

Sinica venetiana 1

---

# Il liuto e i libri

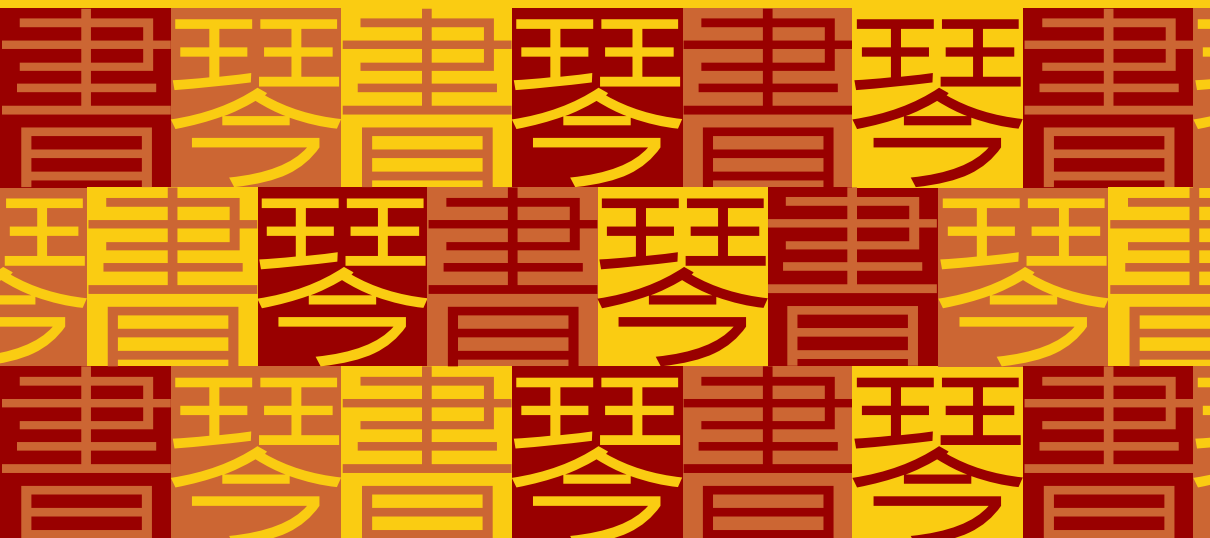
Studi in onore  
di Mario Sabattini

a cura di

Magda Abbiati, Federico Greselin



**Edizioni**  
Ca' Foscari



Il liuto e i libri

## **Sinica venetiana**

Collana diretta da  
Tiziana Lippiello, Chen Yuehong

1



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Sinica venetiana

La collana «Sinica venetiana» è dedicata agli studi sulla Cina antica, moderna e contemporanea. Essa raccoglie monografie ed edizioni critiche di testi relativi alla cultura, storia, arte, economia, politica, relazioni internazionali, ambiente, avvalendosi di un approccio interdisciplinare. I volumi della collana interesseranno di volta in volta tematiche di ricerca diverse: dalla letteratura alla storia, dagli aspetti socio-culturali ed economici a quelli politici ed ambientali della società cinese in una prospettiva non limitata ai singoli settori.

The series «Sinica venetiana» deals with disciplines related to China, from ancient to contemporary times. The volumes will collect articles on various fields of research, from literature to art and history, from socio-cultural and economic aspects to politics, international relations and environmental issues, with an interdisciplinary approach.

## Direzione scientifica | Scientific editors

Tiziana Lippiello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Chen Yuehong (Beijing University, China)

## Comitato scientifico | Scientific committee

Chen Hongmin (Zhejiang University, Hangzhou, China) Sean Golden (UAB Barcelona, España) Roger Greatrix (Lunds Universitet, Sverige) Jin Yongbing (Beijing University, China) Olga Lomova (Universita Karlova v Praze, Česká Republika) Burchard Mansvelt Beck (Universiteit Leiden, Nederland) Michael Puett (Harvard University, Cambridge, USA) Tan Tian Yuan (SOAS, London, UK) Hans van Ess (LMU, München, Deutschland) Giuseppe Vignato (Beijing University, China) Wang Keping (CASS, Beijing, China) Yamada Tatsuo (Keio University, Tokyo, Japan) Yang Zhu (Beijing University, China)

## Comitato editoriale | Editorial board

Magda Abbiati (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Attilio Andreini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giulia Baccini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bianca Basciano (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Daniele Beltrame (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Daniele Brombal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alfredo Cadonna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Renzo Cavalieri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marco Ceresa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura De Giorgi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Franco Gatti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federico Greselin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Tiziana Lippiello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Magagnin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Tobia Maschio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica Passi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Nicoletta Pesaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Pollacchi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sabrina Rastelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Guido Samarani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## Direzione e redazione | Head office

Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea

Università Ca' Foscari Venezia

Palazzo Vendramin dei Carmini

Dorsoduro 3462

30123 Venezia

Italia

# **Il liuto e i libri**

Studi in onore di Mario Sabattini

a cura di

Magda Abbiati, Federico Greselin

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2014

Il liuto e i libri: Studi in onore di Mario Sabattini  
Magda Abbiati, Federico Greselin (a cura di).

© 2014 Magda Abbiati, Federico Greselin

© 2014 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing  
Università Ca' Foscari Venezia  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia  
<http://edizionicafoscari.unive.it/>  
[ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione ottobre 2014

ISBN 978-88-97735-82-3 (pdf)

ISBN 978-88-97735-81-6 (stampa)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari  
Immagine di copertina: Federico Greselin

Volume pubblicato con il sostegno dell'Istituto Confucio  
presso l'Università Ca' Foscari Venezia



威尼斯大学孔子学院

**Istituto Confucio  
presso l'Università  
Ca' Foscari Venezia**

## Sommario

Lionello Lanciotti	
<b>Per Mario</b>	11
<b>Introduzione</b>	13
<b>Mario Sabattini: bibliografia essenziale</b>	19
Magda Abbiati	
<b>Lo spettro della felicità</b>	
Corrispondenza lessicale ed equivalenza semantica	23
Attilio Andreini (艾帝)	
釋“爨”	
——關於上海博物館所藏竹書《恆先》的一些問題	45
Ester Bianchi	
<b>Quando rigore e rigenerazione si incontrano</b>	
Procedure di ordinazione e disciplina monastica nell'ambito del revival del Buddhismo cinese contemporaneo	53
Barbara Bisetto	
<b>Romanzo ed educazione alla storia</b>	
Scritti sul romanzo storico nel quinquennio 1902-1906	67
Clara Bulfoni	
<b>«Parole per mangiare»</b>	
Dizionari multilingue per Expo 2015	79
Michela Bussotti	
<b>Media in transizione</b>	
Il passaggio dalla xilografia alla litografia: osservazioni preliminari su due edizioni del <i>Registro di giada</i>	91
Alfredo Cadonna	
<b>Inventario e traduzione dei binomi ecòici (per raddoppiamento del carattere) nelle 160 Arie degli Stati (Guofeng 國風) del Classico dei Canti (Shijing 詩經)</b>	105
Daniela Campo	
<b>Disciplina monastica e moderate aperture</b>	
Una nuova prospettiva sul revival buddhista di epoca repubblicana (1912-1949)	125

Patrizia Carioti	
<b>Echoes of the Ming-Qing conflict</b>	
Notes on the political role of the overseas Chinese in Nagasaki	137
Giorgio Casacchia	
<b>Xu Xiake il Deambulatore</b>	157
Lucia Caterina	
<b>La via della porcellana bianca e blu</b>	177
Andrea Cavazzuti	
<b>Tirando un po' le somme</b>	185
Antonella Ceccagno	
<b>Farewell to <i>tuhao</i>, welcome to <i>tuhao</i></b>	
Language and society in China as they emerge from the buzzwords of the last decade	193
Nicoletta Celli	
<b>All'alba dell'arte buddhista in Cina</b>	
Nuove proposte interpretative sull'icona del Buddha in meditazione	205
Marco Ceresa	
<b>From flavor to behavior</b>	
Some Chinese texts on taste	221
Elisabetta Corsi	
<b>La diffusione delle conoscenze ottiche in Cina</b>	
Il primato della visione nel <i>Xingxue cushu</i> (1623) di Giulio Aleni SI	231
Amina Crisma	
<b>La riscoperta del <i>Neiye</i> 内業 nel rinnovamento degli studi sul pensiero della Cina pre-imperiale</b>	241
Davide Cucino	
<b>Acque agitate nel Mar Cinese Orientale</b>	255
Patrizia Dadò	
<b>Narrare Hong Kong postcoloniale attraverso storie di cuore e di cucina</b>	271

Francesco D'Arelli <b>Verso la Cina</b> Note e curiosità in un viaggio di Salvatore Besso	281
Laura De Giorgi <b>Impressioni d'Italia nella Cina di Mao</b> Cronache italiane dalle pagine di <i>Shijie zhishi</i> 1946-1957	291
Francesca Del Gobbo <b>On Secondary Predication in Mandarin Chinese</b>	303
Isabella Falaschi <b>Effetti comici in scene tragiche nel teatro Yuan</b>	319
Raoul David Findeisen <b>A century of Cuore (or «Education to love») in China</b>	331
Riccardo Fracasso <b>L'accidia di Zai Wo</b> 宰我 Commento a <i>Lunyu</i> 論語 XVII.21	349
Marco Fumian <b>Fendou: una parola chiave della Cina moderna</b>	361
Marián Gálik <b>Lu Xun and his reception in Bohemia and Slovakia</b>	373
Franco Gatti <b>Teratofilia e antropofilia</b> I rapporti tra creature soprannaturali ed esseri umani narrati nel <i>Xuanshi zhi</i> 宣室志	391
Maria Gottardo <b>Zhao Yuanren traduttore</b> Le avventure di Alice in Cina	407
Federico Greselin <b>Gao Jianli vs. Qin Shihuang</b> Dallo <i>Shiji</i> al Metropolitan	421



