

HARVARD UNIVERSITY • DEPARTMENT OF MUSIC

3 OXFORD STREET
CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138, USA
Tel: 617-495-2791 • Fax: 617-496-8081

**DEPARTMENT OF MUSIC
LANGUAGE EXAMINATION**

Italian
October, 2016

Translate the following 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 paper dictionaries

rire nelle scene recitate, e che in un secondo tempo era stata rifiutata per motivi di opportunità; i tre atti unici finsero una mai realizzata unità, nel sottotitolo complessivo di *Trittico* (1918); il frammento fu davvero il solo frutto apprezzabile del lavoro intorno a *Turandot* (1924), a parte il fatto che il tentativo di riprodurre la lunghezza canonica del dramma musicale sia rimasto interrotto per la morte di Puccini.

Eppure, l'opera pucciniana è presente nel repertorio con intensità e frequenza sproporzionata alle riduzioni della struttura complessiva, drammatica e musicale; c'è qualcosa di estraneo, di oggettivo, che suscita il consenso generale e che è connaturato a questo tipo di opera e al suo linguaggio.

2. Per unanime opinione, Puccini è considerato il vero autore dei suoi libretti. Le lettere testimoniano i continui interventi del musicista nella fase di preparazione.

Le decisioni di Puccini riguardavano soprattutto alcuni fatti principali, come la scelta dei librettisti e dei soggetti, e altri fatti accessori, ma non secondari, come la concatenazione delle scene e talvolta l'analitica disposizione dei versi. Nel primo caso erano preventive, rispetto al libretto, e nel secondo caso parzialmente successive, tanto che mettevano spesso alla disperazione i librettisti, quando il lavoro sembrava prossimo al buon fine. Nell'insieme, Puccini non sembrava favorevole a sviluppi insiti nei soggetti, dal punto di vista drammatico, e curava piuttosto la loro riduzione a schemi di supporto per una struttura già decisa dal punto di vista musicale.

Le prime due opere furono approntate da un solo librettista, Ferdinando Fontana, passabilmente inesperto, e tipico abitante della periferia intellettuale milanese, dove sopravvivevano i ricordi dei personaggi scapigliati, come Praga, come Tarchetti, impersonati da loro epigoni di costume bohémien, sul genere del bizzarro Ghislanzoni.

Per *Le Villi* (1884) e per *Edgar* (1889), Fontana ricorse a luoghi comuni della tarda Scapigliatura: la leggenda nordica tratta da Heine, d'altra parte considerata attuale in virtù dell'esperimento tentato da Catalani a Torino nel 1880 con *Elda*, e ancor più in virtù dell'assonanza con il concetto che in Italia ci si era fatti dei libretti wagneriani; il poema di Musset, *La coupe et les lèvres*, nel quale si vedeva un tipico esemplare di arte *maudite*, nella candida prospettiva dei letterati lombardi,

¹ La corretta pronuncia del titolo di quest'opera, secondo la prosodia adoperata da Puccini, è con l'accento sull'ultima vocale: *Edgar*. Non è superfluo ricordare che nel titolo dell'ultima opera di Puccini, *Turandot*, si pronuncia la consonante finale, a ciò autorizzati dalla grafia nella fiaba di Gozzi, *Turandotte*.

e dal quale era possibile estrarre un'imitazione verista di *Carmen*, così come era intesa in Italia, dove sfuggiva del tutto la fulminante collisione di leggero e tragico, nell'opera di Bizet, di Meilhac e di Halévy.

L'insuccesso di *Edgar* pose fine alla collaborazione di Puccini con Fontana, per intervento dell'editore Giulio Ricordi, che fu anche mentore del musicista, sul quale aveva nel frattempo puntato i suoi capitali. Ma la differenza più importante fra le due opere giovanili e le successive, *Manon-Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*, dal punto di vista librettistico, non fu nella scelta di redattori più esperti, quanto piuttosto nella creazione di un *team* sul modello francese, che Puccini formò per la prima volta in Italia.

Fontana, in fondo, era stato per il giovane Puccini la pallida controfigura di Boito per il glorioso Verdi, proprio perché nella coppia di debuttanti si ripeteva il connubio, su scala ridotta, nel quale si era celebrata la riconciliazione di Verdi con la Scapigliatura, che aveva tentato a suo tempo di rovesciarne la dominazione con le infelici prove delle opere di Faccio, *I profughi fiamminghi* (1863), *Amleto* (1865), e di Boito, *Mefistofele* (1868) nella prima edizione destinata a risorgere nel 1875, per tocco magico di una misteriosa revisione.

Il libretto di *Manon-Lescaut*, primo soggetto imposto da Puccini, vale la pena notarlo, segnò una crisi profonda; dalla non ancora definita, ma certa, collaborazione di Leoncavallo, si passò a Domenico Oliva e a Marco Praga, infine a Luigi Illica e a Giuseppe Giacosa, in una confusione di nomi che portò alla decisione di stampare anonimo il testo dell'opera. Le tormentate vicende servirono a orientare Puccini, fin dalla prima coppia di sfortunati collaboratori, verso la divisione del lavoro fra un commediografo e un poeta, che tali erano sindacalmente Marco Praga e, rispettivamente, Domenico Oliva. Luigi Illica e Giuseppe Giacosa risolsero, una volta per tutte, le difficoltà di un'équipe inconsueta nelle convenzioni librettistiche italiane.

