



Università
Ca' Foscari
Venezia



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Università Ca' Foscari di Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale Interateneo in
Musica e Arti Performative

Classe LM-45

Tesi di Laurea

*Tan Dun. Creatività, tecnica e cultura
fra Oriente e Occidente*

Relatore
Ch.mo Prof. Alessandro Cecchi

Laureanda
Giulia Vazzoler
n° matr. 1082396 / LMMAP

Anno Accademico 2015 / 2016

Alfredo Cerf,

Indice

Indice	3
Introduzione	5
Cap. I. Il “teatro dei campi di riso”. Un dialogo fra spirito e natura	11
Cap. II. L’eredità dell’Opera di Pechino	27
Cap. III. Il periodo delle rivelazioni: lo “schiavo di Beethoven”	47
Cap. IV. Sperimentazione e avanguardia. Il periodo newyorkese	66
Cap. V. Buddha Bach	77
Cap. VI. <i>Water Passion</i> : simbologie acquatiche fra taoismo e cristianesimo	95
Bibliografia	120
Sitografia	134

*The most important thing in our lives
is always to keep thinking about where we came from.
Only then will we know where we are going.*

Tan Dun

Introduzione

Tán Dùn¹ (Húnán, 1957) è stato salutato dalla critica musicale come uno dei più interessanti compositori viventi. Cinese, emigrato negli Stati Uniti, divenuto famoso in Occidente per aver composto le musiche per i film *The Banquet*, *Hero*, e *Crouching Tiger, Hidden Dragon (La tigre e il dragone)* – lavoro, quest’ultimo, che gli ha valso numerosi riconoscimenti, fra cui un Grammy Award e un premio Oscar –, ha composto le musiche per la cerimonia di premiazione delle Olimpiadi di Pechino 2008 e, nello stesso anno, è stato l’autore de *The Internet Symphony No. 1 “Eroica”*, il progetto creato da Google e YouTube per celebrare la loro fusione sul *web*. Con circa 70 composizioni al suo attivo, Tan Dun ha vissuto negli ultimi quindici anni una notevole ascesa artistica che lo vede calcare, nei panni di direttore d'orchestra, i palcoscenici dei più importanti teatri dei cinque continenti mentre le sue opere sono costantemente

¹ Per la traslitterazione dei termini cinesi si fa riferimento al sistema Pinyin. Il nome di Tan Dun verrà trascritto senza accenti d’ora in avanti.

rappresentate ed eseguite in tutto il mondo.

La sua produzione si fa vanto di una puntuale interazione fra elementi occidentali e orientali, tradizionali ed innovativi: la relazione simbiotica fra un Occidente evoluto, colto e sperimentalista e un Oriente intriso di elementi popolari, appartenenti ai culti tradizionali e religiosi è forse la caratteristica più evidente, più apparentemente connotativa della poetica di Tan Dun, che spesso travalica i confini della stessa musica per approdare a nuove frontiere artistiche.

Difficilmente si potrà tentare di far rientrare i lavori di Tan Dun nelle categorie conosciute e prestabilite relative alle forme d'arte. Le sue costruzioni formali sono ibride, i contenuti variegati e imprevedibili: potremo a tutti gli effetti parlare di nuovi “*format artistici*”, nei quali vengono fatti confluire non solo elementi sonori e visivi, per così dire multimediali, ma anche narrativi e rituali. L'esperienza della *performance* pubblica risulta così in Tan Dun svecchiata rispetto all'idea del concerto frontale tradizionale e offre agli spettatori un'esperienza più ampia, interattiva e multisensoriale. Il superamento dell'idea di concerto frontale era naturalmente già avvenuto nel corso del Novecento: basti pensare alla forma dell'*happening* o alle sperimentazioni, talvolta radicali ed estreme, del gruppo Fluxus. In Tan Dun, però, tutto questo si lega ad una dimensione che è al contempo anche spirituale, rituale ed è legata fortemente ai culti tradizionali cinesi.

Per i lavori sinfonici, ma anche per quelli a organico più ridotto o per l'opera, la compagine orchestrale adoperata dal compositore è sempre nuova, peculiare,

caratteristica: talvolta arricchita con l'aggiunta di particolari sonorità "organiche", provenienti da elementi naturali o di uso quotidiano quali l'acqua, la carta e le pietre, talvolta impreziosita dall'uso degli strumenti tradizionali cinesi, come la *pípa* o il *gǔqín*.

Nella musica di Tan Dun, la cultura occidentale dialoga con la tradizione asiatica, rivelando la visione di un mondo ancestrale che riflette sull'importanza del rapporto tra uomo e natura ma che è al contempo aperto al confronto con gli sviluppi della tecnologia contemporanea. La solida struttura accademica, le innovazioni e le nuove tecnologie dell'Occidente si uniscono dunque in Tan Dun al sapore talvolta popolare, talvolta sacro, ma sempre spontaneo e genuino, della tradizione musicale dell'Estremo Oriente, creando un'alchimia di sapori che ha reso celebre l'opera del compositore cinese nel mondo.

Nel corso del mio lavoro, ho concentrato l'attenzione sull'analisi degli elementi orientali tradizionali che si ritrovano fra il materiale musicale di Tan Dun e sullo specifico *background* del compositore, tentando di spiegare come l'infanzia trascorsa nelle campagne cinesi e la sua atipica formazione siano stati determinanti per la creazione del suo stile musicale e per la formazione della sua personalità artistica.

Tan Dun ha trascorso i primi anni della sua vita in un villaggio della Cina centro-meridionale: un ambiente rurale, non alfabetizzato, dove i culti religiosi tradizionali permeavano e scandivano la vita di tutti i giorni. Da ragazzo, la Rivoluzione Culturale gli ha impedito di venire a contatto con la musica occidentale – che ha potuto conoscere e studiare solo dopo la caduta della censura maoista – e lo ha costretto al lavoro forzato

presso una comune dove, nell'assenza di alternative, ha scoperto come usare i materiali della natura e gli oggetti della vita quotidiana per fare musica. L'incontro con la musica occidentale e con l'avanguardia, avvenuto in età già adulta, ha costituito uno *shock* per il compositore, che non sempre – o, almeno, non subito – si è trovato a suo agio con le forme musicali proposte dalla sperimentazione del Novecento.

In accordo con i culti sciamanici e animisti diffusi in Cina negli anni Cinquanta, non sono solo gli esseri umani ad essere dotati di un'anima: anche gli animali, i vegetali e gli oggetti che l'Occidente considera inanimati possiedono uno spirito, che si connette con lo spirito dell'Universo e con quello di tutti gli altri esseri. Questa concezione filosofico-religiosa sarà alla base della riflessione di Tan Dun sugli elementi naturali e porterà alla creazione di quella che il compositore definisce come *organic music*. Inoltre, spiega come mai Tan Dun sia solito inserire, nella compagine orchestrale, strumenti realizzati con materiali della natura o appartenenti alla vita di tutti i giorni (come l'acqua, la carta, le pietre, la ceramica). Tali strumenti sono sempre in dialogo con l'orchestra e con gli strumenti tradizionali occidentali e tale dialogo rappresenta per Tan Dun la comunione fra gli esseri viventi e l'Universo.

La *ghost opera* e la *Peking opera* sono le due forme d'arte più tipiche della tradizione musicale e artistica cinese e la loro caratteristica più immediatamente evidente è quella di essere strutturate in modo da includere vari tipi di *performance* (la recitazione, la musica strumentale e vocale, la danza, il mimo, le arti marziali) e di scenografie. Questo tipo di ibridazione artistica, di grande suggestione per il pubblico

che si trova coinvolto da uno spettacolo ricco e variegato, verrà assorbita dal giovane musicista e rivisitata poi dal Tan Dun maturo, portando alla realizzazione di progetti come *Water Heavens*, che fondono assieme arti performative, arti visuali, *multimedia* e architettura.

Grazie alla lettura di alcune testimonianze dell'autore, ho provato a dare ragione di come il compositore sia stato influenzato in maniera sostanziale dal taoismo e dal buddhismo e, soprattutto, dal ruolo che questi culti filosofico-religiosi attribuiscono agli elementi naturali e all'acqua. Per l'Oriente taoista, l'elemento dell'acqua rappresenta un esempio di umiltà a cui il comportamento del Saggio deve ambire; per l'Occidente cristiano, l'acqua ha un ruolo duplice e può rappresentare sia il ristoro e la purificazione sia l'abisso e la dannazione eterna. Nel caso della *Water Passion*, in particolare, lo scopo del lavoro è stato quello di sviscerare i molti, diversificati spunti che venivano via via offerti dalla lettura di questa composizione musicale che fa seguito alle passioni di Bach e di fornirne un'analisi in direzione anche teologica e filosofica.

Pur senza aver la pretesa di costituire una trattazione completa riguardo all'autore – le opere analizzate in questa sede sono solo una minoranza rispetto alla totalità delle composizioni di Tan Dun – il senso di questa tesi è quello di dare una lettura approfondita e ben argomentata anche da un punto di vista filosofico e religioso degli strumenti compositivi dell'autore, che non possono essere giustificati come scelte di tipo esclusivamente musicale ma che al contrario sono motivati da un pensiero ben preciso.

Ho tralasciato, per ragioni di pertinenza, di approfondire in modo dettagliato ogni opera, riservando comunque, per il futuro, la possibilità di ampliare il lavoro in prospettiva di realizzare una monografia su Tan Dun, ad oggi ancora inspiegabilmente inesistente.

I. Il “teatro dei campi di riso”. Un dialogo fra spirito e natura

Tán Dùn è nato in Cina il 18 agosto 1957. La sua città natale è Sīmáo, un piccolo villaggio rurale dell’Húnán, la provincia centro-meridionale dalla quale proveniva anche Máo Zédōng². La madre di Tan Dun era un medico, mentre il padre era impiegato presso un istituto di ricerca nell’ambito della nutrizione e dell’alimentazione. Dati gli impegni di lavoro dei genitori, il piccolo Tan fu cresciuto ed educato dalla nonna, una contadina di fede taoista; il rapporto fra Tan Dun e la nonna, che gli raccontava spesso le spaventose storie di fantasmi che lui adorava, fu molto stretto. Una delle sue prime opere, *On Taoism* (1985), fu scritta proprio in occasione dei funerali della nonna, per i quali il compositore – ormai stabilito a New York – era ritornato in Cina³.

Tan Dun condusse un’infanzia molto libera nella campagna cinese. Negli anni

² Per la traslitterazione dei termini cinesi si fa riferimento al sistema Pinyin. I nomi di Tan Dun e Mao Zedong verranno trascritti senza accenti d’ora in avanti.

³ I. BURUMA, *Of Musical Imports*, in “The New York Times Magazines”, 4 maggio 2008, http://www.nytimes.com/2008/05/04/magazine/04dun-t.html?_r=0 (ultimo accesso: 24/10/2016).

Cinquanta e Sessanta, i villaggi di campagna in Cina si configuravano come società ancora non alfabetizzate e, soprattutto, erano fortemente pervasi da culti religiosi popolari e molto diversificati tra loro: una commistione di Buddismo, Taoismo e di culti pagani legati allo sciamanesimo e alle credenze animiste. Il giovanissimo Tan Dun ebbe modo, almeno fino alla Rivoluzione Culturale, di vivere appieno questa realtà e di assorbirne il fascino e gli insegnamenti profondi. E questa sua naturale, prima formazione spirituale e artistica entra a far parte delle sue opere: ogni genesi, ogni scelta di organico o di orchestrazione, di timbri e di sonorità porta con sé l'eredità della Cina antica, dei suoi culti e delle sue credenze.

Tan Dun non aveva ancora 10 anni quando, nel 1966, Mao Zedong lanciò la Grande Rivoluzione Culturale Proletaria (*wúchǎn jiējí wénhuà dà géming*). Il “quattro volte grande” Presidente si trovava di fatto estromesso dagli incarichi dirigenziali del Partito Comunista Cinese (PCC) in seguito alla grande crisi sino-sovietica e alle disastrose conseguenze provocate dal suo *dàyuèjìn* (il “grande balzo in avanti”). Egli tentò dunque un nuovo rafforzamento della sua autorità lanciando una mobilitazione che coinvolgesse i giovani, con il pretesto di ripristinare un'applicazione più ortodossa del pensiero marxista-leninista. Fino alla morte di Mao, ogni esponente di spicco del PCC ma anche ogni accademico, docente o semplice intellettuale venne investito dalla furia delle Guardie Rosse, le bande di giovani cinesi che costringevano gli appartenenti al “vecchio mondo” a un'autocritica feroce, alle dimissioni e che spesso culminava nel trasferimento in un remoto villaggio cinese, a piantare riso, allo scopo di essere

rieducato al lavoro contadino⁴.

Questo destino toccò anche a Tan Dun, la cui vita – insieme a quella di migliaia di cinesi – cambiò radicalmente e all’improvviso: per essere scoraggiato allo studio della musica, il giovane fu inviato a lavorare in una remota piantagione di riso di Huángjīn, un villaggio che si trova a circa ottanta chilometri dalla sua città natale. L’impatto fu duro e scioccante:

“Prova a immaginare”, disse. “Ti viene detto che verrai segnalato ad un ufficio e che dovrai giurare di lasciare la tua famiglia per andare a dar da mangiare ai maiali e a piantare riso, per sempre. Quando l’ho saputo, ho pianto. Come avrei potuto sopportare un destino simile? Infatti, la lunghezza del periodo di lavoro dipendeva dalla purezza dei tuoi pensieri”.⁵

In realtà, il musicista fu relativamente fortunato. Il suo soggiorno forzato nella piantagione di Huángjīn durò solo per due anni. E, mentre per quasi tutti gli intellettuali

⁴ Cfr. P. CLARK, *The Chinese Cultural Revolution: A History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008. J. W. ESHERICK, P. G. PICKOWICZ, A. G. WALDER (a cura di), *The Chinese Cultural Revolution as History*, Stanford, Stanford University Press, 2006. G. JIAN, Y. SONG, Y. ZHOU, *Historical Dictionary of the Chinese Cultural Revolution*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield Publishers, 2006. R. MACFARQUHAR, J. K. FAIRBANK, *Revolutions within the Chinese Revolution* in “The Cambridge History of China”, vol. XV, parte II, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. J. YAN, G. GAO, *Turbulent Decade: A History of the Cultural Revolution*, trad. di D. W. Y. Kwok, Shaps Library of Translations, 1996.

⁵ I. BURUMA, *Of Musical Imports*, in “The New York Times Magazines”, op. cit. Intervista rilasciata a Ian Buruma (The Hague, 1951), scrittore danese naturalizzato statunitense, noto per i suoi lavori di carattere storico relativi all’Asia e in particolare alla Cina e al Giappone del secolo scorso. Traduzione della scrivente.

fu un'esperienza difficile e dolorosa, Tan Dun riuscì a trovare una via di evasione: si unì ad alcuni contadini locali, che sapevano suonare strumenti realizzati con i materiali della natura e che conoscevano i fondamenti della musica tradizionale cinese. Grazie al suo talento e alle sue innate doti strumentali, il giovane entrò ben presto a far parte della vita musicale del villaggio e fu considerato come un punto di riferimento, guadagnandosi la fiducia dei contadini e impegnandosi concretamente a preservare le tradizioni culturali e musicali del luogo. I lavoratori della comune erano soliti comporre alcune melodie tradizionali ma, a causa dei divieti imposti dalla rigida politica comunista, che censurava tutte le forme d'arte non esplicitamente riferite e funzionali alla propaganda del regime, si rifiutavano di far ascoltare le loro canzoni per paura di subire punizioni. Tan Dun pensò allora di adattare alle loro melodie alcuni testi maoisti, di modo che essi potessero iniziare a diffondere i loro lavori⁶.

Non avendo a disposizione degli strumenti veri e propri, il musicista si adattò a suonare ciò che trovava: un rudimentale violino, un *wok*⁷ adattato a tamburo o addirittura gli utensili per l'agricoltura. Il talento per l'improvvisazione e la capacità di produrre musica attraverso qualunque oggetto, anche appartenente alla quotidianità, è tuttora evidente in molti lavori di Tan Dun. Egli non ha mai limitato la sua orchestrazione agli organici costituiti dai soli strumenti musicali, occidentali o orientali:

⁶ *Of Musical Imports*, in "The New York Times Magazines", op. cit.

⁷ In cinese *chǎo guō*.

bacinelle d'acqua, fogli di carta di riso o pietre di fiume o di mare sono spesso trattati alla stregua degli altri strumenti e inseriti volentieri nella compagine orchestrale.

I contadini di Huángjīn conoscevano molto bene anche la forma e il repertorio della tradizionale Mulian opera cinese, più nota universalmente con il termine inglese di *ghost opera*, la cui struttura in tre atti venne poi riutilizzata da Tan Dun per alcune sue composizioni e da cui prende spunto l'omonima *Ghost Opera* del 1994. Questo genere teatrale deve il suo nome a una favola popolare cinese, *Mulian Rescues His Mother From Hell* (in cinese *Mùlián jiù mǔ*); la favola, che può essere fatta risalire al III secolo d.C. e che appartiene alla tradizione buddhista, proviene dall'India ed è ispirata all'omonimo racconto di Maudgalyāyana (*Mùlián*, appunto, in cinese)⁸.

La trama è già contenuta nel titolo. La mamma di Mulian, un virtuoso monaco

⁸ *The Great Maudgalyayana Rescues His Mother From Hell*, trad. di E. Eoyang dal manoscritto *Dunhuang Bianwen* P2319, in Y. W. MA, *Traditional Chinese Stories*, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 443-455. Disponibile online in copia anastatica: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic787480.files/Maudgalyayana%20Saves%20His%20Mother.pdf> (ultimo accesso 24/10/2016).

buddhista, è stata condannata al *diyù*, una sorta di “inferno”⁹ in cui l’individuo discende in seguito alle conseguenze del suo karma. Mulian vorrebbe salvare la madre da questo destino, ma non può farlo da solo e, così, decide di rivolgersi al Buddha per chiedere consiglio e supporto. Il Buddha suggerisce al ragazzo di portare delle offerte e dei doni ai monaci nel quindicesimo giorno del settimo mese lunare: da qui, ha origine quello che in Occidente viene chiamato *Hungry Ghost Festival* (in cinese *yúlánjiē*), una festività molto diffusa in tutto l’Estremo Oriente e osservata non solo dai buddhisti, ma anche dai taoisti e da altri seguaci di culti tradizionali. In questo giorno, secondo il credo popolare, le porte degli inferi sono aperte e gli spiriti hanno la possibilità di uscire e di manifestarsi ai viventi; allo stesso modo, è possibile pregare per alleviare le sofferenze dei morti e compiere dei rituali per accelerare il processo di retribuzione karmica dei propri cari¹⁰.

⁹ Si traduce *diyù* con l’equivalente italiano di “inferno”, ma è bene tener presente che vi sono due differenze fondamentali fra il *diyù* (detto *Naraku*, in giapponese) e l’Inferno della cristianità. Anzitutto, un individuo non è inviato nel *diyù* al termine della sua vita per effetto di una decisione, di un giudizio o di una conseguente punizione divina ma ci si ritrova già dalla nascita in seguito alle conseguenze del suo karma, relativo alle vite precedenti. In secondo luogo – e questo secondo punto è una diretta conseguenza del primo – la sua permanenza nel *diyù* non è eterna: non appena l’individuo scioglierà il karma accumulato nelle vite precedenti potrà salire al livello superiore. Cfr. J. BRAARVIG, *The Buddhist Hell: An Early Instance Of The Idea?* in “Numen”, vol. 56, n° 2/3 (“The Uses Of Hell”), 2009, pp. 254-281.

¹⁰ Cfr. S. F. TEISER, *The Ghost Festival in Medieval China*, Princeton, Princeton University Press, 1988.



Figura I.1. Lanterne "acquatiche" durante l'*Hungry Ghost Festival*.

Come sostengono Ellen Judd¹¹ e David Johnson¹², la Mulian opera non è soltanto un'esperienza performativa, ma anche e soprattutto un rituale che si inserisce all'interno di un sostrato religioso e sociale ben definito: potremo definirla come un'"opera rituale", concepita e messa in scena per esorcizzare la paura dei "fantasmi". Contestualmente alla realizzazione dello spettacolo, infatti, venivano realizzati sin dalle origini – che si possono localizzare nella parte occidentale della provincia dell'Húnán,

¹¹ E. R. JUDD, *Ritual Opera and the Bonds of Authority: Transformation and Transcendence* in "Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context", a cura di B. Young, E. S. Rawski e R. S. Watson, Redwood City, Stanford University Press, 1988, pp. 226-285.

¹² D. JOHNSON, *Ritual Opera, Operatic Ritual: "Mu-lien Rescues His Mother" in Chinese Popular Culture*, Berkeley, University of California, Chinese Popular Culture Project, 1989.

durante il regno della dinastia Táng – dei sacrifici animali propiziatori, in particolare di galli. La performance, che è suddivisa in tre atti, si apre con la chiamata dei fantasmi, che vengono evocati e poi confinati all'interno di un pentolone durante lo spettacolo e rilasciati al termine dello stesso. Successivamente, un attore seduto fra il pubblico assume il ruolo di Hànlín, il “*leader*” del gruppo di fantasmi: in questa veste, viene colpito e condotto simbolicamente fuori dalla città, dove non può far ritorno sino al termine della performance. La conclusione della Mulian opera prevede poi la definitiva dipartita di Hànlín dalla città, in barca; contestualmente, gli abitanti dell'Húnán costruiscono centinaia di luci galleggianti, che vengono posizionate sul fiume e fatte navigare e che accompagnano il fantasma nel suo allontanamento dalla città. La Judd definisce questo spettacolo di tipo performativo/rituale come un “*multistage ritual*”¹³, dal momento che non si sviluppa in modo lineare su di un'unica area delimitata a modo di palcoscenico ma, al contrario, coinvolge più luoghi e può essere definito come “itinerante”. Allo stesso modo, è uno spettacolo interattivo e dinamico, dove il pubblico è parte della performance allo stesso modo degli artisti in scena: allo scopo di definire il rapporto attori/spettatori, vengono delimitate delle aree – definite dalla Judd come “*marked space of safety*”¹⁴ – in cui si muovono gli attori che ricoprono la parte dei fantasmi; il pubblico, perfettamente immedesimato nella finzione teatrale, interagisce

¹³ E. R. JUDD, *Ritual Opera and the Bonds of Authority: Transformation and Transcendence*, in “Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context”, op. cit, p. 229.

¹⁴ *Ibid.*, p. 232.

con essi da una “distanza di sicurezza”.



Figura I.2. Uno spettacolo al Sichuan Opera Theater di Chéngdū.

L'importanza di questi spettacoli per la comunità cinese e la sua influenza sugli abitanti dei villaggi, almeno fino agli anni Settanta, è tutt'altro che trascurabile. Xióng Fú Xī¹⁵,

¹⁵ Xióng Fú Xī (Jiāngxī, 1900 – Shànghǎi, 1963) fu uno scrittore teatrale sino-americano. Fondatore della cosiddetta *People's Dramatic Society* (*mínzhòng xìjùshè*), era convinto che il teatro costituisse l'unica reale fonte di istruzione per i contadini cinesi ed animato dal desiderio di produrre dei lavori che potessero aiutare gli abitanti dei villaggi ad avere una formazione umana e culturale. Fra il 1932 e il 1937, si adoperò a sviluppare una sorta di “teatro rurale” nella contea di Dingzhōu (provincia dell'Héběi). Cfr. B. EBERSTEIN, *A Selected Guide To Chinese Literature*

uno dei più grandi drammaturghi cinesi della prima metà del Novecento, descrive in questo modo l'impatto delle rappresentazioni teatrali in contesti rurali:

[...] La cultura dei contadini cinesi, specialmente per quanto riguarda la conoscenza del comportamento umano, proviene prevalentemente dagli spettacoli teatrali. Naturalmente, esistono una visione della condizione umana e una memoria storica che non derivano strettamente dal teatro. Da un certo punto di vista, potremo dire che il teatro aiuti a imparare dai libri. Ma, ad oggi, nei villaggi cinesi, il teatro è semplicemente l'unica fonte di istruzione per i contadini cinesi.¹⁶

Anche per il giovane Tan Dun questi tipi di spettacolo tradizionale costituirono l'unica formazione artistica, almeno sino al trasferimento al conservatorio di Pechino. Mentre la tradizione della musica popolare autoctona, sia sacra o profana, era infatti rimasta sempre viva nonostante le censure, la politica della Rivoluzione Culturale aveva, di fatto, impedito a tutto ciò che era occidentale di fare il suo ingresso in Cina e, naturalmente, anche la musica classica occidentale era stata bandita. In altre parole, il giovane Tan Dun non aveva mai avuto la possibilità di ascoltare una composizione di Mozart o di Chopin: la sua conoscenza musicale, all'incirca per i primi vent'anni della sua vita, si limitava alla sola musica popolare cinese. Il suo rapporto con la tradizione è

1900-1949, Leida, Brill, 1990, pp. 33-36; si veda anche la voce dedicata dall'*Encyclopædia Britannica*: <https://global.britannica.com/biography/Xiong-Foxi> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹⁶ X. FOXI, 喜劇大中华只是寒 (*xǐjù dàzhōnghuá zhǐ shì hán*), 1936, p. 1. Traduzione inglese di E. Judd in E. R. JUDD, *Ritual Opera and the Bonds of Authority: Transformation and Transcendence* in "Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context", op. cit., p. 238. Traduzione italiana della scrivente.

pertanto molto radicato. Potremmo dire che tutta l'opera di Tan Dun, senza eccezione alcuna, si basa sulla forte volontà di trovare una connessione fra la musica colta occidentale, quella che scoprì ad un'età relativamente tarda per un compositore e che iniziò a studiare e poi a scrivere attorno ai vent'anni, e le forti suggestioni artistiche della sua infanzia, di cui egli non ha mai negato il peso fondamentale che hanno avuto sulla sua formazione complessiva come uomo e come musicista. In Tan Dun, il rapporto fra le due tradizioni – occidentale e orientale – è sempre paritetico: esse cercano una finestra di dialogo, di confronto ma anche di comunione e si confrontano su un terreno condiviso, senza che vi si percepisca mai una predominanza di una sull'altra. In altre parole, non si tratta di una musica scritta secondo i criteri occidentali con l'aggiunta di qualche elemento "esotico"; al contrario, è una ricerca che fa della sua stessa essenza la volontà di integrare due mondi diversi, dimostrando che essi possono convivere assieme nella medesima composizione. Non è una musica che prevede l'"inclusione" in un contesto principale di un elemento ad esso estraneo, secondario ma una musica basata sull'"integrazione" di due elementi diversi, di eguale peso e valore, che si fondono assieme in un *unicum* dotato di senso.