Donatella Guida	
<b>L'altra metà del Cielo</b>	
Virtù femminili e capacità maschili nella biografia dell'imperatrice Zhangsun 長孫 (601-636), modello di riferimento dell'imperatrice Ma 馬 della dinastia Ming 明	443
Fiorenzo Lafirenza	
<b>L'uso della metafora nel discorso economico cinese</b>	455
Alessandra Lavagnino	
<b>Il contributo di alcuni eminenti studiosi cinesi alla rinascita degli studi sul <i>Wen xin diao long</i> dopo la Rivoluzione culturale</b>	467
Barbara Leonesi	
<b>Pirandello è di scena?</b>	
Traduzione, ricezione e messinscena del teatro di Pirandello in Cina	483
Tiziana Lippiello	
<b>«A settant'anni seguivo gli impulsi del mio cuore senza incorrere in trasgressioni»</b>	
Il valore del tempo nella cultura cinese classica	497
Rosa Lombardi	
<b>Spiriti, demoni, angeli, mostri</b>	
Su Tong e la narrativa fantastica	511
Paolo Magagnin	
<b>Le traitement des onomatopées dans les traductions italiennes et françaises de Yu Dafu</b>	
	521
Federico Masini	
<b>Early Qing evidences of classifiers usage in Western missionaries Chinese texts</b>	
	535
Eugenio Menegon	
<b>Amicitia palatina</b>	
The Jesuits and the politics of gift-giving at the Qing court	547
Marina Miranda	
<b>Il «sogno» e il «rinnovamento della nazione cinese» di Xi Jinping</b>	
Alcune implicazioni politiche e storiografiche	563

Paola Mortari Vergara Caffarelli <b>Palden Lhamo, la déesse protectrice des Dalai lama, dans l'art et l'architecture du Tibet</b>	575
Monica Morzenti <b>Dragoni e fiori di loto</b> Tri(s)ti titoli e qualche brutta copertina	591
Corrado Neri <b>L'irruzione dell'io' nel cinema cinese delle origini</b>	607
Maurizio Paolillo <b>Il giardino del letterato in epoca Bei Song (960-1127)</b>	619
Federica Passi <b>The role and importance of indigenous peoples in the 'creation' of Taiwanese literature</b>	633
Tommaso Pellin <b>Words from abroad in China</b> Past, present and future	645
Nicoletta Pesaro <b>La memoria narrativa</b> Tecniche di rappresentazione della coscienza e menti finzionali nell'ultimo romanzo di Zhang Ailing	657
Luca Pisano <b>Tra letteratura e politica</b> L'Incidente di Gaoxiong e la letteratura carceraria a Taiwan tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta	675
Maria Cristina Pisciotta <b>«Vagare è lieve, grave il pensare»</b>	689
Antonella Piva <b>Tornerà in Cina Marco Polo?</b>	701
Elena Pollacchi <b>The rules of the game</b> How film festivals and sales agents have shaped the consumption of Chinese (independent) films	713

Claudia Pozzana	
<b>Althusser and Mao: a missed encounter?</b>	725
Silvia Pozzi	
<b>Il romanzo con 'caratteristiche cinesi'</b>	
Un'analisi comparata di <i>Shouhuo</i> di Yan Lianke e <i>Xiongdi</i> di Yu Hua	739
Sabrina Rastelli	
<b>Il grande sviluppo della produzione ceramica di epoca Jin</b>	753
Elisa Sabattini	
<b>Il valore della meritocrazia nel pensiero politico di Lu Jia</b>	767
Guido Samarani	
<b>La svolta del 1949 in Cina</b>	
Radici storiche e sviluppi politici tra continuità e discontinuità	777
Paolo Santangelo	
<b>Quando la letteratura ci insegna la storia</b>	791
Maurizio Scarpari	
<b>La confucianizzazione della legge</b>	
Nuove norme di comportamento filiale in Cina	807
Maria Franca Sibau	
<b>Ritratto dell'artista da giovane</b>	
<i>Le note di scuola del Piccolo Xin</i> di Bao Tianxiao	831
Giovanni Stary	
<b>Il mondo turco(fono) nella poesia epica mancese-sibe</b>	845
Luca Stirpe	
<b>Sogno e son desto</b>	
Riflessioni sul contesto onirico delle liriche di Li Yu 李煜 (937-978)	851
Adolfo Tamburello	
<b>La 'fine' di «Shangdi» come Dio cattolico</b>	869
Valeria Varriano	
<b>La muta del serpente bianco</b>	879
Stefano Zacchetti	
<b>Note lessicali sino-buddhiste</b>	897

# Gao Jianli vs. Qin Shihuang

## Dallo *Shiji* al Metropolitan

Federico Greselin

**Abstract** Tan Dun's «great American opera» *The First Emperor*, based on the Gao Jianli sub-plot in the widely known narrative from the *Shiji* of Jing Ke's attempt upon Qin Shihuang's life, seems not to have obtained the consensus from public and critics that the famous composer and conductor expected. The Met's huge production of 2006-7 season, starring Domingo, Futral, Groves and Hao Jiang Tian and directed by Zhang Yimou, actually had very scarce followings both as replicas of the same edition and new productions. On the contrary, Tan Dun's previous operatic works, like *Tea: A mirror of soul*, *Marco Polo* etc., met with increasing favour and are constantly being staged in the most important theatres all over the world, testifying the composer's ability in marrying two operatic worlds, the Chinese and the Western, through a savvy use of their peculiar musical, stylistic and narrative elements. An investigation of the causes of *The First Emperor's* alleged failure as a milestone in the route towards the full integration of these two worlds has to analyse the substantial difficulties for the audience in Western theatres to fully appreciate a Chinese historical legend as the plot for a romantic opera, going back to the origins and the ascendants of Tan Dun and Ha Jin's libretto, i.e. the movie *Qin song* of 1996 and the historical drama *Gao Jianli* by Guo Moruo, which first appeared in 1942. Tan Dun's project, though carried on with strong artistic sensibility and substantial sincerity, did not manage to assemble a complex and 'alien' narrative of power, cruelty and death with the taste for romantic love, heroic deeds and bel canto performances of Western critics and audience.

### 1 *The First Emperor*: una consacrazione mancata?

L'interesse mediatico e critico che ha suscitato nel 2006 la prima di *The First Emperor*, opera in due atti di Tan Dun 谭盾,<sup>1</sup> nell'allestimento sontuoso del Metropolitan di New York per la regia di Zhang Yimou 张艺谋, non sembra essere stato accompagnato, almeno fino a oggi, da sostanziali conferme di una consacrazione universale. A tutt'oggi, quell'edizione non è stata più riproposta dopo il 2008, né sembra essere stata seguita da messe in scena alternative oltre a quella dell'*Europäische Erstaufführung* al Saarländer Staatstheater, diretta da Constantin Trink, tra l'altro realizzata in collaborazione con il Metropolitan stesso (*Der Erste Kaiser* 2007). Al contrario, le altre opere 'cinesi' realizzate dall'autore, *Marco Polo* (1995-1996), *Peony pavilion* (1998) e *Tea: A mirror of soul* (2002), sono state

1 Il sito web del compositore, all'indirizzo <http://www.tandunonline.com>, costituisce una fonte importante per informazioni dettagliate e precise sulla sua persona e la sua opera. In questo testo mi sono avvalso ampiamente delle informazioni lì disponibili. Per le composizioni citate, le date tra parentesi si riferiscono alla datazione ufficiale del lavoro, seguita, se l'anno non coincide, dalla data della prima esecuzione pubblica.

eseguite non solo in teatri prestigiosi di molti diversi Paesi, ma, passando sotto la direzione di bacchette diverse dal compositore stesso, sono entrate di diritto nel repertorio operistico internazionale.<sup>2</sup>

Anche la fortuna della composizione del noto musicista americano di origine cinese sul mercato home video, che per gli amanti della musica classica, storicamente molto esigenti in quanto a fedeltà della riproduzione, sembra avere ancora un senso, è limitata ad una sola registrazione, quella appunto del primo allestimento (Tan 2008).<sup>3</sup> Eppure le premesse per un successo più duraturo, analogo a quello conosciuto da altre composizioni liriche contemporanee, c'erano tutte; le aspettative dell'autore nell'accogliere dal Metropolitan l'incarico di comporre «a new American Opera», come del resto della critica specializzata (Lipsyte, Morris 2005), avevano avuto il conforto di commenti entusiasti alla prima esecuzione americana:

The achievements of the design team, headed by Zhang Yimou, China's leading film director, were extraordinary, even by Met standards. [...] The nearly three-and-a-half-hour evening flew by, propelled by Tan's ceaselessly inventive, dramatically savvy music. The composer himself conducted, with clarity and full authority, as the Met Orchestra adapted to the event's unusual requirements with its customary expertise. (Rosenblum 2007)

Il compositore, inoltre, già da tempo costituiva il paradigma vivente di un musicista capace di aggirarsi con padronanza in realtà musicali diverse e, almeno per definizione, contrastanti: «Tan Dun – scriveva Tsai Wen-ting (2001, p. 34) – has developed a style of music that blends influences from East and West, and from the past and the present, spanning an artistic realm situated between the traditional and the avant-garde». La sua carriera, iniziata «in un remoto villaggio della provincia dello Hunan, intonando canzoni folk mentre piantava il riso nei campi» (Ross 2007), l'aveva

---

2 I dati sul web relativi alle rappresentazioni operistiche non sono sempre del tutto affidabili. Per esempio, la citata edizione europea di *The First Emperor*, abbastanza curiosamente, non viene elencata nell'indice negli archivi online del teatro e la pagina ad essa dedicata è raggiungibile solo attraverso motori di ricerca generali. Una fonte molto attendibile è la banca dati «Operabase» (<http://www.operabase.com>) che nel caso specifico segnala per il 2013 allestimenti soltanto, per l'appunto, di *Tea* e di *Marco Polo*.

