



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
In Economia e Gestione dell'Arte delle Attività
culturali (EGArt)

(LM-76 - CLASSE DELLE LAUREE MAGISTRALI IN SCIENZE
ECONOMICHE PER L'AMBIENTE E LA CULTURA)
D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Un avanguardista melomane:
Egisto Macchi e *La bohème*.**

Relatore

Prof. Michele Girardi

Correlatrice

Prof.ssa Angela Carone

Laureanda

Marta Maria Vitale

Matricola: 857705

Anno Accademico
2018 / 2019

Indice

| | |
|---|-----|
| Premessa | I |
| Capitolo I. UN NUOVO CARRO DI TESPI | |
| 1. La proposta di Opera Nova | 1 |
| 2. <i>La bohème</i> e <i>Tosca</i> per orchestra da camera. | 4 |
| 3. Un nuovo circuito per il melodramma tradizionale. | 10 |
| 4. OPERA NOVA e il Teatro dell'Opera di Roma. | 15 |
| Capitolo II. RIDUCENDO <i>LA BOHÈME</i> | |
| 1. Quattro sintetizzatori per una grande orchestra | 21 |
| 2. Un coro a Nastro. | 37 |
| 3. Puccini e Macchi: partiture a confronto | 42 |
| 4. Largo ai giovani | 57 |
| 5. La regia: da Peter Brook a Giuliano Montaldo. | 62 |
| 6. Una scena di luci | 78 |
| Capitolo III. L'ESPERIENZA DI UNA NUOVA MUSICA | |
| 1. Nuova Consonanza. Roma 1960. | 83 |
| 2. Sei Settimane Internazionali di Nuova Musica | 98 |
| 3. La Quinta settimana di <i>Anno Domini</i> . | 105 |
| 4. "Ordini" e "Collage". L'esperienza palermitana | 125 |
| Capitolo IV. L'IPOTESI DI UN TOUR | |
| 1. Il 'Carro di Tespi' sbarca in Versilia? | 139 |
| 2. Un progetto <i>low cost</i> per il Festival Pucciniano del '92 | 145 |
| 3. I concorsi di canto. | 164 |
| 4. Montpellier, ultima tappa. | 171 |
| Conclusioni | 175 |
| Appendici | 180 |
| Bibliografia | 201 |

A mia nonna,
alla sua splendida voce.

PREMESSA

Intorno al 1990 nasceva a Roma, su impulso di Egisto Macchi, un progetto di ampio respiro che avrebbe potuto portare in scena una versione rivisitata e ridotta delle opere più amate del teatro d'opera tradizionale. OPERA NOVA, avrebbe offerto, secondo le previsioni del compositore, rappresentazioni operistiche in un formato inedito, attraverso la rielaborazione di grandi classici del repertorio lirico tradizionale presentati in formato tascabile.

Per raggiungere tale scopo, il compositore decide di partire da un ripensamento profondo di uno dei capolavori più noti e celebrati, *La bohème* di Giacomo Puccini, riscrivendola e riducendola per soli sedici strumenti acustici e quattro sintetizzatori. Macchi decide altresì di coinvolgere nel suo progetto un altro compositore dell'avanguardia musicale italiana: Ennio Morricone a cui decide di affidare la trascrizione e la riduzione di un'altra pietra miliare del teatro d'opera di tradizione: *Tosca*. Questa esigenza apre non poche riflessioni sulla posizione estetica di questo compositore militante dell'avanguardia musicale italiana nei confronti del melodramma italiano.

A tal proposito si è qui proceduto a ritroso nella sua multiforme carriera artistica cercando di evidenziare la sua ammirazione per le opere di Puccini, e nel tentativo di rispondere ad uno dei quesiti cardine da cui è iniziata l'analisi: perché Macchi decide di ridurre proprio *La bohème*? E in che maniera decide di farlo?

Purtroppo, ad oggi 'la piccola *Bohème*' trascritta da Macchi non ha mai visto le luci di scena: i lavori sul progetto si sono arrestati con la prematura scomparsa del suo ideatore. A tal proposito, si è azzardata una valutazione dello stato dei lavori di questa affascinante trascrizione di un grande classico del melodramma tradizionale attraverso l'analisi della partitura e degli appunti, conservati alla Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi.

Ringraziamenti

Ringrazio il Prof. Michele Girardi, una guida paziente ed energica tra i sentieri della musica, per tutte le osservazioni durante la stesura della tesi e per la fiducia riposta in me. Un sentito ringraziamento alla Prof.ssa Angela Carone, per la disponibilità e per tutte le preziose indicazioni.

Ringrazio gli eredi del compositore, che mi hanno permesso di raccontare la genesi di questa 'piccola *Bobème*', a tal proposito, un ringraziamento particolare va a Lamberto Macchi per l'incoraggiamento e i suggerimenti che mi ha dato nel corso della ricerca.

Ringrazio il Prof. Paolo Emilio Carapezza, per avermi regalato una splendida immagine musicale della mia città, Palermo.

Ringrazio i miei genitori per aver sempre creduto in me e per avermi supportato (e sopportato), nel corso di questa ricerca (e non solo).

Avvertenze

Tutti i documenti inediti sono citati e riprodotti in questa tesi per gentile autorizzazione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi alla riproduzione dei materiali presenti in questo elaborato, si rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito

CAPITOLO 1.

UN NUOVO CARRO DI TESPI

1. La proposta di OPERA NOVA

Lo sguardo duplice che simultaneamente abbraccia tradizione e innovazione, continuità e rottura con il passato attraverso la sperimentazione, è ciò che fa del suo OPERA NOVA un progetto sul quale indagare. Con l'intento di portare alla conoscenza di pubblici più vasti amanti dell'Opera il repertorio melodrammatico tradizionale, Egisto Macchi, intorno all'inizio degli anni Novanta si cimenta in un progetto di largo respiro, con la pretesa di offrire quanto lo stesso nome promette, che fosse in grado di trasformare i noti valori del teatro tradizionale in qualcosa di più agile, più astratto e alla portata di tutti.

Offrendo rappresentazioni liriche dal vivo, attraverso l'allestimento di una nuova forma di spettacolo lirico semplificato sia nell'organico orchestrale sia nella scenografia, con una sua struttura autonoma e a carattere itinerante capace di portare il grande repertorio melodrammatico tradizionale anche in realtà che si trovano lontane dai grandi centri di produzione e sopperire, al contempo, all'insufficiente numero di repliche programmate per soddisfare la crescente richiesta di mercato. Sulla base di queste premesse Egisto Macchi costituisce a Roma un'organizzazione che ha lo scopo di offrire delle rappresentazioni operistiche di valore dal vivo a pubblici di qualsiasi agglomerato urbano, sia in ambienti chiusi sia all'aperto grazie alla realizzazione di un palcoscenico mobile, promettendo una sorta di rivoluzione nella fruizione del melodramma a livello capillare.

Le caratteristiche fondamentali di OPERA NOVA sono la riscrittura di opere tra le più note e tra le più apprezzate per un organico strumentale ridotto, dando vita a un'esecuzione dal vivo affidata a giovani interpreti, nel contesto di un allestimento scenico ridotto ai minimi termini, sostanzialmente agli elementi decorativi essenziali, cogliendo così lo scopo ulteriore di contenere il costo degli spettacoli. Va precisato in premessa che non si tratta di un libero riadattamento, o riscrittura: nella trascrizione delle opere Macchi si propone di produrre una

elaborazione rigorosa e profonda della partitura che permetta di riprodurre fedelmente lo spirito e le caratteristiche sonore della composizione originale.

Questa organizzazione artistica si basa sull'idea di una sorta di Teatro lirico trasportabile, un nuovo *Carro di Tespi 2.0* che si rivolga ad un pubblico "specifico", amante dell'Opera lirica in grado di fruirne attraverso la partecipazione a manifestazioni dal vivo e non solo per mezzo di dischi videocassette o filmati, cinematografici o televisivi. Tale intento pedagogico tende a semplificare la fruizione dell'Opera lirica rendendola agile e direttamente a disposizione sia degli appassionati sia di chi, a digiuno dello stile del melodramma, volesse avvicinarsi e apprezzarne i contenuti. A questa iniziativa sottende il proposito di realizzare di interpreti giovani e potenzialmente di grande valore, non ancora in carriera scelti attraverso audizioni e concorsi indetti dalla stessa organizzazione su tutto il suolo nazionale e rivolgendo lo sguardo anche sullo scenario internazionale.

La costituzione di OPERA NOVA in forma di società a responsabilità limitata (SRL) avvenne tra il 1989 e il 1990: Egisto Macchi, che si attribuisce la totale paternità del progetto, dedicherà all'associazione gli ultimi anni della sua esistenza, ma la sua prematura scomparsa non consentirà il compimento del suo programma. Per far chiarezza su quali fossero le sue effettive intenzioni e gli elementi che, strada facendo, hanno influenzato questo ambizioso progetto, gioverà pertanto ripercorrere gli ultimi anni di lavoro del compositore per poi procedere a ritroso fino agli anni Sessanta-Settanta.

