

HARVARD UNIVERSITY • DEPARTMENT OF MUSIC

MUSIC BUILDING

CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138, USA

Tel: 617-495-2791 • Fax: 617-496-8081

**DEPARTMENT OF MUSIC
LANGUAGE EXAMINATION**

Italian

Thursday, February 26, 2009

Translate the following three texts into idiomatic English. You should try to strive for clarity; however, if you find that an English translation cannot quite capture the original you may annotate this, or offer an alternative translation in square brackets.

If you feel you cannot translate everything in the allotted time, you are advised to translate less but with greater accuracy. In grading, quality will be valued over quantity.

You have two hours to complete the exam. You may use two dictionaries.

ANGELA IDA DE BENEDICTIS

Nono

Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?*

Premessa

Il 13 aprile 1961, nel corso del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, fu rappresentata al Teatro La Fenice *Intolleranza 1960*, «azione scenica in due parti su un'idea di Angelo Maria Ripellino. Musica di Luigi Nono». ¹ Con questo esordio il compositore, allora sulla soglia dei trentasette anni, poneva di fatto fine a un decennio di ripensamenti, abbandoni e rinvii, scandito dal susseguirsi di progetti teatrali mai realizzati. ² L'opera annunciata era di portata rivoluzionaria: nel linguaggio musicale, nei mezzi scenotecnici, nei contenuti. Nell'opera realizzata, invece, tali premesse furono mantenute in proporzioni differenti a seconda che si consideri la sua genesi creativa o che ne si studino gli effetti. Sicuramente essa risultò nel panorama musicale coevo un 'evento' (inteso come «punto di intersezione di azioni e di strutture» ³ storicamente determinate) la cui eco sarebbe risuonata per oltre due anni nelle pagine di quotidiani e riviste specializzate giungendo repentina, all'indomani della prima, fino agli alieni seggi del Senato. ⁴ Le varie posizioni critiche del dibattito possono ricondursi sostanzialmente a due: *Intolleranza* come 'prodotto di parte' piuttosto che *Intolleranza* come 'prodotto d'arte', a seconda della maggiore o minore consentaneità verso la qualità dei suoi contenuti. In entrambe le visioni il *coté* politico – dell'autore prima che dell'opera – prevalse su quello musicale e ne condizionò di fatto l'intera ricezione, e questo sia che si parlasse di «capolavoro indiscusso», sia che si liquidasse il dramma come «velleitario» o «mancato». ⁵ Con raro virtuosismo retorico vi fu chi arrivò a stigmatizzare l'inconsistenza drammaturgica dell'opera proprio in virtù di una presunta latitanza della dimensione «impegnata» e «intollerante» promessa fin dal titolo. ⁶ Più radicale il rifiuto di Gian Francesco Maliepiero, il quale dichiarò – ironizzando sull'opera e su alcune frasi scritte da Nono in *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* – che «questi programmi valgono per i comizi elettorali, non per una qualsiasi arte nuova». ⁷ Per Fedele D'Amico (mosso a riflessione dalle tesi di Bortolotto) nulla era meno rivoluzionario di un'opera nella quale «l'antagonista», causa delle tragedie e delle peripezie rappresentate nel dramma, «non ha volto» e in cui in definitiva:

un personaggio non altrimenti qualificato che come uomo buono buono buono è vittima di altrettanto anonimi personaggi cattivi cattivi cattivi, senza che delle origini e ragioni e situazioni delle rispettive bontà e malvagità ci si fornisca la menoma informazione [...]. ⁸

Il critico intravedeva così in questa «protesta senza indirizzo» uno iato tra intenzioni e risultati che, nella realtà, era ben altro e forse ben più radicale di quanto egli potesse immaginare.

Iniziò tutto dal mio entusiasmo per il teatro di Mejerchol'd e Piscator. Mario Labroca, che dirigeva allora la Biennale, mi invitò a scrivere, in tre mesi, un'«opera». Era un'occasione unica. Mi rivolsi a Ripellino con la massima insistenza, chiedendogli di scrivermi un testo per un teatro spaziale dopo Mejerchol'd e Piscator. Ripellino accettò.⁹

Se si dovesse dare completo credito ai ricordi rievocati da Nono a circa ventisette anni di distanza, ci si troverebbe a datare erroneamente al gennaio 1961 una proposta che fu invece estesa da Labroca (con circa un anno di anticipo rispetto alla data della prima) nel maggio del 1960.¹⁰ A questa data i rapporti con Ripellino erano ormai avviati da tempo: fin dall'11 gennaio 1960 Nono gli aveva chiesto epistolarmente la «collaborazione totale» per «fissare il testo» di un'opera (cfr. Appendice, Doc. 1).¹¹ Se le parole rivolte al letterato in quella che a tutti gli effetti potrebbe essere intesa come una 'lettera-manifesto' rivelano incertezza in merito alla destinazione del lavoro – immaginato in questa prima fase per l'inaugurazione del teatro di Darmstadt, prevista per il 1964 –, al contrario, le idee relative al rapporto tra parola musica e scena sono quantomai chiare. Il rifiuto di ogni convenzione operistica tradizionale è totale: per Nono il nuovo teatro musicale deve ripartire dal punto in cui le sperimentazioni delle avanguardie russo-tedesche si erano interrotte, nel tentativo di ricostruire uno strappo creatosi all'interno dello stesso teatro di parola. Nell'opera *in fieri* sarebbero confluite tutte le tematiche e le personali conquiste tecnico-compositive – la nuova vocalità, la 'simultaneità', la spazializzazione elettroacustica del suono, ecc. – istanze pratiche accompagnate a più generiche riflessioni sulla ripartizione dello spazio scenico e sull'«azione» in quanto principale veicolo d'informazione. La scena, sgombra di cantanti e orchestra dislocati dietro il palcoscenico, è interamente occupata nell'immaginario di Nono da mimi-attori impegnati in 'azioni mute' parallele; ad altoparlanti e coro il compito di diffondere il canto in sala, alle proiezioni su tavole e all'azione dei mimi quello di visualizzare le parole in scena. Anche la fisionomia dell'evoluzione drammaturgica è ben definita: il tema principe, «l'intolleranza», è idealmente sviluppato dal compositore in un decorso non lineare condotto tramite l'alternanza di più «episodi diversi nel tempo nell'azione» da avvicendare simultaneamente, in reciproca interazione e «senza successione nel tempo».¹²