3 La registrazione, «Live from the Met», è stata effettuata il 13 gennaio 2007. Anche di *Marco Polo* e *Tea: A mirror of soul*, del resto, esiste un'unica versione video (Tan 2004; Tan 2009), mentre di *Peony pavilion*, una rivisitazione del classico *kunqu* 昆曲 *Mudanling* 牡丹亭 realizzata in collaborazione con Peter Sellars, è disponibile solo un'antologia delle arie cantate dal soprano Ying Huang (aka Huang Ying 黄英) (Tan 1999), come pure si parla di un'unica registrazione audio anche per la prima opera realizzata dal compositore, *Nine songs: A ritual opera after Qu Yuan*, del 1989 (Tan 1990; *Tan Dun Nine songs* 2007). Abbondante invece il numero delle registrazioni solo audio disponibili delle composizioni non operistiche del musicista. Numerosi spezzoni di molti lavori e di materiale documentario sono disponibili in video su Youtube.

visto giungere con tutti gli onori ad uno dei templi più prestigiosi della musica 'alta' occidentale, dopo avere avuto lusinghiere conferme anche su un piano più popolare, grazie alle colonne sonore ideate per coproduzioni cinematografiche di fama mondiale quali *La tigre e il dragone* (Ang Lee, 2000) e *Hero* (Zhang Yimou 张艺谋, 2002).<sup>4</sup>

Tan Dun became a household name, especially after his film music *Crouching tiger, hidden dragon* won the Oscar Best Music Award in 2000. In December 2006, his opera *The first emperor (Qin Shihuang)*,<sup>5</sup> with the participation of the well-known film director Zhang Yimou and world-renowned tenor Plácido Domingo, premiered at the Metropolitan Opera House in New York and pushed his fame to a new height (Liu 2009 [trad. ingl., 2010, p. 645]).

Dopo la prima, lo stesso Tan Dun nutriva grandi speranze:

Quando ho realizzato *Peony pavilion*, la potevano interpretare soltanto cantanti cinesi, con una troupe cinese e il *pipa* e questo io la chiamo autoreferenzialità. Ho scoperto che la cosa migliore è combinare insieme tutti gli stili. E, come adesso che abbiamo appena messo in scena la nostra opera, i teatri d'opera di tutto il mondo sono entrati in fermento. Si sono fatti avanti l'Opera di Los Angeles e l'Opera di Washington; il miglior teatro d'opera italiano, La Scala, e l'Opera di Vienna sono pure in trattative. Perché? Il loro stile è identico, possono condividere questa creazione. Se fai una cosa puramente cinese, pensano che, per quanto bene tu l'abbia fatta, sia comunque una cosa solo tua che non possono condividere. (Wang, Tan 2007, p. 6)

Paradossalmente, dunque, proprio il lavoro che più si sarebbe potuto e forse dovuto prestare a far salire la figura e l'opera di Tan Dun ad un gradino ancora più alto nella scala del merito musicale di questi nostri anni, passo che solo il côté divistico che ancor oggi caratterizza il mondo della lirica sembra poter garantire, parrebbe costituire una sorta d'impasse in un percorso che sembrava già definito e sicuro. In ogni caso, è proprio l'evidente contrasto tra la carriera di Tan Dun e la fortuna delle sue altre

---

4 Per la colonna sonora del film diretto da Ang Lee, Tan Dun ha ottenuto l'Oscar nel 2001 e il Grammy nel 2002, oltre a numerosi altri premi e riconoscimenti. Per *Hero*, il compositore ha vinto nel 2003 il primo premio alla Mostra internazionale del cinema di Hong Kong. In questo testo i film alla prima occorrenza vengono dati in modo da consentire una rapida identificazione nella Bibliografia, dove sono presenti i dati essenziali completi (titolo cinese, caratteri, titolo inglese ufficiale, Paese di produzione, anno, regista, anno di produzione e lingua).

5 In questo testo adotto la lezione «Qin Shihuang», trascrizione del termine cinese 秦始皇 ormai consolidatosi diffusamente, rinunciando alla forma forse più corretta «Qin Shi Huangdi» (秦始皇帝), adottata, tra gli altri, da Mario Sabattini (1994).

composizioni, anche operistiche, a far risaltare la quasi scomparsa della sua *grand opera* per eccellenza non solo dai repertori delle *opera house*, ma anche dalle riviste specializzate. La stessa *Opera News*, pubblicata dalla Metropolitan Opera Guild, negli anni 2006-2007 non solo per motivi di scuderia molto generosa con gli spazi nei confronti di Tan Dun e dell'allestimento newyorchese del suo lavoro, ne ha poi di fatto molto diradato le citazioni. Ultimamente, *The First Emperor* è stato ricordato solo en passant nelle pagine della rivista: viene citato, per esempio, come il lavoro che ha fatto nascere la grande amicizia professionale tra il compositore e il grande tenore che nel lavoro ha vestito i panni del re di Qin (*Plácido Domingo* 2011) e come uno dei fiori all'occhiello nella carriera del basso Hao Jiang Tian (*aka Tian Haojiang* 田浩江; Hsieh 2010).

Naturalmente, è improprio, ancorché decisamente prematuro, parlare di un insuccesso definitivo per *The First Emperor*: l'allestimento scenico, le esigenze orchestrali e la ricchezza e la qualità del cast richiesto fanno della messa in scena dell'opera un impegno oneroso per le casse di qualsiasi teatro. Inoltre, va anche considerato che i tempi per l'insediamento di un'opera lirica contemporanea nei gusti del pubblico estremamente esigente, e spesso altrettanto tradizionalista, che frequenta i teatri d'opera sono assai lunghi.

È certo possibile che tra le cause di una evidente accettazione non completa dell'opera da parte del pubblico occidentale ci siano anche fattori interni, ovvero l'eventuale mancato raggiungimento degli obiettivi drammatici e musicali che l'autore si era prefissato. In altre parole, è possibile che per la storia messa in scena, per il modo con cui è stata messa in scena o per qualche altro fattore, anche musicologico, *The First Emperor*, tradendo tutte le attese e smentendo parzialmente i primi lusinghieri commenti della critica specializzata, risulti in definitiva un'opera almeno in parte non riuscita. Personalmente, a questo proposito, trovo condivisibili le opinioni, meno ossequiose, rispetto a molta critica, del mostro sacro Metropolitan, e tanto meno del compositore, espresse nelle recensioni al DVD sul sito di Amazon da un non meglio identificato «Amazon customer»:

The first Act is a disaster, a flimsy back story is endlessly protracted, the libretto seems the work of a different writer, and the writing is very poor indeed. Domingo and Futral who excel in Act 2 seem unable to identify with their music and roles, and I am not surprised. Also the extravagant resources needed in Act 1 probably mean there will be very few productions. The MET obviously invested a lot of resources and money into this project, and in terms of production succeed brilliantly. Also the orchestra had a very difficult time assimilating Chinese characteristics, and the inclusion of traditional Chinese instruments is fascinating, although this occurs mainly in the successful Act 2. As this seems to have been a joint project between the Met and the composer Tan Dun from inception, I

believe the MET should have brought its world class expertise to resolve the Act 1 problems. (*Tan Dun: The First Emperor*, n.d.)

A onor del vero anche alcuni critici, come James Fenton (2007), liquidarono subito *The First Emperor* con giudizi senza appello («How to get through an opera in which everything is excellent apart from the music and the words?»). Se anche, come sempre, sarà comunque il tempo, nella sua infinita saggezza, a deciderne la vera fortuna artistica, va detto che alcuni dei limiti evidenziati dall'ignoto appassionato riguardano proprio gli aspetti più intriganti, per lo studioso di cose cinesi, dell'opera di Tan Dun, tra i quali il tentativo, costantemente riproposto nella stragrande maggioranza dei suoi lavori, di unire in un prodotto organico e stilisticamente perfetto elementi della cultura, non solo musicale, della tradizione occidentale e della tradizione cinese. L'obiettivo di comporre in un prodotto unitario, rivolto però essenzialmente al pubblico occidentale, elementi tra loro fortemente estranei comporta necessariamente l'insorgere di problemi realizzativi di difficile soluzione, come viene fatto notare non solo dall'ignoto recensore, ma anche da uno dei più autorevoli interpreti nell'allestimento del Met: «Even for the Chinese performers, this music was a challenge. For me, Tan Dun had written music that stretched me to the extremes of my range» (Tian, Morris 2008, p. 288).<sup>6</sup> Già altrove (Greselin 2014) ho sollevato alcuni dubbi sull'effettiva riuscita di talune scelte stilistiche e linguistiche operate dal compositore, scelte che possono aver portato a una vera e propria reazione di disorientamento da parte del pubblico.

Tutto ciò, tuttavia, non basta da solo a spiegare le difficoltà di affermazione dell'opera presso il pubblico occidentale: *The First Emperor* rimane, sul piano musicale, meno 'cinese' e quindi in teoria più accettabile di *Tea: A mirror of soul* e, sotto il profilo narrativo, ben più fluida e gradevole dell'ambiziosa *Marco Polo*.