Nel 1989, a sette anni dalla sua ultima presidenza (1980-82) e a dieci dalla morte di Franco Evangelisti, Macchi prende nuovamente in mano il timone di Nuova Consonanza, per l'ultima volta e la mantiene per un anno, dando le dimissioni nel 1990 ma restando comunque all'interno del Consiglio di Amministrazione dell'associazione sino al 1991. L'esperienza di Egisto Macchi in Nuova Consonanza, che si approfondirà maggiormente nei capitoli successivi, è fondamentale nel delineare le caratteristiche delle iniziative per OPERA NOVA, così come le testimonianze dei suoi familiari e dei suoi collaboratori più stretti torneranno utili per comprendere le scelte stilistiche che hanno portato il compositore a rivolgere attenzione crescente e palese al Teatro lirico nell'ultimo periodo della sua attività. Gli anni tra il 1989 e il 1991, appena citati, sono densi di iniziative collaterali a OPERA NOVA,

e merita qui menzionarne alcune tra le più interessanti, anche il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, che Macchi, regista e scenografo, mise in scena (anche ad Halle in Germania) replicando con l'anno dopo *Euridice* di Jacopo Peri al Teatro Romano di Fiesole, entrambe in collaborazione Fausto Razzi. Frattanto aveva composto un brano importante come *Luoghi della luce* (1989) per coro misto a 8 voci e 2 cori maschili, le musiche di scena per *l'Electra* di Giuseppe Manfredi, anch'essa rappresentata per la prima volta nel Teatro Romano a Fiesole nel 1990.

Da una sua idea nasce inoltre nell'estate del Novanta *Una Via Crucis*, opera-oratorio su testi di Sergio Miceli sorta in collaborazione con Ennio Morricone, che a sua volta coinvolse nella stesura della partitura Michele dell'Ongaro e Antonio Poce.¹ Morricone, che fin dai tempi del Gruppo d'improvvisazione di Nuova Consonanza (da qui: GINC), nato per si affianca a Macchi, completerà il lavoro nel 1993, dopo la morte dell'amico, e gli è accanto pure nel progetto di OPERA NOVA. Ai fini della comprensione dei rapporti con l'associazione, gioverà soffermarsi su alcune caratteristiche di questa composizione ambiziosa dal vasto organico, articolata in quattordici stazioni.

L'idea che sta a monte di *Una Via Crucis* è quella di rileggere una vicenda sacrificale in chiave laica e moderna:

Ognuno ha scelto le stazioni più affini alla propria sensibilità, alle pagine vocali si sono aggiunti quattro intermezzi strumentali (una sorta di sipario sonoro. Il tutto per circa due ore di musica in cui quattro solisti, il coro, la voce recitante e l'orchestra diventano Gesù. Ma sono in realtà la nostra voce impegnata in una riflessione su ideali (la solidarietà, il coraggio, la tolleranza) che in accordo con Miceli, volevamo commentare sottraendoli alla retorica del sacro per farne un veicolo di comunicazione. L'opera, laicamente, si ferma prima della resurrezione così come Egisto Macchi desiderava. Ed è a Macchi che va il nostro pensiero al momento di andare in scena, che dell'iniziativa è stato il motore portante.²

¹ La distribuzione delle sezioni viene arbitrariamente suddivisa ai quattro musicisti: tre a testa per Macchi e Morricone e quattro ciascuno per Ongaro e Poce, in aggiunta sei intermezzi strumentali due ciascuno per Morricone e Macchi, uno a testa per Ongaro e Poce. L'opera venne eseguita a Ferentino nel 1991: il contributo individuale di Macchi fu un Intermezzo strumentale, e le stazioni VII e XIV.

² ENNIO MORRICONE, MICHELE DALL'ONGARO, ANTONIO POCE, dichiarazione tratta da dattiloscritto inedito datato 10 febbraio 1993 (Archivio Morricone), trascritta da SERGIO BASSETTI in *Archivio musiche del XX secolo: Annuario del Centro di documentazione del-*

Entrambe le iniziative, partorite dalla spinta creativa di Macchi, vedono coinvolti i due compositori, legati già fin dagli anni Sessanta dal GINC, oltre che da una profonda amicizia, nello stesso periodo di elaborazione e vengono interrotte bruscamente dalla sua scomparsa. Ma non condividono lo stesso destino, perché l'oratorio verrà completato ed eseguita nel 1993 a Maastricht in Olanda, nel corso di un festival di Musica Sacra: purtroppo, poco tempo dopo la scomparsa del compositore avvenuta nell'agosto del 1992, OPERA NOVA chiuderà, e le sue iniziative ad oggi non hanno visto mai le luci di scena.

2. *La bohème* e *Tosca* per orchestra da camera.

La scelta di Egisto Macchi, che apre uno scenario di riflessioni interessanti sull'ultimo periodo di produzione di questo compositore d'avanguardia, ricadrà su due tra le opere più famose del repertorio pucciniano: *La bohème* riscritta da lui e *Tosca* in una trascrizione per organico cameristico di Ennio Morricone. La descrizione entusiasta di Pierluigi Petrobelli, contenuta nel *dépliant* illustrativo di OPERA NOVA, espone in breve l'operazione che i due compositori immaginavano di effettuare:

I patiti dell'esecuzioni "filologiche" (un'altra parola usata fuor di luogo!) grideranno certamente allo scandalo: come, partiture di opere famosissime quali *Bohème* e *Tosca*, che fanno al contempo repertorio internazionale per il teatro d'opera, ridotte a dimensioni di spettacolo da "camera", e per di più dichiaratamente? [...] Certamente non con l'organico previsto da Puccini, dato che si rappresentavano (specialmente per quanto riguarda la parte strumentale, ma certamente anche la parte scenica) con i mezzi a disposizione, che non corrispondevano di sicuro in quelle occasioni a quanto il compositore aveva previsto sulla carta per queste raffinate e calibrate composizioni. [...]. Nel momento in cui due musicisti di razza come Egisto Macchi ed Ennio Morricone adattano queste partiture ad una dimensione "portatile", con tutte le cautele necessarie, ma servendosi della loro esperienza musicale, essi rendono un grande servizio alla cultura; nel senso che la loro operazione permetterà una fruizione diretta, non mediata, delle due opere, e quindi del loro messaggio. In un'epoca come la nostra, in cui ogni esperienza di spettacolo deve per forza attraversare le umilianti e riduttive forche caudine televisive, un'operazione come questa coraggiosa e onesta- perché dichiara apertamente i suoi termini- non può che

favorire la diffusione dell'opera in musica nella viva, diretta esperienza di teatro.³

La benedizione di Petrobelli è una nota positiva dichiaratamente a favore del progetto ideato da Macchi, che seppur ancora inedito alle scene sembrerebbe nascere sotto i più buoni auspici. Questa presentazione fu presumibilmente richiesta proprio dal compositore stesso per la stesura del *dépliant* di presentazione dei progetti di Opera Nova.⁴ Ciò che il musicologo sembrerebbe sottolineare è questo rapporto non agonistico tra la riduzione di Macchi e la tradizione del teatro d'opera. A tale processo di rivisitazione contemporanea risponde con estrema fiducia nei confronti di due compositori avanguardisti quali Macchi e Morricone, ragionevolmente per il tipo di opere del repertorio melodrammatico selezionate, sottolineando per altro la loro «ferrea struttura drammatica che li governa»⁵, che li qualifica come capolavori resistenti a qualunque forma di taglio e riduzione. Dallo stesso documento è possibile trarre le prime informazioni su cosa sarebbe stato previsto per questo esperimento dei due compositori sulle due opere di Giacomo Puccini entrambe figlie del felice sodalizio tra Giuseppe Giocosa e Luigi Illica. *La bohème* e *Tosca* condividerebbero: un organico orchestrale per l'esecuzione dal vivo composto da sedici strumenti più quattro sintetizzatori. Vi s'incontra inoltre per *La bohème* l'indicazione di Franco Mannino come direttore d'orchestra, di Giuliano Montaldo come regista, di Luciano Riccieri per le scene, Elisabetta Montaldo per i costumi e Francesco Margutti per le luci. Mauro Bolognini (qui le informazioni su sono più lacunose) dovrebbe essere il regista di *Tosca*.