Ghost Opera (1994) è una delle prime composizioni in questo senso rappresentative. Elaborata durante il periodo newyorkese¹⁷, si ispira deliberatamente

¹⁷ Il lavoro venne eseguito in prima assoluta il 17 febbraio 1995 presso la Brooklyn Academy of Music dal Kronos Quartet e dal compositore e suonatore di *pípa* Wǔ Mǎ. Due anni dopo, nel 1997, Nonesuch Records lanciò con gli stessi interpreti l'album *Tan Dun: Ghost Opera*.

agli spettacoli della Mulian opera anche se, al contrario di questa – di norma caratterizzata da una struttura in tre atti – presenta una suddivisione in cinque movimenti. È scritta per un organico composto da quartetto d’archi e *pípa*¹⁸ ma, come accade normalmente per molte opere di Tan Dun, ogni musicista deve anche cantare o contestualmente “suonare” elementi organici come le pietre, il metallo e la carta. È inoltre previsto l’utilizzo di particolari strumenti “acquatici”, come il *water-gong*¹⁹ o le bacinelle d’acqua amplificate, di altri strumenti a percussione come il tam-tam, i cimbali o le campane tibetane e di un liuto cinese a una corda²⁰.

Tan Dun descrive così le suggestioni che hanno generato la *Ghost Opera*:

Nell’Hunan, dove sono cresciuto, le persone credevano che sarebbero state ricompensate, dopo la morte, delle loro sofferenze. La morte era vista come una “*white happiness*” e i rituali musicali avevano il compito di trasportare lo spirito

¹⁸ La *pípa*, talvolta anche conosciuta con il nome di “liuto cinese”, è uno strumento tradizionale a pizzico diffuso nell’Estremo Oriente. È dotato di un corpo ligneo a forma di pera, quattro corde e un numero variabile di tasti (da 12 a 26). Cfr. J. MYERS, voce *pípa* in “The Concise Garland Encyclopedia of World Music”, vol. II (“The Middle East, South Asia, East Asia, Southeast Asia”), Londra, Rotledge, 2008, pp. 1104-1105.

¹⁹ Il *water-gong* è un gong, normalmente un Paiste, sospeso su un grosso secchiello d’acqua tramite quattro ganci e un filo collegato ad un supporto. L’esecutore ha la facoltà di calare il gong a piacere dentro l’acqua durante la percussione, generando un suono grave e cavernoso. Alzando e abbassando il gong si ottiene un effetto suggestivo di lento glissando. Cfr. J. H. BECK, *Encyclopedia of Percussion*, New York, Garland Publishing, 1995, p. 106.

²⁰ La partitura è edita da Schirmer ed è consultabile online all’indirizzo: <http://www.musicalesclassical.com/composer/work/33560> (ultimo accesso: 24/10/2016).

nel luogo dedicato alla nuova vita. Gli strumenti erano improvvisati: pentole e padelle, utensili da cucina, campane. La celebrazione dell'ignoto si fondava sulla vita di tutti i giorni. La tradizione della *ghost opera* ha migliaia di anni. Ogni *performer* conduce un dialogo con la sua vita passata e la sua vita futura – un dialogo fra il passato e il futuro, lo spirito e la natura²¹.

Questo dialogo fra passato e futuro, fra luoghi diversi dello spirito e dell'anima si raffigura chiaramente già nella disposizione fisica dei musicisti sul palcoscenico. Tan Dun indica in partitura sette posizioni che devono essere via via assunte dagli interpreti durante l'esecuzione; di queste, quattro sono frontali rispetto al pubblico, due sono laterali e una è fra il pubblico stesso. Dato che la composizione prevede anche la presenza di uno schermo di almeno 60'' per la proiezione di ombre, si può dire che la *performance* dell'opera assomigli più ad un'installazione che ad un'esecuzione musicale nel senso stretto del termine.

Il primo movimento è intitolato *Bach, Monks and Sheakespeare Meet in Water*. L'opera si apre con l'”evocazione dello spirito” di uno dei compositori più rappresentativi di tutta la letteratura musicale occidentale, Johann Sebastian Bach: mentre il primo violino gioca con gli strumenti acquatici e la *pípa* intona una melodia folkloristica, creando un'atmosfera mistica e suggestiva, gli altri tre archi propongono una citazione del Preludio in Do diesis minore²² dal II volume de *Il clavicembalo ben*

²¹ Nota del compositore. Cfr. <http://tandun.com/composition/ghost-opera/> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

²² BWV 873.

temperato. Poco prima, al violoncello è affidata l'intonazione di tre celebri versi da *La Tempesta* di William Shakespeare²³.



Figura I.3. Installazione ed esecuzione di *Ghost Opera* al Concertgebouw di Amsterdam (13 marzo 2013), ad opera del quartetto Ragazze Kwartet, allievo del Kronos Quartet.

Il secondo movimento, *Earth Dance*, è dedicato ai suoni della natura: le pietre, il metallo e la carta. Le pietre vengono percosse fra loro oppure assieme ai cimbali e ai gong; a volte, il compositore prescrive di tenerle in bocca o con le mani di modo da modificare il timbro e l'altezza del suono generato. Per far “suonare” la carta, invece,

²³ *We are such stuff | As dreams are made on, and our little life | Is rounded with a sleep.* W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, atto IV, scena I, vv. 1886-1889.

Tan Dun inventa due tecniche diverse. La prima – di tipo puramente performativo – consiste nel porre fra le labbra un foglio molto sottile di carta cerata o patinata trasparente e nel farla vibrare, come fosse un filo d'erba; il secondo – più legato al *concept* delle installazioni – consiste nell'appendere al soffitto, prima dello spettacolo, un rotolo di carta da giornale che verrà poi percosso, generando quello che Tan Dun chiama “*waving/shaking sound*”²⁴.

Il terzo movimento, *Dialogue with “Little Cabbage”*, propone un incontro fra il rigoroso tessuto contrappuntistico di bachiana memoria, le atmosfere vaghe e indefinite create dagli strumenti acquatici, che ricordano i rituali dei monaci nei templi buddhisti, e la melodia di un antico canto popolare cinese²⁵. *The Little Cabbage* è il lamento di una bambina rimasta orfana dei genitori: un canto mesto, malinconico ma allo stesso tempo lugubre, che Tan Dun definisce come “*the essence of ghostliness*”. Il quarto e il quinto movimento, rispettivamente *Metal and Stone* e *Song of Paper*, ripropongono ancora una volta le sonorità dei materiali della natura intrecciandole con la tradizione bachiana, che

²⁴ Tan Dun, *Ghost Opera*, New York, G. Schirmer, 1994, p. 4.

²⁵ 小白菜 (*xiǎo bái cài*, tradotto in inglese con *The Little Cabbage*). È disponibile il testo originale (in cinese) all'indirizzo: <http://www.china.com.cn/chinese/minge/440831.htm> (ultimo accesso: 24/10/2016). Per ascoltarne una versione: E. M. MOK, *Ellie Mao: An Anthology of Chinese Folk Songs*, Folkways Records (Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage), 1963, CD II, traccia 13; disponibile anche online con l'accompagnamento al pianoforte di Anna Mi Lee: <http://www.folkways.si.edu/ellie-mao/the-little-cabbage-traditional/world/music/track/smithsonian> (ultimo accesso: 24/10/2016).

si estingue nel silenzio al termine dell'opera:

Puoi parlare con il passato, la pietra può parlare con il violino e la piccola orfanella può cantare della sua vita dolorosa. Bach ritorna, ma è fatto a pezzi: si mischia ai *water gongs*, naufraga sotto l'acqua e scompare²⁶.

²⁶ Nota del compositore. Cfr. <http://tandun.com/composition/ghost-opera/> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

II. L'eredità dell'Opera di Pechino

Il viaggio di Tan Dun attraverso questi due mondi contrastanti – la provincia dell'Húnán e lo stato di New York, i punti più estremi che sia possibile toccare compiendo un viaggio di natura culturale e spirituale fra Oriente e Occidente – rappresenta una delle più straordinarie storie di successo della musica classica contemporanea. Dal suo esordio, che egli descrive come una condizione di “beata ignoranza” dei canoni compositivi internazionali, Tan è divenuto uno dei compositori più ricercati del mondo. Dagli spettacoli per i contadini nel “teatro dei campi di riso” è passato ai palcoscenici più rinomati: Lincoln Centre, Carnegie Hall, Barbican²⁷.

Come abbiamo già puntualizzato nel capitolo precedente, Tan Dun rimase fino quasi ai vent'anni di età nella condizione che il giornalista O' Mahony definisce di “beata ignoranza”. I rituali taoisti e buddhisti, gli spettacoli tradizionali e folkloristici, gli

²⁷ J. O' MAHONY, *Crossing Continents* in “The Guardian”, 9 settembre 2000, www.theguardian.com/music/2000/sep/09/classicalmusicandopera (ultimo accesso: 24/10/2016).

Traduzione della scrivente.

strumenti realizzati con i materiali della natura avevano costituito la sua unica formazione artistica e musicale. Tutto il resto – e cioè tutto ciò che apparteneva alla tradizione occidentale, come la musica classica – era stato severamente bandito dalle rigide politiche della Rivoluzione Culturale e, di fatto, nessun aspirante strumentista o compositore nato in Cina negli anni Cinquanta o Sessanta avrebbe potuto sapere che esistevano autori come Johann Sebastian Bach o Ludwig van Beethoven. Dal 1949, anno in cui il Partito Comunista Cinese aveva preso il potere nella nazione, nessun cittadino americano aveva più potuto mettere legalmente piede sul suolo cinese.

Dopo aver cenato, di solito andavamo tutti al tempio, per sentire l'opera o le formazioni locali suonare, ridere, cantare. Da bambino, camminavo per le strade. Non c'erano la televisione o la radio: solo il tempio, l'opera e le musiche per i funerali e i matrimoni.²⁸

Solo negli ultimi anni della sua vita, verso la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, Mao tentò un riavvicinamento con l'Occidente. Le motivazioni erano svariate: la Rivoluzione Culturale aveva inferto un duro colpo alla credibilità internazionale del governo di Pechino, decretando peraltro un pericoloso isolamento e, inoltre, gli stessi Stati Uniti avevano cominciato a intravedere le potenzialità economiche e commerciali di un disgelo nelle relazioni sino-americane e a considerare

²⁸ Tratto dal documentario *Broken Silence*, a cura di E. Flipse. Visionabile online all'indirizzo: <https://vimeo.com/ondemand/brokensilence> (ultimo accesso: 24/10/2016).

la Cina come un nuovo possibile sbocco del mercato mondiale²⁹. Nel 1967, il presidente americano Richard Nixon aveva dichiarato che ormai era “del tutto impossibile lasciare la Cina fuori dalla comunità delle nazioni”³⁰. Inoltre, la creazione di un asse Washington-Pechino era fondamentale anche per tentare un contenimento delle mire espansionistiche sovietiche: l’invasione della Cecoslovacchia da parte del URSS nell’agosto del 1968³¹, esempio tangibile dell’applicazione pratica della dottrina Brežnev³², e gli scontri lungo il confine sino-sovietico nel 1969³³, convinsero forse i

²⁹ E. DI NOLFO, *Storia delle relazioni internazionali. Dal 1918 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 746-774, 1135-1145, 1173-1195, 1293-1298; H. KISSINGER, *L’arte della diplomazia*, trad. di G. Arduin, Milano, Sperling & Kupfer, 2004, pp. 547-569 (titolo originale: *Diplomacy*, New York, Simon & Schuster, 1994); P. P. MASINA, *Pechino, Taipei e Washington: la “questione di Taiwan” tra contrasto politico e integrazione economica* in “Studi storici”, 4/1998, pp. 1159-1184.

³⁰ E. DI NOLFO, *Storia delle relazioni internazionali*, op. cit., p. 1190.

³¹ K. WILLIAMS, *The Prague Spring and its Aftermath. Czechoslovak Politics, 1968-1970*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

³² La “dottrina Brežnev” dei paesi socialisti stabiliva il diritto di intervento militare in ciascuno degli stati soggetti alla dominazione o all’influenza sovietica, con lo scopo di salvaguardare i comuni interessi di tutti i membri del campo socialista in politica internazionale. “Quando le forze ostili al socialismo cercano di portare alcuni paesi socialisti sulla via del capitalismo, questo non diventa solo un fatto del paese coinvolto, ma un problema comune ed una preoccupazione per tutti i paesi socialisti”, cfr. il discorso di Leonard Brežnev tenuto davanti al quinto congresso del Partito Operaio Unificato Polacco il 13 novembre 1968. Testo consultabile in inglese in L. S. STAVRIANOS, *The Epic of Man*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice Hall, 1971, pp. 465-466. Traduzione della scrivente.

cinesi che l'ipotesi di un eventuale attacco sovietico era del tutto plausibile.

I colloqui sino-statunitensi cominciarono ufficialmente nell'aprile del 1971 e furono definiti come “diplomazia del ping pong” (in cinese *pīngpāng wàijiāo*), perché iniziarono con una partita di tennis da tavolo fra le squadre nazionali dei due paesi, avvenuta il 10 aprile 1971 in suolo cinese³⁴. Questo storico incontro segnò la prima visita ufficiale di cittadini americani alla Cina dopo il 1949.

Nel febbraio del 1972³⁵, a seguito di alcuni incontri preparatori condotti in segreto nel luglio del 1971 dall'allora segretario di stato Henry Kissinger, ebbe luogo lo storico incontro tra Mao Zedong e il presidente americano Richard Nixon, che condusse un viaggio in Cina visitando le tre città di Běijīng, Hángzhōu e Shànghǎi³⁶. Nello stesso anno, terminò anche la “politica delle due Cine” e la Repubblica Popolare Cinese entrò

³³ R. L. GARTHOFF, *Detente and Confrontation. American-Soviet Relations from Nixon to Reagan*, Washington DC, Brooking Institution, 1985, pp. 230-231; F. TROMBACCA, *I confini della Repubblica Popolare Cinese. Dalla politica di buon vicinato ai conflitti con l'India e l'Unione Sovietica (1949-1969)* in C. Fiamingo (a cura di), “Muri, confini, passaggi: studi storico-politici e prospettive giuridiche”, Milano, Giuffrè Editore, 2009, pp. 60-62.

³⁴ H. S. BRADSHER, *China: The Radical Offensive* in “Asian Survey”, n° 13, 1973, pp. 989-1009; J. MATHEWS, *The Strange Tale of American Attempts to Leap the Wall of China* in “New York Times”, 18 aprile 1971; H. SCHWARTZ, *Triangular Politics and China* in “New York Times”, 19 aprile 1971; E. WU, *Recent Developments in Chinese Publishing* in “The China Quarterly”, n° 53, 1973, pp. 134-138.

³⁵ Tra il 21 e il 28 febbraio.

³⁶ E. DI NOLFO, *Storia delle relazioni internazionali*, op. cit., pp. 1190-1192; H. KISSINGER, *Years of Upheaval*, Boston, Little Brown, 1982, pp. 63-65.

a far parte dell'ONU³⁷. L'isolamento venne rotto definitivamente, le informazioni provenienti da Ovest cominciarono a circolare e molti tabù, come appunto quello della musica classica occidentale, furono sdoganati.

Cinque anni dopo, nel 1976, morì il Presidente Mao, lasciando il paese in balia delle lotte per la successione al potere. Nel frattempo, il giovane Tan Dun era ancora al lavoro nei campi di riso, ma fu ben presto richiamato a Chángshā, il capoluogo dell'Húnán, in seguito a un inaspettato incidente. Era infatti accaduto che una nave, che trasportava una troupe di attori, musicisti e danzatori di Peking opera, si era capovolta, causando la tragica morte di alcuni di essi. Così, il PCC si era visto costretto a rimpiazzare in fretta le perdite e aveva ordinato a Tan Dun di fare rientro dalla comune, per prendere posto, come violista, fra le fila dell'orchestra.

L'Opera di Pechino (in inglese *Peking opera* o *Běijīng opera*, in cinese *jīngjù*)³⁸ perché originaria dell'omonima città, è una forma di teatro tradizionale cinese le cui origini risalgono alla fine del Settecento, in seno alla corte della dinastia Qīng. Questa forma d'arte combina assieme quattro differenti tipi di performance: la musica

³⁷ La Repubblica della Cina fu uno dei membri fondatori delle Nazioni Unite e un membro permanente del Consiglio di Sicurezza dell'ONU fin dalla sua creazione, nel 1945. Tuttavia, nel 1949, quando il Partito Comunista prese il potere e dichiarò la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, sostenendo di aver sostituito la Repubblica della Cina come unico governo legittimo, il governo della Repubblica della Cina si ritirò sull'isola provincia di Taiwan, da dove ha continuato ad esistere fino al 1991. Con la risoluzione 2758 del 25 ottobre 1971, l'Assemblea Generale dell'ONU riconobbe la Repubblica Popolare come unico governo legittimo della Cina. Cfr. E. DI NOLFO, *Storia delle relazioni internazionali*, op. cit., p. 1190.

(strumentale e vocale), l'azione teatrale declamata, la danza (che può essere declinata come mimo, danza tradizionale o acrobatica) e le arti marziali³⁹. I personaggi sul palcoscenico dell'Opera di Pechino sono sempre moltissimi.



Figura II.1. Un personaggio *Dàn* dell'Opera di Pechino si esibisce presso il Líyuán Theatre di Běijīng.

³⁸ *Peking opera* è il nome ufficiale inglese di questa forma d'arte ed è stato introdotto per la prima volta nel 1953 nell'*Oxford English Dictionary*.

³⁹ E. WICHMANN, *Listening to Theatre. The Aural Dimension of Beijing Opera*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1991, pp. XIII-XIV.

I ruoli possono essere ripartiti in quattro tipologie, che a loro volta si suddividono in altre sotto-categorie⁴⁰; oltre ai personaggi principali, poi, numerosi personaggi secondari e terziari intervengono sul palco rendendo la messinscena ancor più ricca e complessa⁴¹.

Nell'allestimento dell'Opera di Pechino, grande attenzione viene riservata ai costumi, imponenti e scenografici, spesso coloratissimi, al trucco e alle magnificenti maschere dei personaggi. I costumi sono così sensazionali e impressionanti che, all'inizio dello spettacolo, prima di dare il via all'azione, gli artisti restano fermi sul palco per qualche attimo per permettere al pubblico di ammirare le loro vesti, regalando soprattutto ai neofiti una sensazione di stupore e meraviglia. Nonostante la vistosa appariscenza estetica, comunque, i tipi di costumi o i colori scelti per il *make-up* non sono mai casuali ma a ciascuno di essi corrisponde una qualità o un sentimento propri

⁴⁰ Lo *shēng* è il protagonista maschile dell'Opera di Pechino e può essere uno *lǎoshēng*, cioè un uomo maturo e autorevole, un più giovane *xiǎoshēng* o ancora un *wǔshēng*, cioè un combattente di arti marziali. Il *Dàn* è invece il personaggio femminile, sia esso primario o comprimario. Il *Dàn* può essere una donna anziana (*lǎodàn*) o giovane, nubile e vivace (*huādàn*); oppure, può essere una giovane guerriera (*dāomǎdàn*) o una combattente di arti marziali (*wǔdàn*). Vi sono poi il *jìng*, il personaggio maschile con il volto dipinto, che può essere primario o secondario e il *chǒu*, il clown, che di norma ricopre sempre ruoli secondari. Cfr. E. WICHMANN, *Listening to Theatre*, op. cit., pp. 7-12.

⁴¹ Ibid., pp. 7-12.

del personaggio in scena⁴²: ad esempio, la veste gialla con i dragoni viene indossata dall'imperatore mentre le donne o i guerrieri calzano pantaloni e camicia. Per quanto riguarda invece i colori con cui viene dipinto il volto, il rosso identifica un personaggio fiero, coraggioso e leale mentre il nero un personaggio gretto ed egoista, interessato solo al proprio tornaconto personale; il colore delle divinità e delle entità soprannaturali è l'oro, mentre i fantasmi – creature che normalmente impersonano entità maligne e inospitali – vengono rappresentati dal colore bianco⁴³.

Anche gli stessi movimenti degli attori in scena sono spesso più simbolici e stereotipati che realistici. Lo scopo dei loro movimenti non è mai quello di risultare verosimile o di imitare fedelmente la realtà: al contrario, i personaggi sono concentrati sulla bellezza estetica dei loro gesti, spesso stilizzati⁴⁴. Inoltre, la rete di rimandi cromatici e di convenzioni gestuali aiuta lo spettatore a orientarsi nella grande complessità della messinscena, la cui trama narrativa risulterebbe altrimenti di difficile comprensione⁴⁵. In pratica, ci troviamo di fronte a una forma di teatro simbolico e

⁴² E. HALSON, *Peking Opera. A Short Guide*, Oxford, Oxford University Press, 1966, pp. 19-38.

⁴³ Cfr. P. Noll in <http://www.paulnoll.com/China/Opera/China-opera-colors.html> e <http://chinavine.org/2012/06/20/the-peking-opera-costumes-and-colors/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

⁴⁴ E. WICHMANN, *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader*, New York, SUNY Press, 2004, pp. 127-130.

⁴⁵ E. WICHMANN, *Listening to Theatre*, op. cit., pp. 2-6 e 359-361.

multi-disciplinare, dove gli artisti coinvolti cantano, suonano, recitano, danzano e combattono e, in più, anche la scenografia, i costumi ed il trucco sono utilizzati per veicolare ulteriori significati.

Durante la Rivoluzione Culturale l'Opera di Pechino aveva subito una considerevole trasformazione. Nella Cina maoista non erano state bandite solamente le forme d'arte occidentali: anche tutti i lavori autoctoni di tipo drammatico che non contenevano temi comunisti erano considerati sovversivi. Per il regime, si trattava pur sempre di una manifestazione pubblica di tipo borghese, da espungere e rimpiazzare con spettacoli funzionali alla propaganda⁴⁶.

Venne quindi ideata e messa in atto da Jiāng Qīng, la quarta moglie del Presidente Mao, una nuova *revolutionary opera* (in cinese *yàngbǎnxì*), che doveva soppiantare la precedente *Peking opera*. Invece di mettere in scena imperatori e re, generali dell'esercito e giovani fanciulle, le nuove storie dovevano raccontare i successi della rivoluzione comunista, esaltare il coraggio e la tempra forte dei contadini e, naturalmente, concentrarsi attorno alla figura di Mao, che appariva come il principale fautore del successo del socialismo in Cina⁴⁷. A questo scopo, vennero istituiti otto

⁴⁶ S. J. LI, *When Huai Flowers Bloom. Stories of the Cultural Revolution*, New York, SUNY Press, 2007, pp. 12-16.

⁴⁷ X. LU, *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution: the impact on Chinese thought, culture, and communication*, Columbia, University of South Carolina Press, 2004. pp. 143-150.

*model plays*⁴⁸ (in cinese *bāgè yàngbǎnxì*), cioè otto “spettacoli-modello”, prodotti da The Opera House of National Grand Theatre (*guójiā dà jùyuàn gējùyuàn*)⁴⁹ e poi riadattati in varie forme⁵⁰, a cui si ispirarono poi alcuni altri, simili per forma e contenuto. Tali spettacoli ebbero la massima diffusione. Furono messi in scena anche al di fuori del teatro, nelle scuole e nelle fattorie e presto si resero disponibili anche in LP. Le scene principali furono disegnate e illustrate nei libri, nei poster, nelle cartoline e nei francobolli; in più, nella Cina degli anni Settanta erano diffusissimi i *gadget* come piatti, teiere, ciotole, pacchetti di sigarette e calendari che riportavano immagini tratte dalla *revolutionary opera*.

⁴⁸ Gli otto spettacoli sono: *The Legend of the Red Lantern* (*hóng dēng jì*); *Sha Family's Creek* (*shā jiā bang*); *Taking Tiger Mountain by Strategy* (*zhì qǔ wēi hǔ shān*); *Raid on the White Tiger Regiment* (*oí xí bái hǔ tuán*); *On the Dock* (*hǎi gang*); *Red Detachment of Women* (*hóng sè niáng zi jūn*); *The White-Haired Girl* (*bái máo nǚ*); “*Sha Family's Creek*” *Symphony* (*jiāo xiǎng yuè “Shā jiā bang”*). Cfr. L. WHEELER SNOW, *China on Stage: An American Actress in the People's Republic*, New York, Random House, 1972: contiene i testi degli otto *model plays* e un glossario di termini cinesi riferiti alla *Peking opera*.

⁴⁹ Noto come *The Giant Egg* (in cinese *jùdàn*) per la sua forma semi-ellissoidale che si riflette sull'acqua creando l'immagine di un enorme uovo.

⁵⁰ P. CLARK, *The Chinese Cultural Revolution: A History*, op. cit., pp. 26-43, 66-68, 84-85.



Figura II.2. La scena finale di *Taking Tiger Mountain*, uno dei più famosi fra gli otto *model plays* della *revolutionary opera*, illustrata in un libro. La scena rappresenta la vittoria del Partito Comunista.

Dopo la morte di Mao questo tipo di messinscena, così politicamente connotata, cominciò il suo naturale declino. Negli anni Ottanta ritornarono in cartellone i titoli tradizionali dell'Opera di Pechino anche se il pubblico, ormai interessato a nuove forme di intrattenimento, più moderne e occidentali, iniziò a diminuire sensibilmente. Così, i teatri si adoperarono per cercare nuove forme di spettacolo che fossero, da un lato, fedeli alla tradizione ma che, al contempo, migliorassero la qualità tecnica e artistica

della performance e cercassero di attirare più pubblico alle rappresentazioni⁵¹. Dal canto suo, però, il governo cinese non rinnegò mai i lavori del periodo della *revolutionary opera* né li considerò mai come artisticamente meno rilevanti. Recentemente, la *First Lady* cinese Péng Lìyuán, moglie dell'attuale presidente Xí Jìn Píng nonché cantante e *performer*, ha promosso una rivisitazione di *The White-Haired Girl*, uno degli otto *model plays*, che nel 2015 ha visto 21 repliche e un discreto successo di pubblico⁵².

La tradizione dell'Opera di Pechino costituisce una delle grandi eredità che Tan Dun porta con sé dalla sua esperienza cinese. Si può senz'altro ipotizzare che il grande numero e la grande varietà di artisti in scena, la commistione di canto e parola recitata, danza e arti marziali e le scenografie coloratissime e spettacolari che sono proprie di questa forma d'arte tradizionale cinese abbiano esercitato un'influenza tutt'altro che marginale relativamente al gusto per l'interdisciplinarietà e la poliedricità che si ritrova in tutte le opere di Tan Dun, dove musica, installazioni e performance di tipo interattivo sono fuse assieme, offrendo allo spettatore la grande suggestione che è tipica degli spettacoli tradizionali d'Oriente.

