e un saggio della sua Morale*. Firenze: da Giuseppe Manni, per il Carlieri.
- Metastasio, Pietro. 1826. *Drammi di Pietro Metastasio*. Livorno: Tipografia G. P. Pozzolini. 20 voll.

- Prémare, Père de. 1736. “Tchao-chi-cou-eulh, ou Le petit orphelin de la maison de Tchao”. Tragédie chinoise. In: *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*, sous la direction de Père J.B. du Halde, vol. III, 417-460. Paris: Henri Scheurleer.
- Reichwein, Adolf. 1925. *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Savarese, Nicola. 1992. *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Segalen, Victor. 1983. *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso – saggio sul misterioso*. Bologna: Cavaliere Azzurro.
- Vissière, Isabelle e Vissière, Jean-Louis. 1995. *Lettere edificanti e curiose di missionari gesuiti dalla Cina 1702-1776*. Parma: Guanda.
- Voltaire. 1817. *Œuvres complètes de Voltaire*. Paris: Imprimerie de V^e H. Perronneau. 4 voll.
- Wang, Guowei 王国维. 2014. *Song Yuan xiqu shi 宋元戏曲史* (“Storia del teatro di epoca Song e Yuan”). Beijing: Zhongguo Heping chubanshe.
- Ward, Adrienne. 2010. *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-Century Italian Opera Stage*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- West, Stephen H., Idema, Wilt L. 2015. *The Orphan of Zhao and Other Yuan Plays: The Earliest Known Versions*. New York: Columbia University Press.
- Zoli, Sergio. 1973. *La Cina e la cultura italiana dal '500 al '700*. Bologna: Pàtron Editore.

Alessandro Tosco graduated and received his PhD in Euro-Asiatic Studies at the University of Turin. He is currently Assistant Professor of Chinese language and literature at the University of Enna “Kore”. His research interests include Chinese lexicology and classical Chinese literature, with a focus on theatre in the Mongol period. On this topic, he recently published the translation of the drama *Autumn in the Han palace* by Ma Zhiyuan (Aracne, 2018), with a critical introduction on the figure of Wang Zhaojun. He can be reached at: alessandro.tosco@unikore.it.