Un documento rilevante ai fini di una ricostruzione della genesi di

³ PIERLUIGI PETROBELLI, [senza titolo] nel *dépliant* in cartone di presentazione del progetto Opera Nova distribuito da Duetto 2000. Questo testo è stato trascritto nel Catalogo delle Opere curato da DANIELA TORTORA, in *Archivio musiche del XX secolo*: Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea, Numero monografico dedicato a Egisto Macchi, Palermo, CIMS, stampa 1996, pp.118-199

⁴ È consultabile una lettera in forma manoscritta intestata Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Pierluigi Petrobelli indirizzata a Macchi del 29 aprile 1991. In questa lettera Petrobelli fa riferimento probabilmente al testo del *dépliant* chiedendo conferma della descrizione che ha fatto del progetto di Macchi. È altresì consultabile una minuta del testo di Petrobelli in formato dattiloscritto con alcune notazioni manoscritte a fianco. Entrambi i documenti sono conservati in Fondazione Giorgio Cini Venezia (da qui I-fgc), Fondo Egisto Macchi (di qui: FEM), cartella «*Bobème*»

⁵ PETROBELLI, *dépliant*, in *Archivio musiche del XX secolo*, p.119

OPERA NOVA è un verbale di un colloquio tra Macchi e Silvano Piovesan, l'allora consulente artistico e responsabile dell'ATER di Modena, attesterebbe che i progetti dell'associazione fossero stati proposti anche all'ATER, Associazione Teatrale dell'Emilia-Romagna. Dalla necessità di acquisire, costruire o gestire luoghi teatrali, negli anni Sessanta nasce l'ATER, fra i suoi fondatori vi sono i capoluoghi di provincia e alcune città minori. Ufficialmente viene costituita nel 1964 per favorire produzioni liriche e supportare la gestione dei teatri, nella sua storia cinquantennale, ha perseguito la sua missione originaria al fine di incoraggiare la diffusione degli spettacoli dal vivo contribuendo alla crescita culturale del suo territorio regionale d'origine e quella italiana. Nel corso della sua attività l'ATER ha istituito l'*Orchestra Stabile in Emilia-Romagna (OSER)*, che verrà definitivamente formata solo nel 1975, e ha fondato *Emilia-Romagna Teatro (ERT)* per il settore della prosa, e nel 1977 con l'istituzione di *ATER balletto*, sancisce il suo ingresso nel mondo produttivo della danza.⁶

Dal documento sembrerebbe che l'interesse di Piovesan per la proposta di Macchi fosse manifesto in particolare per raggiungere i piccoli centri e migliorarne i servizi culturali. Nonostante risalga ad un colloquio avvenuto nel 1987, almeno tre anni prima dalla presunta costituzione di OPERA NOVA vengono citate sia *La bohème* sia *Tosca* e vengono elencati persino alcuni registi tra cui Nanni Moretti, Mauro Bolognini (poi indicato per *Tosca*) Marcucci, Gregoretti e Montaldo.⁷ Nel colloquio Piovesan specifica che per statuto l'ATER non potrebbe occuparsi della produzione degli spettacoli, ma della loro distribuzione offrendo come soluzione la ricerca di uno sponsor che assicurasse l'allestimento degli spettacoli, di cui in seguito l'ATER avrebbe stabilito il da farsi. Tale documento lascerebbe ipotizzare che Macchi avesse in cantiere da molto tempo le due proposte e che si stesse già muovendo alla ricerca di realtà interessate all'avvio del suo Carro di Tespi.

Un secondo documento estremamente rilevante per un'analisi iniziale della struttura dei progetti di questa associazione culturale è intitolato OPERA NOVA, *Il progetto di un teatro lirico portatile*, che fornisce in-

⁶ Informazioni tratte dal sito ufficiale di ATER: <https://www.ater.emr.it/chi-siamo>; <https://www.ater.emr.it/storia>; <http://www.cidim.it/cidim/content/314648?id=299163>

⁷ Informazioni tratte da documento DS di un colloquio tra Macchi e Piovesan 14 ottobre 1987, s.l. conservato in I-Fgc, FEM, cartella «*Bohème*».

dicazioni più dettagliate sugli obiettivi della riduzione.

Il primo spettacolo prodotto da OPERA NOVA tra le due proposte avrebbe dovuto essere *La bohème*. I dati tecnici peculiari per questo allestimento sono riportati nel testo originale in forma dattiloscritta di cui segue un estratto:

- 1) a fronte dell'organico strumentale pucciniano, per cui la realizzazione occorre un'orchestra di 70-90 elementi, la trascrizione di Egisto Macchi limita gli strumenti ad un insieme di quattro legni, sei ottoni e sei archi, integrati per la prima volta in esecuzioni classiche dal vivo, da quattro campionatori (cioè sintetizzatori con archivio sonoro campionato) [...].
- 2) i cantanti sono stati selezionati fra giovani interpreti italiani e stranieri non ancora in carriera, ma in possesso di doti vocali eccellenti e adeguate al ruolo. [...].
- 3) i cori dell'atto secondo sono preregistrati e diffusi da adeguata amplificazione, a sincrono con le esecuzioni in sala. L'assenza del coro dal palcoscenico ha obbligato ad apportare alcune leggere modifiche alla struttura dell'opera, sia dal punto di vista musicale che da quello della regia;
- 4) la scenografia è stata ideata con criteri ispirati alla massima semplicità e mobilità, in modo da permettere un agile montaggio, smontaggio e trasporto. Nella stessa ottica sono stati realizzati i costumi, svincolati da un'epoca specifica ma elegantemente semplici ed evocativi. Infine, la regia di Giuliano Montaldo ingloba questi elementi nella realizzazione di uno spettacolo accattivante, in cui le luci giocano un ruolo essenziale, da protagoniste;
- 5) lo spettacolo è diviso, anziché in quattro, in due atti, accorpendo il primo atto al secondo ed il terzo al quarto, ricostituendo così quella ideale unità di tempo prevista nell'azione drammatica.⁸

Servendosi delle indicazioni lasciate da Macchi, è possibile intuire in prima battuta, quanto il lavoro di riduzione non fosse previsto esclusivamente per l'organico orchestrale, rimpiazzando con i sintetizzatori a campione la massa degli archi. L'agilità e semplicità di questa 'piccola *Bohème*' si concretizza operando modifiche a livello strutturale nella partitura così come su tutto l'impianto dell'opera, che deve ridursi onde conquistare tutti senza perdere la sua identità.

Tale documento risulta di fondamentale importanza poiché fornisce le linee guida preliminari per analizzare la riduzione effettuata da Macchi in partitura.

⁸ OPERA NOVA, *progetto di teatro lirico portatile*, documento dattiloscritto (da qui DS), di cui sono presenti diverse copie che ne riportano il logo, senza data, in I-Fgc, in FEM, cartella «*Montpellier*».

La prima informazione basilare è relativa alla tipologia di strumenti acustici previsti e l'utilizzo dei campionatori a cui viene affidato l'inedito ruolo di "riduttori". Nel progetto viene precisato, che la sostituzione degli strumenti acustici con i sintetizzatori, è finalizzata a mantenere tutta l'espressività, la magia e la forza della partitura originale di Puccini con un particolare riferimento agli archi. I sintetizzatori dunque, come verrà esposto in seguito in questa trattazione, non serviranno solo per una sostituzione meccanica agli strumenti mancanti in organico.

Un'altra indicazione da segnalare è relativa al coro preregistrato, in questo documento non è fatta menzione però di una delle peculiarità più interessanti della riduzione pensata da Macchi: il nastro magnetico. Anche in questo caso all'idea di preregistrare i cori soggiace una strategia di risparmio in termini spazio-costi della rappresentazione. Tale analisi sui cori però risulterebbe riduttiva, come verrà dimostrato nei capitoli successivi, poiché nastro magnetico e sintetizzatori saranno l'ago e il filo di questo magistrale lavoro di sartoria compositiva, e non vengono utilizzati esclusivamente per esigenze logistiche ma si rivelano quale tratto peculiare che contraddistingue il linguaggio musicale di Macchi. Ai fini dell'analisi, i dati tecnici forniti dal programma sono stati utili per riuscire ad immaginare uno spettacolo in formato tascabile in relazione alla partitura rielaborata da Macchi.

Ciò che è stato verificato dagli appunti afferenti alla *Bohème* è che l'idea di ridurre il melodramma fosse già in cantiere e che la costituzione di OPERA NOVA fosse una naturale conseguenza di una "nuova" poetica teatrale sempre più concreta.

Tra gli appunti e i documenti lasciati dal compositore si trova un dattiloscritto di dubbia datazione, presumibilmente una prima ipotesi su come avrebbe potuto che diventare *La bohème*, in ogni caso utile a delineare le strategie stilistiche di Macchi per questo ultimo periodo di produzione. L'artista, si proponeva di ridurre altri pilastri del Teatro lirico di tradizione, in una rilettura legata alle scelte estetiche e linguistiche della musica d'avanguardia del secondo Novecento. Il documento propone una rielaborazione di opere del repertorio melodrammatico italiano, una trascrizione questa volta, prevista per un teatro di marionette. Oltre ad una riduzione dell'organico strumentale a non oltre quindici strumenti, le regole di questa formula prevedono: assoluta contiguità con la linea originale prevista per le parti vocali,

l'utilizzazione di voci di giovani interpreti, e l'apporto di alcuni tagli al fine di rendere agevole l'azione scenica per un teatro in formato ridotto. Per questo tipo di trascrizione vengono pensate due opere di Verdi, *Il Trovatore* e *Rigoletto*, *La sonnambula* di Bellini e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini.⁹

Le similitudini e le differenze tra questa ipotesi, mai realizzatasi in concreto e il lavoro effettuato sulla *Bohème*, sono evidenti se pur con una lettura sommaria. Infatti, la proposta oltre ad indicare un numero analogo degli strumenti, immagina altresì una conseguente riduzione della partitura, che rimane dunque, un criterio in comune, in questo caso però non è fatta menzione della tipologia degli strumenti previsti né dell'uso eventuale degli elettrofoni per agevolare l'operazione musicale. Inoltre, il compositore non prevede una riduzione del coro per mezzo di nastri, tuttavia prevede la formazione di piccoli cori di dilettanti. I due progetti sembrerebbero affini, anche relativamente alla messa in scena nella sua componente visiva e sonora, la “macchina perfetta” ideata da Macchi prevede una sincronia completa tra i suoni, le luci e le azioni. «Curare al massimo il rapporto fra suono e azioni e luci in modo da dar vita ad una macchina perfetta (quasi un cartone animato)»¹⁰

A differenza del progetto concretizzatosi poi nella *Bohème*, vi è la previsione dell'inserimento delle marionette, così come viene immaginato un differente canale per la diffusione di questi spettacoli, queste trascrizioni sembrerebbero pensate per delle riprese televisive e non per un piccolo Carro di Tespi itinerante. Ma ancor più interessanti, in relazione a *Bohème*, sono delle notazioni manoscritte dallo stesso compositore su tale proposta: a fianco ai titoli delle opere da ridurre Macchi ne propone altre tre a matita, *Traviata* e *Macbeth*, *Elisir d'Amore* e *Don Pasquale*; a piè di pagina aggiunge invece come riferimento, presumibilmente ai fini della messa in scena, *La Tragédie de Carmen* di Peter Brook. Questa ultima indicazione risulta interessante in un parallelismo con ‘la sua piccola *Bohème*’ e verrà ripresa nel corso di questa analisi, in particolare per ciò che riguarda la regia pensata da Macchi per gli spettacoli di OPERA NOVA.