Scritta due anni dopo⁵³ *On Taoism, Out of Peking Opera* (1987) fa ancora parte degli esperimenti compositivi giovanili, frutto del ricordo vivido ed emozionante della

⁵¹ E. WICHMANN, *Listening to Theatre*, op. cit., pp. 148-152.

⁵² Cfr. <http://www.scmp.com/news/china/society/article/1876420/wife-chinese-president-peng-liyuan-helps-revive-mao-era-opera> (ultimo accesso: 24/10/2016).

⁵³ L'opera è del 1987 ma fu revisionata definitivamente nel 1994.

musica tradizionale cinese e del febbrile desiderio di connetterla, in qualche modo, alle strutture classiche dell'Occidente. Quando si accingeva a comporre le prime note di quest'opera, Tan Dun aveva appena lasciato la Cina per conseguire il suo dottorato alla Columbia University, era molto affascinato dalla figura di Schönberg – che aveva scoperto grazie ad alcune *lectiones magistrales* a Pechino – ma al contempo non si sentiva ancora sicuro relativamente a quello che sarebbe stato il suo destino come compositore:

Ho iniziato a scrivere questo pezzo che ero appena arrivato a New York e avevo da poco lasciato l'antico scenario della società cinese. Avevo conosciuto nuove cose e iniziato a fare le prime connessioni fra le mie idee e il resto del mondo. Mi sentivo rinato, anche se mi lamentavo. Ho iniziato a rivalutare il passato con più chiarezza. Ma non sono ancora sicuro se “*out of*” significhi più lontano o più vicino. Nel 1987, *Out of Peking Opera* era ancora scritta in modo ambiguo; mi ero avvicinato al serialismo ma, pur essendone attratto, non ero sicuro che quella fosse la mia strada.⁵⁴

La composizione è scritta per un organico di violino solista e orchestra e si propone di coniugare la tradizione dell'Opera di Pechino con il serialismo di matrice schönbergiana. Il suo “seme” – così lo definisce l'autore stesso⁵⁵ – si delinea nelle

⁵⁴ Nota del compositore. Cfr. <http://tandun.com/composition/out-of-peking-opera/> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

⁵⁵ *Ibid.*

prime tre battute del pezzo⁵⁶ ed è una breve melodia tradizionale della *Peking opera*, normalmente affidata al *jīnghú*, uno strumento ad arco della famiglia dell'*húqín*⁵⁷.



Figura II.3. Le prime tre battute della parte del violino di *Out of Peking Opera*.

Come si vedrà più approfonditamente nel prossimo capitolo, l'accostamento con la Scuola di Vienna non fu di facile impatto, né per Tan Dun né in generale per i compositori cinesi della seconda metà del Novecento: essi provenivano da un passato troppo distante da quello occidentale per permettere un approdo indolore sul terreno aspro e insidioso del serialismo. Per anni, Tan Dun non fu convinto del pezzo che aveva scritto: non sentiva questa tecnica pienamente “digerita”, padroneggiata. L'opera richiese varie revisioni e l'ultima versione ufficiale uscì sei anni dopo, nel 1994; nel 1998 fu incisa per la casa discografica indipendente Ondine. Oltre a *Out of Peking*

⁵⁶ La partitura è edita da Schirmer ed è consultabile online all'indirizzo: <http://www.musicalesclassical.com/composer/work/33572> (ultimo accesso: 24/10/2016).

⁵⁷ L'*húqín* è un tradizionale strumento ad arco cinese. È composto da una piccola cassa armonica cilindrica, esagonale o ottagonale, ricoperta di pelle di serpente o di legno sottile e di un sottile manico a cui sono attaccate due corde. L'*jīnghú* fa parte della famiglia dell'*húqín*; è l'esemplare più piccolo e con il registro più acuto. Per vederne un'immagine: [http://www.yuemi.net/pages1/buolan\(mz.gongxian1\).htm](http://www.yuemi.net/pages1/buolan(mz.gongxian1).htm) (ultimo accesso: 24/10/2016).

Opera, l'album conteneva altri due lavori giovanili di Tan Dun: *Death and Fire: Dialogue with Paul Klee*, la composizione presentata per il conseguimento del dottorato di ricerca presso la Columbia University, e *Orchestral Theatre II: Re*, un pezzo per basso, orchestra e due direttori.

Circa vent'anni dopo Tan Dun dedicherà un nuovo lavoro, questa volta pienamente maturo, all'Opera di Pechino. *Farewell My Concubine* (2015)⁵⁸ è un brano complessivamente abbastanza concentrato (la sua durata non arriva ai venti minuti), scritto per due solisti – un pianista e una cantante di *Peking opera* – e accompagnamento di orchestra. Commissionato da Yú Lóng, direttore artistico della Guangzhou Symphony Orchestra, è stato presentato tra l'altro al Beijing Music Festival il 22 ottobre 2016⁵⁹ con lo stesso Tan Dun nella veste di direttore⁶⁰ per commemorare i 120 anni dalla nascita del leggendario cantante e performer Méi Lánfāng⁶¹.

Méi Lánfāng godeva di una popolarità indiscussa in Cina sin dai primi decenni del Novecento e fu il primo *performer* dell'Opera di Pechino ad essere invitato a fare *tournee* all'estero. La sua particolarità era quella di essere specializzato nel ruolo

⁵⁸ La partitura è edita da Schirmer ed è consultabile online all'indirizzo: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/54578> (ultimo accesso: 24/10/2016).

⁵⁹ *Tan Dun played "Farewell My Concubine" Beijing International Music Festival to pay tribute to Shakespeare* in "Top News", 23 ottobre 2016, <http://www.top-news.top/news-12462504.html> (ultimo accesso: 24/10/2016).

⁶⁰ I solisti erano la *performer* Xiāo Dí e il pianista Ralph van Raat.

⁶¹ Nato Méi Lán (Běijīng, 1894 – ivi, 1961).

femminile del *dàn*, grazie alla sua abilità nel falsetto e alla sua notevole prestanza fisica, che lo rendeva atto al combattimento e alle acrobazie. La storia di Méi Lánfāng ispirò il romanzo *Addio mia concubina*⁶², uscito dalla penna della scrittrice Lilian Lee⁶³ e tradotto in inglese, e poi il celeberrimo film omonimo⁶⁴, che ottenne la Palma d'oro al 46° Festival di Cannes nel 1993 e una candidatura all'Oscar come miglior film straniero.

Anche Dòuzǐ⁶⁵, uno dei protagonisti di *Addio mia concubina*, condivide con Méi Lánfāng l'attitudine a impersonare personaggi femminili. Dòuzǐ viene abbandonato quando era ancora un bambino dalla madre, una prostituta che non può occuparsi del figlio. La donna lo presenta a Guān, il maestro dell'Opera di Pechino; nonostante il bambino abbia sei dita⁶⁶, egli ritrova in lui dei caratteri che gli piacciono: il fanciullo ha

⁶² L. LEE, *Addio mia concubina*, trad. a cura di L. Panelli, Milano, Frassinelli, 1993 (titolo originale: 李碧华 (L. BÌHUÁ), 霸王别姬 (*bàwáng biéjī*, in inglese *The Hegemon-King Bids Farewell to His Concubine*), Hong Kong, 天地圖書 (Cosmos Books), 1985).

⁶³ Lilian Lee (o Lillian Lee) è conosciuta con questo pseudonimo in Occidente. Il suo nome è Lǐ Bihuá (Hong Kong, 1959).

⁶⁴ 霸王别姬 (*bàwáng biéjī*, tradotto in inglese con *Farewell My Concubine* e in italiano con *Addio mia concubina*) è un film drammatico del 1993 con la regia di Chén Kǎigē. La versione italiana del doppiaggio è curata da Gianni Galassi.

⁶⁵ Poi soprannominato Chéng Diéyī.

⁶⁶ La madre tuttavia sarà costretta ad amputare un dito al figlio perché questi venga effettivamente accolto nella scuola.

dei tratti fini e delicati ed è adatto a ricoprire dei ruoli femminili. Dòuzǐ comincia così il suo addestramento, un *training* duro e severo e subisce un pesante indottrinamento sui rigorosi riti teatrali e sulla necessità di essere in simbiosi con il ruolo che interpreterà; poco alla volta, il ragazzo identificherà la propria personalità con quella femminile.

Nella scuola, Dòuzǐ conosce Shítou⁶⁷, un ragazzo forte e robusto, più grande di lui e perfettamente atto a impersonare ruoli maschili. I due stringono amicizia e, con il tempo, verrà loro assegnata la parte di *Addio mia concubina*, un famoso dramma cinese contenuto nei *Records of the Grand Historian*⁶⁸ e poi riproposto altre volte da scrittori e drammaturghi nel corso dei secoli⁶⁹ prima del moderno successo editoriale di Lilian Lee. Il forte Shítou interpreta la parte del re Xiàng Yǔ, un valente condottiero vissuto nel 200 a.C. che si era fatto *leader* della rivolta contro la dinastia Qín e l'aggraziato Dòuzǐ della sua concubina Yú Jī. La storia è drammatica: l'esercito di Xiàng Yǔ è stato sconfitto dalle truppe nemiche, che lo stanno accerchiando; la sua concubina, pur di rimanergli fedele fino all'ultimo, si uccide con la spada del re in un disperato atto

⁶⁷ Poi soprannominato Duàn Xiǎolóu.

⁶⁸ In cinese *tàishǐgōng shū*. Si tratta di una monumentale storia della Cina antica, datata all'epoca della dinastia Hàn, che si conclude nell'anno 94 a.C. La storia è contenuta negli Annali di Xiàng Yǔ.

⁶⁹ Cfr. J. CHEN, *The Forgotten Themes of "Farewell My Concubine". A Comparative Analysis between the Novel and the Film*, lavoro seminariale, Università Ruprecht Karl di Heidelberg, pp. 2-3; J. LIAN, *The Dual Adaption of Li Bihua's Farewell My Concubine* in "Journal of Shanxi Normal University (Social Science Edition), n° 6, novembre 2010, p. 92.

d'amore.

Il destino di Dòuzǐ e Shítou finirà per essere quello del ruolo teatrale che ricoprono. Dòuzǐ crederà sino all'ultimo all'idea che nella vita viga la stessa realtà dell'opera teatrale e si immedesimerà nel personaggio di Yú Jī al punto tale da confondere i limiti tra realtà e finzione, identificando se stesso con il genere femminile – e, spesso, intessendo anche torbide e dolorose relazioni omosessuali con uomini privi di scrupoli. Il giovane è chiaramente innamorato di Shítou, ma il suo sentimento non può venire corrisposto dall'amico, che dimostra invece una spiccata indole maschile. Nei confronti di Dòuzǐ, più piccolo e più debole, spesso schernito dai compagni, Shítou aveva dimostrato un atteggiamento protettivo e affettuoso ma il suo destino è quello del condottiero tenace e coraggioso: egli non potrà mai vedere in Dòuzǐ un possibile compagno, neanche durante il pieno fulgore della loro gioventù baciata dalla fortunata carriera.

Shítou si sposa con Júxiān, una giovane prostituta, provocando in Dòuzǐ una forte gelosia. Fra i tre personaggi si scateneranno relazioni complesse, a volte di vicinanza, a volte di scontro. I tre verranno separati e riuniti più volte a causa di turbolente vicissitudini politiche (la seconda guerra sino-giapponese, la guerra civile fra il Guómíndǎng e il Partito Comunista Cinese, la Rivoluzione Culturale) sino alla drammatica scena finale, in cui Dòuzǐ e Shítou metteranno in scena per l'ultima volta

Addio mia concubina e Dòuzǐ si ucciderà davvero trafiggendosi la gola con la spada⁷⁰.



Figura II.4. Una scena del film *Addio mia concubina*, con Zhāng Fēngyì nel ruolo di Shítou e Leslie Cheung nel ruolo di Dòuzǐ.

Nella versione di Tan Dun, i due solisti – pianista e cantante – impersonano il re Xiàng Yǔ e la sua concubina. Al soprano dell’Opera di Pechino è affidata la rappresentazione della nobile Yú Jī, dipinta con i tratti della bellezza, della dolcezza,

⁷⁰ La scena finale del film, di forte impatto emotivo, non corrisponde alla versione che ne dà Lilian Lee nel suo libro. I due stanno recitando per l’ultima volta *Addio mia concubina*; nel momento in cui Yú Jī si taglia la gola, Dòuzǐ si porta la lama della spada alla gola ferendosi, ma non mortalmente. Shítou è spaventato alla vista del sangue e cerca di scuotere Dòuzǐ, riportandolo alla realtà. Sorridendo, Dòuzǐ rivelerà allora all’amico quella verità che lo aveva accompagnato per tutta la sua vita, e cioè che avrebbe sempre voluto essere Yú Jī.

dell'amore e della fedeltà alla sua famiglia e alla patria. Il pianoforte invece mette in scena il coraggio e il valore del re condottiero, disposto a morire pur di non scendere a compromessi con il nemico⁷¹.

La tradizione dell'Opera di Pechino, soprattutto da un punto di vista vocale, viene mantenuta in modo fedele. L'orchestra, nell'accompagnamento del soprano, non è sempre presente ma lascia spazio allo sviluppo dell'ornamentazione della linea del canto; sono concesse anche ampie libertà di improvvisazione estemporanea alla cantante. Parimenti, la scrittura rimane scevra di elementi esotici gratuiti e fini a se stessi e dimostra di aver assorbito e maturato le influenze di John Cage e George Crumb⁷².

La storia si delinea nel corso di cinque sezioni (*Surrounded by the Enemies, A Clear Moon, A Drink While Consort Yu Sings, The Piano Sword Dance, Farewell My Concubine*) nel corso delle quali il compositore fonde assieme le arti tradizionali cinesi con il pianoforte e l'orchestra, creando un'atmosfera suggestiva ed emozionante.

⁷¹ <http://tandun.com/explore/farewell-my-concubine-for-piano-pekings-opera-soprano/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

⁷² K. SMITH, *Tan Dun's 'Farewell My Concubine' proved a successful pairing of pianist and Peking opera performer* in "Financial Times", 3 agosto 2015, www.ft.com/content/ed7efd04-39c6-11e5-bbd1-b37bc06f590c (ultimo accesso: 24/10/2016).

III. Il periodo delle rivelazioni: lo “schiavo di Beethoven”

Il periodo cominciato con l’Opera di Pechino rappresentò un momento piuttosto fortunato per Tan Dun. Finalmente, il compositore poté far ritorno dai campi di riso e lavorare in un contesto puramente artistico, occupandosi a tempo pieno di musica – a quel tempo, ancora soltanto come esecutore.

Potremmo chiamare il lasso di tempo che va dal lavoro come orchestrale presso la compagnia all’approdo al Conservatorio Centrale di Pechino come il “periodo delle rivelazioni”. La prima, fondamentale, rivelazione fu la scoperta della musica classica occidentale, una tradizione che – come sappiamo – gli era stata a lungo sconosciuta. Smantellata finalmente la censura in seguito alla morte di Mao e liberalizzati i rapporti con l’Occidente, le radio avevano cominciato a trasmettere nuovi repertori, classici e moderni e i teatri cinesi invitarono le più prestigiose orchestre americane ad esibirsi in programmi sinfonici, spesso beethoveniani. In effetti, il primo contatto di Tan Dun con il repertorio occidentale fu proprio con un brano di Beethoven: la Quinta Sinfonia,

eseguita dall'Orchestra di Philadelphia. Per lui, l'ascolto di Beethoven fu un vero e proprio *shock*. Un gigantesco mondo, allora nuovo e inesplorato, gli si era dischiuso davanti: il compositore si dichiarò scosso e intimorito da quella scoperta. Da quel momento, Tan Dun si considerò uno “schiavo di Beethoven”⁷³: cominciò a studiare avidamente la sua musica e cercò di avvicinarsi il più possibile a questo nuovo universo musicale che aveva appena scoperto.

I rapporti fra la Cina e il celeberrimo tedesco di Bonn risalgono ai primi anni del Novecento e furono sempre particolarmente stretti, come dimostrano gli studi⁷⁴ del direttore d'orchestra Cài Jīndōng⁷⁵. La musica di Beethoven fu introdotta ufficialmente in Cina nel 1906 da Lǐ Shūtóng⁷⁶, in un *essay* apparso in una rivista cinese⁷⁷ nel quale ci

⁷³ Tratto dal documentario *Broken Silence*, a cura di E. Flipse. Visionabile online all'indirizzo: <https://vimeo.com/ondemand/brokensilence> (ultimo accesso: 24/10/2016). Il compositore non dichiara quale fosse la sede del concerto. Secondo alcune altre versioni, Tan Dun avrebbe udito le note della Quinta Sinfonia alla radio, ma tali versioni non sono confermate dallo stesso autore.

⁷⁴ C. JINDONG, S. MELVIN, *Beethoven in China. How the Great Composer Became an Icon in the People's Republic*, Londra, Penguin Books, 2015.

⁷⁵ Cài Jīndōng (Běijīng, 1956), professore presso il Center of Asian Studies della Stanford University.

⁷⁶ Lǐ Shūtóng (Tiānjīn, 1880 – Quánzhōu, 1942), noto anche con il suo nome buddhista di Hóngyī, fu un monaco cinese docente di storia dell'arte, pittura e musica occidentali presso le attuali Università di Nánjīng e Università di Hángzhōu. È ricordato per essere il primo insegnante di musica occidentale in Cina e per aver inserito la presenza dei nudi nelle classi di pittura.

si riferiva al compositore tedesco come al “saggio della musica”. In quegli anni, la Cina stava vivendo un momento di caos politico e sociale, causato dalla deriva dell’ultima dinastia imperiale Qīng che sarebbe collassata di lì a pochi anni⁷⁸ e Lǐ Shūtóng riteneva che la musica classica occidentale, specialmente quella di Beethoven, avrebbe potuto costituire una possibilità di redenzione per il suo popolo allo sbando. Beethoven, nonostante i suoi gravi problemi personali e di salute – l’alcolismo del padre e, poi, la sordità – aveva concepito delle composizioni che sarebbero rimaste eterne: la strada per la rinascita della Cina doveva dunque seguire l’esempio di Beethoven, un uomo che avrebbe potuto rimanere nell’oblio a causa delle sue sfortune e che invece, grazie al suo duro lavoro, aveva potuto ottenere la “redenzione” e consegnare così le sue opere all’immortalità⁷⁹.

Nel 1978, il Conservatorio Centrale di Pechino aveva riaperto i battenti⁸⁰ e Tan

⁷⁷ L. SHUTONG, *Beethoven, the Sage of Music*, in “Little Music Magazine” (*yinyue xiao zazhi*), stampato a Tokyo, distribuito dal Kaiming Bookstore di Shanghai, 1906.

⁷⁸ Il 12 febbraio 1912 venne emanato un editto che proclamava l’abdicazione dell’ultimo imperatore cinese, Pūyí.

⁷⁹ F. KELLIHER, ‘*Beethoven in China*’ traces Chinese affinity for Beethoven, in “The Stanford Daily”, 17 maggio 2016; M. LUO, *Cultural policy and revolutionary music during China’s Cultural Revolution: the case of the Shanghai Symphony Orchestra*, in “International Journal of Cultural Policy”, 10 agosto 2016; E. ROBINSON, *Sounding a Note of Freedom: Beethoven’s Ninth in Tiananmen Square and at the Berlin Wall*, MA, Valparaiso University (Indiana).

⁸⁰ Il Central Conservatory of Music di Pechino (*zhōngyāng yīnyuè xuéyuàn*) è stato fondato nel 1950 e successivamente chiuso durante la Rivoluzione Culturale (1966-1976).

Dun fece domanda di ammissione. Le richieste erano moltissime e i posti disponibili soltanto 30⁸¹, ma il giovane musicista non ebbe alcun problema a superare la selezione. Tan Dun fu uno dei primi musicisti cinesi a studiare composizione con dei maestri occidentali e, poi, a trasferirsi all'estero (dopo Pechino, infatti, il compositore continuò il suo percorso accademico a New York)⁸².

L'impatto con il conservatorio, almeno inizialmente, non fu dei più esaltanti. I professori avevano trascorso anch'essi diversi anni a dar da mangiare ai maiali in qualche remota piantagione della campagna cinese ed erano ormai lontani dall'occuparsi a tempo pieno di musica; inoltre, le metodologie erano vecchie e inadeguate ai tempi e continuavano a riproporre gli ormai obsoleti modelli sovietici di insegnamento. Ancora nei primi anni Ottanta, il catalogo della biblioteca non era disponibile e si poteva accedere solo al 20% dei volumi posseduti. Inoltre, le edizioni musicali e le tracce audio non andavano oltre Debussy⁸³. Ricorda Luó Zhòngróng, uno dei primi docenti del Conservatorio:

⁸¹ G. D. RAWNSLEY, M. T. RAWNSLEY, *Global Chinese Cinema: The Culture and Politics of 'Hero'*, Londra, Routledge, 2011, p. 180.

⁸² Un altro "pioniere" fu Chén Qígāng (Shànghǎi, 1951) che si trasferì negli anni Ottanta a Parigi per studiare con Olivier Messiaen.

⁸³ B. MITTLER, *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949*, Wiesbaden, Harassowitz Verlag, 1997, p. 77.

Durante la Rivoluzione Culturale, che si protrasse dal 1966 a 1976, ci fu vietato di ascoltare qualunque tipo di musica. Non potevamo studiare pianoforte né ascoltare Beethoven: fu un periodo molto difficile. Il primo anno in cui la Cina ritornò a vivere io ottenni un posto di insegnamento al conservatorio. Noi professori ci accorgemmo subito che le nuove generazioni avevano una mente fresca: imparavano le cose nuove molto più velocemente di noi e avevano molta voglia di sperimentare nelle loro composizioni. Noi eravamo invece già vecchi, non avevamo più tempo per sperimentare.⁸⁴

Nonostante il contesto di partenza non fosse forse totalmente adeguato, Tan Dun ebbe l'occasione di fare un incontro che gli avrebbe nuovamente cambiato la vita. Il compositore britannico Alexander Goehr, che era sposato con una docente di letteratura cinese, fece un viaggio in Cina, nel 1979. Nell'occasione, si recò presso il Conservatorio Centrale di Pechino e tenne delle lezioni su Schönberg e Debussy per i giovani studenti cinesi di composizione, i quali non avevano mai sentito parlare di avanguardia. Per Tan Dun fu la seconda, significativa "rivelazione": dopo la scoperta del mondo musicale dell'Occidente e dello stile classico, era venuto ancora una volta a contatto con un altro, nuovo mondo, quello delle sperimentazioni del Novecento e della musica contemporanea⁸⁵.

⁸⁴ Tratto dal documentario *Broken Silence*, op. cit. Traduzione della scrivente.

⁸⁵ I. BURUMA, *Of Musical Imports* in "The New York Times Magazine", 4 maggio 2008, http://www.nytimes.com/2008/05/04/magazine/04dun-t.html?_r=0 (ultimo accesso: 24/10/2016).

“Alexander Goehr ha costruito il ponte [fra la Cina e l’Occidente]” – dichiara Guō Wénjǐng⁸⁶ [...]. Fu un grande missionario. Tutti i compositori [cinesi] lo menzionano. Il conservatorio è cambiato dopo la sua visita.⁸⁷

Il padre di Alexander Goehr (Berlino, 1932), Walter, era stato un direttore d’orchestra rinomato e un allievo diretto di Schönberg. Alexander si era poi fatto notare come una delle figure più interessanti della Scuola di Manchester, che aveva radunato i più importanti compositori britannici del secondo dopoguerra e, già attorno ai primi anni Sessanta, era considerato uno dei *leader* del movimento avanguardista. In occasione dell’incontro, la sala del Conservatorio di Pechino che doveva ospitare il professore era gremita di almeno un migliaio di studenti.

“Il prof. Goehr ci ha riaperto improvvisamente le porte. È stato come sentire le storie delle mille e una notte. Eravamo così affascinati, era tutto così nuovo per noi. Il professore mi influenzò a tal punto che ho dedicato interi anni a cercare di padroneggiare la musica atonale di Schönberg.”⁸⁸

Goehr aveva parlato a lungo della Scuola di Vienna: un mondo che per i giovani cinesi era totalmente sconosciuto e appariva complesso, talvolta incomprensibile, tanto

⁸⁶ Guō Wénjǐng (Chóngqìng, 1956) è uno dei più importanti compositori cinesi dell’avanguardia cinese. Oltre a lui e a Tan Dun, ne fanno parte Chén Qígāng (Shànghǎi, 1951), Qú Xiǎosōng (Guìyáng, 1952) e Mó Wǔpíng (Húnán, 1959 – Běijīng, 1993).

⁸⁷ S. MELVIN, C. JĪNDŌNG, *Rhapsody in Red. How Western Classical Music Became Chinese*, New York, Algora Publishing, 2004, p. 293. Traduzione della scrivente.

⁸⁸ Intervista a Tan Dun in I. BURUMA, *Of Musical Imports*, op. cit. Traduzione della scrivente.

più che il maestro britannico aveva raccomandato di avvicinarvisi senza portare con sé retaggi culturali provenienti dal proprio vissuto. La purificazione dalla tradizione era parte della spinta modernizzante: neanche le tradizioni occidentali popolari erano ben viste dai modernisti, e per Goehr, era fondamentale che i giovani cinesi evitassero la commistione con l'elemento orientale tradizionale. Il materiale usato doveva essere puro, privo di connotazioni locali, al fine di evitare di realizzare una sorta di “versione cinese” della musica occidentale. Questo atteggiamento radicale costò a Goehr più di qualche critica:

Le sue lezioni erano recepite in modo controverso. Alcune persone si oppongono tutt'ora all'insegnamento della musica del XX secolo, specialmente per quanto riguarda quella atonale. All'ultimo minuto, fu quasi chiesto a Goehr di cambiare [*il soggetto della lezione*] e di illustrare, invece, più in generale, la storia della musica occidentale. Tuttavia, alla fine, vinsero coloro che ritenevano che gli studenti dovessero apprendere il “nuovo”.⁸⁹

Per lo stesso Tan Dun, nonostante la curiosità dimostrata nei confronti della Scuola di Vienna e delle avanguardie, non fu così semplice uscire dall'impasse.

È veramente molto facile perdersi in un sistema come questo [*quello atonale*] e mi sono trovato colpito da una sorta di “*jet-lag culturale*”. Ricordo bene che il professor Goehr ci disse di evitare [nelle nostre composizioni] i contenuti etnici, di essere indipendenti e neutrali. Ma già subito dopo la sua partenza, io ho cercato ugualmente di usare materiali della *Peking opera* e della tradizione popolare.

