

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

Friday, February 15, 2019

Translate the following texts into idiomatic English. You should 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.

You are not expected to translate everything in these excerpts, **but we expect you to translate some of each text.** You are advised to aim for accuracy: in grading, quality will be valued over quantity.

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

①

(1998)

DANIELA TORTORA

Napoli

A(LTER) A(CTION):
UN TENTATIVO DI TEATRO MUSICALE D'AVANGUARDIA

Sul nuovo teatro musicale italiano del dopoguerra gravano alcuni luoghi comuni che ostacolano una visione articolata del fenomeno e ne indeboliscono la conoscenza.

È sintomatico che, nel citare alcuni lavori degli anni '60-'70, anche pubblicazioni più o meno recenti ed autorevoli ricorrano a *clichés* che paiono riproporre in veste aggiornata alcuni tratti ben noti del genere 'opera': la presenza di un intreccio imbastito su un numero definito di personaggi, la disponibilità di partiture in vendita o a noleggio presso i grandi editori musicali, gli allestimenti in sedi qualificate e le riprese ben cadenzate per stagioni e repertorii, una certa rispondenza alle aspettative di un pubblico limitato sì, ma ideologicamente simpatetico. Con l'eccezione del teatro per musica di Sylvano Bussotti – ma Bussotti, compositore dalle attitudini teatrali onnivore, è un caso a parte –, le composizioni menzionate appartengono perlopiù al versante del cosiddetto 'teatro impegnato', il teatro delle idee e delle situazioni di Luigi Nono (*Intolleranza 1960*, *Al gran sole carico d'amore*), Giacomo Manzoni (*La sentenza*, *Atomtod*, *Per Massimiliano Robespierre*), Bruno Maderna (*Hyperion*), Luciano Berio (*Passaggio*, *Opera*).

I testi ai quali alludo sono apparsi nel giro dell'ultimo quindicennio. In maniera più o meno circostanziata hanno cercato di fare il punto sul nuovo teatro musicale italiano dagli anni '60 ai giorni nostri, in una prospettiva che ha finito per privilegiare i lavori più recenti, magari osservandoli alla

~~Il saggio ripropone in forma ampliata la relazione su "Artaud Diacono Macchii *A(lter) A(ction)*" letta nel convegno "Teatro musicale e movimenti letterari dal simbolismo ad oggi" (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5-6 settembre 1995). Ringrazio vivamente Claudio Annibaldi per i suoi suggerimenti, rivelatisi, qui come altrove, preziosi.~~

luce degli episodi salienti – o giudicati tali – dell'epoca immediatamente precedente: vengono invece taciute pressoché da tutti le esperienze romane contemporanee della *Passion selon Sade* di Bussotti, quali *Collage* di Aldo Clementi, *Die Schachtel* di Franco Evangelisti, *Scene del potere* di Domenico Guaccero, *A(Iter) A(ction)* di Egisto Macchi.¹ Il profilo storico che ne emerge risulta pertanto lacunoso e fuorviante, se si tien conto, da un lato, dei presupposti invocati – il superamento della serialità integrale quale tecnica compositiva incompatibile con le forme del teatro per musica, l'inattingibilità dei modelli desumibili dal melodramma italiano del tardo Ottocento – e, dall'altro, della selezione effettuata con criteri tali da offrire al lettore un campione per molti versi omogeneo, e tuttavia parziale, delle esperienze compiute a partire dalla fine degli anni '50.

La cosiddetta «voga operistica» del secondo Novecento,² il bisogno diffuso e urgente di teatralità che si è manifestato negli ambienti della nuova musica italiana in concomitanza con il declino seriale, ha assunto per la verità indirizzi e movenze assai vari, specie negli anni '60-'70, in sintonia con quanto altrove, in Europa e in America, i giovani compositori andavano sperimentando in stretto rapporto con le tensioni ideologiche del momento. Il desiderio di apertura e di liberazione che quella «voga» esprimeva ha trovato nella congiunzione con lo spazio scenico il luogo congeniale alle recenti evoluzioni del linguaggio musicale e si è tradotto sia nella scelta di soggetti e testi a carattere rivoluzionario, sia nella lettura a sua volta rivoluzionaria di testi che in origine non lo erano affatto; ancor prima, si è focalizzato sull'atto stesso dell'eseguire (o del rappresentare), considerato l'unica realtà oggettivabile del comporre. (Già negli anni '50 e '60, 'scrittura d'azione', 'gestualismo', 'teatro strumentale' sono