Con l'ausilio di questa proposta, è possibile immaginare, quanto fosse

⁹ [SENZA AUTORE], *Ipotesi di riduzione per un teatro di marionette*. I dati qui descritti si riferiscono a documento, senza datazione né intestazione, di due copie. DS, conservato in I-fgc, FEM, cartella «*Viareggio*».

¹⁰ *Ibidem*.

arduo il gesto di voler rendere un'opera lirica in formato ridotto, con l'intenzione di renderla agile e maggiormente fruibile per mezzo di una rielaborazione profonda della partitura. Il contributo di tale testimonianza, malgrado si tratti solo di una idea abbozzata e mai realizzata in concreto, come anticipato, mette in luce quale fosse l'obiettivo del compositore avanguardista: rielaborare la struttura delle grandi opere del melodramma tradizionale in formato ridotto e offrire loro un nuovo circuito di circolazione per una fruizione più agevole, immediata e democratica.

3. Un circuito rinnovato per il melodramma tradizionale.

Proporre un teatro a carattere itinerante significa portare una finzione scenica al di fuori delle pareti dell'edificio tradizionalmente preposto allo spettacolo nell'era moderna. Cambia perciò la fruizione dell'opera, perché è il palco stesso ad offrirsi alla ricezione, andando incontro al pubblico e mettendo così l'evento teatrale alla portata del maggior numero di persone possibile, non solo di un'*élite* di appassionati.

L'intento demagogico di questa tipologia di teatro itinerante è strettamente legato alla tradizione tardo ottocentesca del Carro di Tespi, ripresa ed enfatizzata soprattutto in epoca fascista, per la sua connotazione di opera con una marcata funzione pedagogica: quella di portare il teatro a contatto con il vasto pubblico, coinvolgendo una massa indifferenziata, eterogenea, che potesse trarre dalla rappresentazione diletto e distrazione, ma anche spunti etici e sociali.

Il teatro ambulante vagheggiato da Macchi assume connotati evidentemente simili al Carro di Tespi ma in senso democratico, e affonda le sue radici in una molteplice varietà di impulsi, contemporanei e tradizionali. Le influenze derivate dai modelli contemporanei all'intuizione di Macchi, rivelano un'estrema acutezza e attenzione del compositore nel suo intento di definire la sua riduzione della *Bohème*, che diverranno oggetto di un'ampia disamina nel corso dei capitoli seguenti. Uno fra questi, citato un po' implicitamente come fonte di ispirazione, è rappresentato da un articolo di giornale custodito dal compositore, che descrive il successo di una compagnia atipica di Stoccolma, *Folkoperan*, composta da un'orchestra di ventisei elementi, un coro ridotto al minimo, scene e costumi semplicissimi nell'ardua

impresa di portare in scena un'opera di vastissime proporzioni come *Turandot*. Ribattezzata come una "*Turandot fai-da-te*", questa versione svedese dell'opera di Puccini, diviene un buon punto di partenza per confermare l'intuizione del compositore, alla ricerca di una maniera utile di rappresentare un'opera molto popolare, come quella di Puccini.

Questa piccola compagnia di giovani cantanti e orchestranti, abile e fantasiosa, gode di molta popolarità in Svezia. L'inventiva dei suoi allestimenti è famosa e se non trova sempre il consenso dei critici, trova però sempre quello del grande pubblico. Per la produzione della *Turandot* l'orchestra è costituita da soli ventisei musicisti, diretta a sere alterne da Glenn Mossop e da Kerstin Nerbe. Il coro è altrettanto striminzito, ma insieme compiono meraviglie, aiutati dall'impegno serio, se non proprio dal talento vocale degli interpreti [...]. La produzione è divertente, ricca di effetti teatrali a sorpresa, e alla fine estremamente commovente. Le entrate, le uscite e tutta l'azione scenica sono così abilmente giostrate dalla regia di Claes Fellbom (autore anche della versione svedese del libretto) e dalla coreografia di Chiang Ching che effetti visivi e musica si fondono con la precisione di un cartone animato. La scenografia e i costumi sono elementari, la produzione è improntata a una ammirevole economia, ma tutto è così seducente che riesce facile ignorarne i limiti.¹¹

Folkoperan,¹² ad oggi è una realtà teatrale ancora attiva, che deve il suo successo proprio alla versione ridotta del suo palcoscenico, più intimo, e alle sue produzioni non convenzionali. Fondata nel 1976 da Claes Fellbom, Kerstin Nerbe e Krister Fagerström come gruppo di teatro musicale libero, diventa un'istituzione a partire dalla metà degli anni Novanta, con lo scopo, perseguito fin dagli albori, di rinnovare la scena dell'opera, conquistare nuovi pubblici e creare nuovi posti di lavoro. Viene finanziata annualmente dal Consiglio per la cultura della Contea e dalla Città di Stoccolma, oltre a ricevere un numero considerevole di donazioni private da finanziatori stabili.

Le promesse di questa compagnia si rivolgono in particolare alla crescita culturale di un pubblico giovane, al quale riservano biglietti a prezzo ridotto, offrendo inoltre *tour* guidati dietro le quinte che consentono di apprezzare attivamente la realizzazione dell'opera, mediante incontri con i cantanti, i musicisti e gli addetti ai lavori, e organiz-

¹¹ ARIDEA FEZZI PRICE, *Una Turandot «fai-da-te» ha conquistato Edimburgo*, «Il Giornale», 21 agosto 1988, anche in I-fgc, in FEM, cartella «Viareggio».

¹² Le informazioni sono reperibili nel sito ufficiale di *Folkoperan*.
Cfr. <https://www.folkoperan.se/>

zando esperienze di studio proprio nella fase di montaggio della messa in scena; in questo modo permettono agli studenti, non solo di conoscere i contenuti dell'opera, ma di entrare in contatto diretto con le diverse figure professionali che operano all'interno di un teatro. L'istituzione svedese ha battezzato questa prassi educativa "metodo *Folkoperan*", stabilendo le diverse fasi e competenze da acquisire mantenendo come obiettivo ultimo la partecipazione attiva al processo creativo che comporta un'esecuzione. Va inteso che per giovani, si intende anche giovanissimi: i progetti di *Folkoperan* sono rivolti anche ai bambini invitati a partecipare attivamente alla messa in scena dell'opera in tutte le sue fasi.

Quando Macchi rivolgeva la sua attenzione alla compagnia svedese nel lontano 1988, dopo dodici anni di attività, l'eco del successo di questa atipica realtà teatrale lo aveva raggiunto e colpito in particolare per ciò che concerne la semplicità delle scenografie, l'uso delle luci funzionale a una messa in scena in formato tascabile, il numero ridotto degli elementi dell'organico orchestrale e il carattere democratico del progetto. Tuttavia, *Folkoperan* non è un teatro itinerante, poiché tra il 1984 e il 1985 dopo una lunga ristrutturazione, i locali di Hornsgatan 72, un vecchio cinema, ospitano ancora oggi in pianta stabile le sue attività. Macchi non ha dichiarato esplicitamente di rifarsi all'attività di questa compagnia come parte del suo progetto, ma la ha certo considerato in vista di OPERA NOVA (come mostra il ritaglio commentato prima), anche come un interessante caso di studio. I due progetti, quello svedese e quello pensato da Macchi, condividono la scelta del repertorio di Puccini come ideale luogo di ricerca e sperimentazione, chiaramente con declinazioni differenti. Entrambi i progetti, tuttavia, mirano evidentemente ad un prodotto culturale che ha lo stesso denominatore comune: agevolare la fruizione alla ricezione dei contenuti del melodramma per mezzo di una rielaborazione a livello strutturale del teatro.

È possibile consultare un ulteriore documento dattiloscritto di dubbia datazione, difficile da collocare cronologicamente rispetto al lavoro effettuato sulla *Bohème*, il quale contiene la proposta di una trascrizione delle opere *Rigoletto* di Giuseppe Verdi e *La sonnambula* di Vincenzo Bellini. A differenza del documento descritto nel paragrafo precedente, non si tratta di una messa in scena per un teatro di marionette, nonostante l'assonanza sulla scelta dei titoli, risulta ugual-

mente interessante tener presente le indicazioni di Macchi, poiché se questa idea fosse stata concepita prima del progetto pucciniano, la si potrebbe considerare come uno di una serie di tentativi in fase embrionale che hanno portato infine alla scelta di rivivere, nella riduzione, una delle opere più amate dai teatri lirici internazionali.