⁸⁹ S. MELVIN, C. JÌNDŌNG, *Rhapsody in Red*, op. cit., p. 293. Traduzione della scrivente.

Se vuoi essere un artista cinese avanguardista, la strada più sicura è quella di rimanere fedele alle sonorità che hai imparato da tua nonna. La via più pericolosa è invece quella di avvicinarsi alla musica occidentale dai Romantici alla Dodecafonia: quel periodo è troppo insidioso. Io sono riuscito soltanto a usare alcune tecniche compositive [occidentali] come “ingredienti” per la mia “cucina *fusion*”.”⁹⁰

Alexander Goehr non fu l'unico musicista di rilievo a far visita al Conservatorio Centrale di Pechino. In quel periodo anche George Crumb, Hans Werner Henze, Tōru Takemitsu, Isang Yun e Zhou Wenzhong si recarono in Cina per tenere le lezioni e masterclass. Il rapporto fra Tan Dun e Takemitsu è forse il più indagato e, sicuramente, anche il più evidentemente giustificabile dato che entrambi i musicisti provengono dall'Estremo Oriente e in entrambi è presente in modo evidente la commistione fra l'elemento occidentale e quello orientale come fattore costitutivo di ogni opera. Tōru Takemitsu⁹¹ (Tokyo, 1930 – ivi, 1996) è un compositore che possiamo definire

⁹⁰ I. BURUMA, *Of Musical Imports*, op. cit. Traduzione della scrivente.

⁹¹ Rimando alla bibliografia scelta proposta dall'IRCAM riguardo a questo autore. Z. KREIDY, *Takemitsu à l'écoute de l'inaudible*, Parigi, L'Harmattan, 2009; W. MIYAKAWA, *Tōru Takemitsu. Situation, héritage, culture*, Parigi, L'Harmattan, 2012; A. POIRIER, *Tōru Takemitsu*, Parigi, Michel de Maule, 1996; R. REYNOLDS, T. TAKEMITSU, *A Conversation* in “The Musical Quarterly”, vol. 80, n° 1, 1996; R. REYNOLDS, *Contemporary Japanese Musical Thought* in “Perspectives of New Music”, vol. 30, n° 1, 1992; J. SIDONS, *Tōru Takemitsu: a bio-bibliography*, Westport, Greenwood Press, 2001; E. SMALDONE, *Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Tōru Takemitsu's November Steps and Autumn* in “Perspectives of New Music”, vol. 27, n° 2, 1989; N. OTHAKE, *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*, Scholar Press, 1993. La seguente monografia è tradotta in italiano: P. BURT, *La musica di Toru Takemitsu*,

autodidatta, profondamente influenzato dalla musica impressionista francese – soprattutto da autori come Claude Debussy e Olivier Messiaen. Nel 1951, aveva contribuito alla fondazione del Jikken Kobo⁹², un *workshop* sperimentale attivo a Tokyo nel secondo dopoguerra che si occupava di diffondere l’arte e la musica contemporanea occidentale in Giappone e di riunire assieme artisti appartenenti a vari filoni dell’avanguardia.

La musica di Takemitsu si presenta all’ascoltatore come un flusso sonoro spontaneo, composto da elementi melodici semplici, che scorrono con naturalezza; contrariamente alle apparenze, però, dietro un’ossatura formale cristallina si nasconde un lavoro quasi maniacale di ricerca timbrica e sonora soprattutto in relazione ai suoni

Milano, BMG Ricordi, 2003 (titolo originale: *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001). Per quanto riguarda gli scritti di Takemitsu stesso, si vedano i due saggi apparsi su *Perspective of New Music* (Seattle) e il volume di testi scelti: T. TAKEMITSU, *Contemporary Music in Japan* in “Perspectives of New Music”, vol. 27, n° 2, 1989; T. TAKEMITSU, *Mirrors* in “Perspectives of New Music”, vol. 30, n° 1, 1992; T. TAKEMITSU, *Confronting Silence: Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995. Quest’ultimo volume raccoglie molti dei testi fondamentali del compositore e li propone per la prima volta in inglese. Descrive molto bene il rapporto di Takemitsu con i suoi contemporanei, fra cui John Cage e Olivier Messiaen. Approfondisce inoltre il suo legame profondo con la natura, la relazione fra Oriente ed Occidente e offre degli spunti di spiegazione relativi alla musica tradizionale giapponese.

⁹² Cfr. M. TEZUKA, *Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji* in “Art Journal”, 22 dicembre 2011. Segnalo inoltre la mostra della Tate Modern sul Jikken Kobo, allestita fra il 2013 e il 2014 e curata da Simone Baker e Shoair Mavlian: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/jikken-kobo> (ultimo accesso: 24/10/2016).

della natura. Tan Dun e Takemitsu, condividono l'interesse per l'osservazione degli elementi naturali e dei loro *pattern* ritmici e sonori e, soprattutto, un impegno intenso per creare una fusione originale e strutturalmente coerente fra il materiale popolare tradizionale dell'Estremo Oriente e le strutture formali della musica classica e contemporanea occidentale.

Nel 1996, dopo Raymond Murray Schafer (1987), Yehudi Menuhin (1990) e Oscar Peterson (1993), Takemitsu vinse la quarta edizione del Glenn Gould Prize⁹³, un prestigioso riconoscimento rilasciato ogni tre anni dalla Glenn Gould Foundation di Toronto a musicisti che abbiano contribuito, con la loro produzione e le loro iniziative artistiche, a migliorare la condizione umana attraverso le arti. Secondo le regole del premio, ogni vincitore può segnalare a sua volta un artista emergente per il The City of Toronto Glenn Gould Protégé Prize, un ulteriore riconoscimento messo in palio dalla fondazione e dedicato a un giovane musicista che si sia già distinto per aver messo la sua arte a servizio dell'umanità. Takemitsu scelse Tan Dun⁹⁴ ed entrambi, durante la cerimonia ufficiale di consegna del premio, furono celebrati come “due fra i più grandi musicisti del XX secolo, che hanno la leggendaria capacità di comunicare le voci del paradiso, della terra e dell'umanità”⁹⁵.

⁹³ <http://www.glenngould.ca/the-prize/fourth-prize-1996/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

⁹⁴ <http://www.glenngould.ca/protege-prize/tan-dun-1996/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

⁹⁵ Tratto dal discorso pronunciato durante la cerimonia di premiazione del Glenn Gould Prize dal sindaco di Toronto Barbara Hall: “It is such a great honour to have been chosen by Tōru



Figura III.1. Una fotografia di gruppo scattata al gruppo del Jikken Kobo nel 1954. Tōru Takemitsu è il quinto da destra.

Dal canto suo, due anni dopo, Tan Dun dedicherà a Tōru Takemitsu in segno di gratitudine uno dei suoi lavori più maturi, il *Water Concerto* (1998), una composizione

Takemitsu to receive The City of Toronto Glenn Gould Protégé Prize. Both of these men - two of the greatest musicians of the 20th century - had a legendary ability to communicate the voices of heaven, earth and humanity. This honour is a big encouragement for me to continue discovering the depths of music, to continue building the spiritual road between East and West.”

orchestrata dedicata ai suoni della natura dove l'elemento dell'acqua è fisicamente inserito – attraverso bacinelle o strumenti che fanno uso dell'acqua come fattore costitutivo e organologico – all'interno della compagine orchestrale.

Per quanto riguarda George Crumb, anche da lui Tan Dun assorbì il gusto per l'esplorazione dei timbri e per la ricerca di nuove sonorità strumentali nonché un'attitudine, se non multidisciplinare, quantomeno drammatica nei confronti della performance musicale. George Crumb⁹⁶ (Charleston, 1929) era celebre per le sue innovazioni tecniche (come lo *spoken flute* o l'*overpressure* negli strumenti ad arco⁹⁷), funzionali alla creazione di nuovi timbri e all'esplorazione sonora, o per le sue ricerche sull'amplificazione degli strumenti acustici. Nelle sue partiture, inoltre, sono spesso

⁹⁶ Anche per quanto riguarda George Crumb, si veda la scheda biografica proposta dall'IRCAM, completa di bibliografia, discografia, filmografia ed elenco delle opere: <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/995/> (ultimo accesso: 24/10/2016). In particolare, poi, si vedano i seguenti testi: S. BRUNS, M. D. GRACE, *George Crumb: The Alchemy of Sound*, Colorado Spgs., The Colorado College Music Press, 2005; D. COHEN, *George Crumb: A Bio-Bibliography*, Westport, Greenwood Press, 2002; R. STEINTZ, *The Music of George Crumb* in "Contact", n° 12, 1975, pp. 11-20.

⁹⁷ Lo *spoken flute* è un tipo di tecnica utilizzata nel flauto traverso (e in generale sugli aerofoni senza ancia, a imboccatura semplice), secondo cui l'esecutore immette aria e al contempo parla o canta sull'imboccatura. È usata anche da Tōru Takemitsu in *Voice* e da Doina Rotaru (Bucharest, 1957) in *Trias*. L'*overpressure* si realizza negli strumenti ad arco quando l'esecutore esercita con l'arco una pressione superiore alla norma sulla corda, ottenendo un suono ruvido e poco intonato. È usata in autori come George Crumb, Krzysztof Penderecki (Dębica, 1933) specialmente in *Threnody to the Victims of Hiroshima*, Witold Lutosławski (Varsavia, 1913 – ivi, 1994) e Helmut Lachenmann (Stoccarda, 1935).

inserirle indicazioni di carattere teatrale. Talvolta viene prescritto agli interpreti di uscire o rientrare sul palcoscenico durante l'esecuzione, oppure vengono loro richieste specifiche gestualità mimiche o coreografiche. Anche dal punto di vista della disposizione visiva e scenica, gli esecutori sono spesso sistemati sul palcoscenico in maniera non convenzionale, in modo da formare configurazioni circolari o spiraliiformi.

Nel corso degli anni successivi, quando Tan Dun era ormai considerato una figura di rilievo del panorama musicale internazionale, capitò che le opere dei due musicisti fossero inserite nello stesso programma di concerto perché considerate affini. Il caso più eclatante avvenne durante il concerto di apertura della stagione 2005/2006 di Orchestra 2001⁹⁸. Il concerto, dedicato alla figura di George Crumb⁹⁹, si tenne il 17 settembre 2005¹⁰⁰ all'Harold Prince Theater di Philadelphia (presso l'Annenberg Center for the Performing Arts) e fu diretto da James Freeman¹⁰¹, con la partecipazione del

⁹⁸ Orchestra 2001 è un ente musicale fondato nel 1988 a Philadelphia che si occupa di promuovere la musica del XX e del XXI secolo, con una particolare attenzione ai nuovi lavori contemporanei. Cfr. <http://www.orchestra2001.org/inner.php?pageid=725> (ultimo accesso: 24/10/2016).

⁹⁹ T. DI NARDO, *Orchestra 2001 opens season George Crumb, Tan Dun works to premiere* in "Philadelphia Media Network" (philly.com), 16 settembre 2005.

¹⁰⁰ Il concerto fu poi replicato il giorno successivo, la domenica 18 settembre 2005, presso la Lang Concert Hall dello Swarthmore College.

¹⁰¹ Professore emerito allo Swarthmore College, in Pennsylvania, è il direttore artistico di Orchestra 2001. Cfr. <http://www.swarthmore.edu/profile/james-freeman> (ultimo accesso: 24/10/2016).

soprano Barbara Ann Martin. Orchestra 2001 presentava la prima statunitense dell'*American Songbook IV* (2004)¹⁰², un lavoro che era stato eseguito in prima assoluta il mese precedente in Austria al Salzburg Summer Festival, dove l'Orchestra 2001 si era peraltro distinta per essere l'unico gruppo americano invitato a prendere parte alla stagione.

American Songbook IV è un riuscito accostamento di materiale popolare e folkloristico, tenuto assieme da un progetto di ricerca timbrica sempre originale. Ben consapevole dell'influenza su Tan Dun di questo tipo di lavori crumbiani, incentrati sullo studio del suono e sul valore soprattutto performativo dell'esperienza musicale, James Freeman aveva accostato all'*American Songbook IV* il *Circle with Four Trios*, *Conductor and Audience* e il *Pizzicato Piano Concerto*, due opere del compositore cinese rispettivamente del 1992 e del 1995.

Secondo la testimonianza di Catherine Carr¹⁰³, studiosa vicina a George Crumb e presente il giorno del concerto, Tan Dun non aveva dimenticato la visita di Crumb a Pechino e ricordava il suo insegnamento e il suo stile compositivo come “la prima reale e percorribile alternativa alla dodecafonia offerta alla prima generazione di compositori

¹⁰² Il titolo completo è *American Songbook IV: The Winds of Destiny: Song of Strife, Love, Mystery and Exultation. A Cycle of American Civil War Songs, Folk Songs and Spirituals*.

¹⁰³ C. R. CARR, *Riding The Winds of Destiny: An Oral History's Of George Crumb's Fourth Song Cycle in the American Songbook Collection*, MA, University of Oklahoma, 2006.

[cinesi] per emergere dall'oscurità creativa della Rivoluzione Culturale”¹⁰⁴.

Il concerto iniziò con i due lavori di Tan Dun. La reazione del pubblico al *Circle with Four Trios* fu inizialmente di grande ilarità. Il pezzo prevede infatti che, in alcune parti, gli spettatori partecipino alla *performance* e che il direttore addirittura provi queste sezioni con il pubblico prima di iniziare l'esecuzione ufficiale del pezzo. Agli spettatori è richiesto di interagire con il direttore, rispondendo ad alcune domande e, successivamente, di vocalizzare/improvvisare per circa 10 secondi sui temi del cinguettio, del chiacchiericcio e dell'urlo. Il direttore, Freeman, fu molto incoraggiante con il pubblico e il risultato complessivo fu la creazione di un'atmosfera di grande energia e di grande coinvolgimento¹⁰⁵.

Sempre secondo la testimonianza della Carr, *Circle with Four Trios* rappresentò una scelta eccellente per affiancare la prima americana del *Songbook* e, anche se lo scambio fra i due compositori non fu di molte parole, Crumb appariva letteralmente raggianti per questa collaborazione¹⁰⁶.

Negli anni successivi, George Crumb e Tan Dun misero assieme almeno altri due progetti concertistici. Il primo prevedeva un programma per solisti ed ensemble di percussioni e culminò nel concerto del 29 aprile 2011 alla Alice Tully Hall di New

¹⁰⁴ Ivi, pp. 90-91. Traduzione della scrivente.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 91-92.

¹⁰⁶ Ibidem.

York organizzato dalla Chamber Music Society del Lincoln Center¹⁰⁷, dove Crumb presentò una selezione degli *American Songbooks* per baritono, pianoforte e percussioni¹⁰⁸ e Tan Dun la sua *Elegy: Snow in June* (1991) per violoncello e quattro percussioni. *Snow in June* si rifà alla commedia musicale *The Injustice to Dòu É that Touched Heaven and Earth* (*gǎn tiān dòng dì yuān*) – conosciuta più comunemente in inglese come *Snow in Midsummer* – di Guān Hàqīng, un drammaturgo cinese vissuto fra il XIII e il XIV secolo¹⁰⁹. Dòu É è una giovane fanciulla sfortunata, rimasta sola con la madre dopo la morte del marito e condannata a morte per una colpa che non aveva commesso a causa dell'ignobile accusa di Zhāng Lú É. Quest'ultimo, uomo violento, voleva sposare Dòu É contro la sua volontà e, per averla tutta per sé, aveva pianificato di uccidere la madre della ragazza avvelenandone la zuppa che si stava preparando. La zuppa venne però offerta dalla donna al padre di Zhāng, che la bevve e ne morì. Zhāng, furioso, incolpò Dòu É del misfatto e la ragazza venne condannata a morte. Prima di morire, però, Dòu É assicurò che a causa della tremenda ed ingiusta pena che le era stata comminata si sarebbero avverate tre profezie: il suo sangue non avrebbe macchiato il terreno, la città avrebbe esperito una dura siccità, lunga tre anni e una grande nevicata

¹⁰⁷ <http://www.chambermusicsociety.org/seasontickets/event/176/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹⁰⁸ Gli interpreti erano: Thomas Hampson, baritono, Andrés Díaz, violoncello, Gilbert Kalish, pianoforte, David Cossin, Haruka Fujii, Ayano Kataoka, Jeffrey Milarsky, percussioni.

¹⁰⁹ *Selected Plays of Guan Hanqing*, trad. di X. Yang e G. Yang, Pechino, Silk Pagoda, 2003.

sarebbe scesa nel sesto mese lunare (da qui, il titolo *Snow in June*). L'opera di Tan Dun si realizza in una serie di libere variazioni affidate al violoncello. Il materiale melodico si costruisce pian piano, costituendosi in un vero e proprio tema al centro dell'opera per poi risfaldarsi alla fine. Le quattro percussioni accompagnano il violoncello producendo suoni talvolta lamentosi, talvolta lugubri e gutturali¹¹⁰.



Figura III.2. Il Kronos Quartet esegue *Black Angels* alla Carnegie Hall (Zankel Hall) di New York.

Il secondo programma, molto particolare poiché incentrato sulle figure dei

¹¹⁰ <http://tandun.com/composition/elegy-snow-in-june/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

fantasmi e dei demoni, fu affidato interamente al Kronos Quartet¹¹¹ che lo incise in un DVD live dal titolo *Kronos on Stage*¹¹². Il DVD propone l'esecuzione di *Black Angels* (1970)¹¹³ di George Crumb e *Ghost Opera* (1994) di Tan Dun, due opere che scandagliano il significato dell'aldilà pervenendo però a due conclusioni molto diverse tra loro da un punto di vista contenutistico: scritta in reazione agli orrori della Guerra del Vietnam, *Black Angels* vuole descrivere l'insensatezza e l'inaudita crudeltà della guerra e si compone di sonorità cupe e stridenti, discostandosi molto dalle suggestioni mitiche della Cina antica e dalle sue atmosfere spirituali e ovattate. Da un punto di vista performativo e di orchestrazione, tuttavia, le due opere si assomigliano; oltre agli strumenti tradizionali è richiesto all'esecutore di produrre effetti speciali con percussioni metalliche, acqua e carta creando un'atmosfera più propriamente teatrale che concertistica:

Questo dinamico progetto discografico presenta il Kronos Quartet nell'esecuzione di *Black Angels* di George Crumb, una reazione musicale del compositore alla Guerra del Vietnam. Attraverso suoni a volte bisbigliati, a volte urlati, sfoghi penetranti, scherzi demoniaci e solenni episodi di pietà, questa ossessionata

¹¹¹ Il Kronos Quartet è un quartetto d'archi fondato nel 1973, con sede a San Francisco, specializzato nell'esecuzione di musica contemporanea. Cfr. www.kronosquartet.org (ultimo accesso: 07/09/2012).

¹¹² Il titolo completo è *Kronos on Stage: Black Angels and Ghost Opera*. Fu prodotto da RM Associates nel 2008.

¹¹³ *Black Angels. Thirteen Images from the Dark Land* è un'opera per quartetto d'archi e fa uso di strumenti elettronici (violini elettrici), bicchieri di vetro, due gong e percussioni metalliche.

partitura esprime l'orrore incessante che la guerra provoca e il suo assurdo dolore. Il quartetto presenta anche *Ghost Opera* di Tan Dun, un brano che mescola tecniche di composizione sofisticate a [elementi tratti dalla] tradizione popolare. Ai musicisti è richiesto di diventare dei *performer*, cantando, recitando testi e suonando una grande varietà di strumenti che va dal gong immerso nell'acqua ai piattini. Eseguiti assieme, questi pezzi offrono un'elettrizzante esperienza teatrale.¹¹⁴

¹¹⁴ Tratto dal *booklet* del DVD.

IV. Sperimentazione e avanguardia. Il periodo newyorkese

Nel 1986, Tan Dun ottenne dalla Columbia University una borsa di studio per completare i suoi studi in composizione e conseguire un dottorato di ricerca e, così, si trasferì a New York dove studiò con Zhōu Wénzhōng¹¹⁵ (Yāntái, 1923), un compositore cinese emigrato in America negli anni Quaranta che era stato allievo di Edgar Varèse¹¹⁶.

Zhōu Wénzhōng è un compositore la cui importanza è stata spesso sottovalutata in risposta alla tendenza post-modernista. Se, dal Romanticismo in poi, i compositori occidentali avevano iniziato ad affascinarsi alla cultura tradizionale, folkloristica e popolare e ad inserire del materiale esotico nelle loro composizioni, i movimenti avanguardisti avevano invece rifiutato questo atteggiamento, tornando a considerare la storia della musica da un punto di vista eurocentrico e rifuggendo qualunque

¹¹⁵ Il compositore è più conosciuto in Occidente sotto il nome di Chou Wen-Chung, ovvero secondo il sistema di traslitterazione dal cinese Wade-Giles.

¹¹⁶ P. CHANG, *Chou Wen-Chung: the Life and Work of a Contemporary Chinese-born American Composer*, Oxford, The Scarecrow Press, 2006.

commistione con elementi provenienti da altre culture. In realtà, Wénzhōng fu uno dei pionieri nel processo di conoscenza reciproca fra Europa, Stati Uniti ed Estremo Oriente. Perfettamente in sintonia con Varèse, a cui i confini della musica colta occidentale furono sempre stretti, fu il braccio destro e il principale esecutore delle opere del maestro e dopo la morte ne completò i lavori rimasti incompiuti¹¹⁷.

Quando ottenne l'incarico di docenza alla Columbia University, Wénzhōng portò con sé i talenti più validi del Conservatorio di Pechino fra cui Tan Dun, Bright Sheng¹¹⁸, Zhōu Lóng¹¹⁹ e Chén Yí¹²⁰. Tutti e quattro i compositori, all'incirca coetanei, ottennero nello stesso anno (1993) il dottorato¹²¹ e seppero subito ritagliarsi uno spazio prestigioso all'interno della fervida vita musicale newyorkese degli anni Novanta. Pur declinando le loro tecniche compositive e le loro inclinazioni musicali in maniera

¹¹⁷ Cfr. D. S. JOHNSON, *The Inestimable and Visionary Impact of Chou Wen-chung. A Primer on the Soft-Spoken Composer and Influential Teacher* in "WQXR", 24 luglio 2012, <http://www.wqxr.org/#!/story/190604-chou-wen-chung-portal/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹¹⁸ Bright Sheng, pseudonimo di Shèng Zōngliàng (Shànghǎi, 1955), studiò anche con Leonard Bernstein presso il Tanglewood Music Center, dal 1995 sino alla morte del maestro. Attualmente è docente di composizione presso la University of Michigan. Cfr. <http://brightsheng.com/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹¹⁹ Zhōu Lóng (Běijīng, 1953) ottenne nel 2011 il Premio Pulitzer con l'opera *Madame White Snake*. I suoi lavori sono editi da Oxford University Press.

¹²⁰ Chén Yí (Guǎngzhōu, 1953) violinista e compositrice, è vincitrice di un Grammy Award. Attualmente è docente di composizione presso il Conservatorio di Musica e Danza dell'University of Missouri-Kansas City assieme al marito Zhōu Lóng.

¹²¹ Doctor of Musical Arts (DMA).

diversa, condividono la stessa esperienza di vita e lo stesso *background* culturale e accademico (la Rivoluzione Culturale, la riapertura e l’inserimento al Conservatorio Centrale di Pechino e, poi, il dottorato in America) nonché la stessa attitudine transculturale¹²².

A New York, Tan Dun conobbe John Cage (Los Angeles, 1912 – New York, 1992) e fu profondamente affascinato dalla sua musica, al punto che, un anno dopo la sua morte, gli dedicò un pezzo, intitolato *C-A-G-E* (1993). Anche Cage, dal canto suo, era stato a sua volta profondamente influenzato dai culti filosofico-religiosi dell’Estremo Oriente: si era avvicinato al Buddhismo Zen (l’equivalente giapponese del Buddhismo Chán) e alle filosofie indiane¹²³ e aveva poi scelto uno dei testi capitali della cultura cinese, l’*Yìjīng*¹²⁴, come base per i procedimenti aleatori di alcune sue

¹²² J. R. OESTREICH, *The Sound Of New Music Is Often Chinese; A New Contingent Of American Composers* in “The New York Times”, 1 aprile 2001, <http://www.nytimes.com/2001/04/01/arts/the-sound-of-new-music-is-often-chinese-a-new-contingent-of-american-composers.html?pagewanted=1> (ultimo accesso: 10/09/2016).

¹²³ Cage iniziò a studiare la filosofia indiana negli anni Quaranta attraverso gli scritti di Ananda Kentish Coomaraswamy e con un’allieva del maestro, Gita Sarabhai, una musicista indiana approdata nel 1946 New York. Gita prese lezioni di contrappunto da Cage e, in cambio, lo introdusse alla musica e alla filosofia indiana. Attorno al 1950, si avvicinò anche al Buddhismo attraverso le lezioni di Daisetsu Teitarō Suzuki, un divulgatore giapponese invitato in quegli anni come *visiting professor* presso la Columbia University.

¹²⁴ Più noto in Occidente con il nome di *I-Ching* (secondo il metodo di traslitterazione Wade-Giles). Si faccia riferimento alla seguente traduzione italiana: *I Ching. Il Libro dei Mutamenti*, trad. di Augusto Shantena Sabbadini, Milano, Urra, 2011.

composizioni.

Com'è noto, la rivoluzione operata da John Cage e dagli altri compositori sperimentali della Scuola di New York è stata quella di aver iniziato a pensare alla musica come ad un processo, solo parzialmente definito e dagli esiti sconosciuti e non più come ad un oggetto estetico prodotto, fatto e finito, a cui l'esecutore si doveva accostare con timore e reverenza, attenendosi scrupolosamente e coscienziosamente alle indicazioni riportate dal compositore. In pratica, l'opera musicale secondo Cage non è più un "tempo-oggetto definito i cui materiali, strutturazione e relazioni siano pre-calcolati e pre-disposti"¹²⁵ ma un contesto, una situazione, un campo solo parzialmente delimitato.

I processi di scelta casuale nelle opere di Cage sono diversi: l'osservazione delle imperfezioni della carta, la sovrapposizione casuale di forme geometriche stampate su una superficie di plexiglas, le mappe stellari, le tabelle di numeri casuali, l'elenco del telefono. L'*Yijing* venne sfruttato soprattutto per quanto riguarda l'articolazione del materiale in *Music of Changes* (1951), il primo brano di "musica aleatoria" mai realizzato¹²⁶. La polivalenza di significato dell'ideogramma cinese, cioè la possibilità di leggere ciascun termine come verbo, sostantivo o aggettivo e l'assenza di declinazioni e

¹²⁵ M. NYMAN, *La musica sperimentale*, trad. di S. Zonca e G. Carlotti, Rimini, ShaKe Edizioni, 2011 (titolo originale: *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999), p. 19.