3. Non è un caso che l'avvento di due collaboratori fosse contemporaneo alla scelta di un argomento letterario ben più impegnativo delle vaghe filiazioni da Heine e da Musset avanzate da Fontana nelle due opere precedenti. Puccini aveva tratto esempio dalla consuetudine del teatro francese, musicale e non musicale, dove la coppia di autori serviva magnificamente alla riduzione librettistica dai noti lavori di narrativa e di teatro, o semplicemente al trasferimento di temi letterari particolarmente fortunati sulle scene popolari: ad esempio, proprio Meilhac e Halévy per *Carmen*, Meilhac e Gille per *Manon* di Massenet; e, risalendo nell'Ottocento, Barbier e Carré autori del *Faust* di Gounod e dei *Con-*

Nella chiesa del Carmine c'è un massiccio sarcofago di granito, due pantere rincagnate che lo sostengono. Vi riposa « l'Ill.mo don Girolamo del Carretto, conte di questa terra di Regalpetra, che morì ucciso da un servo a casa sua, il 6 maggio 1622 ».

Se ne parlava tempo addietro col parroco del Carmine. Mi piacerebbe vedere com'è, dicono sia stato imbalsamato — disse il veterinario comunale. Un'idea folgorò il parroco. Disse — farò aprire il sarcofago, chi vuole vedere il conte pagherà cinquanta lire, la mia chiesa ha bisogno di tante cose.

Invece ha avuto venti milioni dal governo per restaurare la chiesa, buttarla giù e rifarla più brutta; ha dovuto far rimuovere il sarcofago; e i regalpetresi hanno visto gratis. L'Ill.mo don Girolamo del Carretto. Non tutti: perché il parroco subito si scoccò del pellegrinaggio tumultuoso, non c'era sugo, chiuse le porte della chiesa.

Girolamo, secondo di questo nome nella famiglia dei conti di Regalpetra, è vestito alla spagnola: mantelletto di broccato di seta, giubbotto verde a rabeschi d'argento, calzoni sbuffati al ginocchio; senza calze, senza scarpe; alto quanto un eroe del West, il volto quadrato in cui il naso piccolo e le labbra spiacevolmente sottili mettono una nota di gelida perfidia, le mani fini leggermente artigliate, le unghie perfette. L'imbalsamatore sapeva il suo mestiere. Vicino alla mano sinistra ha un teschio della grandezza di un'arancia, di un bambino di pochi mesi; tra le gambe un altro teschio poco più grande, di un suo bambino che le

cronache dicono morì incornato da una capra, alla quale per giuoco si era avvicinato.

Evidentemente, nel corso di tre secoli, c'è stato qualche parroco che ha avuto un'idea di più immediato profitto sull'Ill.mo don Girolamo del Carretto. Un ricercatore di memorie locali ci certifica di uno spadino con impugnatura d'oro, di bottoni ricavati da pesanti monete d'oro, pure d'oro l'astuccio che racchiudeva una pergamena. Non ci costa sforzo immaginare la scena: non meno di quattro persone di casa, fidatissime, avranno con pali sollevato il coperchio; il sagrestano con la lampada in mano e un po' di tremito addosso; e il prete a lavorare di coltello per far saltare i bottoni, a sfilare lo spadino, a togliere le scarpe a quel morto che doveva apparire terribile nella luce vacillante. Per darsi coraggio uno della compagnia avrà preso il teschio del bambino in mano, e poi in fretta posato tra le gambe del conte. Ci sarà stata poi una gran bevuta, il miglior vino delle terre del Carmine.

Il conte stava affacciato al balcone alto tra le due torri guardando le povere case ammucchiate ai piedi del castello, quando il servo Antonio di Vita « facendoglisi da presso, l'assassinò con un colpo d'arma da fuoco ». Era un sicario, un servo che si vendicava; o il suo gesto scaturiva da una più segreta e appena sospettata vicenda? Donna Beatrice, vedova del conte, perdonò al servo Di Vita, e lo nascose, affermando con più che cristiano buonsenso che « la morte del servo non ritorna in vita il padrone ». Comunque, la sera di quel 6 maggio 1622, i regalpetresi certo *mangiarono con la salvietta*, come i contadini dicono per esprimere solenne soddisfazione; appunto in casi come questi lo dicono, quando violenta morte rovescia il loro nemico, o l'usuraio, o l'uomo investito di ingiusta autorità.

Della voracità di don Girolamo del Carretto una anonima memoria testimonia — « Oltre alle numerose tasse e donativi e imposizioni feudali, che gravavano sui poveri vassalli di Regalpetra, i suoi signori erano soliti esigere, sin dal secolo xv, due tasse dette del *terraggio* e del *terraggiolo* dagli abitanti delle campagne e dai borgesi. Questi balzelli