Proposta di trascrizione per voci e 15 strumenti e riduzione in un solo grande atto delle opere: *Rigoletto* di Giuseppe Verdi e *La sonnambula* di Vincenzo Bellini.

1. Gli strumenti necessari sono: flauto (anche ottavino), oboe (anche corno inglese), clarinetto (anche clarinetto basso), fagotto, tromba, due corni, trombone, pianoforte, percussione, due violini, viola, violoncello, contrabbasso.
2. Le parti vocali rimarranno immutate. Per i cori si ricorrerà a nastri preregistrati.
3. Si dovranno allestire due cast vocali completi per i necessari avvicendamenti [...].
4. Le scene dovrebbero essere ridotte a puri elementi decorativi mobili. Lo spettacolo dovrebbe poter essere allestito sia in interni che in esterni.¹³

Rispetto al documento precedente viene descritta la composizione dell'organico orchestrale, eccetto la tipologia e il numero delle percussioni. Il criterio adottato per la selezione degli strumenti sembrerebbe quello di assegnarne uno per ogni gruppo previsto dall'organico originale, eccetto la coppia di corni, ed un inserimento inedito del pianoforte. L'operazione proposta appare coraggiosa, la riduzione sembrerebbe realizzarsi altresì nell'accorpamento in due atti della *Sonnambula* e i tre di *Rigoletto* in un unico grande atto. Si presume che l'accorpamento non faccia riferimento ai cinque atti complessivi delle due opere coinvolte, ma che *Rigoletto* e *Sonnambula* siano state proposte come due opzioni plausibili per una riduzione pensata in questo modo. Qualora si fosse realizzata una tale trascrizione secondo queste indicazioni non sarebbe stato fuori luogo un premio all'autore della partitura e una cifra fissa per ogni replica, così come previsto dalla proposta. Come nella precedente, non è fatta menzione dell'uso degli elettrofoni ai fini della riduzione, il documento non contiene nessun'altra indicazione su come si sarebbe potuta realizzare in concreto la trascrizione della partitura, offre una serie di elementi utili per im-

¹³ [SENZA AUTORE] *Proposta di trascrizione per voci e 15 strumenti e riduzione in un solo grande atto delle opere: Rigoletto di Giuseppe Verdi e La sonnambula di Vincenzo Bellini*. Documento DS senza data, I-fgc, in FEM, cartella «*Bohème vario materiale e preventivi*».

maginare come il compositore stesse ponderando la struttura delle sue messe in scena rivisitate, il numero e il tipo di strumenti da selezionare per l'organico orchestrale in sintesi e la tipologia di interpreti per il cast.

Le indicazioni suggerite in queste proposte, su come una grande opera per grande organico possa essere, oltre che ridotta, rivissuta in ogni sua parte, sembrerebbero tracciare un programma vero e proprio per poter poi agire su qualsiasi partitura. In tal senso sembrerebbe che il compositore stesse cercando la formula di riduzione ideale da poter applicare a qualunque tipo di opera del teatro di tradizione. Attraverso queste testimonianze è possibile intravedere quale che fossero le costanti di questa formula per ridurre il melodramma, tale riduzione però come verrà approfonditamente rilevato nella partitura della *Bohème* è il cuore del gesto compositivo di Macchi, che negli ultimi anni della sua carriera artistica ha individuato nella tradizione del melodramma un fertile campo di ricerca da riportare in scena.

Una fra queste costanti della formula pensata da Macchi, che verrà approfondita nel capitolo successivo, è proprio la linea delle voci, sulla quale non possono essere apportate modifiche. L'estrema fedeltà alla versione del canto prevista da Puccini è il principio più volte ribadito dal compositore in più documenti riportati in questa trattazione. E, ancora, l'utilizzo del nastro magnetico per la registrazione del coro, e il numero dei componenti dell'organico orchestrale che in tutte le ipotesi esaminate non supera i sedici elementi.

A tale formula riduttrice, si aggiungerà l'impiego dei sintetizzatori a campione, che in prima battuta sembra siano pensati per assolvere una funzione di integrazione all'orchestra ma che, grazie a un'analisi più attenta delle partiture, riveleranno anche connotati stilistici tipici del gesto compositivo di Macchi. L'uso dei sintetizzatori nella *Bohème* è la firma distintiva di questa riduzione, lo strumento cardine con cui il compositore-riduttore rielabora e propone la sintesi dell'opera di Puccini.

Utilizzando tali strumenti cooptati dall'avanguardia musicale Macchi pone la sua firma distintiva ad una nuova metodologia di rivisitazione contemporanea di una grande opera lirica, e questo si esplica in ogni parte di questo sua rielaborazione della *Bohème*, che non si risolve esclusivamente nel volerla rimpicciolire in un'opera da camera, magari diminuendo l'organico, si tratta di compiere questo atto mantenen-

do la stessa resa in fase di esecuzione di una grande orchestra di novanta elementi all'incirca, facendo eseguire una linea tematica a sedici strumenti dal vivo con l'ausilio di quattro sintetizzatori che integrano il resto della tessitura dell'opera.

Non è dunque la riduzione in sé ad essere l'elemento inedito della trascrizione di Macchi, ma gli strumenti utilizzati e le scelte stilistiche adottate. Parafrasando le parole di Lamberto Macchi,¹⁴ figlio del compositore e coinvolto in prima persona nella fase di ideazione e composizione di questa piccola *Bobème*, si potrebbe definire il rapporto tra i sintetizzatori e gli strumenti, affatto concepiti come una cornice, come se questi ultimi dovessero assolvere al compito di nobilitare il suono dei campionatori, restituendo umanità alle macchine. La riduzione viene immaginata proprio per mezzo dell'uso dei sintetizzatori: programmando già a monte la tipologia e la modalità di distribuzione dei suoni, questi strumenti elettronici hanno la capacità di intervenire sulla parte timbrica dell'orchestra-zione e di fronteggiare l'assenza di quelli acustici mancanti, suggerendo al contempo una nuova estetica. Dunque, le due modalità esecutive, così come appare chiaro in partitura e come si vedrà in seguito, quella prevista per il suono campionato e quella invece immaginata per gli strumenti reali sono fortemente dipendenti e relate fra di loro, anche sul piano interpretativo. Le due partiture sono, dunque, ideate e trascritte per fondersi come parte integrante della pasta sonora di un'opera, dove il ruolo del campionatore risulta fondamentale per caratterizzare questa riduzione e distinguerla dalle altre offerte da modelli contemporanei o postume a questa composizione.

4. OPERA NOVA e il Teatro dell'Opera di Roma.

Per quanto di approssimativa datazione, i rapporti tra la neonata OPERA NOVA e il Teatro dell'Opera sono ampiamente documentati dall'eredità cartacea lasciata dal compositore, e dalle testimonianze fornite da chi ha partecipato al progetto di realizzazione e lancio della sua *Bobème*. La storia degli accordi tra l'istituzione romana e la neonata associazione è rappresentata da diverse ipotesi di contratto che mettono in luce la volontà di OPERA NOVA di mettere in scena la prima as-

¹⁴ Si veda l'intervista a Lamberto Macchi, 19 maggio 2018 in appendice a questa tesi.

soluta dei suoi spettacoli in questo teatro e al contempo è una valida testimonianza che Macchi e Morricone stessero cercando degli interlocutori interessati alla loro proposta.

Per definire una cronologia dei rapporti tra organizzazione culturale e teatro in questione, si potrebbe partire da un carteggio indirizzato a Gian Paolo Cresci l'allora sovrintendente del teatro.

I due compositori nell'aprile del 1992 richiedono con una lettera una esplicita richiesta di collaborazione con la loro associazione per la messa in scena degli spettacoli, lasciando presagire da un lato che i lavori fossero quasi ultimati e solo in attesa di un palco e dall'altro che la prima assoluta fosse stata pensata proprio per il teatro romano.

Una prima testimonianza dei contatti tra OPERA NOVA e il Teatro dell'Opera di Roma potrebbe essere una lettera, scritta dai due compositori e indirizzata a Cresci, in cui fanno presente di aver provato diverse volte a contattarlo telefonicamente e chiedendo di poter prendere un appuntamento con lui per il 9 marzo (dello stesso anno si intende).¹⁵

La risposta di Cresci si tarda di poco ed è indirizzata questa volta a Morricone, a cui accorda un appuntamento per l'11 dello stesso mese.¹⁶ Si presume che tale incontro ebbe luogo e con esiti positivi: i due compositori avranno avuto modo di presentare alla Sovrintendenza del Teatro la loro proposta e di definire i dettagli della eventuale collaborazione. Lo lascia presagire un'ulteriore testimonianza nella corrispondenza, che risale a poco più di un mese dopo quell'incontro, in cui Morricone e Macchi sollecitano un appuntamento con la Sovrintendenza che avrebbe potuto decretare le sorti delle recite di *Bobème*, «l'urgenza deriva dal fatto che "Opera Nova" non può prendere altri impegni prima di aver definitivamente chiarito gli accordi con il Teatro dell'Opera al fine di riservare a quest'ultimo l'eventuale prima assoluta. [...]»¹⁷

Il documento firmato in calce da Macchi e Morricone mette in luce la pressante esigenza di portare in scena l'esperimento legato alla *Bobème*, tuttavia non cita esplicitamente la stessa operazione realizzata su *Tosca* da Ennio Morricone, il che lascia ipotizzare che il primo tenta-

¹⁵ Informazioni contenute in una minuta di lettera Egisto Macchi ed Ennio Morricone a Gian Paolo Cresci, 2 marzo 1992, Roma, MS, in I-fgc, in FEM, cartella «Teatro dell'Opera/Opera Nova».