¹²⁶ D. M. RANDEL, *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*, Harvard, Harvard University Press, 2002, p. 17.

di coniugazioni conferisce ai testi classici cinesi una apertura di senso sconosciuta alle lingue occidentali. Secondo la tradizione oracolare cinese, l' *Yijing* è un testo divinatorio che acquista un significato univoco soltanto in rapporto alla situazione esistenziale concreta dell'interrogante. La sua struttura si adatta dunque ad essere utilizzata nel procedimento compositivo come strumento per la creazione di una musica indeterminata, nella quale alcuni elementi accadono senza l'intervento della volontà del compositore¹²⁷.

C-A-G-E è un brano relativamente breve per pianoforte solo, composto solamente usando le note Do (C), La (A), Sol (G) e Mi (E), disposte in vari registri e da realizzarsi con vari timbri¹²⁸. Si pone come un omaggio ai pezzi di Cage per pianoforte preparato, in cui il compositore indica in che modo deve essere allestito lo strumento prima dell'esecuzione (inserendo nella cordiera oggetti di vario tipo) pur mettendo in conto una certa "casualità del timbro", visto che il risultato effettivo messo in pratica dall'esecutore è comunque sottoposto ad ampi margini di variabilità¹²⁹. Il brano di Tan Dun, nella fattispecie, esplora tutte le possibili sonorità che possono essere prodotte dal pianoforte senza suonarne la tastiera (sfrutta, ad esempio, i suoi armonici che vengono

¹²⁷ M. NYMAN, *La musica sperimentale*, op. cit., pp. 18-36; W. DUCKWORTH, *Talking Music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Composers*, Boston, Da Capo Press, pp. 3-28.

¹²⁸ La partitura è edita da Schirmer ed è consultabile online all'indirizzo: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/24852> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹²⁹ E. ARCIULI, *Musica per pianoforte negli Stati Uniti*, Torino, EDT, 2010, pp. 155-180.

prodotti dalle corde opportunamente sollecitate) e adatta alla cordiera alcune tecniche strumentali usate per la *pípa*, uno strumento tradizionale cinese a corde pizzicate.



Figura IV.1. Tan Dun e John Cage.

Philip Glass fu un'altra conoscenza musicale che segnò il periodo newyorkese di Tan Dun; come Cage, anch'egli era venuto in contatto con la cultura indiana rimanendone profondamente affascinato. Fra il 1965 e il 1966, Glass aveva lavorato come supervisore alla colonna sonora di *Chappaqua* (1966), un film sperimentale sul

tema della tossicodipendenza diretto e interpretato da Conrad Rooks¹³⁰, collaborando con i musicisti indiani Ravi Shankar¹³¹ e Alla Rakha¹³². Il compositore rimase colpito soprattutto dai ritmi additivi propri della musica indiana e li applicò alle sue idee musicali, sviluppando un particolare minimalismo basato su ritmi a cicli sovrapposti, che lui stesso paragonava a “ruote che girano dentro ad altre ruote”¹³³.

Nei primi anni Sessanta, Glass lesse *Silence*, una raccolta di scritti di John Cage¹³⁴ che contiene alcuni riferimenti al Buddhismo. Dopo aver frequentato alcuni gruppi di studio alla Julliard School ed essersi dedicato allo *yoga* e al vegetarianesimo, pianificò un viaggio in Sri Lanka (1963) dove avrebbe dovuto condurre un percorso di crescita

¹³⁰ K. POTTER, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 255-258; P. LAVEZZOLI, *The Dawn of Indian Music in the West*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2006, pp. 127-131.

¹³¹ Rabindra Shankar Chowdhury, detto Ravi Shankar (Varanasi, 1920 – San Diego, 2012) fu uno dei più importanti virtuosi mondiali di *sitar*, nonché un compositore di Shāstriya Sangīt, la musica classica dell’India del Nord. Cfr. R. SHANKAR, *My music, my life*, New York, Simon& Schuster, 1968; R. SHANKAR, *Celebrating Silence*, Mumbai, Jaico Publishing House, 2005; V. SHARMA, *Famous Indians of the 20th Century*, Nuova Delhi, Pustak Mahal, 2007, pp. 163-164. Si veda anche il sito internet ufficiale dell’artista: <http://www.ravishankar.org/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹³² Ustad Allarakha Qureshi, detto Alla Rakha (Ghagwal, 1919 – Mumbai, 2000) fu uno dei musicisti indiani più conosciuti in Occidente. Suonatore di *tabla*, si faceva spesso accompagnare da Ravi Shankar. Cfr. <http://www.allarakhafoundation.org/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹³³ W. DUCKWORTH, *Talking Music*, op. cit., p. 319.

¹³⁴ J. CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961.

spirituale presso un *ashram*, con il maestro indiano Swami Satchidananda¹³⁵. Tuttavia, il maestro cambiò i piani e fece ritorno negli Stati Uniti prima del previsto; Glass, che nel frattempo si era già recato in Estremo Oriente via terra, decise di fermarsi in India, dove incontrò un gran numero di rifugiati tibetani e si avvicinò alle pratiche spirituali buddhiste. Sei anni dopo, nel 1972, Glass incontrò il Dalai Lama e divenne poi vicepresidente di *Tibet House*¹³⁶, un'associazione non-profit che si occupava di organizzare corsi ed eventi di sensibilizzazione alla spiritualità tibetana¹³⁷.

Potrebbe sembrare strano accostare Glass a Tan Dun. Pur così diversi per stile e temperamento, essi hanno un'ulteriore caratteristica in comune a parte lo sforzo proprio a entrambi di fondere ciò che sembra apparentemente incompatibile. La loro musica non è una semplice mescolanza di tradizioni musicali che collidono fra loro, come avviene normalmente nella miriade di esperienze musicali contemporanee denominate “world music” o, più banalmente, “musica New Age” e che mette assieme il pop, il jazz e la classica, ma è il risultato unico di questa collisione. La musica [di Glass e Tan Dun] non si siede comodamente sul confine fra due culture musicali fra loro diverse ma si genera su questo confine come il prodotto di una trasformazione, di una impreveduta reazione chimica che mantiene solo qualche somiglianza con le proprie origini, situate in un luogo ormai troppo lontano. Glass ha realizzato ciò con uno studio intensivo della tradizione musicale

¹³⁵ C. K. Ramaswamy Gounder, noto come Swami Satchidananda (Chettipalayam, 1919 – Chennai, 2002) fu un maestro indiano che operò come guida spirituale e religiosa. Ebbe un numero enorme di discepoli, soprattutto occidentali e fondò la disciplina dello *yoga* integrale. Si veda il sito ufficiale del maestro: <http://swamisatchidananda.org/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹³⁶ <http://tibethouse.us/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹³⁷ P. LAVEZZOLI, *The Dawn of Indian Music in the West*, op. cit., p. 129.

classica dell'India, liberando e riformulando i ritmi occidentali secondo i *pattern* di quelli indiani. Tan Dun ha fatto qualcosa di ugualmente originale, sempre al livello della struttura profonda. Un compositore minore avrebbe semplicemente potuto innestare delle melodie cinesi su delle forme di musica classica occidentale, ponendosi sulla lunga scia di compositori occidentali che hanno "orientaleggiato" la loro musica con elementi alla moda, di gusto dell'Oriente e del Vicino Oriente (come l'"alla turca" di Mozart); o, al contrario, importare forme musicali occidentali o strumentazioni occidentali all'interno della musica cinese, come gli stessi cinesi hanno fatto per circa sessanta anni (soprattutto sotto l'influenza sovietica). Tan Dun fa tutto questo ma anche molto di più, affrontando ogni composizione come se fosse un nuovo esperimento e scatenando un processo senza fine di nuove possibilità e di suoni mai immaginati prima.¹³⁸

Sette anni dopo il suo trasferimento a New York, nel 1993, Tan Dun conseguì il dottorato¹³⁹ presentando la composizione *Death and Fire: Dialogue with Paul Klee*¹⁴⁰, una sinfonia che trae ispirazione da una visita ad una mostra del pittore svizzero presso il Museum of Modern Art di New York. *Death and Fire* è costituita da dieci sezioni¹⁴¹,

¹³⁸ I. COOK, *Philip Glass and Tan Dun*, 18 gennaio 2013, <https://ishamcook.com/2013/01/18/philip-glass-and-tan-dun/> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

¹³⁹ Relatore: George Edward. Cfr. <http://search.proquest.com/docview/304060835> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹⁴⁰ La partitura è edita da Schirmer ed è consultabile online all'indirizzo: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1561/33554> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹⁴¹ 1. *Portrait*; 2. *insert: Animals at Full Moon*; 3. *insert: Senecio*; 4. *Ad Parnassum*; 5. *SELF-PORTRAIT*; 6. *insert: Twittering Machine*; 7. *insert: Earth Witches*; 8. *insert: Intoxication*; 9. *insert: J.S. Bach*; 10. *DEATH AND FIRE*.

separate fra loro in partitura ma da eseguirsi di seguito, ciascuna delle quali costituisce una reminiscenza dell'arte pittorica di Klee. Tan Dun considera la sinfonia come un ciclo completo e unitario, non frammentato. La suddivisione in sezioni non vuole rappresentare una mera descrizione dei lavori di Klee o delle sensazioni che essi hanno suscitato: non si tratta, in pratica, di una riproposizione contemporanea dei *Quadri di un'esposizione*. Il lavoro è piuttosto concepito come un dialogo fra il compositore ed il pittore, sulla base di un'ideologia di fondo con la quale Tan Dun percepisce una certa affinità.

Klee era preoccupato di trovare delle forme che potessero incarnare i più profondi sentimenti universali, senza scadere nel crudo o nel patetico ma elaborando un sistema complesso e sofisticato per creare una sorta di “semplicità concentrata”. La linea, che nel suo pensiero era associata alla melodia e alla dinamica, è l'elemento principale dei suoi lavori. Tutto questo è molto vicino all'estetica cinese, che è lineare, non armonica e preferisce indagare l'anima più profonda di qualcosa piuttosto che la sua apparenza superficiale.¹⁴²

Per Klee, come per Tan Dun, l'arte – sia essa visiva o performativa – non costituisce una semplice rappresentazione della realtà, ma si traduce in un'indagine, un lavoro costante di analisi e di scoperta per svelare i meccanismi più profondi e nascosti della natura.

¹⁴² Nota del compositore. Cfr. <http://tandun.com/composition/death-and-fire-dialogue-with-paul-klee/> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.



Figura IV.2. James Levine conduce *Death and Fire* in un piccolo tour Americano di quattro date nel luglio del 1998, con l'orchestra del MET, esibendosi a New York (Carnegie Hall), Los Angeles (Royce Hall), San Francisco (Davis Symphony Hall) e Chicago (Symphony Center).

Oltre a *Death and Fire*, durante il suo dottorato alla Columbia University Tan Dun portò a termine diversi altri lavori fra cui la sua prima opera, *Nine Songs* (1989), basata sulle poesie di Qu Yuan e cantata in cinese ed inglese. Nel 1993, gli fu assegnato il *Suntory Prize for Community Cultural Activities*¹⁴³, un riconoscimento rilasciato dall'omonima fondazione giapponese agli artisti che si siano distinti per l'impegno nella diffusione e nello sviluppo della cultura nella loro terra d'origine. Tan Dun, tra l'altro, è stato il più giovane compositore ad aver ricevuto questa onorificenza.

¹⁴³ http://www.suntory.com/sfnd/prize_cca/ (ultimo accesso: 25/07/2016).

V. Buddha Bach

La *Water Passion after St. Matthew*, realizzata per coro, soli ed un organico orchestrale così piccolo da poter essere quasi considerato cameristico è una delle opere annoverate fra i capolavori di Tan Dun¹⁴⁴. Commissionata dall'Internationale Bachakademie Stuttgart (meglio nota come *Musikfest Stuttgart*) e dal suo fondatore Helmut Rilling in occasione del 250esimo anniversario della morte di Johann Sebastian Bach¹⁴⁵, l'opera si situa all'interno di un ambizioso progetto – *Passion 2000* – volto a rendere omaggio al celebre organista di Eisenach con la realizzazione di quattro passioni, tutte di ampio respiro, affidate ad altrettanti compositori di spicco nel panorama musicale mondiale. Oltre alla *Water Passion* di Tan Dun, in inglese, facevano parte del progetto la *Johannes-Passion* di Sofia Gubaidulina (in russo), *La Pasión según San Marcos* di Osvaldo Golijov (in spagnolo) e *Deus passus* di Wolfgang Rihm

¹⁴⁴ La partitura è edita da Schirmer ed è consultabile online all'indirizzo: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/47686> (ultimo accesso: 24/10/2016)

¹⁴⁵ Eisenach, 1685 – Lipsia, 1750.

(in tedesco)¹⁴⁶.

L'incarico di comporre una passione venne diversi anni dopo il trasferimento in Occidente. Nel 2000, Tan Dun era già perfettamente a suo agio con la tradizione musicale classica, aveva conquistato una fama mondiale e meritato già numerosi riconoscimenti internazionali: l'anno dopo sarebbe arrivata la consacrazione ufficiale con il premio Oscar per la migliore colonna sonora¹⁴⁷. Tuttavia, nel momento in cui accettò la commissione, si dichiarò preoccupato e nervoso di dover “mettere in scena una storia che aveva vissuto per migliaia di anni nei cuori delle persone di un'altra cultura”¹⁴⁸. In effetti, la passione di Gesù Cristo è il momento più rappresentativo della cristianità e, forse, dell'intera cultura occidentale dal Medioevo in poi e la sua realizzazione era stata pur sempre affidata ad un compositore asiatico, con un *background* culturale fortemente intriso dei culti magico-religiosi che si praticavano

¹⁴⁶ Cfr. C. EISERT, *Passion 2000: Programmbuch zu den Uraufführungen im Rahmen des europäischen Musikfestes*, Stuttgart, Bärenreiter, 2000. Per un riferimento specifico a Tan Dun e alla *Water Passion*, si veda: ivi, pp. 200-215 (*Biographie – Concert program – Angaben zum Werk – Libretto*). Ne parla, proponendo una buona analisi in termini musicologici di tutte e quattro le Passioni, anche il teologo Pierangelo Sequeri: cfr. P. SEQUERI, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2005, pp. 468-484; id., *La risonanza del Sublime. L'idea spirituale della musica in Occidente*, Roma, Edizioni Studium, 2008, pp. 161-181.

¹⁴⁷ <http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2001> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹⁴⁸ Intervista a Tan Dun in B. CAMPBELL, *A Passion Heard Through Water* in “The Wall Street Journal”, 11 luglio 2002, <http://www.wsj.com/articles/SB1026355828789119200> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

nella Cina degli anni Cinquanta.

Bach, a dire il vero, aveva già costituito per Tan Dun un'importante presenza nella *Ghost Opera* (1997) in cui, tra l'altro, le citazioni da *Il Clavicembalo ben temperato* erano affiancate al suono dell'acqua. Il rapporto tra i due compositori rimane però complesso. Tan Dun rivela apertamente la meraviglia provata durante il primo ascolto di una composizione bachiana – avvenuto anch'esso in ritardo, durante il periodo newyorkese – e non fa mistero dell'ammirazione nutrita per il grande musicista ma, al contempo, dichiara che la *Water Passion* non si rifà in alcun modo alla *Passione secondo Matteo*.

Fu straordinaria la prima volta in cui sentii il corale *O Haupt voll Blut und Wunden*. Allora, non avevo affatto idea che si trattasse di Bach. Centinaia di persone cantavano insieme ed io mi domandavo che musica fosse mai questa per toccare le persone così da vicino. [...] Andate una volta qui a Manhattan ad assistere ad un'esecuzione della musica di Bach e guardate il pubblico: accorrono molti neri, ebrei, asiatici, persone dal Medio Oriente e vogliono tutti ascoltare Bach.

Sin dal primo momento, ho avuto l'impressione che fosse possibile anche “vedere” la musica di Bach. La struttura, le forme, l'ordine: si tratta di un'architettura sonora. [...] La sua musica non solo dà voce alla tradizione artistica dell'Occidente, ma anche all'umano in sé.

[La *Water Passion*] è una composizione che non fa seguito a Bach in nessun modo. Ciononostante, mi sono comunque confrontato con lui. È stato un dialogo.¹⁴⁹

¹⁴⁹ J. SPAHN, *Buddha Bach. Der Chinese Tan Dun hat eine neue “Matthäus-Passion” komponiert. Eine Annäherung an Bach von außen* in “Die Zeit” (“Zeit Online”), 20 luglio 2000,

Tan Dun rimase lungo tutta la sua vita in perenne rapporto dialettico con Bach, senza tuttavia mai percepire la grandiosa eredità bachiana come un lascito eccessivamente oneroso e ingombrante. Potremo dire che la *Water Passion*, così come tutta la musica di Tan Dun, abbia una sua precisa identità culturale: pur agendo dentro le forme occidentali e raccogliendo l'eredità dei compositori sperimentali americani, si muove sullo sfondo della tradizione filosofica e culturale della Cina antica. L'elemento dell'acqua, spesso presente anche in altra produzione musicale (precedente e successiva¹⁵⁰) di Tan Dun e accostato agli altri elementi naturali, discende direttamente dagli insegnamenti del pensiero orientale e traduce, in musica, la saggezza dei mitici autori del *Dàodéjīng* e dello *Zhuāngzǐ*¹⁵¹.

Quando venne presentata, l'8 settembre 2000 a Stoccarda, la *Water Passion* fu di grande effetto, se non altro per le innovative scelte relative all'organico¹⁵², del tutto

<http://www.zeit.de/2000/30/200030.tan-dun-gespraec.xml> (ultimo accesso: 24/10/2016).

Traduzione di Rossella Diana Favaro.

¹⁵⁰ Le opere di Tan Dun che contengono in modo massiccio l'elemento dell'acqua sono, nell'ordine: *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra* (1998); *Water Passion* (2000); *Water Music*, un estratto di *Water Concerto* (2004); *Ghost Opera* (2004), *Water Heavens* (2010-11).

¹⁵¹ Cfr. capitolo VI.

¹⁵² L'organico è composto da: 1 violino, 1 violoncello, 1 tastiera (Yamaha A300), 1 sintetizzatore elettronico (con almeno 24 canali per il mixaggio e il sistema Lexicon Effect Processor), 3 percussionisti (a cui sono affidate le *water-percussion* e 17 bacinelle colme d'acqua), coro di almeno 24 elementi (6 soprani, 6 contralti, 6 tenori e 6 bassi), 1 soprano leggero (a cui sono

inusuali per una passione: oltre agli strumenti ordinari, infatti, Tan Dun prevede la presenza fisica e scenografica dell'acqua all'interno della compagine orchestrale¹⁵³. In partitura si richiede la disposizione sul palco di 17 bacinelle, posizionate scenicamente a forma di croce e illuminate dal fondo; le bacinelle sono trattate come strumenti musicali veri e propri e, dunque, “suonate” alla stregua degli altri strumenti: l'esecutore muove l'acqua contenuta nella bacinella con le mani creando onde, spruzzi, cascate ed altri giochi d'acqua ed il suono prodotto dall'acqua così sollecitata viene amplificato tramite apparecchiature elettroniche e fuso assieme al suono degli altri strumenti. Oltre alle

richiesti il La sovracuto e gli *overtones*) e 1 basso d'agilità (a cui sono richiesti il Do grave e gli *overtones*). Al coro è inoltre richiesto di ‘suonare’ l'acqua, le pietre (*smooth-contoured stones by sea or river*) e le campane tibetane (nel numero di 30); ai soli è richiesto di suonare lo *xūn*, un antico strumento a fiato cinese, realizzato in ceramica.

¹⁵³ In realtà, l'esperimento di Tan Dun non è il primo nel suo genere. Il primo compositore a fare uso dell'acqua per produrre suono fu John Cage, con *Water Music* (1952). Per un approfondimento musicologico su questo lavoro, si veda: D. SCHEYHING, *Der Wurm von Ejur: Wasser als Klangquelle, Klangkörper, Instrument* in “Beiträge zur Neuen Musik”, vol. XL, novembre 2000, pp. 14-18. Per un inquadramento storicamente più ampio e un'analisi del ruolo del suono e del rumore nella letteratura, nell'arte e nella musica (dal movimento *Dada* alla *water-music* di Cage), si veda: D. KAHN, *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999. Castanet ci fornisce una lista delle composizioni che afferiscono alla *water-music* a partire da Claude Debussy sino a Pierre Henry (P. CASTANET, *Du naturel dans l'art: Voyages a travers le sensoriel* in “Le cahiers du CREM”, vol. III, marzo 1987, pp. 21-36). Per una panoramica generale sulla *water-music* nel XX secolo (che includa anche i recenti lavori di Achim Bornhoeft, Michel Roth, Urs Peter Schneider e Albert von Schwelm), si veda: S. FRICKE, *Aqua-Ästhetik: Musik-Konzepte im, unter, auf, am und mit Wasser* in “Dissonanz”, vol. XC, giugno 2005, pp. 28-32.

bacinelle, sono previsti anche degli “strumenti acquatici” (il *water-drum*, il *water-gong*, il *water-shaker* e il raro *water-phone*¹⁵⁴), di norma affidati ai percussionisti e ogni esecutore, sia musicista o cantante, ha anche il compito di “suonare” delle *smooth-contoured stones*, cioè delle pietre lisce che, come si legge in partitura, debbono essere necessariamente di fiume o di mare. Le *water-percussions* erano già state adoperate da Tan Dun due anni prima per il *Water Concerto for water percussion and orchestra* (1998), dedicato a Tōru Takemitsu e di cui il compositore realizzerà poi un estratto, *Water Music* (2004) per quattro percussioni.

L’acqua non è l’unico elemento naturale o di uso comune adoperato da Tan Dun nelle sue opere: spesso, assieme agli strumenti musicali veri e propri (di tradizione occidentale o orientale), nella compagine orchestrale si trovano pietre e metalli di vario tipo, utensili in ceramica e fogli di carta. Questo materiale organico non è prerogativa dei percussionisti: nella maggior parte delle sue composizioni Tan Dun affida questi strumenti a tutti i musicisti in scena, siano essi cantanti o strumentisti. Dal punto di vista performativo, dunque, le opere di Tan Dun richiedono all’esecutore uno sforzo

¹⁵⁴ Il *water-phone* è concepito come una sorta di scodella di acciaio inossidabile, con al centro un collo di forma cilindrica che contiene al suo interno una piccola quantità d'acqua. Sul bordo della scodella sono disposte delle barre di ottone. Solitamente, il *water-phone* viene suonato a percussione e produce un suono etereo, simile al verso della megattera. Lo strumento è stato inventato e brevettato da Richard Waters, che si ispirò al tamburo ad acqua tibetano e che ne raccontò in seguito la storia: cfr. <http://www.waterphone.com/story.php> (ultimo accesso: 24/10/2016).

supplementare, perché lo costringono a mettersi in gioco in situazioni non abituali e a confrontarsi con strumenti nuovi e sconosciuti.



Figura V.4. Un'immagine delle bacinelle disposte a forma di croce nel corso di un'esecuzione della *Water Passion*.

L'opera più rappresentativa a questo proposito è l'*Organic Music Series* (2008), una sorta di "contenitore" che riunisce tre composizioni antecedenti al 2008 e scritte per strumenti solisti realizzati con materiale naturale od organico: il *Water Concerto*, il

Paper Concerto e l'*Earth Concerto*¹⁵⁵.

Il *Paper Concerto for Paper Percussion and Orchestra* (2003)¹⁵⁶ prende vita dalla convinzione che la carta sia il mezzo di comunicazione più importante per gli esseri umani, attraverso il quale sin dall'antichità sono veicolate le informazioni e le idee più significative. Inoltre, a parte il suo essere *medium* per eccellenza, la carta fa parte delle cosiddette Quattro Grandi Invenzioni¹⁵⁷ (in cinese *sì dà fā míng*), celebrate con orgoglio dai cinesi per il loro importante significato storico e per essere simbolo del progresso scientifico e tecnologico della Cina antica. Tan Dun utilizza la carta in modo molto creativo: l'elenco delle azioni previste in partitura è molto lungo (*“blowing, rubbing,*

¹⁵⁵ Nel dettaglio, le tre opere sono: il *Water Concerto for water percussion and orchestra* (1998), commissionato dalla New York Philharmonic ed eseguito per la prima volta il 3 giugno 1999 presso il Lincoln Center di New York; il *Paper Concerto for paper percussion and orchestra* (2003), commissionato dalla Los Angeles Philharmonic ed eseguito il 16 ottobre 2003 per l'inaugurazione della Walt Disney Concert Hall a Los Angeles; l'*Earth Concerto for stone and ceramic percussion with orchestra* (2009), commissionato per il Musik Festival Grafenegg e la Tonkünstler-Orchester Niederösterreich ed eseguito il 6 settembre 2009.

¹⁵⁶ La partitura è edita da Schirmer ed è consultabile online all'indirizzo: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/33579> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹⁵⁷ Note in inglese come *The Four Great Inventions*, si tratta di quattro grandi invenzioni risalenti alla Cina antica e di cui il popolo cinese va particolarmente fiero. Le quattro invenzioni sono la polvere da sparo (scoperta nel IX secolo), la bussola (si possiedono reperti risalenti alla dinastia Hàn e databili fra il II secolo a.C. e il I secolo d.C.), la carta (invenzione ufficialmente datata al 105 a.C. – in realtà sono stati recentemente scoperti dei reperti databili al VIII secolo a.C.) e la stampa su blocchi di legno (databile al primo secolo a.C.). Cfr. Y. DENG, *Ancient Chinese Inventions*, trad. di W. Pingxing, Pechino, China Intercontinental Press, 2005.

cracking, shaking, crumbling, tearing, popping, puckering, fingering, hitting, waving, slapping, plucking, whistling, swinging and singing through the paper")¹⁵⁸ e si propone lo scopo di “veicolare in modo acustico un messaggio creativo [attraverso la carta]”¹⁵⁹.



Figura V.2. Una musicista percuote un *paper tube* nel corso di una prova del *Paper Concerto*.

L'Earth Concerto for Ceramic Percussion and Orchestra (2009)¹⁶⁰, scritto per 99 strumenti di pietra e ceramica con l'accompagnamento di un'ampia orchestra, è

¹⁵⁸ Nota del compositore. Cfr. <http://tandun.com/composition/paper-concerto-for-paper-percussion-and-orchestra/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹⁵⁹ Ibid. Traduzione della scrivente.