Resta quindi da stabilire se sulla resa finale del lavoro di Tan possano aver inciso anche altri fattori, più direttamente connessi al racconto scenico e di fatto pertinenti ad aree d'interesse proprie degli studi cinesi, come la storia narrata, la scelta e l'uso dei personaggi e, all'interno di questi elementi, le scelte specifiche operate da Tan Dun e dai suoi collaboratori.

## 2 La 'storia' e i personaggi

*The First Emperor* è un'opera lirica molto particolare, sia per la partitura musicale, che innesta, come abbiamo visto, elementi di musica tradizionale

---

<sup>6</sup> Il basso sinoamericano Hao Jiang Tian nella sua bella autobiografia (Tian 2008) dedica a *The First Emperor* e al suo rapporto con Tan Dun alcune pagine illuminanti e perfino divertenti («Tan Dun likes sex» [p. 287]).



cinese in un impianto generale molto fedele alla tradizione operistica europea, in particolar modo italiana, sia per il testo, ispirato da una fonte – la storiografia classica cinese – non certo usuale per la lirica occidentale. Il compositore, scegliendo con indubbio coraggio, per creare l'opera 'americana' che gli era stata commissionata, una storia cinese, ha adattato a fini melodrammatici fatti e personaggi che, pur notissimi nel suo Paese d'origine, sono tuttavia usciti in parte dall'anonimato in Occidente solo da poco tempo. La fonte diretta d'ispirazione, tuttavia, non sembra potersi individuare in vecchie letture o rimembranze di antiche leggende, ma in qualcosa di meno colto e più consono ai nostri tempi: Johanna Lee (2006), citando testualmente la moglie del compositore Jane, racconta come l'idea per il libretto partisse proprio da costei che, in un soggiorno ad Hong Kong, aveva visto ed evidentemente molto gradito («It was the perfect subject matter for grand opera») un film della Repubblica Popolare, si presume – l'articolista non dice quando si sarebbe svolto il fatto – di qualche anno addietro. La pellicola, citata con il titolo ufficiale inglese *The Emperor's shadow*, è un kolossal<sup>7</sup> diretto da Zhou Xiaowen 周晓文 su sceneggiatura di Lu Wei 芦苇, *Qin song* 秦颂 (1996), incentrato sul rapporto complesso («a psychological tug of war to create an anthem for the New China» [Lee 2006]) tra il primo imperatore e il famoso musicista dei suoi tempi Gao Jianli 高渐离.

È possibile che a determinare la scelta del compositore abbia concorso anche il fatto di essersi egli già imbattuto, nella sua carriera, in una storia incentrata sul proposito di liberare il *tianxia* dal giogo tirannico di Qin Shihuang: come abbiamo visto, aveva infatti composto la colonna sonora di *Hero*, il cui tema principale è costituito appunto dal progetto di eliminare il Re di Qin.

Questo soggetto, del resto, ha conosciuto altre trasposizioni cinematografiche, recenti e non, per non parlare di quelle televisive che, per limiti di spazio, non considererò qui.<sup>8</sup> Una delle più note è quella realizzata da Chen Kaige 陈凯歌 con *Jing Ke ci Qin wang* 荆轲刺秦王 (*L'imperatore e l'assassino*, 1998), che si rifà, più o meno fedelmente, alla narrazione di Sima Qian 司马迁, che nel capitolo dello *Shiji* 史记 denominato «Cike liezhuan» 刺客列传 (Biografie di assassini: *Shiji* 1975, 86.2515-86.2538),<sup>9</sup> riferisce appunto del fallito attentato perpetrato da Jing Ke ai danni del re di Qin.<sup>10</sup> *Qin song* e di

---

7 Secondo film di produzione nazionale per introiti al botteghino nel 1996 (Yu 2009, p. 18), il film ha avuto anche una buona distribuzione internazionale (p. 23).

8 La voce dedicata a Jing Ke, nella versione cinese di *Wikipedia*, enumera 8 sceneggiati televisivi in cui compare la vicenda dell'attentato

9 Voglio qui ringraziare Giulia Baccini, che mi ha aiutato non poco a districarmi nel terreno per me inconsueto delle fonti classiche.

10 La 'biografia' di Jing Ke occupa le sezioni 86.2526-86.2528. La storia di Jing Ke, notissima, ha goduto anche di trasposizioni pittoriche e figurative, grazie anche alle quali occupa un

conseguenza *The First Emperor* si basano però non su questa parte della narrazione dello storico, ma sul breve seguito al fatto che vede coinvolto, come s'è detto, il musicista Gao Jianli (86.2528), che del più famoso attentatore Jing Ke era amico e compagno di cantate (e, va detto, di sbronze).

Risulta difficile collocare i molti episodi letterari, citazioni e apparizioni nel mare magnum della cultura cinese al giusto posto nel percorso di filogenesi dei prodotti culturali moderni che vedono il personaggio di Gao Jianli arricchito di uno spessore e di una personalità che certo non possedeva alle origini. Nelle parole degli autori del melodramma già citate sopra, le tappe dichiarate del processo evolutivo che ha condotto al personaggio di Gao Jianli nell'opera *The First Emperor* risultano essere il racconto dello *Shiji* e la sua rielaborazione che ritroviamo nel film *Qin song*. Tuttavia, per una strana omissione, da Tan Dun e Ha Jin viene taciuto (ignorato? negato implicitamente?) un altro importante antecedente come il dramma storico *Gao Jianli*<sup>11</sup> di Guo Moruo 郭沫若, in cui la figura del musicista acquista per la prima volta una statura eroica, e che viceversa costituisce, per lo sceneggiatore Lu Wei, un riferimento obbligato:

Lu Wei: In realtà, il soggetto di *Qin song* era già stato trattato da altri già da tempo, come ad esempio *Gao Jianli*, scritto da Guo Moruo durante la guerra anti-giapponese, incentrato proprio su questo soggetto, che in seguito venne rappresentato anche in forma teatrale. Noi non volevamo però attenerci supinamente a quel testo, perché in realtà era un dramma di denuncia politica, ed anche un tantino troppo approssimativo nei confronti della realtà storica. [...] A quel tempo [Guo Moruo] lo scrisse con pochissimo rispetto della storia, e pochissima aderenza allo spirito stesso della storia. Guo Moruo descriveva Qin Shihuang come un violentatore, uno che fregava gli altri, ma noi possiamo un po' immaginare come si doveva comportare uno che come Qin Shihuang era un grande re, con un grande potere? Se lo si fosse descritto in quel modo si sarebbe data l'impressione che Qin Shihuang fosse stato proprio un volgare lestofante e nulla più. Dopo di che allora pensai se non potessimo restituire a Yingzheng [嬴政], a Qin Shihuang, il suo vero volto e con questo in mente scrissi questa sceneggiatura. (Lu, Zhang 2008, p. 19)

posto rilevante nell'immaginario collettivo cinese: vedi, ad esempio, i bassorilievi dell'altare di Wu Liang, a Jiexiang nello Shandong (II secolo d.C.) (Murray 1995, tra gli altri) e quelle della tomba Mahao a Leshan (Lim 1987, sempre tra gli altri). Il mio ringraziamento va in questo caso a Nicoletta Celli per la segnalazione.

11 Per un resoconto critico della storia di questo lavoro per il teatro di Guo Moruo si veda il recente lavoro di Chiara Baldaccini (2014), che contiene anche una traduzione accurata non solo del testo nei suoi cinque atti, ma anche dei saggi di commento, sempre a mano dello scrittore, riportati nell'edizione di riferimento (Guo 1956).

Nelle parole di Lu traspare la convizione che l'«attinenza allo spirito della storia» (*fuhe lishi de jingshen* 符合历史的精神) possa legittimamente dare vita a un'elaborazione romanzata, fantasiosa e spettacolare di una vicenda che nei documenti di partenza risulta piuttosto scarna; curiosamente, antistorico viene invece giudicato l'adattamento di Guo Moruo che, pur con l'innesto di elementi narrativi del tutto nuovi e il conseguente arricchimento tematico della vicenda, non ha fatto che sviluppare in una struttura rigorosamente teatrale la storia di Gao Jianli contenuta nel capitolo 86 dello *Shiji*, mantenendosi molto più fedele all'originale (e quindi all'immagine di Qin Shihuang da questo tramandataci) che non il lavoro di Zhou e Lu, per non parlare dell'opera di Tan Dun.

Il dilemma tra fedeltà al testo storiografico e libertà espressiva sembra del resto essere un tema ricorrente. Dei tre film qui considerati e dell'opera di Tan Dun parla diffusamente K.E. Brashier (2007) (neanche lui cita il *Gao Jianli*), nel paragrafo «How we see the First Emperor» (posizione 227-267) nella sua prefazione alla riedizione di una nota antologia (Sima 2007): anche lui, come altri, in particolar modo Fu Minggen 傅明根 (2007) mette in luce il fatto che un'unica fonte abbia originato prodotti diversi. Brashier, concentrato naturalmente sui modi di rappresentare la figura di Qin Shihuang, parametrizza il giudizio che viene dato sulla figura dell'imperatore proprio sulla base della fedeltà di un dato lavoro al testo di Sima Qian: «In modern cinema, the closer the film stays to the *Historical Records*, the more negative is the Emperor's image». Il film di Chen Kaige viene così collocato «at this negative end of the spectrum» (posizione 227), mentre in *Hero*, che ha «little to do with Sima Qian's history [...] this unity espousing emperor bears little resemblance to that portrayed in *The Emperor and the assassin* or indeed in Sima Qian's *Historical Records*».