¹⁶ Cfr. lettera di Gian Paolo Cresci, 10 marzo 1992, Roma, ivi.

¹⁷ EGISTO MACCHI e ENNIO MORRICONE, Minuta di lettera Egisto Macchi ed Ennio Morricone a Gian Paolo Cresci, MS, 21 aprile 1992, ivi.

tivo di varare il Carro di Tespi fosse proprio la proposta della trascrizione di Macchi da presentare in una realtà locale come il Teatro dell'Opera di Roma. Suggerisce, inoltre, diverse informazioni circa lo stato dell'arte dei progetti di OPERA NOVA: dalla missiva sembrerebbe che fossero state previste per i successivi mesi di settembre e ottobre delle recite della *Bobème* al Teatro Brancaccio, lasciando presagire che l'idea di una messa in scena fosse più che concreta. Per ricostruire come si sarebbe potuta realizzare concretamente questa collaborazione, fino alla prima assoluta, sarà utile affiancare a questo estratto alcune ipotesi di contratto conservate tra i documenti dell'associazione conservati nel Fondo Egisto Macchi nel fascicolo relativo alla *Bobème*. Non è possibile purtroppo risalire a chi si occupasse dell'anima amministrativa e contabile di OPERA NOVA, però è possibile affiancare alle ipotesi di contratto con il Teatro anche alcuni preventivi, per farsi un'idea della previsione dei costi degli spettacoli di questa associazione.

La lettura di alcuni preventivi, che risalgono a marzo/aprile 1992, soggetti a diverse rettifiche manoscritte, tra l'altro, mette in luce quale informazione preliminare che il costo di produzione complessivo di una singola recita della *Bobème* ammontasse a circa 18.000.000 di lire.¹⁸ Tale preventivo, in termini di costi di produzione, differisce e non di poco da un altro stilato un mese prima per il debutto a Roma, dove il costo complessivo ammonterebbe ad un totale di 25.000.000. di lire.¹⁹ Nonostante i documenti presentino diverse falle informative non permettendo un'interpretazione economico-finanziaria adeguato, il dato rilevante permane la previsione del costo complessivo per il debutto. Nel corso di questa trattazione, verrà rilevato che l'organizzazione culturale mirava altresì all'ausilio di sovvenzioni statali per la copertura dei costi per la messa in scena. Nell'approccio alla lettura delle ipotesi di contratto con il Teatro dell'Opera, questa informazione dedotta dai preventivi aggiunge una nota in più sul valore economico attribuito dai suoi ideatori allo spettacolo di Macchi, permettendo di immaginare in che termini si ponesse una collaborazione con il Teatro.

¹⁸ Cfr. "*La Bobème*" *Opera Nova*, *Costi lordi ridotti, a recita*, 30 aprile 1992, DS, in I-fgc, in FEM, cartella «*Preventivi Bobème*».

¹⁹ Cfr. "*La Bobème*" *Opera Nova*, *costi ridotti a recita per solo debutto a Roma*, marzo 1992 DS, *ivi*.

Sono consultabili diverse ipotesi di contratto tra OPERA NOVA e il Teatro dell'Opera, che differiscono di poco:

IPOTESI DI CONTRATTO OPERA NOVA/TEATRO DELL'OPERA

- 1) Il Teatro dell'Opera ospita al Teatro Brancaccio una serie di (10) recite della *Bohème* di G. Puccini nella trascrizione di E. Macchi per 20 strumenti.
- 2) Il Teatro dell'Opera di impegna a:
 - realizzare le scene di Luciano Riccieri che resterebbero di proprietà del Teatro e verrebbero successivamente affittate a OPERA NOVA per le recite successive;
 - realizzare i costumi di Elisabetta Montaldo che resterebbero di proprietà del Teatro dell'Opera e verrebbero successivamente affittati a OPERA NOVA per le recite successive;
 - fornire il parco lampade necessario allo spettacolo con adeguata console per le luci;
 - fornire il personale di palcoscenico, operai, tecnici ecc.; [...]²⁰

Il percorso del piccolo teatro vagabondo pensato da OPERA NOVA sembra avviarsi nella prima tappa in spazi tutt'altro che aperti, dunque, bensì a uno dei palcoscenici di riferimento per il pubblico romano, sovente succursale del Teatro dell'Opera di Roma. In questa proposta, ritorna infatti il riferimento alle dieci recite per il Teatro Brancaccio della missiva inviata a Cresci dai due compositori, e suggerisce alcuni dettagli sul tipo di collaborazione fra Teatro e associazione. Il Teatro dell'Opera si sarebbe impegnato ad offrire un supporto per la realizzazione delle scene e dei costumi che sarebbero rimaste di proprietà del Teatro e sarebbero state affittate dall'associazione per ogni rappresentazione. Compito del Teatro fornire personale tecnico e attrezzature per la messa in scena oltre a corrispondere quella cifra già rilevata dai preventivi di 25.000.000. di lire a recita. Una cifra ridondante che si riscontra in molte delle bozze dei preventivi di spesa degli spettacoli, nonostante siano rilevabili alcuni aggiustamenti manoscritti, e diversi tentativi di far rientrare i costi, sembra che quella fosse la previsione per ogni recita. Dal canto suo OPERA NOVA, secondo questa ipotesi contrattuale avrebbe dovuto provvedere al pagamento della compagnia artistica, (cantanti, esecutori, direttore d'orchestra) e al suo

²⁰ *Ipotesi di contratto Opera nova/Teatro dell'Opera*, documento di dubbia datazione di cui sono visionabili diverse copie, DS, in I-fgc, in FEM, cartella «Opera Nova/ Teatro dell'Opera».

personale amministrativo, della copertura assicurativa e dei diritti agli autori, regista e scenografi. Una indicazione interessante è il pagamento del noleggio delle partiture a Ricordi, purtroppo non sono stati rilevati in questa analisi documenti che riportano degli accordi specifici con la casa editrice in questione, tuttavia il pagamento del noleggio delle partiture è una voce riscontrabile in tutti i preventivi pensati da OPERA NOVA.

A queste ipotesi di contratto segue un ulteriore documento dattiloscritto datato 28 aprile 1992, sembrerebbe una possibile risposta del Teatro dell'Opera alla proposta di Macchi. In tale documento il teatro assume le vesti di coproduttore degli spettacoli dell'associazione, vengono similmente ribaditi i criteri della precedente ipotesi e vi sono delle specifiche sulla eventuale redistribuzione e assimilazione delle spese previste per OPERA NOVA nel bilancio di quelle del Teatro dell'Opera. La coproduzione con il Teatro dell'Opera avrebbe garantito ad alla neonata associazione la realizzazione delle scene e dei costumi, quantificate nei costi generali del Teatro; avrebbe provveduto anche al pagamento del personale e materiale tecnico per la realizzazione degli spettacoli ed è rilevabile la previsione di tre o quattro orchestre messe a disposizione per gli spettacoli di Macchi.

- 1) il Teatro dell'Opera dovrebbe apparire come coproduttore degli spettacoli insieme a Opera Nova. In tal modo i costi verrebbero caricati dal teatro sulle spese di normale gestione e non su quelle straordinarie. Il teatro si accollerebbe le spese di:
 - a) strumentisti-formazione di 3 o 4 orchestre in modo da poter avere sempre disponibili gli elementi necessari;
 - b) scene che resterebbero di proprietà dell'opera e sarebbero quantificate nei costi generali;
 - c) costumi (come sopra);
 - d) parco lampade e console per le luci;
 - e) personale di palcoscenico, operai, tecnici ecc.²¹

Al Teatro spetterebbero i costi della compagnia artistica, oltre al pagamento dei diritti dei registi, autori, scenografi e distribuzione, tra i cachet da quantificare risulta per altro quello di Francesco Miracle,

²¹ PROPOSTA DEL TEATRO DELL'OPERA A OPERA NOVA, espressa dal Prof. Bottoni il giorno 28 aprile 1992 a Egisto Macchi, DS, in I-fgc, in FEM, cartella «*Teatro dell'Opera/Opera Nova*».

che come riferito da Lamberto Macchi fu uno dei componenti e grande sostenitore dei progetti di OPERA NOVA fin dalla sua costituzione. Secondo la proposta, il Teatro dell'Opera, quale coproduttore degli spettacoli avrebbe provveduto anche ad eventuali tour previsti per questi spettacoli itineranti, sia in Italia che all'estero, lasciando immaginare non solo che avrebbe apposto la sua firma sul programma di Macchi, ma che avrebbe potuto garantire una progettualità sul lungo termine e di ampio respiro.