¹⁶⁰ La partitura è edita da Schirmer ed è consultabile online all'indirizzo: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/37675> (ultimo accesso 24/10/2016).

concepito per commemorare i 150 anni dalla nascita di Gustav Mahler e si rifà a *Il canto della terra* (in tedesco *Das Lied von der Erde*¹⁶¹), una composizione mahleriana¹⁶² per tenore e contralto (o baritono) e orchestra. *Das Lied von der Erde* si divide in sei movimenti e ciascuno di essi mette in musica un Lied¹⁶³ della raccolta *Il flauto cinese* (in tedesco *Die chinesische Flöte*) di Hans Bethge¹⁶⁴, una traduzione poetica dei classici cinesi della dinastia Táng, in particolare del leggendario Li Po¹⁶⁵.

Racconta Tan Dun:

Nella mia vita, ho sempre considerato *Il canto della terra* di Mahler come una delle mie opere preferite [...] È composto con così tanta passione e bellezza che è sempre stato una fonte di ispirazione per me. [...] Ho concepito *l'Earth Concerto for Ceramic Percussion and Orchestra* in dialogo con il Lied di Mahler. [...] Ho sempre creduto che la terra, come tutti gli altri elementi naturali, celasse in

¹⁶¹ H. BETHGE, *Der Chinesische Flöte: Nachdichtungen von chinesischer Lyrik*, Lipsia, 1907.

¹⁶² La composizione risale al 1908-1909. Non appartiene alla “lista ufficiale” delle sinfonie di Mahler ma viene tradizionalmente considerata una sinfonia a causa del suo sottotitolo *Eine Symphonie für eine Tenor – und eine Alt – (oder Bariton-) Stimme und Orchester (nach Hans Bethges “Die chinesische Flöte”)*.

¹⁶³ I Lieder messi in musica sono: *Das Trinklied vom Jammer der Erde (The Drinking Song of Earth's Sorrow)*; *Der Einsame im Herbst (The Solitary One in Autumn)*; *Von der Jugend (Youth)*; *Von der Schönheit (Beauty)*; *Der Trunkene im Frühling (The Drunkard in Spring)*; *Der Abschied (The Farewell)*.

¹⁶⁴ Dessau, 1876 – Göppingen, 1946.

¹⁶⁵ Lǐ Bái, noto in Occidente come Li Po (Suìyè, attuale Ak-Beshim, 701 – Dǎngtu, 762), è considerato assieme a Dù Fǔ e a Bái Jūyì uno dei massimi poeti della dinastia Táng.

profondità uno spirito, parlasse una sua propria lingua, cantasse e vibrasse assieme a tutti gli altri esseri. Come la più antica saggezza cinese ci insegna, gli uomini e la natura formano un tutt'uno. In linea con questo pensiero, ho adoperato il suono della terra e degli strumenti fatti con le pietre per simboleggiare la connessione fra il cielo e la terra, mentre l'orchestra rappresenta gli esseri umani. Il dialogo in antifona fra il suono della natura e la voce degli esseri umani è per me il vero canto della terra¹⁶⁶.

In molte altre occasioni, Tan Dun ha ammesso di essere profondamente convinto del fatto che gli elementi naturali siano dotati di uno spirito e che, tramite questo spirito, essi siano in grado di comunicare con gli esseri umani. È chiaro come l'inserimento dell'elemento naturale, organico – che si pone in perenne dialogo con l'essere umano, rappresentato dagli strumenti tradizionali e dall'orchestra – non sia in Tan Dun un semplice vezzo, volto a caratterizzare con un tocco di esotismo le composizioni musicali destinate all'Occidente. Al contrario, il ruolo di preminenza che Tan Dun, così come tutto l'Estremo Oriente, assegna alla natura e, in particolare, all'acqua, possiede delle solide motivazioni di carattere filosofico/religioso e rimanda ad una tradizione culturale antichissima. In un'intervista trasmessa in Italia nel 2011¹⁶⁷, il compositore dichiara:

¹⁶⁶ Nota del compositore. Cfr. <http://tandun.com/composition/earth-concerto-for-stone-and-ceramic-percussion-with-orchestra/> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

¹⁶⁷ Intervista a Tan Dun trasmessa al TG1 Persone il 3 maggio 2011, con traduzione in italiano estemporanea in *oversound*. Cfr. <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-3bf0cdfd-75dd-4ce4-b53e-94e9be0fec0c.html> (ultimo accesso: 24/10/2016).

La gente, da quelle parti [nei villaggi rurali cinesi], crede che non solo gli esseri animati, ma anche gli oggetti, abbiano uno spirito: la cultura sciamanica è molto sentita [...]. Circa vent'anni fa, dopo aver studiato freneticamente la musica occidentale, cominciai anch'io ripensare ai suoni della natura ascoltati da bambino. Mi dissi che, prima delle composizioni musicali, gli uomini avevano ascoltato solo i suoni della voce umana, dell'acqua, i versi degli animali e ho pensato fosse giusto includere nella mia musica quella che chiamo l'"orchestra della natura".

Le fonti Hàn attestano come già dal III secolo a.C. i riti sciamanici¹⁶⁸ abbiano continuato ad essere praticati con costanza nel corso di tutta la storia della Cina: i numerosi sciamani che abitavano il territorio cinese convissero per secoli con le dinastie imperiali, ottenendo anche il diritto a costruire templi e altari. Nel X secolo, con l'avvento della dinastia Sòng – che assistette tra l'altro ad una rifioritura economica, artistica e culturale della Cina dopo il *Western Tūjué*¹⁶⁹ e la devastante ribellione del generale An Lushan¹⁷⁰ – il confucianesimo divenne, di fatto, una sorta di religione di stato. Tuttavia, nonostante l'emanazione di un editto, nel 1023, che rimandava gli

¹⁶⁸ Rimando alla bibliografia di Barend ter Haar, docente di Cinese all'Università di Oxford, sul tema dello sciamanesimo in Cina: <http://faculty.orinst.ox.ac.uk/terhaar/shamanism.htm> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹⁶⁹ Nota in inglese con l'espressione *Tang campaigns against the Western Turks*, si tratta di una serie di campagne militari condotte nel VII secolo d.C. dalla dinastia Táng contro il Canato turco occidentale (*Western Turkic Khaganate*).

¹⁷⁰ Nota in cinese come *Ān Shǐ zhī luàn* (*Ān Shǐ Rebellion*), si tratta di una dura ribellione contro la dinastia Táng operata dal generale Ān Shǐ (noto in Occidente con il nome di An Lushan) e dalla rivale dinastia Yān. Iniziò il 16 dicembre 755 e terminò con la destituzione della dinastia Yān nel 763.

sciamani nelle loro province d'origine, decretando l'abbattimento dei loro altari e una generale ostilità dei funzionari di corte, lo sciamanesimo continuò ad essere praticato a livello popolare in Cina fino ai giorni nostri¹⁷¹.

Lo sciamanesimo è un tipo di società iniziatica, animista, non alfabetizzata, imperniata sul culto di un saggio-guaritore: lo sciamano. Grazie al potere della *trance* divinatoria che egli stesso conduce, lo sciamano compie un viaggio nel mondo degli spiriti e, da lì, trae le risposte che la comunità gli richiede. Rispetto alle società che praticano i culti di possessione, dove la *trance* è sempre indotta, collettiva e si configura come una discesa – a volte consensuale, altre volte non richiesta – dello spirito (o degli spiriti) nel corpo dei posseduti, la *trance* sciamanica è praticata solo dallo sciamano stesso, il quale se la induce autonomamente e, al contrario di ciò che avviene durante la *trance* di possessione, in cui gli spiriti, appunto, “possiedono” il corpo fisico e l’anima dell’adepto, lo sciamano si stacca dal proprio corpo fisico, lasciandolo per un momento come un involucro vuoto, per andare a raggiungere un livello superiore, quello abitato dagli spiriti¹⁷².

¹⁷¹ D. L. OVERMYER, J. A. ADLER, *Chinese Religion: An Overview* in L. Jonas (a cura di), *Encyclopedia of Religion*, Detroit, Macmillan Publishers, 2005, <http://www2.kenyon.edu/Depts/Religion/Fac/Adler/Writings/Chinese%20Religions%20-%20Overview.htm> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹⁷² G. ROUGET, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, trad. di G. Mongelli, Torino, Einaudi, 1986 (titolo originale: *La musique et la trance*, Paris, Éditions Gallimard, 1980), pp. 32-41; 143-157; 174-184; 423-436.

Ai fini del nostro lavoro, tuttavia, la caratteristica più importante da rilevare relativamente a questo tipo di società è un'altra ed è da ricercare nella caratterizzazione animista della stessa. Tipica di questi culti religiosi popolari è infatti l'attribuzione di qualità divine, o comunque spirituali/soprannaturali, agli oggetti fisici, materiali, (per noi) inanimati. Per semplificare, non sono solo gli esseri umani ad essere portatori di un'"anima": la possiedono anche gli esseri animali, vegetali e gli oggetti fisici come l'acqua e le pietre¹⁷³. Dichiara Tan Dun:

Le mie idee trovano la loro origine nella concezione animista, secondo la quale gli oggetti materiali sono dotati di spirito: un'idea ben presente nel villaggio cinese dove sono cresciuto. La carta può parlare con il violino e il violino con l'acqua. L'acqua può comunicare con gli alberi, gli alberi con la luna e così via. In altre parole, anche la più piccola cosa presente nella complessità delle cose e nell'intero universo possiede una vita e un'anima.¹⁷⁴

Anche nel suo recente lavoro *Percussion Concerto – The Tears of Nature* (2012)¹⁷⁵, Tan Dun ha continuato ad esplorare il mondo dell'*organic music*. Scritto per

¹⁷³ M. ELIADE, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, trad. di J. Evola, Roma, Edizioni Mediterranee, 2005 (titolo originale: *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Parigi, Editions Payot&Rivages, 1974).

¹⁷⁴ Nota del compositore. Cfr. <http://tandun.com/visualmusic/> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

¹⁷⁵ La partitura è edita da Schirmer ed è consultabile online all'indirizzo: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/47686> (ultimo accesso: 24/10/2016).

l'amico Martin Grubinger¹⁷⁶, con un organico che prevede percussioni di tradizione occidentale e orientale e di uso comune¹⁷⁷ con l'accompagnamento dell'orchestra, il *Percussion Concerto* rievoca tre disastri naturali: il terremoto di Sìchuān (2008), lo tsunami del Giappone (2011) e l'uragano Sandy (2012). “Nonostante i tre movimenti¹⁷⁸ di questo concerto coinvolgano tre disastri naturali di tre differenti città, essi condividono la stessa memoria nella quale lo spirito dell'essere umano si fa forza. Questo concerto commemora lo spirito dell'essere umano così come egli vive, combatte e danza con la natura”¹⁷⁹.

Il punto d'approdo della riflessione di Tan Dun sul ruolo degli elementi naturali e sulla compenetrazione dell'umano e dell'animico con l'organico e l'inorganico avviene nel 2011, quando comincia il concepimento di *Water Heavens*¹⁸⁰, un progetto musicale che fonde assieme i *concept* dell'*happening*, dell'installazione permanente e

¹⁷⁶ Cfr. www.martingrubinger.at (ultimo accesso 24/10/2016).

¹⁷⁷ Le percussioni adoperate sono: timpani, marimba, grancassa, tom-tom, frusta, coppie di pietre, campane tibetane, campanacci, blocchi di legno, lattine, freno a tamburo, *dàgǔ* (in inglese *big Chinese drum*), *mùyú* (in inglese *fish blocks*).

¹⁷⁸ I tre movimenti sono: *Summer (for Timpani and Orchestra)*; *Autumn (for Marimba and Orchestra)*; *Winter (for Percussions and Orchestra)*.

¹⁷⁹ Nota del compositore. Cfr. <http://tandun.com/composition/percussion-concerto-the-tears-of-nature/> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

¹⁸⁰ www.waterheavens.com (ultimo accesso: 24/10/2016).

della *performance* interattiva e che l'autore definisce come un'"*architectural music* per archi, acqua, *pípa* e voce"¹⁸¹.



Figura V.3. Lo stage di *Water Heavens*.

La Water Heavens Hall (in cinese *shuǐ lè táng*) era in origine un vecchio edificio Míng di Zhūjiājiǎo, una cittadina situata sul Fiume Azzurro, a circa 40 chilometri da

¹⁸¹ <http://tandun.com/visual-music/water-heavens/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

Shànghǎi. Ora, è uno spazio performativo e multi-funzionale¹⁸², progettato dallo studio giapponese di Araka Isozaki¹⁸³, che utilizza l'acqua corrente del fiume per creare la prima *water music hall* del mondo. Situato sulla riva opposta dell'antico tempio buddhista di Yuán Jīng, l'edificio mostra al suo interno le reminiscenze di un vecchio spazio industriale e fonde l'originaria architettura Míng con una ristrutturazione in stile Bauhaus.

La *performance* musicale viene offerta una volta alla settimana, al sabato; dura circa un'ora e si compone di quattro movimenti: *Dialogue of Monks & Bach*; *Water Rock 'n' Roll*, *String Quartet and Pipa*, *Four Seasons of Zen*. Il pubblico siede tutt'attorno all'acqua corrente e può liberamente giocare con l'acqua che scorre sul pavimento o che scende dall'alto; lo stesso *stage* è pieno d'acqua e i musicisti vi accedono a piedi nudi o con stivali di gomma, danzando sull'acqua. Agli spettatori è proposto un suggestivo dialogo musicale fra l'antico canto dei monaci buddhisti, le reminiscenze polifoniche di Johann Sebastian Bach, il ritmo del Rock 'n' Roll, l'atmosfera calda e mistica del quartetto d'archi e il suono pizzicato della *pípa*.

¹⁸² Oltre alla *performance* vera e propria, sono previsti anche dei *workshop* per bambini. Cfr. <http://www.waterheavens.org/youthprograms/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

¹⁸³ <http://www.isoizaki.co.jp/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

Water Heavens è definito da Tan Dun come un luogo dove “la musica può essere vista e l’architettura può essere suonata”¹⁸⁴, sperimentando la ancestrale comunione dell’essere umano con la natura: la *performance* prevede infatti che si possano “suonare” anche gli elementi architettonici, come l’acqua circostante o le travi d’acciaio. “Se si ha ben presente il suono della musica nella propria anima – dice Tan Dun – allora non si ha bisogno di uno strumento fisico per fare musica”¹⁸⁵.

L’esecuzione inizia con un ritmo di Rock ‘n’ Roll, creato percuotendo le colonne d’acciaio e i gradini delle scale; subito dopo, si ode il canto dei monaci buddhisti provenire dal tempio situato dall’altra parte del fiume. Il quartetto d’archi propone delle citazioni di Johann Sebastian Bach mentre altri musicisti rispondono di nuovo con un ritmo di Rock ‘n’ Roll suonato sull’acqua, sulla superficie del palco. *Water Heavens* è pensato per rompere le barriere tra interno ed esterno, tra la musica e le altre arti e tra l’essere umano e la natura. Portando il flusso d’acqua di un fiume in sala, lo spettatore ha la possibilità di assistere fisicamente all’interazione tra la potenza dell’elemento naturale e la profondità dell’elemento spirituale in essa contenuto.

¹⁸⁴ Intervista al compositore. Cfr. <http://tandun.com/visual-music/water-heavens/> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

¹⁸⁵ Ibid.

VI. *Water Passion*: simbologie acquatiche fra taoismo e cristianesimo

Descrivendosi come un compositore in grado di oscillare fra diverse culture e di dominarle, Tan ha tratto ispirazione dalla natura, dalla filosofia cinese e dai ricordi della sua infanzia: una combinazione di elementi che conferisce ai suoi lavori la sensazione di “opere senza tempo”, cariche di spiritualità e di misticismo. L’ultima composizione completata prima di lasciare definitivamente la Cina, *On Taoism*, segnò una radicale rottura con lo stile occidentalizzato e conservatore che aveva dominato la musica classica cinese nei precedenti decenni e i lavori che lo seguirono concretizzarono la fusione fra quello che Tan chiamava “il linguaggio sintetico e allo stesso tempo lirico dell’atonalità occidentale” e alcuni elementi della musica tradizionale cinese.¹⁸⁶

On Taoism (1985) è un breve brano per voce, clarinetto basso, contrabbasso e orchestra¹⁸⁷ con il quale Tan Dun acquistò definitivamente fama e notorietà in Cina.

¹⁸⁶ J. C. LEE, voce *Tan Dun* in “New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Oxford, Oxford University Press, 2007-2013.

¹⁸⁷ La partitura è edita da Schirmer ed è consultabile online all’indirizzo: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/33569> (ultimo accesso: 24/10/2016).

Dopo gli anni trascorsi a New York per il dottorato di ricerca, il compositore aveva fatto ritorno nella provincia dell'Húnán per prender parte ai funerali della nonna, svolti secondo il rito taoista e questo “ritorno a casa” gli aveva fatto tornare alla mente i ricordi della sua infanzia.

Questo rituale taoista mi ha riportato indietro ai suoni, ai movimenti, alle vibrazioni spirituali della mia infanzia, dimenticati negli anni che ho dedicato a imparare la musica occidentale. [Nella composizione di *On Taoism*] ho usato sia gli strumenti, sia la voce per rompere la consuetudine che la musica debba essere fatta di scale, tonali e atonali. Ho voluto esplorare il suono sotto varie forme: i microtoni, l'oscillazione di frequenza, e l'espansione del timbro come l'inchiostro che si diffonde nella carta di riso.¹⁸⁸

Un prezioso contributo alla comprensione del legame che sussiste fra Tan Dun e il Taoismo ci viene da un saggio del 1991¹⁸⁹ – incentrato su un'altra opera del compositore cinese, il quartetto d'archi *Feng-Ya-Song*¹⁹⁰ – di Peter Chang (University

¹⁸⁸ Nota del compositore, cfr. <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/33569> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

¹⁸⁹ P. CHANG, *Tan Dun's String Quartet "Feng-Ya-Song": Some Ideological Issues* in “Asian music”, vol. XXII, n° 2, “Views of Music in China today”, primavera-estate 1991, pp. 127-158.

¹⁹⁰ Il quartetto *Feng-Ya-Song (Ballad- Hymn-Ode)* è una delle prime composizioni di Tan Dun. Composta nel 1982, risale al periodo pechinese ed è uno dei primi tentativi del compositore di coniugare l'elemento cinese tradizionale, specialmente melodico, con l'armonia triadica e le strutture formali occidentali. Con quest'opera, Tan Dun ottenne a Dresda nel 1983 il premio Weber: si tratta del primo premio internazionale vinto da un compositore cinese dai tempi della Rivoluzione Comunista del 1949.

of California-Irvine). Oltre ad offrire un'analisi del quartetto, Chang si occupa di approfondire il rapporto fra Tan Dun e il contesto storico nel quale egli è nato e cresciuto – e cioè la Cina della Rivoluzione Culturale – ponendo l'accento sull'impegno politico che il giovane compositore si sarebbe assunto per rompere l'ideologia maoista secondo cui la musica deve essere a servizio delle masse proletarie e funzionale solamente alle necessità dello stato. Ciò che però è interessante ai fini del presente lavoro è il paragrafo che indaga le fonti del quartetto. L'argomentazione di Chang prende vita dalla controversia, sorta negli anni Settanta del secolo scorso, attorno alla musica definita “*new-wave*”, di cui – secondo Chang – Tan Dun fu un esponente primario in un'ottica anti-maoista.

Il nazionalismo ha un importante ruolo nel processo di modernizzazione della Cina e la sua influenza su Tan, il *leader* della *new wave*, può essere compreso osservando il suo sforzo di indagare l'essenza e il vero spirito della cultura cinese. Nel corso della sua ricerca, Tan fu attratto dalla filosofia taoista; egli si rese conto del fatto che il Taoismo rappresenta il vero spirito cinese. [...]

Il pensiero taoista di Zhuang-zi (300 a.C.) e di Laozi (369-268 a.C.) si dimostrò contrario all'imposizione dell'artificialità al di sopra della natura, nelle forme di governo e in ogni altra istituzione. I taoisti erano convinti del fatto che l'uomo non dovesse disturbare il corso della natura. Da un punto di vista musicale, ciò significa che la musica ha le sue proprie leggi, con le quali non si dovrebbe interferire, allo stesso modo che in politica.¹⁹¹

¹⁹¹ P. CHANG, *Tan Dun's String Quartet "Feng-Ya-Song": Some Ideological Issues*, op. cit., pp. 135-136. Traduzione della scrivente.

Il *Dàodéjīng* (*Il Libro della Via e della Virtù*)¹⁹² – attribuito al leggendario Lǎozǐ – è, assieme allo *Zhuāngzǐ*¹⁹³ e al *Lièzǐ*¹⁹⁴, uno dei tre testi fondamentali del Taoismo. Si tratta di uno testo relativamente breve (consta di 5.000 caratteri), databile al IV-III sec. a.C., che condensa la sua riflessione etica attorno alla questione fondamentale della “non-azione” (*wú wéi*). La non-azione, che è il comportamento per eccellenza cui deve ambire il Saggio, può essere considerata una sorta di “principio di non-ingerenza” e si basa sulla volontà e sull’intenzione di non modificare con il proprio comportamento e con le proprie contingenze il ritmo dell’universo: è semplicemente aderendo al fluire universale delle cose che il Saggio può attingere alle forze della vita e interagire con esse.

La non-azione non va confusa con l’invito ad assumere un atteggiamento apatico, rassegnato o pigro: si tratta, al contrario, di un comportamento attivo, in grado di produrre effetti e conseguenze. Tuttavia, “queste conseguenze non conseguono dall’intervento diretto del *Dào* quasi esso fosse la loro causa: esse risultano dal *non* intervento del *Dào*, nel senso che questa assenza di intervento è la condizione necessaria del *loro* dispiegarsi, della estrinsecazione attiva della *loro* propria natura.

¹⁹² L’edizione di riferimento è: *Tao Tê Ching. Il libro della Via e della Virtù*, a cura di J. J. L. Duyvendak, trad. di A. Devoto, Milano, Adelphi, 1996 (titolo originale: *Tao Tö King. Le Livre de la Voie et de la Vertu*, Paris, Librairie d’Amérique et d’Orient Adrien-Mainsonneuve, 1953).

¹⁹³ *Chuang-tzu (Zhuang-zi)*, trad. e cura di A. Shantena Sabbadini, Milano, Urra, 2012.

¹⁹⁴ *Lieh Tzu (Liezi). Il classico taoista della perfetta virtù del vuoto*, trad. e cura di A. Shantena Sabbadini, Milano, Urra, 2004.

Non è il *Dào* che direttamente interviene a fare qualcosa, ma sono le cose che si fanno, si producono e si sviluppano grazie al non-fare del *Dào*”¹⁹⁵.

Allo stesso modo, l’azione più perfetta è quella che si realizza in assenza di scopi, obiettivi o finalità. L’astinenza da moventi di qualunque tipo costituisce per il Taoismo la condizione indispensabile per l’efficacia dell’azione stessa: solo applicando il *wú wéi*, e quindi “agendo-senza-agire e in assenza di scopi”, il Saggio permette il naturale dispiegarsi degli eventi e non ostacola il fluire delle energie universali. Per citare un’espressione ossimorica di Giangiorgio Pasqualotto, potremmo dire che il *Dàodéjīng* esalta la “forza della debolezza”¹⁹⁶.

In questo contesto, l’acqua è considerata la metafora per eccellenza del *Dào* (la Via) ed è necessario che il Saggio la prenda a modello. Le ragioni sono varie. Anzitutto, essa si colloca nei luoghi più bassi e, a volte, addirittura sottoterra (si pensi alle falde acquifere, ai fiumi sotterranei o alle acque termali), offrendo così all’uomo un primo esempio di umiltà. In secondo luogo, l’acqua che si trova più in basso, e cioè quella fiumana e marina – che è poi quella presa in considerazione e lodata nel *Dàodéjīng* –, riceve il tributo delle acque che si trovano in alto, quelle che formano le nuvole e il vapore acqueo: infatti, grazie alle piogge e agli altri eventi atmosferici, l’acqua che si trova in cielo ridiscende, ingrossando gli argini dei fiumi e alimentando le correnti

¹⁹⁵ G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 18.

¹⁹⁶ Ibid., p. 22.

marine. Inoltre, l'acqua prende la forma di tutti i recipienti che la contengono e, dunque, "serve a tutto senza rifiutarsi a nessuno"¹⁹⁷. Infine, "proprio a causa della sua fluidità l'acqua si muove più liberamente della pietra, e al di sopra di essa; nel suo sapersi infiltrare anche nella minima crepa, l'acqua viene superata solo dal Nulla, che non ha bisogno di alcuna crepa per occupare il posto lasciato libero dal Qualcosa"¹⁹⁸.

Il leggendario autore del *Dàodéjīng* sembrerebbe dunque essere un precursore di quel noto proverbio latino secondo cui *gutta cavat lapidem*, la goccia scava la pietra. Apparentemente, infatti, l'azione dell'acqua è debole e lenta, ma, grazie alla sua silenziosa costanza, essa riesce ad intaccare anche i materiali più resistenti, "secondo una legge universale in base alla quale *mollezza e debolezza vincono durezza e forza*"¹⁹⁹; infatti *ciò che è duro e rigido (forte) è servo della morte; ciò che è tenero e debole è servo della vita*"²⁰⁰.

Celandosi dietro la partitura musicale della *Water Passion after Saint Matthew* e alle dichiarazioni rilasciate alla stampa con un linguaggio come sempre colloquiale e

¹⁹⁷ Lao Tse, *La regola celeste*, a cura di A. Castellani, Firenze, Sansoni, 1990 (ristampa anastatica della prima edizione del 1927; titolo originale: *Tao Tê Ching*), p. LXI.

¹⁹⁸ A. G. GRAHAM, *La ricerca del Tao. Il dibattito filosofico nella Cina classica*, trad. di R. Fracasso, Vicenza, Neri Pozza, 1999 (titolo originale: *Disputers of the Tao. Philosophical Argument in Ancient China*, La Salle (Illinois), Open Court Publishing Company, 1989), p. 307.

¹⁹⁹ *Tao Tê Ching. Il libro della Via e della Virtù*, a cura di J. J. L. Duyvendak, op. cit., capp. XXXVI; XLIII.