Se questo è un uomo

Voi che vivete sicuri
Nelle vostre tiepide case,
Voi che trovate tornando a sera
Il cibo caldo e visi amici:

Considerate se questo è un uomo
Che lavora nel fango
Che non conosce pace
Che lotta per mezzo pane
Che muore per un sì o per un no.
Considerate se questa è una donna,
Senza capelli e senza nome
Senza più forza di ricordare
Vuoti gli occhi e freddo il grembo
Come una rana d'inverno.

Meditate che questo è stato:
Vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore
Stando in casa andando per via,
Coricandovi alzandovi;
Ripetetele ai vostri figli.

O vi si sfaccia la casa,
La malattia vi impedisca,
I vostri nati torcano il viso da voi.

--Primo Levi

All'esperienza del grand opéra Verdi ritorna con *Les Vêpres siciliennes* (Paris, Opéra, 13 giugno 1855), affrontando per la prima volta le esigenze della declamazione in lingua francese, e mettendo a confronto ancora una volta conflitti tra individui con aspirazioni e sentimenti di un intero popolo. Oltre alla traduzione del *Trovatore* in *Trouvère* e l'impovertita trasformazione (soprattutto per esigenze di censura) di Stiffelio in Aroldo, con *Simon Boccanegra* (Venezia, La Fenice, 12 marzo 1857) Verdi sperimenta in maniera nuova tematiche e opposizioni politiche, mentre con *Un ballo in maschera* i conflitti sono in primo luogo all'interno di ciascuno dei principali personaggi, e sono rappresentati attraverso un gioco costante di simmetrie di situazioni e di travestimenti che trovano corrispondenza nelle continue variazioni della cellula ritmica che sta alla base dell'intera partitura. Analoga sperimentazione strutturale ritorna ne *La forza del destino* (San Pietroburgo, Teatro Imperiale, 10 novembre 1862) dove ancora una volta le improbabili peripezie degli individui e le loro sofferenze si stagliano contro l'indifferenza delle scene collettive.

Il ritorno all'orbita francese porta alla riscrittura di *Macbeth* (Paris, Théâtre Lyrique, 21 aprile 1865) e alla composizione di *Don Carlos* (Paris, Opéra, 11 marzo 1867), dove le esigenze spettacolari del genere vengono piegate alle necessità della più complessa fra tutte le realizzazioni drammatiche verdiane: i conflitti tra gli individui - e al loro interno - sono connessi tra loro in una vorticoso spirale, nella quale la concezione politica liberale del Marchese di Posa si confronta con quella assoluta di Filippo; ma su di entrambe prevale il potere della Chiesa impersonato dal Grande Inquisitore.

Verdi, che era stato eletto deputato nel primo Parlamento italiano e che su richiesta di Cavour aveva composto l'Inno delle nazioni per l'inaugurazione dell'Esposizione universale di Londra del 1862, vide con crescente preoccupazione l'assenza di un sentimento di appartenenza nella nazione appena creata; e non cessò di additare modelli nei quali riconoscere un patrimonio culturale comune; alla morte di Rossini (13 novembre 1868) propose una *Messa da Requiem*, omaggio collettivo dei maestri italiani al massimo esponente dell'arte loro (1869) e, rielaborando *La forza del destino*, scrisse una Sinfonia la cui articolazione è modellata su quella del rossiniano *Guglielmo Tell*.

...

Ma il *Requiem*, ulteriore messaggio politico che identifica nel destinatario la massima gloria letteraria contemporanea e in Palestrina il modello storico secondo il quale si svolgono alcuni momenti cruciali della partitura, è una solitaria, totalmente soggettiva, meditazione sul mistero della morte, con tensioni costantemente frustrate verso una trascendenza avvertita come improbabile.

...

La parabola artistica di Verdi si chiuse con la composizione dei tre pezzi sacri, uno *Stabat Mater* ed un *Te Deum* per coro e grande orchestra, che incorniciano la preghiera alla Vergine dall'ultimo canto della Divina commedia, affidato a quattro voci femminili soliste e, a questi tre brani venne in seguito aggiunta, all'inizio, un'*Ave Maria* per coro a

cappella, composta precedentemente. Anche qui, come nel Requiem, le aspirazioni ad una trascendenza si alternano ad una visione pessimistica della realtà umana, la sola alla quale Verdi crede veramente. E per i musicisti anziani Verdi dà vita in Milano ad una casa di riposo che egli definirà "l'opera mia più bella".

La morte di Verdi, il 27 gennaio 1901, segna la conclusione di un'era della vita italiana; l'apoteosi del suo funerale coincide invece con l'inizio della parabola crescente della fortuna dell'opera sua, mai come oggi viva ed attuale sulle scene di tutto il mondo.

Pierluigi Petrobelli