Il Teatro dell'Opera partecipa sempre alla produzione, cercando anche di esportare fuori da Roma e all'estero i due spettacoli che apparirebbero come una coproduzione del Teatro dell'Opera e di Opera Nova.²²

Dai due documenti esaminati, un'ipotesi di coproduzione con il Teatro dell'Opera parrebbe un ottimo accordo a favore del lancio degli spettacoli della neonata associazione romana, e al contempo una produzione allettante per il Teatro dell'Opera: innovativa e tradizionale firmata da due compositori di nota fama quali Macchi e Morricone. Andò a finire che nessuna delle due proposte, nonostante i vari aggiustamenti rilevabili nelle bozze di ipotesi di contratto, trovò mai una soluzione concreta, e quella *Bohème* non andò in scena, così come nessun progetto di OPERA NOVA. Tuttavia, anche se il matrimonio tra il piccolo Carro di Tespi pensato da Macchi e l'ente lirico non andò in porto, l'idea di un teatro itinerante aleggiò lo stesso nei progetti posteriori del Teatro dell'Opera di Roma che oggi offre un altro caso di studio, che si colloca sulla stessa linea: *Opera Camion*, la cui ideazione è avvenuta molti anni dopo a quella pensata da Macchi e ad oggi è stata più volte ribattezzata dalla critica il *Carro di Tespi 2.0*. L'opera lirica, questa volta si fa davvero piccola, esile al punto da viaggiare su quattro ruote, onde raggiungere sia le periferie romane, sia qualsivoglia città italiana, su un autocarro. Il *Camion* viene usato in tutti i suoi spazi per favorire l'allestimento delle opere, oltre alla firma del Teatro dell'Opera, questa figura come coproduzione del Teatro Massimo di Palermo, come nel caso della sua riduzione ad un singolo atto del *Barbiere di Siviglia* di G. Rossini.²³

²² Ibidem, ivi.

²³ Informazioni tratte dal sito ufficiale del Teatro Massimo di Palermo: <http://www.teatromassimo.it/calendario/altro/figaro-oper-camion-2017.html>.

CAPITOLO 2.

RIDUCENDO *LA BOHÈME*

1. Quattro sintetizzatori per una grande orchestra.

Come si è anticipato trattando dei casi di studio, la riduzione può assumere diversi connotati, nutrire obiettivi e scelte stilistiche differenti: a differenza delle altre, quella di Egisto Macchi mette in luce una specifica scelta stilistica, anche nell'individuare nella *Bohème* e nel melodramma pucciniano un modello ideale su cui lavorare, scelta in controtendenza rispetto alle vocazioni delle correnti musicali del suo tempo. Appare davvero così sorprendente che l'avanguardista Macchi al termine della sua carriera, si volga all'universo poetico di Puccini, che degli ultramoderni fu bestia nera, a ragione o a torto, oppure diverse tracce rilevabili nelle sue opere lascerebbero pensare ad un processo naturale che si ricongiunge con la tradizione del melodramma?

Una delle risposte plausibili può venire da una proposta di Paolo Emilio Carapezza, che permetterebbe di avvicinare Macchi, ad una definizione quale compositore dal tratto musicale discorsivo ed espressionista, e perciò affine all'universo di Puccini che, insieme a Schönberg, Berg, Bartók, rientra nella cerchia dei suoi autori prediletti, quelli che, sia pur nell'ambito di una personale eterodossia linguistica, lasciarono il segno sulle sue scelte stilistiche.¹ L'assunto di partenza, ad ogni modo, è che la riflessione creativa di Macchi su Puccini sia esplicitamente positiva – e lo dimostra anche il progetto di rielaborazione di due delle opere più popolari quali *Tosca* (commissionata al collega Morricone), e *La bohème*. In questo capitolo, tenterò di verificare quanto dell'anima avanguardista del compositore di Nuova Consonanza permanga nella sua partitura, distinguendola dalla parte più

¹ Cfr. PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Le costituzioni della musica: disegno storico*, Palermo, Flaccovio, 1974, p. 63-69. Per *costituzione della musica* l'autore intende la struttura essenziale della musica, che può essere resa esplicita o ridotta a poche norme essenziali. Per il musicista rappresenta il più o meno consapevole procedimento compositivo, che coincide con la possibilità stessa di far musica. Cfr. *ivi*, 20.

legata ai *topoi* del melodramma, e in che misura sia riconoscibile il gesto personale.

Una prima risposta la fornisce l'impiego degli elettrofoni, ereditati dalla lunga stagione avanguardista, in sostituzione di un numero cospicuo di strumenti acustici: quattro sintetizzatori che, uniti a poche anime 'reali', avrebbero dovuto far fronte all'aspettativa del ricco golfo mistico nella *Bohème*. Naturalmente l'ideazione di un progetto coraggioso come questo, ha richiesto uno sforzo enorme di immaginazione, considerata oltretutto la ferma volontà di Macchi di mantenere invariata il più possibile la linea originale di voci e orchestra: non si tratta infatti di un mero taglio delle parti e di una riassegnazione arbitraria di altre a supporto di quelle mancanti, ma di un ripensamento dell'intera opera con l'esplicito intento di renderla agile e 'trasportabile', mantenendone peraltro intatta la qualità dell'originale pucciniano, una contiguità più volte ribadita da Macchi nei suoi appunti.² Vista la possibilità di esaminare il materiale su cui ha lungamente lavorato Macchi, viene spontaneo chiedersi quali criteri avrebbe adottato Morricone per la sua riduzione di *Tosca*. La domanda è destinata a restare senza risposta, perché dalla documentazione accessibile si desume che OPERA NOVA stesse investendo principalmente le sue energie sulla *Bohème*, progetto pilota, e che Morricone sia rimasto alla finestra, in attesa di avere un modello per la messa in scena sul quale basarsi.

Per comprendere quanto fosse audace l'idea di sostituire la tavolozza sonora originale con pochi strumenti è d'uopo precisare le caratteristiche e le potenzialità dei campionatori digitali dell'epoca, che consentivano al compositore non solo di immaginare un'opera lirica in formato tascabile, bensì di selezionare il suono più idoneo per una resa più fedele possibile. Lo strumento permette di registrare, riprodurre e modificare dei suoni reali, trasformando un suono analogico in un impulso elettrico e acquisendo un elevato numero di campioni sonori al secondo. A differenza del sintetizzatore che si serve di onde sonore generate e sovrapposte elettronicamente, il campionatore elabora suoni reali campionati che possono essere richiamati attraverso

² Il compositore ribadirà la sua volontà di rimanere fedele allo spirito dell'opera originale in diversi documenti afferenti al progetto, a partire dal programma di OPERA NOVA, citato nel capitolo precedente, così come nella sua missiva indirizzata a Roberto Wilson che verrà esposta nel corso di questo capitolo.

una tastiera musicale, facendoli corrispondere ad altezze equivalenti a quelle di un pianoforte. È bene precisare che un sintetizzatore è a tutti gli effetti uno strumento musicale che genera elettronicamente un suono che può essere programmato dal compositore; e si distingue da un campionatore perché permette di creare registrazioni digitali di fonti sonore esterne.

Macchi terminò la trascrizione della *Bohème*, incluso il lavoro sulla scelta preliminare dei suoni per sintetizzatori con la loro relativa catalogazione e classificazione, il 23 novembre 1991, come si evince dalla partitura edita da Ricordi,³ che si presenta nella forma tradizionale di una partitura d'opera, con la suddivisione degli strumenti in famiglie e in sezioni. Nella pagina della sua partitura d'orchestra, i sistemi vengono ripartiti fra pentagrammi dei sedici strumenti 'acustici', quattro dei sintetizzatori (SINT I-IV), e quelle per i cantanti incluse le parti corali affidate al nastro magnetico.⁴ Una serie di numeri in corrispondenza delle parti dei sintetizzatori si può decifrare grazie alle necessarie *legenda* dei suoni,⁵ mentre i tentativi di far suonare la piccola *Bohème* 'artificiale' sono fortunatamente ancora oggi ascoltabili grazie ad una manciata di secondi di una trentina di provini realizzati presso lo studio di registrazione dello stesso Macchi. Questi ultimi trovano riscontro in tre fogli di appunti manoscritti, inseriti nelle griglie di tre fogli prestampati dalla Pontevecchio Edizioni, ognuna corrispondente a un provino, catalogato col titolo della sezione di *Bohème* a cui fa riferimento (il punto di inizio del provino su nastro è tracciato tramite codice SMPTE e l'indicazione di tempo).⁶

³ Le considerazioni che seguiranno si riferiscono a PUCCINI, *La bohème*, trascritta per 16 strumenti e 4 sintetizzatori da Egisto Macchi, Milano, Ricordi, 1991 (s.n.e.), «finita di scrivere 23 novembre 1991»; da qui in poi, nel testo e in nota: MACCHI. In I-fgc, in FEM.

⁴ Si tratta di una descrizione di una pagina della partitura d'orchestra trascritta da Macchi qui in esame, si veda scansione in Appendice a questa tesi.