²⁰⁰ Ibid., cap. LXXVI, p. 164; G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto*, op. cit., p. 22.

non elaborato, anche Tan Dun ci offre la possibilità di cogliere il differente significato che l'Occidente cristiano e l'Oriente taoista attribuiscono all'acqua e che egli fa coraggiosamente coesistere all'interno della sua opera, a livello di pensiero musicale e anche di pensiero teoretico. Sia da un punto di vista teologico, sia da un punto di vista filosofico, infatti, la riflessione occidentale e quella orientale pervengono ad un risultato diametralmente opposto in relazione alla riflessione sul ruolo dell'elemento naturale e, in particolare, dell'acqua: nel *Dàodéjīng*, l'acqua è sostanzialmente sempre lodata in quanto metafora della Via e, come tale, posta ad esempio per il comportamento del Saggio; nella Bibbia, invece, essa ha un ruolo molto più ambiguo, che può significare allo stesso tempo salvezza o morte, purificazione o distruzione, Dio o Satana. Andremo ora ad analizzare questi due differenti esiti del pensiero.

In un'intervista rilasciata nel 2000, a margine della prima esecuzione mondiale di *Water Passion*, Tan Dun afferma:

Quando lessi il racconto della Passione nella Bibbia, percepii il vento, il suono del deserto. Forse, agli occhi degli altri lettori della Passione, ogni immagine appare insanguinata; ma io, al contrario, ho sempre percepito il calore del deserto e udito il rumore delle pietre e dell'acqua. Così, ho delineato [questa] storia attraverso la suggestione di questi suoni, attribuendo all'elemento dell'acqua un ruolo importante. Acqua non significa solo "battesimo", ma anche "rinnovamento" e "rinascita". Si tratta di un elemento ciclico. L'acqua evapora, si trasforma in nuvole e in pioggia per la terra e, poi, evapora di nuovo. Il suono dell'acqua nella mia

composizione, come un tema di passacaglia, è sempre presente.²⁰¹

Prima di approfondire gli spunti offerti dalla seconda parte di questa testimonianza, che mette in campo il sacramento cristiano del battesimo e lo collega ad un concetto di resurrezione inteso come un processo ciclico di rinascita, notiamo come Tan Dun concepisca la sua musica anche e soprattutto in termini filosofici. Egli stesso ammette che la sua composizione musicale è, in realtà, una particolare rappresentazione *metafisica* della storia della Passione:

Quando ho ricevuto la commissione per la *Water Passion*, mi sono detto che avrei dovuto iniziare tutto con l'acqua: essa è l'inizio, e l'inizio è la fine, e la fine è l'inizio. Questo è il significato della risurrezione. Risurrezione non significa solo "nuova vita" ma anche "nuova idea". L'acqua, metafora per l'unità dell'effimero e dell'eterno, del fisico e dello spirituale, simbolo del battesimo, della rinascita, della ri-creazione e della risurrezione, gioca un ruolo chiave nella concezione della mia *Water Passion*. [...] La *Water Passion after St. Matthew* è una rappresentazione metafisica e musicale della Passione di Gesù, in accordo con il racconto biblico dell'evangelista Matteo.²⁰²

L'acqua, metafora dell'unità della vita eterna e sensibile (*eternal and external*), come pure simbolo del battesimo, del rinnovamento, della rigenerazione e della risurrezione, gioca un ruolo-chiave nella concezione della mia *Water Passion after*

²⁰¹ Nota del compositore. Cfr. <http://tandun.com/composition/water-passion/> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

²⁰² Intervista a Tan Dun in B. CAMPBELL, *A Passion Heard Through Water* in "The Wall Street Journal", 11 luglio 2002, <http://www.wsj.com/articles/SB1026355828789119200> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

St. Matthew. [...] La mia Passione rappresenta al tempo stesso il dramma della storia di Gesù e una metafisica musicale della storia del mondo. Se penso al ciclo dell'acqua che scende sulla terra e poi ritorna nell'atmosfera, vedo un simbolo della risurrezione. Penso alla risurrezione non soltanto come un ritorno alla vita, ma anche come una metafora della speranza della nascita a un nuovo mondo, a una vita migliore.²⁰³

Quest'ultima testimonianza si trova contenuta in un lavoro del teologo Pierangelo Sequeri, il quale dedica al progetto *Passion 2000* ben due capitoli dei suoi lavori musicologici²⁰⁴. Che il lavoro del musicista cinese, e, in generale, l'iniziativa della Bachakademie di Stoccarda abbiano convinto il teologo, è facilmente deducibile dagli entusiastici giudizi che egli riserva alle quattro composizioni del progetto *Passion 2000*. Ma non è solo il tema della Passione ad interessare Sequeri: egli tenta di dare una sua lettura in chiave cristiana dell'intera *Water Passion* e, in particolare, della trattazione dell'elemento dell'acqua all'interno della stessa, ritenendo di trovare numerose assonanze fra la concezione di Tan Dun e la mistica di San Paolo.

Come si è potuto evincere dalle testimonianze sopra riportate, Tan Dun incomincia il suo racconto della Passione dal battesimo di Cristo. Per il compositore, il

²⁰³ P. SEQUERI, *La risonanza del Sublime. L'idea spirituale della musica in Occidente*, Roma, Edizioni Studium, 2008, p. 167 (senza indicazione della fonte).

²⁰⁴ I capitoli sono: "Passione e trasfigurazione" in *La risonanza del Sublime*, op. cit., pp. 161-181; "Il metabolismo universalistico dell'evento rituale: ritorno alla sacra mistica rappresentazione. Rihm, Golijov, Tan Dun, Gubaidulina" in *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2005, pp. 468-484.

percorso verso la risurrezione inizia proprio dal battesimo che, secondo la sua concezione ciclica del mondo, è già di per sé una risurrezione. In effetti, anche per Paolo il battesimo è un elemento che riveste primaria importanza: è grazie ad esso (oltre, naturalmente, alla fede) che è possibile avviare la conoscenza del Cristo Risorto e, poi, per mezzo di lui, del Padre e del Figlio. Scrive Sequeri:

Il racconto della *Water Passion* incomincia col Battesimo e le Tentazioni di Cristo per introdurre poi il nucleo della Passione con il racconto dell'Ultima Cena. La raffinatezza di questo raccordo non può non suscitare ammirazione nel teologo. Il racconto della morte è iscritto nella cornice simbolica del racconto di iniziazione: purificazione e consacrazione, privazione e prova; la condivisione con i suoi e la consegna della memoria; la separazione dai suoi e la promessa della vita nuova. È un registro dell'interpretazione del mistero del Figlio incarnato che la tradizione neotestamentaria ha efficacemente sintetizzato (Efesini, Ebrei, la prima lettera di Pietro). L'incorporazione e l'immedesimazione in Cristo, nel Battesimo e nell'Eucaristia, nella prova e nella liberazione, nella morte e nella risurrezione sono un asse portante della "mistica paolina".²⁰⁵

Potremmo dire che, secondo Sequeri, il punto di vista di Tan Dun è quello di una passione vista come un cammino di purificazione: si tratta di un punto di vista che tiene conto, soprattutto, dell'aspetto umano del Cristo. In realtà, per un cristiano, il dualismo che abita nella figura del Cristo (formato dall'aspetto umano, del Dio incarnato, e da quello divino, dell'uomo innalzato al Cielo e divinizzato ad opera della Grazia) non può essere scisso; però, è pur vero che un non-cristiano possa rimanere più colpito dal fatto

²⁰⁵ P. SEQUERI, *La risonanza del Sublime*, op. cit., p. 169.

che la Passione di Cristo è il simbolo universale della sofferenza umana, il paradigma del dolore innocente. E, in effetti, Tan Dun stesso dichiara di aver letto proprio in questo modo il racconto della *Passio*.

Tan Dun inizia dunque il suo racconto della Passione dal battesimo di Gesù. Anche qui, non possiamo non accorgerci del fatto che esista un altro dualismo, insito nella natura stessa del battesimo. Questo dualismo, che si esplica in due ben distinti modi di intendere il battesimo (anche se entrambi basati sul Nuovo Testamento), è all'origine delle principali diversità rituali relative a questo sacramento cristiano. Le due diverse concezioni fanno capo l'una al battesimo stesso di Gesù e al Vangelo di Giovanni, l'altra all'interpretazione che ne dà san Paolo nella Lettera ai Romani o, anche, nella Lettera ai Colossesi. La prima concepisce il battesimo come una rinascita; la seconda, invece, intende il battesimo come una partecipazione alla morte di Cristo e, solo dopo, come una resurrezione alla vita nuova. Ciascuno di questi modelli interpretativi porta con sé dei simboli, che sono alla base dei diversi rituali: nel primo caso, il fonte battesimale è visto come un seno materno; nel secondo, è visto come un sepolcro. È tuttavia fondamentale notare che, in entrambi i casi, vi è sempre e comunque la presenza di tutti e due gli elementi, che sono fusi assieme anche se uno appare in modo massiccio e prevalente e l'altro in modo più velato.

Così, ad esempio, nell'antica tradizione siriana, dove il modello interpretativo del battesimo era quello della rinascita giovannea, questo non impedisce a Efrem – esponente di questa antica tradizione – di affermare che il battesimo di Cristo è

un'anticipazione della sua morte e della sua risurrezione, per cui il battesimo della croce ci spiega che cosa sia il battesimo dell'acqua.²⁰⁶

E, in modo speculare, anche nella tradizione latina, dove sembrano prevalere le immagini paoline, il battesimo è frequentemente descritto come una rinascita [...]. Il battesimo allora può essere visto allo stesso tempo come nascita e come morte perché tramite il sacramento noi entriamo nel mistero di Cristo, si squarcia il tempo lineare, cronologico, storico, ed entriamo in un'altra dimensione dove tutto si tocca, si compenetra.²⁰⁷

Ciò che appare ad un primo sguardo come un'incoerenza è in realtà un'allusione alla pienezza del mistero: il paradosso, ad esempio, del fonte battesimale come grembo e come tomba (rappresentazione contenuta in molti formulari) non è una contraddizione, ma un modo di introdurre al mistero di Dio, il quale va al di là dei mezzi umani di descrizione razionale.

Ma è l'elemento stesso dell'acqua ad essere, per la teologia cristiana, un elemento ambivalente. Esso appare nella Bibbia a volte come salvifico, a volte come simbolo della dannazione eterna.

L'acqua [...] è un simbolo ambiguo, che significa allo stesso tempo la vita e la distruzione e la morte, la profondità misteriosa che uccide, scura abitazione delle potenze demoniache, l'elemento incontrollabile del mondo e la purificazione, e perciò la rigenerazione e il rinnovamento. Creazione, caduta e redenzione, vita e

²⁰⁶ M. CAMPATELLI, *Il battesimo. Ogni giorno alle fonti della vita nuova*, Lipa, Roma, 2007, pp. 19-20.

²⁰⁷ Ibid., p. 21.

morte, risurrezione, tutto è tenuto insieme da questo simbolo.²⁰⁸

Nella Bibbia, l'acqua è lo strumento che soddisfa i bisogni dell'igiene e monda dalla sporcizia e, per estensione, è simbolo della purificazione interiore, spirituale. Soprattutto, nel sistema cerimoniale il lavaggio e la purificazione ricoprivano un ruolo importante: uno dei riti più comuni dell'ospitalità era proprio quello di lavare i piedi dell'ospite, per togliere la polvere che era stata raccolta sulla strada; alla vigilia della sua morte, Gesù stesso volle compiere questo gesto (di norma riservato ai servi) in segno esemplare di umiltà e carità cristiana²⁰⁹. Quello dell'Ultima Cena è senz'altro uno degli episodi più celebri in cui l'acqua è vista come simbolo di purificazione, ma il rituale giudaico è ricco di molti altri esempi di purificazioni per mezzo dell'acqua: si pensi, ad esempio, alle abluzioni prescritte per il Sommo Sacerdote nel Giorno dell'Espiazione²¹⁰ o in occasione della sua investitura²¹¹. Inoltre, ci si lava le mani anche per dimostrare la propria purezza e la propria innocenza, come fece Ponzio Pilato dopo aver liberato Barabba e mandato a morte il Re dei Giudei²¹².

Al concetto di purificazione è intimamente legato anche quello del ristoro. L'acqua è, senza dubbio, sorgente di vita e di nutrimento per le sue creature: senza di

²⁰⁸ Ibid., p. 112.

²⁰⁹ Gv 13,2-15. Tutte le citazioni della Bibbia si rifanno alla versione CEI 2008.

²¹⁰ Lev 16,4; Lev 16,24-26.

²¹¹ Es 29,4; Es 40,12.

²¹² Mt 27,24; si veda anche, a questo proposito, Sal 26,6.

essa, la terra non sarebbe che un deserto arido e la sua mancanza porterebbe alla morte repentina di tutti gli esseri che in essa abitano. Per le Sacre Scritture, nulla è più pericoloso della mancanza d'acqua²¹³ o dell'acqua resa inquinata o comunque imbevibile, come ricorda una delle dieci piaghe in Egitto²¹⁴. Molto spesso, essa simboleggia anche il ristoro spirituale, il conforto e la benedizione divina: nella visione di Ezechiele della Casa di Dio²¹⁵, le acque che fuoriescono dalla soglia della casa rappresentano le benedizioni di Dio verso il suo popolo; Geremia descrive Dio come una sorgente d'acqua viva²¹⁶ e, in tutto il Nuovo Testamento, l'acqua è collegata alla vita eterna, suprema benedizione elargita da Dio.

Ma le acque bibliche non sono affatto soltanto una fonte di nutrimento e di purificazione. Secondo l'antico pensiero egiziano e mesopotamico, l'acqua è l'elemento primario dal quale scaturiscono tutte le forme di vita e l'Antico Testamento mutua – sia pure in parte – questa concezione quando parla dell'abisso come dell'oceano primordiale²¹⁷. Tuttavia, i miti mesopotamici e cananaici, che sopravvivono nelle

²¹³ Ger 14,3; Gl 1,20; Ag. 1,11.

²¹⁴ Es 7,17-25.

²¹⁵ Ez 47,1-11.

²¹⁶ Giov 4,14; Ap 7; Ap 21,6; Ap 22,1-17.

²¹⁷ Gen 1; Gen 2,6-9.

immagini poetiche dell'Antico Testamento²¹⁸, narrano che la creazione fu resa possibile dalla sottomissione delle acque del caos, spesso personificate in un serpente²¹⁹; addirittura, il “serpente antico”, identificato nell'Apocalisse con Satana²²⁰, fondò la terra sopra i mari e sedette in trono sulla tempesta. Le acque del mare, con la loro perpetua agitazione, evocano l'inquietudine demoniaca, e la potenza distruttiva del mare è spesso affermata negli scritti apocalittici, nei quali si sostiene che nel giorno finale la “bestia che viene dal mare” verrà sconfitta e, addirittura, il mare stesso non esisterà più²²¹. Inoltre, gli emblematici e celeberrimi episodi del diluvio e della sommersione dell'esercito egiziano nelle acque del Mar Rosso indicano che l'acqua, nelle mani di Dio, può diventare un terribile strumento di giudizio, sebbene sia sempre presente il pensiero della salvezza, riservata al fedele popolo di Dio, in mezzo al pericolo.

Appare evidente come il duplice significato che l'acqua riveste nella Bibbia sia anche simbolo del dualismo insito nel Cristo, che si fa uomo per tornare Dio, discende sulla terra per poi risalire al Cielo, muore e risorge secondo un percorso di dolore e sofferenza e, poi, di redenzione. Allo stesso modo, il battesimo, di cui abbiamo già

²¹⁸ Si fa qui riferimento ai testi di Ras Shamra. Alcuni studiosi scandinavi, seguendo il pensiero della scuola mito-rituale di Hooke, hanno visto questi riferimenti nell'Antico Testamento.

²¹⁹ Is 51,9; Sal 89,11; Sal 74,13-14.

²²⁰ Ap 12,9.

²²¹ Ap 21,1.

analizzato la duplicità di significato, rappresenta questo percorso che è la chiave del mistero cristiano. Scrive la Campatelli:

Anche negli antichi testi occidentali, nella preghiera di benedizione delle acque battesimali (o nella consacrazione delle acque all'Epifania) si trovano i riferimenti al diluvio, al Mar Rosso, perché la discesa di Cristo nel Giordano è considerata come una discesa agli inferi. Secondo la concezione giudaica, infatti, sottoterra si trovano le acque, perché Dio ha steso la terra sulle acque (cf Sal 136,6) e l'ha fondata sui mari (cf Sal 24,2), per cui c'è una equivalenza tra inferi e mare [...]. Sebbene con il peccato il mondo intero sia caduto sotto il potere del diavolo, l'acqua come elemento primordiale, come "abisso", rimane il luogo e l'abitazione di questo potere. Perciò rappresenta la morte, e il battesimo di Gesù nel Giordano è l'inizio della sua discesa agli inferi, della sua lotta con la morte. Colui che sta per essere battezzato si prepara anch'egli a discendere nell'acqua battesimale, che ha lo stesso significato di discendere nella tomba, cioè intraprendere una "discesa agli inferi". Allora, tramite alcune preghiere che evocano esempi tipici della liberazione operata da Dio, nella consacrazione delle acque le potenze demoniache sono espulse affinché il battezzato, salvato, possa risalire fuori dal mare della morte.²²²

In accordo con questa visione, per la teologia cristiana l'acqua sarebbe considerata come salvifica non in sé e per sé, ma soltanto in relazione a un passaggio, cioè nel momento in cui si fuoriesce da essa. Essa, come mezzo di purificazione, simboleggia la discesa nel peccato, il pentimento e la resurrezione ad una vita nuova, ma non è essa stessa pura. Ecco dove sta la principale, e fondamentale, differenza tra la visione del Cristianesimo e quella del Taoismo relativamente a questo elemento.

²²² M. CAMPATELLI, *Il battesimo*, op. cit., pp. 111-112.

La sostanziale diversità fra il Cristianesimo e il Taoismo è segnata, secondo Anna Seidel, anche da altri aspetti. Anzitutto, il dualismo ritrovato a proposito della figura di Cristo (uomo e Dio), del sacramento del battesimo (nascita, ri-nascita, morte e risurrezione) e dell'elemento dell'acqua stesso (fonte di vita ma anche di dannazione eterna), ha cominciato a formarsi in Europa a partire da Cartesio ed ha poi accompagnato tutti i secoli della storia occidentale, costringendo ogni filosofo al confronto diretto con una sua possibile soluzione. Viceversa, tale dualismo in Cina non è mai esistito.

L'universo cinese non conosce la dualità di spirito e materia: è un continuo formato da diverse combinazioni, da aggregati, a partire da un'unica sostanza chiamata *qi*. [...] L'uomo nell'universo non è fatto di un corpo materiale e di un'anima spirituale, ma di un certo numero di *qi* più o meno sottili o grossolani. "La vita dell'uomo è una combinazione di *qi*: quando essi si raccolgono è la vita, quando si disperdono è la morte".²²³

In secondo luogo, il pensiero cinese, prima di essere pervaso dall'influsso buddhista, non conosceva la rappresentazione di un Dio trascendente di fronte all'universo, il quale è una sua creazione. Per questo, l'immagine di un Dio padrone delle acque, che dispone di esse a suo piacimento in base al comportamento del suo

²²³ A. SEIDEL, *Il Taoismo religione non ufficiale della Cina*, Venezia, Cafoscarina, 1997 (titolo originale: *Taoismus, die inoffizielle Hochreligion Chinas*, Tokyo, OAG Aktuell, 1990), p. 32; *The Complete Works Of Chuang Tzu*, a cura di B. Watson, New York, Columbia University Press, 1968, cap. XXII, p. 235.

popolo, è assolutamente sconosciuta al Taoismo. Secondo quest'ultimo, invece, l'universo è un organismo che si regola da sé, seguendo leggi impersonali; pertanto, l'unico ruolo delle divinità nel *pantheon* è quello di amministrare l'universo (Anna Seidel definisce gli dèi taoisti come una sorta di “burocrazia sovranaturale”²²⁴).

L'inizio dell'universo è sempre descritto nei testi cinesi come un'apertura del caos originale. [...] L'evoluzione del cosmo è concepita come una differenziazione di questa energia originale, prima in due (*yin* e *yang*), poi in numerosi *qi* differenti. [...] Più il *qi* si allontana dalla sua origine, più esso diviene concreto, limitato e inanimato [...] Un rinnovamento è sempre un ritorno al soffio primordiale, una nuova creazione a partire dall'energia del primo inizio indifferenziato. [...] Il mondo si rinnova in una creazione continua.²²⁵

Possiamo ora comprendere anche come mai Tan Dun legga il simbolo cristiano dell'acqua, collegato al sacramento del battesimo, come una risurrezione e in quest'ultima una ri-nascita. È il Taoismo stesso che concepisce la vita come un ciclo continuo di nascita, crescita, maturazione, morte e risurrezione: quest'ultima, differentemente dalla concezione cristiana, non è un passaggio ad una seconda vita, nuova, celeste e quindi migliore di quella terrena; più semplicemente, è una ciclica riformazione originaria della stessa, unica, vita dell'universo, che accomuna tutti gli esseri e che, continuamente, si rinnova ritornando al *qi* originario.

In terzo luogo, non esiste per il Taoismo il concetto della rivelazione da parte di

²²⁴ A. SEIDEL, *Il Taoismo religione non ufficiale della Cina*, op. cit., p. 35.

²²⁵ Ibid., p. 33.

un essere trascendente: al contrario, il Saggio è in grado di leggere la verità nell'immanenza del mondo fenomenico. E la sua condotta si ripercuote sull'andamento di tutto l'universo: ecco perché la non-azione è fondamentale per il Saggio.

L'universo è costituito da tre cerchi concentrici che sono il Cielo, la Terra e l'Uomo. Essi obbediscono allo stesso ritmo e si influenzano a vicenda. Ogni avvenimento in un ambito influenza gli altri. [...] L'uomo ha anche il potere di ristabilire l'equilibrio nell'universo; quando nutre in sé le particelle del *dao*, il "soffio primordiale", egli ottiene un carisma chiamato *de* (termine tradotto da Richard Wilhelm con *Wirkkraft*, "efficacia"). Il *dao* è universale e indeterminato; concretizzandosi in *de* nell'uomo diviene determinato ed efficace.²²⁶

Apparentemente, la non-azione può sembrare l'ostentazione di un atteggiamento rassegnato e passivo: invece, al Saggio taoista viene data la possibilità di "cambiare il mondo" molto di più di quanto ce l'abbia l'uomo cristiano che viva secondo i precetti di Cristo. Il cristiano non potrà mai andare – in questa vita – oltre il mistero e, quando s'arrestano per lui la filosofia e la scienza, deve affidarsi alla fede; il taoista, al contrario, sa leggere la vera costituzione del mondo tramite il linguaggio della natura, e in questo si manifesta la sua virtù e la sua "potenza dominatrice"²²⁷.

È più facile, forse, ipotizzare un paragone tra la visione cristiana della purificazione come lavaggio dai peccati e i rituali buddhisti del *Thingyan* che utilizzano l'acqua per mondare l'anima dalle nefandezze dell'anno appena trascorso e di cui Tan

²²⁶ Ibid., p. 36.

²²⁷ Ibid., p. 34.

Dun ci dà testimonianza. Fortunatamente, Anna Seidel ci giustifica, in qualche modo, questo paragone:

Il Buddhismo [rispetto al Taoismo], in quanto religione universale di salvezza, è più direttamente comprensibile a partire dal Cristianesimo.²²⁸

In effetti, nel corso della sua infanzia trascorsa nelle campagne cinesi, Tan Dun è stato influenzato anche dal pensiero buddhista. In due interviste già citate, volte a chiarire il suo legame con Bach ed il cristianesimo, il compositore confessa apertamente la sua affiliazione al buddhismo, anche se all'interno di un credo libero e personale, commisto di elementi occidentali e orientali:

Io provengo da un'altra cultura religiosa. Sono fortemente intriso di pensiero buddhista. I miei nonni andavano ancora al tempio, ma per la nostra generazione è stato purtroppo impossibile praticare la religione a causa della Rivoluzione Culturale. Oggi, vado a volte al tempio, a volte in chiesa. Il mio passato è l'Oriente, il mio presente l'Occidente. A partire da questi mondi (cioè da queste realtà di vita) ho sviluppato un credo molto singolare²²⁹.

[Tra gli aspetti della musica e della cultura cinese che si avvertono nella *Water Passion*, vi è] la Festa dell'Acqua che si svolge in Cina, nella provincia dello Yunnan. In aprile, per celebrare la venuta della primavera, c'è una festa dedicata

²²⁸ Ibid., p. 25.

²²⁹ J. SPAHN, *Buddha Bach. Der Chinese Tan Dun hat eine neue "Matthäus-Passion" komponiert. Eine Annäherung an Bach von außen* in "Die Zeit" ("Zeit Online"), 20 luglio 2000, <http://www.zeit.de/2000/30/200030.tan-dun-gespraec.xml> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione di Rossella Diana Favaro.

all'acqua scrosciante". Tutti raccolgono molta acqua nelle strade e la lanciano tutt'attorno. La città intera è bagnata, tutti sono bagnati. Allo stesso modo, nella mia città, anticamente ma anche durante la mia infanzia, la gente del villaggio lavava sempre il riso nel fiume prima di cucinarlo, e lavava i propri vestiti nel fiume, e lavava i propri corpi nel fiume. Io ho avuto la fortuna di vivere con l'acqua, di giocare con l'acqua, di ascoltare l'acqua. È stato molto importante per me.²³⁰

La cerimonia di cui parla Tan Dun è conosciuta in Occidente come la Festa dell'Aspersione dell'Acqua (in birmano *Thingyan*). Si tratta di una festività che celebra il nuovo anno, diffusa prevalentemente a Myanmar ma comune ad altri paesi dell'Estremo Oriente. La festa costituisce la più grande ricorrenza per la minoranza Dăi di fede buddhista, presente in Cina nella provincia dello Yúnnán nel numero di quasi un milione di unità e ha delle profonde radici filosofiche.

Il periodo del *Thingyan* inizia quando il sole entra nella costellazione di Aswini, nel segno dell'Ariete, e vi resta per tre giorni. Durante questo periodo, Thagyamin (la stessa divinità vedica di Indra) discende per fare la sua visita annuale ai "regni della terra". Il mito racconta che Arsi, re dei Brahma, aveva perso una scommessa relativamente a dei calcoli matematici con Śakra (Thagyamin), re dei Deva, e per questo fu decapitato dall'avversario. Thagyamin gli creò una nuova testa a forma d'elefante, trasformandolo così in un nuovo dio, Ganesha. Arsi era, però, così potente che la sua

²³⁰ Intervista a Tan Dun in B. CAMPBELL, *A Passion Heard Through Water* in "The Wall Street Journal", 11 luglio 2002, <http://www.wsj.com/articles/SB1026355828789119200> (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

nuova testa si rivelò essere indistruttibile e in grado di trasformare tutto ciò che la circondava: se veniva gettata in mare, questo si asciugava immediatamente; se veniva lanciata per aria, il cielo bruciava tra le fiamme. Thagyamin ordinò quindi che la testa fosse indossata da una principessa, la quale doveva tenerla per un anno per poi cederla, terminato il suo turno, ad un'altra principessa²³¹.