Tuttavia, né i film, né tanto meno l'opera, devono e possono essere visti come *biopic* del primo imperatore; in tutti e quattro i lavori prevale invece il tentativo evidente di costruire sulla figura del sovrano, e non solo sulla sua, una vera e propria metafora, a volte anche troppo esplicita. Tra tutti, il livello più complesso nell'elaborazione di detta metafora viene raggiunto proprio nel blockbuster diretto da Zhang Yimou, in cui i personaggi che entrano in gioco, a parte il re di Qin, perdono quasi ogni connotazione personale fin dal nome, che al protagonista interpretato da Jet Li, Wuming (无名 «Senza nome»), viene addirittura negato. I personaggi si trovano così ad assumere anche esplicitamente una funzione simbolica, quasi a definizione del loro ruolo nel gioco di strategia scacchistica che compone una trama a volte irrealista nella sua astrattezza. Canjian 残剑 («Spada spezzata»), Feixue 飞雪 («Neve volante») e lo stesso Wuming sono dunque figure private del peso di una connotazione realistica, personale o storica che sia, e anche il re di Qin, che viene indicato, didascalicamente, come il motore irrinunciabile per l'unificazione del *tianxia* (Brashier 2007, posizione 227), non è

che la rappresentazione umanizzata di un concetto astratto. L'ampio spazio dato alle coreografie di arti marziali (*Hero* è effettivamente un *wuxiapian* 武侠片), la gestione formalistica del colore e della fotografia incrementano la valenza concettuale e simbolica del lavoro di Zhang Yimou.

In *Qin song* i personaggi sono invece costruiti in carne ed ossa e a una recitazione realistica si accompagna una dettagliata ricostruzione di ambienti e costumi tesa ad aumentare il grado di verosimiglianza del tutto, nel tentativo dichiarato di ricreare, pur basandosi su una storia cinese, atmosfere e suggestioni di portata universale:

Noi dovevamo riflettere su come far diventare i film storici una forma riuscita, che potesse essere recepita dal pubblico e dal mercato. *Qin song* a quel tempo voleva indagare su una realtà drammatica della storia cinese, per provare a vedere se si riuscisse a renderla in un film che fosse simile ad un dramma scespiriano e renderlo accettabile alla fine al pubblico di tutto il mondo. Tutti [sic] i drammi di Shakespeare narrano della storia dell'Inghilterra e del Nord Europa, ma nondimeno al mondo tutti ne ricavano piacere, compresi noi cinesi, e addirittura anche gli Africani li mettono in scena sempre. Non potevamo noi pure portare a quel livello la storia della nostra Cina? Si trattava di tentare di vedere se si riusciva a scrivere di una realtà storica drammatica in modo da farla apprezzare a tutti, e questo era quello che si pensava a quel tempo. (Lu, Zhang 2008, p. 19)

In *The First Emperor*, infine, dove, in quanto opera lirica, il bisogno di verosimiglianza viene meno sotto molti aspetti, le scelte musicali dell'autore, le scenografie, l'allestimento in generale e la regia estetizzante di Zhang Yimou concorrono a formare un prodotto ibrido, a metà strada tra il realismo ricercato e ideologizzato (e, a mio avviso, molto *zhuxuanlü* 主旋律) del film di Zhou Xiaowen e il formalismo semiastratto di *Hero*. L'atmosfera 'scespiriana', volutamente evocata da Lu Wei e Zhou Xiaowen, viene accentuata e virata da Tan Dun e Ha Jin in un registro più dichiaratamente melodrammatico: nel finale dell'opera, prima la principessa Yueyang, poi il generale Wang, dopo la morte, per entrambi avvenuta in tragiche circostanze, ritornano come spettri. Con queste apparizioni soprannaturali gli autori di *The First Emperor*, alla maniera di Shakespeare in *Amleto*, mettono in scena le ossessioni del sovrano; forse era questo l'intento anche della ripetuta evocazione da parte dell'imperatore di Gao Jianli come «The Shadow» («The Shadow that haunts me everywhere I go: | The Shadow that haunts me wherever I go») (Tan Dun, 2008, 24'00"), di derivazione diretta dal film *Qin song*; tuttavia, inserita nel contesto musicalmente e narrativamente confuso del primo atto, risulta di fatto incongrua e incomprendibile a quanti non abbiano già visto il film.

A ritardare lo sviluppo dell'opera nella magia del melodramma concorre senza dubbio il bisogno continuo di istruire il pubblico (occidentale e quindi

digiuno di cose cinesi) sui precedenti della vicenda. La funzione di ‘coro’ viene così ricoperta non solo da personaggi appositamente ideati, come, all’apertura, il Maestro dello Yin e dello Yang (interpretato da un cantante dell’Opera di Pechino nei modi musicali, coreografici e interpretativi propri del *jingju* 京劇) e la figura androgina<sup>12</sup> dello Sciamano, ma anche, di volta in volta, dagli altri personaggi. Per quanto digiuno di cose e storie cinesi, lo spettatore non può che avvertire la pesantezza di questa esigenza di continua catechizzazione; trattenuta dall’ansia di spiegare tutto e l’origine di tutto, l’azione decolla a fatica e, quando è necessario portare avanti la storia, non può che succedere per sbalzi logici che, pur non estranei alla tradizione operistica, in questa produzione giungono a rendere non comprensibili alcune delle svolte presenti nel tessuto drammatico. Il paradosso che ne segue vede quindi lo spettatore da un lato distratto da un eccesso di commenti didascalici<sup>13</sup> e dall’altro lasciato nel disagio di non avere informazioni sufficienti per capire gli sviluppi della storia.

In realtà, quello che pare accomunare tutti questi lavori, oltre al fatto di essere incentrati su un attentato alla persona del primo imperatore, è di risultare, in un modo o nell’altro, non completamente riusciti, forse con la sola eccezione di *Hero* che, comunque, come abbiamo visto, va considerato a sé, per stile e intenti. Lo stesso sceneggiatore Lu Wei, nell’intervista già citata, esprime insoddisfazione per gli esiti narrativi di *Qin song*. E non mancano precedenti ancora più illustri: «se, senza timori reverenziali, si intraprende un’analisi pratica e realistica, si avverte chiaramente che *Gao Jianli* è un lavoro non riuscito, che si colloca al gradino più basso tra i sei drammi del periodo della guerra di resistenza e tra tutti i grandi drammi storici di Guo Moruo» (Wang, Wang 1988, p. 47), giudizio questo che viene ripreso anche nel titolo della tesi di Baldaccini, in cui viene definito un «dramma storico minore di Guo Moruo».

Il problema dell’aderenza di un soggetto (di un film, di un’opera o di qualsiasi altro prodotto) a quella che viene semplicemente definita come realtà storica, nel caso delle vicende incentrate sul primo imperatore, così come su qualsiasi altro personaggio o fatto di cui esiste una documentazione ben conosciuta come lo *Shiji* è affrontato dagli autori in modo diverso. Tuttavia, è proprio il concetto di realtà storica che viene di volta in volta tirato in ballo a lasciare perplessi. Nel caso della storia di Gao Jianli, cercare di ricostruirne con rigore scientifico la vicenda storica sembra essere stato, per chiunque ci abbia provato dopo Sima Qian, un obiettivo

---

12 Il compositore sembra affascinato dall’ambiguità sessuale o, meglio, dall’idea di ‘doppio’ uomo/donna, che addirittura in *Marco Polo* si concretizza, a mio giudizio abbastanza incongruamente, nello sdoppiamento di personalità tra «Marco» e «Polo».

13 Ai quali va probabilmente aggiunta la necessità di leggersi una quantità notevole di sopratitoli, visto che il Maestro dello Yin e dello Yang canta in cinese!

secondario rispetto al discorso – ideologico, artistico o ideologico-artistico che fosse – che si voleva portare avanti. Fu Minggen 傅明根 (2007), in un meticoloso confronto tra il dramma di Guo Moruo e *Qin song*, tende a dare, della varietà nella resa di uno stesso racconto da parte di prodotti culturali diversi, una spiegazione che è sostanzialmente storicistica, nel senso che nel determinare talune differenze nello sviluppo di trame e personaggi l'epoca in cui un determinato lavoro viene concepito assume una rilevanza assoluta. Il concetto di «valore di 'contemporaneità'», ampiamente citato dal critico, tenderebbe a spiegare anche la scelta di una specifica «forma» artistica (leggasi 'genere' o anche 'mezzo'); si potrebbe però anche desumere, all'inverso, che la prevalenza di una forma artistica in un dato periodo storico sia da collegarsi strettamente al suddetto valore:

Attraverso l'analisi comparata delle due diverse strategie messe in atto da dramma storico e cinema per far sì che il pubblico di due epoche diverse recepisca lo stesso racconto dell'attentato al re di Qin avvenuto 2000 anni fa, arriverò a spiegare come si concretizzi e si trasmetta il valore di 'contemporaneità' della 'storia degli Stati Combattenti'. [...] Di adattamenti incentrati sull'«epoca degli Stati combattenti» se ne sono avuti per due volte: la prima nel periodo della guerra di resistenza negli anni Quaranta del secolo scorso, la seconda nel periodo in cui la società cinese, negli anni Novanta, si stava avviando verso una trasformazione in tutti i campi (commerciale, economico e culturale). Se gli adattamenti della prima volta furono scritti utilizzando la forma artistica del dramma storico, in quelli della volta successiva si è invece fatto uso dell'arte cinematografica. (Fu 2007, p. 83)

Queste considerazioni critiche vengono applicate da Fu non solo al confronto tra *Qin song* e *Gao Jianli*: tutte e tre le pellicole citate, e quindi anche *Hero* e *Jing Ke ci Qin wang*, sembrerebbero per lui condividere l'intento, che Fu dichiara tipico del cinema della quinta generazione, di adattare il passato al presente, e quindi di mettere in sintonia fatti e personaggi del passato con la sensibilità del pubblico di oggi (Fu 2007, p. 84).