¹ Cfr. A. GENTILUCCI, *Per un nuovo teatro musicale*, nel suo *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Firenze, Discanto, 1979, pp. 115-141 (nella parte introduttiva viene segnalata l'opera *Collage* di Aldo Clementi su strutture visive di Achille Perilli; nel volume antologico *Aspetti del teatro musicale del Novecento. Saggi, documenti e testimonianze*, a cura di A. Gentilucci, Milano, Assessorato alla Cultura della Provincia di Milano, 1980, vengono ripubblicati i seguenti scritti: L. NONO, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, pp. 33-44; D. GUACCERO, *Un'esperienza di teatro musicale*, pp. 53-66; A. CLEMENTI, *Teatro musicale oggi*, pp. 67-71; A. LANZA, *Il secondo Novecento = Storia della musica*, Torino, EDT, 1980, 2ª ed. 1991, pp. 150-160, 168-189; P. PETAZZI, «...uno spazio musicale e drammaturgico aperto, ma non vuoto...», in *Il teatro musicale contemporaneo*, a cura di R. Dalmonte, «Il Verrini», VIII serie, n. 5-6, marzo-giugno 1988, pp. 173-199; Id., *Appunti sul teatro musicale oggi in Italia*, «Sonus», VII, 1995, pp. 10-30; L. PESTALOZZA, *Commissenza operistica*, in *Il teatro musicale contemporaneo* cit., pp. 67-91.

² La locuzione proviene dal saggio di G. DAHLHAUS, *Il teatro d'opera e la Nuova Musica: un tentativo di definizione del problema* (1985), in *Il teatro musicale contemporaneo* cit., pp. 105-116: 108. Ho discusso alcune considerazioni di Dahlhaus nel contributo *Da "Curlew River" a "The Martyrdom of St. Magnus"*. *Sull'idea di teatro potente in Britten e Maxwell Davies*, in *Opera & Libretto*, II, Firenze, L. S. Olschki, 1993, pp. 461-481: 461-464.

locuzioni tipiche del dibattito sulla nuova musica, anche fuori dall'ambito teatrale.)³

Alla luce di queste considerazioni conviene rimettere in discussione il profilo e la geografia stessa del teatro musicale contemporaneo in Italia, spostando il punto d'osservazione in un ambito a torto considerato «periferico» (Roma e il centro-sud negli anni '60), ambito peraltro assiduamente frequentato dai portabandiera europei del nuovo linguaggio musicale, gestuale e teatrale (alludo in modo particolare a Mauricio Kagel e a Dieter Schnebel, e alle loro musiche sistematicamente eseguite a Roma nelle stagioni e nei festival dell'associazione di compositori e artisti d'avanguardia "Nuova Consonanza" a partire dai primi anni '60).⁴ ← END

A quel contesto si collega una fase della musica contemporanea in Italia che ha coinciso con alcuni importanti eventi nella storia delle avanguardie musicali del secondo Novecento. Mi riferisco alle sei Settimane Internazionali Nuova Musica svoltesi con cadenza annuale nel periodo 1960-1963 e 1965-1968 a Palermo, dove già sul finire degli anni '50 erano maturate le condizioni per l'insorgere di questa importante iniziativa. Essa ebbe un taglio particolare per l'insolita collocazione geografica e per il decisivo contributo di un gruppo di giovani musicisti – Franco Evangelisti, Domenico Guaccero, Egisto Macchi, Daniele Paris –, colà riunitisi poco prima di dar vita a Roma ad un longevo sodalizio musicale.⁵

A più riprese mi sono occupata di quel periodo, ed anche in questa circostanza ribadisco la singolarità dell'esperienza palermitana rispetto ad analoghe iniziative coeve: la partecipazione di altre arti al dibattito animatosi in campo strettamente musicale. Le sei edizioni del festival palermitano finirono così per cogliere pienamente il segno dei tempi: costruire nuovi

³ Cfr. C. ANNIBALDI, *Musica-gestuale e nuovo teatro. Dall'azione sperimentale alla poetica del gesto*, in *La musica moderna. Le avanguardie. Cronaca e costume*, VII, Milano, Fabbri, 1969, pp. 129-154.

⁴ Cfr. la *Cronologia dell'attività concertistica (1962-1988)*, in D. TORTORA, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, Lucca, LIM, 1990, pp. 195-238.

⁵ Le locandine delle sei Settimane palermitane si leggono in «Cronache musicali», VI, n. 19, novembre 1980, pp. 2-8 (i dati figurano anche in appendice a G. BORIO, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber, Laaber, 1993, pp. 174-191). Due studi introducono alla conoscenza dell'esperienza palermitana: M. MARAVENTANO, *Venti anni di attività culturali a Palermo 1948-1965. Stampa periodica, teatro, musica*, a cura di P. E. Carapezza, Roma, CIDIM, 1983, pp. 66-78; 75-78; P. E. CARAPEZZA, *Le sei Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo (1960-1968)*, in *Di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Roma, Nuova Consonanza, 1980, pp. 55-66. Sulla presenza a Palermo dei musicisti romani (o romani d'adozione) e sul significato degli incontri palermitani nella genesi dell'associazione Nuova Consonanza, cfr. D. TORTORA, *Roma e Palermo centri di nuova musica negli anni Sessanta*, «Musica/Realtà», IX, n. 26, agosto 1988, pp. 87-105.

2

Se telefonando (chorus)

Se telefonando
io potessi dirti addio
ti chiamerei.

Se io rivedendoti
fossi certa che non soffri
ti rivedrei.

Se guardandoti negli occhi
sapessi dirti basta
ti guarderei.

Ma non so spiegarti
che il nostro amore appena nato
è già finito.