In lingua birmana, *thingyan* significa “passare da un anno all'altro” e lo scambio della testa simboleggia proprio il passaggio all'anno nuovo. La presenza massiccia e gioiosa dell'acqua rappresenta il lavaggio dell'anima e la sua purificazione dalle nefandezze dell'anno precedente, affinché si possa incominciare il nuovo anno con purezza e candore d'animo: la simbologia dell'acqua in questo contesto è dunque simile a quella cristiana della purificazione dai peccati.

Relativamente al rapporto di Tan Dun con il Buddhismo, vi è un'altra opera dell'autore, non molto conosciuta in Occidente, che è opportuno citare: si tratta di quella che egli definisce come *Buddha Passion* (2006). Questa volta, il titolo non ha nulla a che vedere con il tema cristiano della Passione: si tratta di un'altra opera afferente al tema dell'*organic music*, che evoca il suono degli elementi naturali (acqua,

²³¹ H. HE, *Festival dell'Aspersione dell'Acqua nella Nazionalità Dai (Cina)* in “Water(on)line”, a cura del Corso di Giornalismo e Cultura Editoriale del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Parma, marzo 2009, <http://www.wateronline.info/2009/03/23/festival-dellaspersione-dellacqua-della-nazionalita-dai-cina/> (ultimo accesso: 24/10/2016).

legno, pietre e vento) e vuole rappresentare un viaggio alla scoperta del Tempio di Shàolín e dei suoi monaci buddhisti.

Il Tempio di Shàolín si trova nei pressi di Luòyáng, nella provincia dell'Hénán, ed è uno dei luoghi di preghiera più importanti per il buddhismo. È leggendariamente legato alla figura di Bodhidharma, considerato il fondatore del buddhismo Chán, e coniuga la pratica meditativa buddhista alle arti marziali, per le quali i monaci del tempio sono conosciuti in tutto il mondo. La straordinaria architettura della *Buddha Passion* prevede la *performance* attiva di 500 monaci che praticano l'arte del *gōngfu*, in una peculiare commistione di arti marziali, musica tibetana e danza, in un palcoscenico immerso nella natura e allestito con colori e suggestioni che rievocano le atmosfere della Cina antica²³².

Il governo cinese spese, secondo il New York Times, più di 15 milioni di dollari per realizzare quello che è conosciuto come Zen Shaolin, un *set* teatrale fra le montagne, nella valle dell'Hénán. L'area nella quale è realizzata l'installazione è di circa un chilometro e mezzo e contiene, oltre allo *stage*, una pagoda di legno, una scuola di arti marziali e un piccolo villaggio a cui si arriva percorrendo un sentiero di pietre. La ragione di un tale investimento sarebbe, sempre secondo il New York Times, la volontà del governo cinese di rinnovare la propria immagine, investendo su progetti

²³² NBC News fa un servizio sullo spettacolo di Tan Dun nel quale è possibile visionare degli estratti di *Buddha Passion*. Vi è contenuta anche un'intervista al compositore. Cfr. <http://www.nbcnews.com/id/21134540/vp/26071636#26071636> (ultimo accesso: 24/10/2016).

innovativi ma che al contempo tutelassero le tradizioni locali e svecchiando l'idea di essere una nazione rurale e ancora ancorata al maoismo. Il progetto prevedeva anche di incoraggiare il turismo in una regione che era stata coinvolta solo marginalmente dal *boom* economico cinese e, in effetti, dopo 16 mesi dall'apertura si erano già contati 300.000 visitatori²³³.



Figura VI.5. L'esecuzione di *Buddha Passion* presso il Tempio di Shàolín.

²³³ D. BARBAZA, *Chinese Extravaganza Uses Valley as a Backdrop* in "New York Times", 29 agosto 2008, <http://www.nytimes.com/2008/08/30/arts/dance/30tan.html> (ultimo accesso: 24/10/2016).

Tan Dun dichiarò al China Daily di essere onorato di aver ricevuto la commissione per quest'opera che ha rappresentato un "viaggio spirituale alla scoperta dei misteri Zen e uno studio della ricca e profonda cultura della Cina centrale, dove la nazione ha preso vita migliaia di anni fa"²³⁴. Tuttavia, proprio in quest'occasione, non manca di fare curiosamente riferimento al Taoismo e di attribuire ad esso, e non al Buddismo, la principale eredità raccolta dalla sua musica:

Sono nato nella provincia dell'Hunan, dove il Taoismo è diffuso e la mia musica è influenzata dal folklore popolare e dalla musica taoista del mio villaggio natale. Questo è il mio terzo viaggio nell'Hunan, e più vengo qui più ammiro la lunga storia e la varietà della sua cultura.²³⁵

Sono in grado di spiegare questa incongruenza sottolineando il fatto che, per Tan Dun, l'elemento filosofico – anche in un contesto come quello da lui definito "di spiritualità Zen" e cioè afferente, in Cina, al buddhismo Chán – è sempre relativo al ruolo degli elementi naturali, che hanno per l'uomo cinese un'anima in grado di interagire con il resto dell'universo. Potremmo dunque dire che è sempre il concetto di *organic music* a permeare l'ideologia del compositore, sia che si tratti di opere afferenti al Taoismo, come *On Taoism*, sia che si tratti di opere più specificatamente legate al buddhismo, come l'appena citata *Buddha Passion*.

²³⁴ http://www.china.org.cn/culture/2005-12/01/content_1150548.htm (ultimo accesso: 24/10/2016). Traduzione della scrivente.

²³⁵ Ibid. Traduzione della scrivente.

Bibliografia

Chuang-tzu (Zhuang-zi), trad. e cura di A. Shantena Sabbadini, Milano, Urra, 2012.

La Sacra Bibbia (Edizione Ufficiale CEI), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2008

Lieh Tzu (Liezi). Il classico taoista della perfetta virtù del vuoto, trad. e cura di A. Shantena Sabbadini, Milano, Urra, 2004

Tao Tê Ching. Il libro della Via e della Virtù, a cura di J. J. L. Duyvendak, trad. di Anna Devoto, Milano, Adelphi, 1996 (titolo originale: *Tao Tö King. Le Livre de la Voie et de la Vertu*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Mainsonneuve, 1953)

The Book of Lieh-Tzu. A Classic of the Tao, a cura di A. C. Graham, New York, John Murray, 1990

Voce *Acqua*, in “Dizionario biblico GBU”, ed. italiana a cura di Rinaldo Diprose, Chieti-Roma, Edizioni GBU, 2008 (titolo originale: “New Bible Dictionary”, Leicester, Inter-Varsity Press, 1997), pp. 20-21

- Zhuang-zi*, a cura di L. Kia-kway, trad. di C. Laurenti e C. Leverd, Milano, Adelphi, 1993 (titolo originale: *Zhuang-zi*, Collection UNESCO d'Oeuvres Représentatives - Série Chinoise, 1969)
- ACHTEMEIER, P. Voce *Acqua*, in “Il Dizionario della Bibbia”, trad. di R. Capelli, Bologna, Zanichelli, 2003 (titolo originale: “HarperCollins Bible Dictionary”, New York, HarperCollins Publishers, 1985), pp. 26-27
- ARCIULI, E. *Musica per pianoforte negli Stati Uniti*, Torino, EDT, 2010
- BOISMARD, M. É. Voce *Acqua*, in “Dizionario di Teologia Biblica”, Marietti, Torino, 1972 (titolo originale: *Vocabulaire du Theologie Biblique*, Paris, Les editions du Cerf, s.d.), pp. 7-12
- BONNIN, J. *L'eau dans l'Antiquité*, Paris, Eyrolles, 1984
- BORIO, G.; GENTILI, C. *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Roma, Carocci, 2007
- BRUNS, S.; GRACE, M. D. *George Crumb: The Alchemy of Sound*, Colorado Spgs., The Colorado College Music Press, 2005
- BRAARVIG, J. *The Buddhist Hell: An Early Instance Of The Idea?* in “Numen”, vol. 56, n° 2/3 (“The Uses Of Hell”), 2009, pp. 254-281
- BRADSHER, H. S. *China: The Radical Offensive* in “Asian Survey”, n° 13, 1973, pp. 989-1009
- BURT, P. *La musica di Toru Takemitsu*, Milano, BMG Ricordi, 2003 (titolo originale: *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001)

- BURUMA, I. *Of Musical Imports*, in “The New York Times Magazines”, 4 maggio 2008
- CAGE, J. *Silence: Lectures and Writings*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961
- CAMPATELLI, M. *Il battesimo. Ogni giorno alle fonti della vita nuova*, Lipa, Roma, 2007
- CAMPELL, B. *A Passion Heard Through Water* in “The Wall Stree Journal”, 11 luglio 2002
- CAMPBELL, J. *Mitologia primitiva*, Milano, Mondadori, 1999
- CARR, C. R. *Riding The Winds of Destiny: An Oral History's Of George Crumb's Fourth Song Cycle in the American Songbook Collection*, MA, University of Oklahoma, 2006
- CASTANET, P. *Du naturel dans l'art: Voyages a travers le sensoriel*, in “Le cahiers du CREM”, vol. III, marzo 1987, pp. 21-36
- CENTINI, M. *L'animismo*, Milano, Xenia, 2005
- CHANG, P. *Chou Wen-Chung: the Life and Work of a Contemporary Chinese-born American Composer*, Oxford, The Scarecrow Press, 2006
- CHANG, P. *Tan Dun's String Quartet “Feng-Ya-Song”*: Some Ideological Issues, in “Asian music”, vol. XXII, n° 2, “Views of Music in China today”, primavera-estate 1991, pp. 127-158
- CHEN, J. *The Forgotten Themes of “Farewell My Concubine”. A Comparative Analysis between the Novel and the Film*, lavoro seminariale, Università Ruprecht Karl di Heidelberg

- CHUNG, J.; HALLIDAY, J. *Mao, la storia sconosciuta*, trad. italiana di E. Valdrè, Milano, Longanesi, 2006 (titolo originale: *Mao: The Unknown Story*, Londra, Jonathan Cape, 2005)
- CLARK, P. *The Chinese Cultural Revolution: A History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008
- COHEN, D. *George Crumb: A Bio-Bibliography*, Westport, Greenwood Press, 2002
- DENG, Y. *Ancient Chinese Inventions*, Pechino, China Intercontinental Press
- DI NARDO, T. *Orchestra 2001 opens season George Crumb, Tan Dun works to premiere* in “Philadelphia Media Network” (philly.com), 16 settembre 2005
- DI NOLFO, E. *Storia delle relazioni internazionali. Dal 1918 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 2008
- DUCKWORTH, W. *Talking Music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Composers*, Boston, Da Capo Press
- DUN, T. *Comments by Tan Dun on His Music*, trascritto da S. Mativesky, in “Circuit: musiques contemporaines”, vol. XII, n° 3, 2002, pp. 35-44
- EBERSTEIN, B. *A Selected Guide To Chinese Literature 1900-1949*, Leida, Brill, 1990
- EISERT, C. *Passion 2000: Programmbuch zu den Uraufführungen im Rahmen des europäischen Musikfestes*, Stuttgart, Bärenreiter, 2000

- ELIADE, M. *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, trad. di J. Evola, Roma, Edizioni Mediterranee, 2005 (titolo originale: *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Parigi, Editions Payot&Rivages, 1974).
- ESHERICK, J. W.; PICKOWICZ, P. G.; WALDER, A. G.
The Chinese Cultural Revolution as History, Stanford, Stanford University Press, 2006
- EVERETT, J. U. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. Osvaldo Goljov, Kaija Saariaho, John Adams, and Tan Dun, Bloomington, Indiana University Press, 2015
- FAVERO, M. *Il corpo mistico in San Paolo*, Roma, A.V.E., 1941
- FRICKE, S. *Aqua-Ästhetik: Musik-Konzepte im, unter, auf, am und mit Wasser*, in "Dissonanz", vol. XC, giugno 2005, pp. 28-32
- GARTHOFF, R. L. *Detente and Confrontation. American-Soviet Relations from Nixon to Reagan*, Washington DC, Brookings Institution, 1985
- GHILARDI, M.; MAGNO, E.
Sentieri di mezzo tra Occidente e Oriente. Scritti in onore dei sessant'anni di Giangiorgio Pasqualotto, Milano, Mimesi, 2006
- GRAHAM, A. G. *La ricerca del Tao. Il dibattito filosofico nella Cina classica*, trad. di R. Fracasso, Vicenza, Neri Pozza, 1999 (titolo originale: *Disputers of the Tao. Philosophical Argument in Ancient China*, La Salle (Illinois), Open Court Publishing Company, 1989)
- HALSON, E. *Peking Opera. A Short Guide*, Oxford, Oxford University Press, 1966

- HE, H. *Festival dell'Aspersione dell'Acqua nella Nazionalità Dai (Cina)* in "Water(on)line", a cura del Corso del Giornalismo e Cultura Editoriale del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Parma, marzo 2009
- HIRST, J. S. *Myth and History*, in "Themes and Issues of Hinduism", a cura di P. Bowen, London, Cassell, 1998
- JIAN, G.; SONG, Y; ZHOU, Y;
Historical Dictionary of the Chinese Cultural Revolution, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield Publishers, 2006
- JINDONG, C.; MELVIN, S. *Beethoven in China. How the Great Composer Became an Icon in the People's Republic*, Londra, Penguin Books, 2015
- JINDONG, C.; MELVIN, S. *Rhapsody in Red. How Western Classical Music Became Chinese*, New York, Algora Publishing, 2004
- JOHNSON, D. *The Inestimable and Visionary Impact of Chou Wen-chung. A Primer on the Soft-Spoken Composer and Influential Teacher* in "WQXR", 24 luglio 2012
- JOHNSON, D. *Ritual Opera, Operatic Ritual: "Mu-lien Rescues His Mother" in Chinese Popular Culture*, Berkeley, University of California, Chinese Popular Culture Project, 1989
- JUDD, E. R. *Ritual Opera and the Bonds of Authority: Transformation and Transcendence* in "Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context", a cura di B. Young, E. S. Rawski e R. S. Watson, Redwood City, Stanford University Press, 1988

- JULLIEN, F. *Elogio dell'Insapore. A partire dal pensiero e dall'estetica cinese*, trad. di F. Marsciani, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1999 (titolo originale: *Éloge de la Fadeur*, Arles Cedex, Éditions Philippe Picquier, 1991)
- KAHN, D. *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999
- KELLIHER, F. *'Beethoven in China' traces Chinese affinity for Beethoven*, in "The Stanford Daily", 17 maggio 2016
- KISSINGER, H. *L'arte della diplomazia*, trad. di G. Arduin, Milano, Sperling & Kupfer, 2004, (titolo originale: *Diplomacy*, New York, Simon & Schuster, 1994)
- KISSINGER, H. *Years of Upheaval*, Boston, Little Brown, 1982
- KOSTERMEIER, K. K. *A Survey of Hinduism*, New York, SUNY Press, 1997
- KREIDY, Z. *Takemitsu à l'écoute de l'in audible*, Parigi, L'Harmattan, 2009
- LAOZI *Genesi del «Daodejing»*, a cura di A. Andreini, Torino, Einaudi, 2004
- LAO TSE *La regola celeste*, a cura di A. Castellani, Firenze, Sansoni, 1990 (ristampa anastatica della prima edizione del 1927; titolo originale: *Tao Tê Ching*)
- LAO TSEU *Tao Te King. Il libro della via e della virtù*, a cura di C. Larre, trad. di F. Berera, Milano, Jaca Book, 2003 (titolo originale: *Tao Te King, Le livre de la Voie et de la Vertu*, Paris, Desclée De Brouwer, 1977)
- LAO TSU *Tao Te Ching*, a cura di A. Sabbadini, Milano, Urta, 2009

- LAVEZZOLI, P. *The Dawn of Indian Music in the West*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2006
- LEE, J. C. Voce *Tan Dun*, in “New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Oxford, Oxford University Press, 2007-2013
- LEE, L. *Addio mia concubina*, trad. a cura di L. Panelli, Milano, Frassinelli, 1993
(titolo originale: 李碧华 (BìHUÁ L.), 霸王别姬 (bàwáng biéjī), Hong Kong, 天地圖書 (Cosmos Books), 1985
- LI, S. J. *When Huai Flowers Bloom. Stories of the Cultural Revolution*, New York, SUNY Press, 2007
- LIAN, J. *The Dual Adaption of Li Bihua’s Farewell My Concubine* in “Journal of Shanxi Normal University (Social Science Edition), n° 6, novembre 2010
- LU, X. *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution: the impact on Chinese thought, culture, and communication*, Columbia, University of South Carolina Press, 2004
- LUO, M. *Cultural policy and revolutionary music during China’s Cultural Revolution: the case of the Shanghai Symphony Orchestra*, in “International Journal of Cultural Policy”, 10 agosto 2016
- MACFARQUHAR, R.; FAIRBANK, J. K
Revolutions within the Chinese Revolution in “The Cambridge History of China”, vol. XV, parte II, Cambridge, Cambridge University Press, 1992
- MA, Y. W. *Traditional Chinese Stories*, New York, Columbia University Press, 1985

- MATHEWS, J. *The Strange Tale of American Attempts to Leap the Wall of China* in “New York Times”, 18 aprile 1971
- MASINA, P. P. *Pechino, Taipei e Washington: la “questione di Taiwan” tra contrasto politico e integrazione economica* in “Studi storici”, 4/1998
- MITTLER, B. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949*, Wiesbaden, Harassowitz Verlag, 1997
- MITTLER, B. *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Harvard, Harvard University Press, 2012
- MIYAKAWA, W. *Tōru Takemitsu. Situation, héritage, culture*, Parigi, L'Harmattan, 2012
- MOELLER, H. G. *La filosofia del Daodejing*, trad. di M. Biondi, Torino, Einaudi, 2007 (titolo originale: *The philosophy of Daodejing*, New York, Columbia University Press, 2006)
- MYERS, J. voce *pipa* in “The Concise Garland Encyclopedia of World Music”, vol. II (“The Middle East, South Asia, East Asia, Southeast Asia”), Londra, Routledge, 2008, pp. 1104-1105
- NYMAN, M. *La musica sperimentale*, trad. di S. Zonca e G. Carlotti, Rimini, ShaKe Edizioni, 2011 (titolo originale: *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999)
- O' MAHONY, J. *Crossing Continents* in “The Guardian”, 9 settembre 2000
- OTHAKE, N. *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*, Scholar Press, 1993

- OVERMYER, D. L.; ADLER, J. A. *Chinese Religion: An Overview* in L. Jonas (a cura di), *Encyclopedia of Religion*, Detroit, Macmillan Publishers, 2005
- PASQUALOTTO, G. *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 2007
- PASQUALOTTO, G. *Il Tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente*, Parma, Pratiche, 1989
- PASQUALOTTO, G. *Yohaku: forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra, 2001
- PASQUALOTTO, G. *East & West. Identità e dialogo interculturale*, Venezia, Marsilio, 2003
- PASQUALOTTO, G. *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 2007
- PASQUALOTTO, G. *Oltre la filosofia, percorsi di saggezza tra oriente e occidente*, Vicenza, Colla, 2008
- PASQUALOTTO, G. *Dieci lezioni sul buddhismo*, Venezia, Marsilio, 2008
- PASQUALOTTO, G. *Per una filosofia interculturale*, Milano, Mimesis Edizioni, 2008
- PENNA, R. *Problemi e natura della mistica paolina*, in "La mistica", vol. I, a cura di E. Ancilli e M. Paparozzi, Roma, Città Nuova, 1988, pp. 181-221
- POIRIER, A. *Tōru Takemitsu*, Parigi, Michel de Maule, 1996

- POTTER, K. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- RANDEL, D. M. *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*, Harvard, Harvard University Press, 2002
- RAWNSLEY, G. D.; RAWNSLEY, M. T. *Global Chinese Cinema: The Culture and Politics of 'Hero'*, Londra, Routledge, 2011
- REYNOLDS, R. *Contemporary Japanese Musical Thought* in “Perspectives of New Music”, vol. 30, n° 1, 1992
- REYNOLDS, R.; TAKEMITSU, T. *A Conversation* in “The Musical Quarterly”, vol. 80, n° 1, 1996
- ROBINSON, E. *Sounding a Note of Freedom: Beethoven's Ninth in Tienanmen Square and at the Berlin Wall*, MA, Valparaiso University (Indiana)
- ROUGET, G. *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, trad. di G. Mongelli, Torino, Einaudi, 1986 (titolo originale: *La musique et la trance*, Paris, Éditions Gallimard, 1980)
- SANTANGELO, P. *Storia del Pensiero Cinese*, Roma, Newton Compton Editori, 1995
- SCHEYHING, D. *Der Wurm von Ejur: Wasser als Klangquelle, Klangkörper, Instrument*, in “Beiträge zur Neuen Musik”, vol. XL, novembre 2000, pp. 14-18
- SCHWARTZ, H. *Triangular Politics and China* in “New York Times”, 19 aprile 1971

- SEIDEL, A. *Il Taoismo religione non ufficiale della Cina*, Venezia, Cafoscarina, 1997
(titolo originale: *Taoismus, die inoffizielle Hochreligion Chinas*, Tokyo, OAG Aktuell, 1990)
- SEQUERI, P. *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2005
- SEQUERI, P. *La risonanza del Sublime. L'idea spirituale della musica in Occidente*, Roma, Edizioni Studium, 2008
- SHEAKSPEARE, W. *La tempesta*, trad. di A. Lombardo, Milano, Garzanti, 2008
- SHUTONG, L. *Beethoven, the Sage of Music*, in "Little Music Magazine" (*yinyue xiao zazhi*), stampato a Tokyo, distribuito dal Kaiming Bookstore di Shanghai, 1906
- SIDDONS, J. *Tōru Takemitsu: a bio-bibliography*, Westport, Greenwood Press, 2001
- SMALDONE, E. *Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Tōru Takemitsu's November Steps and Autumn* in "Perspectives of New Music", vol. 27, n° 2, 1989
- SMITH, K. *Tan Dun's 'Farewell My Concubine' proved a successful pairing of pianist and Peking opera performer* in "Financial Times", 3 agosto 2015
- SPAHN, J. *Buddha Bach. Der Chinese Tan Dun hat eine neue "Matthäus-Passion" komponiert. Eine Annäherung an Bach von außen* in "Die Zeit" ("Zeit Online"), 20 luglio 2000
- STAVRIANOS, L. S. *The Epic of Man*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice Hall, 1971

- STEINTZ, R. *The Music of George Crumb* in "Contact", n° 12, 1975, pp. 11-20
- SWERDLOW, N. *Musica dicitur a moys, quod est aqua*, in "Journal of the American Musicological Society", vol. XX, n° 1, primavera 1967, pp. 3-9
- TAKEMITSU, T. *Confronting Silence: Selected Writings*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1995
- TAKEMITSU, T. *Contemporary Music in Japan* in "Perspectives of New Music", vol. 27, n° 2, 1989
- TAKEMITSU, T. *Mirrors* in "Perspectives of New Music", vol. 30, n° 1, 1992
- TEISER, S. F. *The Ghost Festival in Medieval China*, Princeton, Princeton University Press, 1988
- TEZUKA, M. *Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji* in "Art Journal", 22 dicembre 2011
- TROMBACCA, F. *I confini della Repubblica Popolare Cinese. Dalla politica di buon vicinato ai conflitti con l'India e l'Unione Sovietica (1949-1969)* in C. Fiamingo (a cura di), "Muri, confini, passaggi: studi storico-politici e prospettive giuridiche", Milano, Giuffrè Editore, 2009
- WHEELER SNOW, L. *China on Stage: An American Actress in the People's Republic*, New York, Random House, 1972
- WICHMANN, E. *Chinese Aesthetics and Literature: A Reader*, New York, SUNY Press, 2004
- WICHMANN, E. *Listening to Theatre. The Aural Dimension of Beijing Opera*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1991

- WILE, D. *Art of the Bedchamber. The Chinese Sexual Yoga Classics Including Women's Solo Meditation Texts*, New York, SUNY Press, 1992, parte II, cap. IX (“The Sui-T'ang Classics Reconstructed”), “The Classic of Su Nu”
- WILLIAMS, K. *The Prague Spring and its Aftermath. Czechoslovak Politics, 1968-1970*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997
- WIKENHAUSER, A. *La mistica di san Paolo*, trad. di L. Previale, Brescia, Morcelliana, 1958 (titolo originale: *Die Christumystik des apostels Paulus*, Freiburg, Berger, 1956)
- WU, E. *Recent Developments in Chinese Publishing* in “The China Quarterly”, n° 53, 1973, pp. 134-138
- YAN, J; GAO, G. *Turbulent Decade: A History of the Cultural Revolution*, trad. di D. W. Y. Kwok, Shaps Library of Translations, 1996

Sitografia

www.allarakhafoundation.org

www.brightsheng.com

www.britannica.com

www.chambermusicsociety.org

www.china.com.cn

<http://chinavine.org/>

<http://faculty.orinst.ox.ac.uk/terhaar/shamanism.htm>

www.ft.com

www.ircam.fr

<http://ishamcook.com/>

www.isites.harvard.edu

<http://isozaki.co.jp/>

www.kronosquartet.org

www.georgecrumb.net

<http://glenn Gould.ca/>

www.martingrubinger.at

www.musicsalesclassical.com

<http://www.nbcnews.com/id/21134540/vp/26071636#26071636>

www.nytimes.com

www.orchestra2001.com

www.oscar.org

www.paulnoll.com/China/Opera/China-opera-colors.html

www.pin1yin1.com

<http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-3bf0cdfd-75dd-4ce4-b53e-94e9be0fec0c.html>

www.ravishankar.org

www.scmp.com/news-china

www.shaolinzen.org

<http://swamisatchidananda.org/>

www.suntory.com/sfnd

<http://tandun.com/>

www.tate.org.uk

www.theguardian.com

<http://tibethouse.us/>

www.topnews.com

<http://vimeo.com/ondemand/brokensilence>

www.waterheavens.org

www.wateronline.info

www.waterphone.com

www.wqxr.org

www.wsj.com

www.yuemi.net

www.zeit.de

(ultimo accesso: 24/10/2016)