Quasi a tagliar corto su ogni ipotesi di conferire un valore etico al rispetto delle fonti, Zhou Xiaowen, regista di *Qin song*, oltre a dichiarare esplicitamente di «non capire la storia» (Chai 1996, p. 46), rivendica con argomentazioni stringenti il diritto di un autore di rielaborare e reinventare le vicende del passato adeguandole ai propri fini narrativi – e non solo narrativi – giungendo poi, nella stessa intervista, a rendere esplicita la sua personale, estremistica accezione di quello che Fu chiama appunto «valore di 'contemporaneità'»:

Io non credo troppo alla storia [*lishi* 历史] scritta nei libri; riguardo al periodo storico della fine del regno dei Qin, lo *Shiji* di Sima Qian è con-

siderato il testo storico più attendibile, ma in realtà è un libro di storie [*gushi* 故事]. I mezzi d'informazione e le possibilità di registrazione ai tempi di Sima Qian erano limitati e se l'incendio del Palazzo dei Qin ad opera di Xiang Yu [项羽] è un fatto vero, allora non era rimasto più niente, mentre Sima Qian tutto conosce dei fatti precedenti l'incendio: ma come faceva? Perciò evidentemente lo *Shiji* è un racconto inventato. E se Sima Qian può inventarsi una storia, perché non lo possiamo fare anche noi? (Chai 1996, p. 46).

[...] Se volevo girare *Qin song* non potevo fare a meno di leggere i testi storici, ma non è che mi piacessero molto, solo che, se non li avessi letti, non avrei avuto modo di girare il mio film. Forse è proprio perché in questi due anni ne ho letti alcuni che ne avverto l'assurdità. Comunque, bene lo stesso, ho evitato di cadere nel pregiudizio. Io sento invece la responsabilità nei confronti degli spettatori. La storia non ti compra i biglietti, è il pubblico che lo fa. I produttori tirano fuori così tanti soldi, e io sono responsabile nei loro confronti. Anche questa è etica professionale! Se io fossi uno studioso di storia e qualcuno mi finanziasse per le mie ricerche, allora sarei responsabile nei confronti della storia. Il problema è che io sono un regista cinematografico. (p. 47)

Per quanto riguarda *The First Emperor*, parafrasando Zhou Xiaowen, potremmo dire che «il problema è che Tan Dun è un musicista».

Il «valore di 'contemporaneità'», di cui si diceva, in *The First Emperor* sembra concretizzarsi in una serie di finalità contrapposte e contraddittorie: trascurando in questa sede gli aspetti più specificamente musicali, che pure andrebbero studiati e approfonditi, così come il contesto scenografico, va rilevato come sembri proprio la voluta commistione di elementi narrativi e drammatici cinesi e occidentali a incidere sulla riuscita dell'opera. E se da un lato è lo spettatore occidentale a non poter essere coinvolto da quella che sembra quasi essere, sia per quanto s'è detto sulla predominante 'didattica' del testo, sia per la difficile coesistenza di due mondi musicali diversi e lontani, una parodia d'opera, dall'altro lo spettatore cinese, infastidito dalle libertà narrative e storiche di cui, grazie anche alla mediazione operata da *Qin song*, il lavoro di Tan Dun fa abbondante uso, può a sua volta avvertire la trama come la parodia di un episodio storico. Scrive Liu Shirong (2007), in uno dei rari saggi che la critica cinese ha dedicato a *The First Emperor*: «nei confronti del libretto, io invece mi sento molto insoddisfatto, perché non solo si discosta alquanto dalla realtà storica, ma anche perché rivela molte mancanze nella modellazione del carattere e delle figure dei personaggi» (p. 47).

I personaggi, appunto. La tabella 1, alla fine di questo testo, mostra come lo *Shiji*, e non solo dal capitolo che abbiamo citato, ma anche com'è evidente nella sottotrama della sospetta nascita illegittima di Yingzheng/Qin Shihuang in *Jing Ke ci Qin wang*, da capitoli come il *Lü Buwei liezhuan*

吕不韦列传 (Hu 2000 e altri), costituisca di fatto un ricco serbatoio di umanità, al quale hanno attinto, in misura e in modo diverso, tutti i lavori qui considerati, con l'eccezione, già evidenziata, di *Hero*.

Guo Moruo, nel suo saggio di presentazione dei personaggi (Guo 1942), appunto, di corredo alla prima edizione della tragedia, si fa premura di elencare le fonti storiche di cui si è avvalso, fino a riportare il testo originale di quelle stesse fonti. Nel caso di *Gao Jianli* è l'autore stesso, quindi, a rivendicare il diritto ad operare per contaminazione, e cioè a radunare in un unico lavoro, per 'costruire' una storia nuova, personaggi appartenenti a storie diverse. Nei film di Zhou Xiaowen e Chen Kaige e nell'opera di Tan Dun, scelte estetiche, drammatiche e narrative più complesse rispetto a quelle alla base di *Gao Jianli*, ed esigenze di 'contemporaneità' meno lineari e meno forti ideologicamente rispetto alle motivazioni antinazionaliste di Guo Moruo (Guo 1942; Baldaccini 2014, pp. 149-150), ma più attuali, portano a rilevanti deviazioni dal tracciato narrativo d'origine. In questi prodotti, oltre alla pratica della contaminazione, ricorrono anche ben più rilevanti fenomeni di sostituzione, di trasformazione e di vera e propria invenzione.

Così, per contaminazione, in *Jing Ke ci Qin wang* la trama principale è sorretta dall'inserimento di numerose e complicate sottotrame, tra le quali la già citata incertezza sulla legittimità di Yingzheng come regnante dei Qin e la vicenda del rapporto tra il Marchese Changxin 长信 e la Regina Madre; per sostituzione, in *Qin song* e in *The First Emperor*, l'antico rapporto con Yingzheng, risalente al periodo dell'esilio, che nello *Shiji* è attribuito a Dan, Principe di Yan 燕子丹, passa a Gao Jianli e costituisce di fatto l'elemento di partenza della storia; per trasformazione, in *The First Emperor*, il generale Wang Ben, che in *Qin song* è un personaggio odioso, diventa un valoroso guerriero, che cade vittima della sua fedeltà al Sovrano,<sup>14</sup> e in *Jing Ke ci Qin wang*, si attribuisce a Jing Ke, che nel capitolo 86 dello *Shiji* è un nobile personaggio, un passato da killer professionista. Infine, solo procedendo per invenzione, i prodotti più recenti hanno potuto inserire nelle storie originali parti femminili molto importanti e funzionali a drammi moderni: in particolare, la storia d'amore tra Gao Jianli e la Principessa Yueyang 栎阳,<sup>15</sup> già rilevante in *Qin song*, diventa fondamentale nel melodramma di Tan

---

14 Questa trasformazione ha comportato anche il cambio del nome dell'ufficiale, da Wang Ben 王贲 a Wang Bi.

15 Il caso Yueyang *gongzhu* 栎阳公主, se esaminato in tutte le sue implicazioni, farebbe luce sul fenomeno di trasmutazione delle informazioni da contesti di fantasia a contesti pseudo-storici, ben noto a qualsiasi ricercatore che utilizzi il web per i suoi studi. In vari siti, la storia d'amore tra Gao Jianli e la figlia dell'imperatore viene data come un dato storico accertato: «La principessa Yueyang della storia si dice sia stata figlia di Qin Shihuang; nella regione di Lintong, nella città di Xi'an, quindici chilometri a nord dalla Tomba di Qin Shihuang, sulla riva del fiume Wei c'è un antico borgo, di nome Yueyangzhen, dove, ai tempi della dinastia dei Qin, risiedeva la principessa Yueyang, figlia di Qin Shihuang, e dove anche ebbe luogo la sua storia d'amore con Gao Jianli nata quando costui le insegnava a suonare il *qin* (Xu 2013)». La fonte



Dun. Sulla rilevanza di questi procedimenti, che di volta in volta possono essere visti come un'evoluzione o come un'involuzione rispetto a versioni diverse di una stessa storia, per non parlare rispetto alla matrice comune, sarà opportuno ritornare in futuri più specifici interventi.

### 3 Conclusioni

Ho cercato di evidenziare, in queste pagine, come lo studio di un prodotto che, come *The First Emperor*, si pone come un lavoro creativo complesso e articolato non solo per appartenere ad un genere, l'opera lirica, di per sé già impegnativo per l'analisi, se non altro per la compresenza di testo poetico e partitura musicale, ma anche e soprattutto per il dichiarato intento di voler integrare realtà culturali lontane e contrapposte (Oriente/Occidente, antico/moderno, storia/finzione ecc.), presenti in buona misura anche aspetti di pertinenza specifica degli studi cinesi. Infatti solo l'accostamento dell'opera di Tan Dun ai precedenti creativi - prodotti culturali rivolti di partenza a fruitori cinesi - cui è indubbiamente collegata, e non mi riferisco solo a *Qin song*, permette di comprendere come, tra le cause di quella che abbiamo ipotizzato possa essere intesa come una «consacrazione mancata», vadano contemplate le difficoltà oggettive nell'adattamento di una 'storia' particolare alle esigenze di un genere fortemente codificato. Tra le cause più dirette di queste difficoltà va senz'altro annoverata la costante preoccupazione di giustificare, agli occhi del pubblico di riferimento, un tema di fondo piuttosto esile e poco credibile - la volontà di un inno a celebrazione dell'unità dell'Impero, con il risultato di trasformare il personaggio di Qin Shihuang, che invece nell'ottica *zhuxuanlü* di *Qin song* proprio per questo assume una rinnovata grandezza, in una figura anodina, insufficientemente tragica per coinvolgere il pubblico sul piano drammatico, e assolutamente priva della grandiosità del primo imperatore della storia.

Infine, più in generale, credo che lavori come *The First Emperor* presentino aspetti estremamente stimolanti per lo studio di fenomeni di interscambio tra il mondo cinese e quello occidentale che, in quest'epoca di globalizzazione, sono sempre più frequenti e sempre più coinvolgono in modi complessi ambiti culturali diversi. Sarei quindi lieto se questo mio lavoro potesse venir considerato anche solo un piccolo passo in un percorso che si profila assai lungo e impegnativo.

di questi dati? Il film *Qin song*, naturalmente! Sulla sostanziale irreperibilità di Yueyang nei testi storici, vedasi anche il *thread* nato dalla domanda: «Ma nella storia c'è stata o no una Principessa Yueyang?» (*Lishi shang you* 2012).

#### 4 Una dedica

Questo mio contributo rende omaggio all'amico e collega Mario Sabattini anche col ricordare, per le tematiche affrontate, momenti particolarmente significativi nel nostro rapporto. In primo luogo, Guo Moruo, qui citato per il suo dramma storico *Gao Jianli*, fu uno degli autori più letti e tradotti nelle lezioni di Lingua e letteratura cinese del III e IV anno a Ca' Foscari nei primi anni Settanta, in cui un giovane Sabattini cercava di infondere un po' della sua profonda conoscenza della lingua cinese e della sua valentia di traduttore in quelli che sarebbero poi diventati suoi amici e colleghi. Va poi detto che il primo approccio al dramma l'ho avuto leggendone la riduzione in *lianhuanhua* 连环画 (*Gao Jianli* 1984), qui non considerata per motivi di spazio, e furono proprio quelli che allora erano stati definiti «fumetti cinesi» a costituire, nel 1977, l'oggetto della mia tesi di laurea, di cui il Nostro fu indulgentissimo relatore. Infine, la grande musica, che tramite l'opera *The First Emperor* di Tan Dun costituisce il perno del mio ragionamento, è una passione che fu soprattutto Mario a stimolare in me, con la sua entusiasta competenza, il suo gusto raffinato e il suo desiderio di dividerne i piaceri con gli amici. Anche per questo a Mario va il mio grazie sincero.

## Il liuto e i libri

Tabella 1. Confronto tra i principali personaggi presenti nei lavori citati nel testo

Per i film vengono dati i nomi degli interpreti e per l'opera il ruolo canoro. L'eventuale variante nel nome viene data tra parentesi quadre. Per i personaggi dell'opera si sono mantenute le indicazioni di libretto, in inglese

Personaggio	S.	G.	QS	JKCQW	TFE
Qin Shihuang 秦始皇	*	*	[Ying Zheng 嬴政] Jiang Wen 姜文 [(da ragazzo) (少年)] Tian Ming 田铭	[Qin Wang 秦王] Li Xuejian 李雪健	Tenore
Gao Jianli 高渐离	*	*	Ge You 葛优 [da ragazzo (少年)] Wang Peng 王鹏]	Zhao Benshan 赵本山	Tenore lirico
Li Si 李斯	#	*	Wang Qingxiang 王庆祥	Li Hongshou 李洪涛	[Chief Minister] baritono
Zhao Gao 赵高	#	*	Ge Zhijun 戈治均		
Wang Ben 王贲	#		Wang Ning 王宁		[General Wang Bi] basso
Xu Fu 徐福 / Xu Shi 徐士	#	*	Shu Yaoxuan 舒耀煊		
Jing Ke 荆轲	*		Li Mengnan 李梦男	Zhang Fengyi 张丰毅	
Fan Yuqi 樊于期	*		Yuan Wan 袁宛	Lü Xiaohe 吕晓禾	
Ying Huhai 嬴胡亥	#	*	Ren He 任和		
Wang Jian 王翦	*		Di Guoqiang 邸国强		
Meng Yi 蒙毅	#	*			
Xia Wuju 夏无且	*	*			
Zhao ji 赵姬	#			[Lady Zhao] Gong Li 巩俐	
Dan, Principe di Yan 燕子丹	*			Sun Zhou 孙周	
Changxin hou 长信侯 (Laoai 嫪毐)	#			Wang Zhiwen 王志文	
Lü Buwei 吕不韦	#			Chen Kaige 陈凯歌	
Regina Madre 秦母后	#			Gu Yongfei 顾永菲	

## Il liuto e i libri

Qin Wuyang 秦武阳	*			Ding Haifeng 丁海峰	
Yueyang gongzhu 栎阳公主			Xu Qing 许晴		Soprano
Song Yi 宋意	§	*			
Huai Qing furen 怀清夫人		*			
Huai Zhen furen 怀贞夫人		*			
A-Ji 阿季		*			
Huang Ao 黄媪		*			
Shaman					Mezzo soprano
Yin-Yang Master, official geomancer					Cantante Opera di Pechino
Mother of Yueyang					Mezzo soprano
Occorrenze:	4	3	2	1	

Legenda:

S. = Shiji; G. = Gao Jianli; QS = *Qin song*; JKCQW = *Jing Ke ci Qin wang*; TFE = *The First Emperor*

Nella colonna S. «\*» indica che il personaggio è presente nella storia di Jing Ke, alle pagine 86.2526-38 dello *Shiji*, il segno «#» che è presente in parti diverse dell'opera e il segno «§», che il nominativo è presente, sempre associato a Gao Jianli, in altre fonti classiche (Zhang 2013)

## Bibliografia

- Baldaccini, Chiara (2014). «*Gao Jianli*», *dramma storico minore di Guo Moruo: Traduzione e commento* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari.
- Brashier, K.E. (2007). «Preface». In: Sima Qian ([1994] 2007), *The First Emperor: Selections from the Historical records* [Kindle ed.]. Trans., intr. and notes by Raymond Dawson. Oxford: Oxford University Press.
- Chai Xiaomao 柴效柳 (a cura di) (1996). «Zhou Xiaowen shuo *Qin song*» 周晓文说《秦颇》 (Zhou Xiaowen parla di *Qin song*). *Dianying yishu*, 4, pp. 46-51.
- Der Erste Kaiser* (2007). «*Der erste Kaiser: Oper von Tan Dun Text von Ha Jin und Tan Dun*» (Archiv 2007-2008) [online]. *Saarländischer Staatstheater*, Archiv 2007-2008. Disponibile all'indirizzo <http://www.theater-saarbruecken.de/archiv/spielzeit-2007-08> (2014-02-14).
- Fenton, James (2007). «Featherlight opera: James Fenton finds that in

- opera, size isn't everything» [online]. *The Guardian*, 13 January. Disponibile all'indirizzo <http://www.theguardian.com/books/2007/jan/13/featuresreviews.guardianreview14> (2014-02-14).
- Fu Minggen 傅明根 (2007). «Lishi ticai gaibian de 'dangdaixing' wenti: Yi lishiji Gao Jianli yi dianying Qin song de huwenxing wei li 历史题材改编的“当代性”问题: 以历史剧《高渐离》与电影《秦颂》的互文性为例 (Il problema della 'contemporaneità' nell'adattamento dei soggetti storici: L'esempio dell'intertestualità tra il dramma storico Gao Jianli e il film Qin song). *Sichuan xiju*, 6, pp. 83-85.
- Gao Jianli 高渐离 (1984). *Gao Jianli* 高渐离 (Gao Jianli). Testo originale: Guo Moruo 郭沫若; adattamento: Guo Junwei 郭俊围; disegni: Liu Suying 刘素英. Beijing: Zhongguo xiqu chubanshe.
- Greselin, Federico (2014). «Una pigrizia che non è solo dei traduttori: Scorciatoie linguistiche e narrative nella rappresentazione della Cina e dei cinesi». In: *XIII Convegno dell'Associazione di Studi Cinesi* (Milano, 22-24 settembre 2011). Milano: FrancoAngeli, pp. 224-237.
- Guo Moruo 郭沫若 (1942). «Renwu yanjiu» 人物研究 (Analisi dei personaggi). In: *Guo Moruo quanji* 郭沫若全集 (Opere scelte di Guo Moruo), vol. 7. Beijing: Renmin wenzue chubanshe, pp. 122-127.
- Guo Moruo 郭沫若 (1956). «Gao Jianli» 高渐离. In: *Guo Moruo quanji* 郭沫若全集 (Opere scelte di Guo Moruo), vol. 7. Beijing: Renmin wenzue chubanshe, pp. 1-112.
- Hsieh, David (2010). «Face to face» [online]. *Opera News*, May, 74 (11). Disponibile all'indirizzo [http://www.operanews.com/Opera\\_News\\_Magazine/2010/5/Features/Face\\_to\\_Face.html](http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2010/5/Features/Face_to_Face.html) (2014-02-14).
- Hu Haibo 胡海波 (2000). «Jing Ke ci Qin wang: Renxing yu wangxing de jiaoliang» 《荆柯刺秦王》: 人性与王性的较量 (*Jing Ke ci Qin wang: Il confronto tra umano e regale*). *Dianying pingjie*, 2, pp. 26-27.
- Lee, Johanna (2006). «Romantic gesture» [online]. *Opera News* (Features), 71 (6). Disponibile all'indirizzo [http://www.operanews.com/Opera\\_News\\_Magazine/2006/12/Features/Romantic\\_Gesture.html](http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2006/12/Features/Romantic_Gesture.html) (2014-02-14).
- Li Chang 李畅 (2008). «Zhu (Gao Jianli) zhi chubanben yu xiugaiben bijiao» 《筑》(《高渐离》)之初版本与修改本比较 (Confronto tra la prima edizione e la revisione di Zhu [Gao Jianli]). *Xiju*, 3, pp. 83-87.
- Lipsyte, Robert; Morris, Lois B. (2005). «Tan Dun's Opera: A special delivery from the spirit world» [online]. *The New York Times*, 26 June. Disponibile all'indirizzo <http://www.nytimes.com/2005/06/26/arts/music/26lips.html?pagewanted=all> (2014-02-14).
- Lishi shang you (2012). «Lishi shang you wei you gongzhu jiao Ying Yueyang de???» 历史上有未有公主叫嬴栎阳的??? (Ma nella storia c'è stata o no una Principessa Yueyang???) [online]. *SOSO wenwen* (SOSO 问问), 9 settembre. Disponibile all'indirizzo <http://wenwen.soso.com/z/q414180869.htm> (2014-02-14).
- Lim, Lucy (1987). «Mahao cave tomb at Leshan». In: *Stories from China's*

- past: Han Dynasty pictorial tomb reliefs and archeological objects from Sichuan province, People's Republic of China*. San Francisco: The Chinese Culture Foundation of San Francisco, pp. 194-198.
- Liu Jingzhi 刘靖之 (2009). *Zhongguo xin yinyue shilun* 中国新音乐史论 (zending ban 增订版) (Una storia critica della nuova musica in Cina [ed. riveduta]) [Kindle ed.]. Xianggang: Xianggang zhongwen daxue. Trad. ingl. di Caroline Mason, Liu Ching-chih, *A Critical History of New Music in China*. Hong Kong: The Chinese University Press, 2010.
- Liu Shirong 刘诗嵘 (2007). «Tan Dun de geju *Qin Shihuang*» 谭盾的歌剧《秦始皇》 (L'opera di Tan Dun *The First Emperor*). *Renmin yinyue*, 1, pp. 46-47.
- Lu Wei 芦苇; Zhang Ali 张阿利 (2008). «Yu Zhongguo Xibu dianying jingying mianduimian - Dahua Xibu dianying zhi - Wo xiwang dui Xibu you yi zhong wanshan de biaoda (lian'ai)» 与中国西部电影精英面对面—大话西部电影之一我希望对西部有一种完善的表达(连载) (Faccia a faccia con la crema della cinematografia della Cina Occidentale - Il gran parlare del cinema della Cina Occidentale - Spero di dare espressione completa al Cinema della Cina Occidentale - a puntate). *Dianying huakan*, 12, pp. 18-21.
- Murray, Julia K. (1995). «Buddhism and early narrative illustration in China». *Archives of Asian Art*, 48, pp. 17-31.
- Plácido Domingo (2011). «Plácido Domingo's 70th birthday celebration: Madrid, Teatro Real 1/21/11» [online]. *Opera News*, May. Disponibile all'indirizzo [http://www.operanews.com/Opera\\_News\\_Magazine/2011/5/Review/MADRID\\_\\_Pl%C3%A1cido\\_Domingo\\_70th\\_Birthday\\_Celebration.html](http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2011/5/Review/MADRID__Pl%C3%A1cido_Domingo_70th_Birthday_Celebration.html) (2014-02-14).
- Rosenblum, Joshua (2007). «*The First Emperor* - New York City, the Metropolitan Opera 12/21/06» (In review) [online]. *Opera News*, March, 71 (9). Disponibile all'indirizzo [http://www.operanews.com/Opera\\_News\\_Magazine/2007/3/Review/NEW\\_YORK\\_CITY\\_%E2%80%94The\\_First\\_Emperor,\\_the\\_Metropolitan\\_Opera,\\_12/21/06.html](http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2007/3/Review/NEW_YORK_CITY_%E2%80%94The_First_Emperor,_the_Metropolitan_Opera,_12/21/06.html) (2014-02-14).
- Ross, Alex (2007). *The rest is noise: Listening to the twentieth century*. New York: Picador USA, 2007. Trad. it: Andrea Silvestri, *Il resto è rumore: Ascoltando il XX secolo*. Milano: Bompiani, 2009.
- Sabattini, Mario (1994). «La figura di Qin Shi Huangdi nella storia della Cina antica - The role of Qin Shi Huangdi in ancient Chinese history». In: *Cina 220 a.C.: I guerrieri di Xi'an*. Milano: Abitare Segesta Cataloghi, pp. 32-37.
- Sima Qian [1994] (2007). *The First Emperor: Selections from the Historical records*. Trans., intr. and notes by Raymond Dawson. Oxford: Oxford University Press.
- Shiji (1975). *Shiji* 史記 [attr. Sima Qian 司馬遷]. Beijing: Zhonghua shuju.
- Tan Dun Nine songs* (2007). «*Nine songs* (a ritual opera after Qu Yuan): Notes» [online]. *Anthology of Recorder Music*. Disponibile all'indirizzo <http://www.newworldrecords.org/uploads/fileM2hmK.pdf> (2014-02-14).
- Tan Dun: The First Emperor* (n.d.). *Tan Dun: The First Emperor* (DVD)

- (2008) [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.amazon.co.uk/Tan-Dun-The-First-Emperor/dp/B001D60KVK> (2014-02-14).
- Tian, Hao Jiang; Morris, Lois B. (2008). *Along the roaring river: My wild ride from Mao to the Met*. Intr. by Robert Lipsyte. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Tsai Wen-ting (2001). «Modern sounds in an ancient key: Composer Tan Dun on the international stage» [online]. Pictures by Pu Hua-chih; trans. by Chistopher MacDonald. *Sinorama/Taiwan Panorama*, 7, 2001, pp. 34-40. Disponibile all'indirizzo [http://www.taiwan-panorama.com/en/show\\_issue.php?id=200179007034e.txt&table=2&h1=The+Chinese+World&h2=0verseas+Chinese#](http://www.taiwan-panorama.com/en/show_issue.php?id=200179007034e.txt&table=2&h1=The+Chinese+World&h2=0verseas+Chinese#) (2014-02-14).
- Wang Yin 王寅; Tan Dun 谭盾 (2007). «Rang xifang geju caikan jingju de qi zou» 让西方歌剧采看京剧的气走 (L'opera occidentale guardi allo spirito dell'Opera di Pechino). *Shiye*, 4, pp. 6-7.
- Wang Yun 王耘; Wang Damin 王大敏 (1988). «Gao Jianli de-shi lun» 《高渐离》得失论 (Pregi e difetti di Gao Jianli). *Guo Moruo xuekan*, 1, pp. 47-51.
- Xu Yajun 徐亚军 (2013). «Qin Yueyang gongzhu jianjie» 秦栎阳公主简介 (Breve presentazione della principessa Yueyang dei Qin) [online]. *Qu lishi*, 18 settembre. Disponibile all'indirizzo <http://www.qulishi.com/news/201309/7108.html> (2014-02-14).
- Yu Li 余莉 (2009). «Zhongguo dianying shichang gaopiao fang yingpian yanjiu (1994-2007 nian)» 中国电影市场高票房影片研究 (1994-2007年) (Analisi sui blockbuster nel mercato cinematografico cinese [anni 1994-2007]). *Beijing dianying xueyuan xuebao*, 1, pp. 16-23.
- Zhang Haiming 张海明 (2013). «Sima Qian zuo Yishui ge xianyi» 司马迁作《易水歌》献疑 (Dubbi sul fatto che Sima Qian abbia composto *Yishui ge*). *Wenyi yanjiu*, 4, pp. 43-52.

Film citati nel testo

- Qin song* 秦颂 (*The Emperor's shadow*). Cina, Hong Kong 1996: Zhou Xiaowen 周晓文. Lingua: *putonghua*.
- Jing Ke ci Qin wang* 荆轲刺秦王 (*The Emperor and the assassin - L'imperatore e l'assassino*). Cina 1998: Chen Kaige 陈凯歌. Lingua: *putonghua*.
- Yingxiong* 英雄 (*Hero*). Cina 2002: Zhang Yimou 张艺谋. Lingua: *putonghua*.
- Wo hu cang long* 卧虎藏龙 (*Crouching tiger, hidden dragon - La tigre e il dragone*). Cina, Taiwan 2000: Li An 李安 (*aka* Ang Lee). Lingua: *guoyu*.

Opere di Tan Dun disponibili in edizione home video e in CD

Tan Dun (1990). *Nine Songs (a ritual opera after Qu Yuan)*. Music and text by Tan Dun based on poetry by Qu Yuan [340-277 B.C.]; performed by

Nine Songs Ensemble and Chorus; conducted by the composer. Crossings Productions, NWCR603.

Tan Dun (1999). *Bitter love: Songs from «Peony pavilion»* (Ying Huang, soprano). Sony CD B00000JWBU.

Tan Dun (2004). *Tea: A mirror of soul*. Libretto by Xu Ying and Tan Dun; director: Tan Dun; stage director: Pierre Audi; The Netherlands Opera & Het Muziektheater Amsterdam. Deutsche Grammophon, 00440 073 0999 [1 DVD].

Tan Dun (2008). *Tan Dun: The First Emperor*. Libretto by Tan Dun and Ha Jin; director: Tan Dun; stage director: Zhang Yimou. The Metropolitan Opera HD Live Series, 50999 2 15129 5 [2 DVD].

Tan Dun (2009). *Marco Polo*. Libretto: Paul Griffiths; director: Tan Dun; stage director: Pierre Audi; Netherlands Chamber Orchestra Cappella Amsterdam. Opus Arte, OA BD7029 D [1 BD].