⁵ *Legenda dei suoni*: il documento a cui si fa riferimento è un foglio manoscritto, riportato in Appendice, che riporta un elenco di suoni selezionati dal compositore in ordine numerico. Di tale documento sono consultabili diverse versioni, anche in formato dattiloscritto che differiscono di poche notazioni. Per questa analisi è stata selezionata la versione manoscritta con un numero complessivo di 53 suoni censiti dal compositore, contenuta in I-fgc, in FEM, in cartella «suoni *Bohème*».

⁶ *Titolo: Bohème, Autore: Egisto Macchi*, La descrizione fa riferimento ad un documento di tre fogli prestampati dalla Pontevecchio Edizioni, datato 12 aprile 1991, ivi.

Ogni griglia contiene sedici celle, e quasi a ognuna è assegnato il suono di uno strumento – ad esempio viole 1052,⁷ o un suono campionato che non afferisce ad alcuno strumento reale, come le sigle *Euphonium Choir*, o AKAI 1060.

Va precisato che la numerazione degli strumenti però, in questi fogli di appunti, non corrisponde a quella delle *legenda* redatte da Macchi. Ma la testimonianza di Lamberto, figlio di Egisto, e di Bruno Carriotti, qui tecnico del suono, consente di immergersi in quelle due giornate di lavoro, nell'aprile del 1991, dedicate alla registrazione dei provini, e di affermare che Macchi stesse sperimentando in sala di registrazione l'esito sonoro della sua intuizione.⁸ Il lavoro di registrazione dei provini per *La bohème* sembrerebbe una parentesi che si chiuse nei soli due giorni documentati dai fogli di appunti, che s'interruppe per inciampi organizzativi e ad altre attività. I trenta provini ad oggi ascoltabili in formato MP3 furono registrati su un *ampex precision magnetic tape*, e in seguito furono riversati per permettere ad oggi l'ascolto di questi pochi secondi di eredità sonora.⁹

AKAI S1000, secondo i due collaboratori di Macchi, fu lo strumento di lavoro principale allora, è stato uno dei più convenienti e quindi uno dei più popolari campionatori stereo a 16 bit a 44,1 kHz, in grado di fornire la qualità di un CD, degli anni Ottanta.¹⁰ Questo strumento, aveva molteplici possibilità, fra cui quella di caricare librerie sonore tramite *floppy disc*, di cui Macchi fece ampio utilizzo. In un singolo di-

⁷ Il numero che segue agli strumenti o le sigle numerate fanno riferimento al codice identificativo dei *floppy* dai quali venivano caricati i suoni campionati dell'Akai S100.

⁸ In FEM si può ascoltare il nastro a sedici piste da un pollice che in seguito è stato riversato da Lamberto Macchi in formato digitale (MP3). Il nastro conservato presso la Fondazione dunque non è quello a cui fa riferimento Macchi per la registrazione dei cori.

⁹ L'*ampex* contiene riferimenti ai fogli di appunti che consentivano di rintracciare le parti in corrispondenza dei pochi secondi della *Bobème*. La copertina di tale nastro conferma la data in cui avvenne la registrazione «aprile/maggio 1991». Tale nastro non va confuso con quello previsto per la registrazione dei cori citato più volte da Macchi nei suoi appunti e presente nella sua partitura.

¹⁰ Precisamente del 1988. L'AKAI S1000 è dotato di 16 voci fino a 32 MB di RAM elaborazione interna a 24 bit in cui i campioni possono essere elaborati attraverso un insieme di modificatori simil-analogici (sebbene digitali), tra cui un filtro digitale (a 12 dB per ottava), un LFO e due generatori di involuppo ADSR (uno per l'ampiezza e uno per il filtro). L'AKAI S1000 offriva anche fino a otto diversi punti di *loop*. Il sistema operativo è memorizzato sulla ROM. Tuttavia, gli aggiornamenti potevano essere caricati da un disco. La funzione *time stretch* era disponibile nella versione 1.3 successiva (cfr. www.vintagesynth.com/akai/s1000.php. Ultimo accesso: 9 luglio 2019.)

sco erano contenuti librerie di suoni affini, della stessa famiglia di strumenti, ad esempio archi o percussioni. Peraltro, il compositore, come molti amanti della musica elettronica, non conosceva approfonditamente solo l'AKAI, ma anche il FAIRLIGHT CMI -serie II, cioè il primo campionatore digitale a tastiera prodotto tra il 1980 e il 1984 in circa 300 esemplari dal proibitivo costo di 32.000 \$. Questo modello era, inoltre, provvisto di tastiera musicale e monitor con tanto di penna ottica, e permetteva di disegnare le forme d'onda sonore e gli inviluppi di ampiezza per ciascun armonico.

FAIRLIGHT CMI garantiva un campionamento di segnali audio fino a due secondi di durata, inoltre permetteva la possibilità di un multicampionamento, attraverso la mappatura lungo l'escursione di tastiera impegnando prima 8 e dopo 16 voci di polifonia. Le possibilità limitate offerte da questo campionatore oltre al un prezzo esoso fanno supporre che Macchi si fosse rivolto al più versatile AKAI S1000 provvisto di una sequenza e una risoluzione di campionamento decisamente maggiori, una eguale polifonia di voci, ma un tempo di campionamento dieci volte maggiore.

Le *legenda* dei suoni sono la fondamentale chiave d'accesso per l'intera partitura di Macchi, consentendo la lettura delle parti afferenti ai quattro sintetizzatori, e un anello di congiunzione per l'analisi incrociata delle due *Bohème*, di Macchi e Puccini, poiché classificano tutti i suoni pensati *ad hoc* per i sintetizzatori. Va precisato che se accanto alla partitura dell'opera sono consultabili altri quattro spartiti per le differenti parti dei sintetizzatori, l'unica linea guida è proprio questa catalogazione: se non ci fosse non sarebbe possibile desumere il tipo di suono dei sintetizzatori nel corso dell'esecuzione.¹¹

Nelle *legenda* vengono puntigliosamente catalogati circa cinquanta suoni associati a un numero che li collega sia alla partitura, sia alle parti dei sintetizzatori.¹² Questo elenco non è importante solo per capire come il compositore riclassificasse i suoni, ma anche perché consente di distinguere quelli di Puccini inseriti ad ausilio per gli strumenti 'reali', da quelli scelti e aggiunti da Macchi. Questa seconda serie di suoni

¹¹ Non sono presenti invece le parti per gli esecutori acustici, che si devono rivolgere a MACCHI.

¹² Le parti dei sintetizzatori sono corredate di una copia di tali *legenda*, è possibile inoltre consultare una cartella denominata «suoni bohème» che contiene alcuni appunti redatti presumibilmente in fase di registrazione.

è la più interessante poiché proviene direttamente dalla sua esperienza nella musica elettronica d'avanguardia, oltre che da quella per il cinema e si lega alle potenzialità dell'AKAI. Ad esempio, il suono 40 corrisponde al pianoforte, strumento non previsto da Puccini e, affidato al terzo sintetizzatore, viene eseguito fin dalla primissima battuta d'apertura dell'opera.¹³ Questo colore inedito è una nota personale, un tocco che, accanto ad altri, e in relazione agli altri 16 strumenti, parla di come Macchi riviva la tradizione del melodramma in un contesto contemporaneo.

La lettura di questo elenco può essere fonte di plurime informazioni attraverso due confronti: quello diretto con la partitura di Puccini rilevando fin da subito tipologia e numero di suoni inediti, e quello con la partitura di Macchi e le parti dei sintetizzatori. In quest'ultima direzione è possibile decrittare, grazie alla catalogazione di Macchi, il modo in cui censisce e rinomina alcuni suoni per distinguerli da altri, permettendo di riconoscerne non solo la natura o la tipologia ma pure la sua funzione. La puntigliosa classificazione fu presumibilmente necessaria per la stesura della partitura e preliminare al minuzioso ripensamento della *Bohème* di Puccini, poiché la numerazione di ogni singolo suono chiarisce l'intenzione musicale sottesa all'intera linea drammaturgica. Nella partitura si leggono numerosi appunti manoscritti: non solo correzioni, ma indicazioni per l'inserimento di suoni ulteriori alle parti dei sintetizzatori in vista di un'esecuzione. Ciò fa supporre che una eventuale recita avrebbe permesso altresì al compositore di definire ulteriormente la tessitura sonora per mezzo dei campionatori, testandone l'effettiva resa dal vivo.

Il lavoro di catalogazione in relazione alla drammaturgia dell'opera era dunque ancora *in fieri*, ma la volontà del compositore di distinguere la funzione dei suoi suoni è già rilevabile dalla loro classificazione. Il ruolo dei suoni nn. 46. *Coro muto maschile* e 47. *Coro muto femminile* (differenziati per ottave) pare controverso: vengono affidati ai sintetizzatori III e IV accostati al suono n. 1 *Violini tematici con 8° bassa*, in un momento di snodo interessante della riduzione, ossia all'apertura del Quadro II *Al Quartiere Latino*,¹⁴ dove Macchi opera un taglio netto alla drammaturgia, peraltro già annotato nella partitura di Puccini che

¹³ MACCHI, b. 1, p. 1, SINT III.

¹⁴ MACCHI, bb. 1-10, p. 134.

gli servì per la sua rielaborazione.¹⁵ Da una lettura delle parti affidate da Macchi ai sintetizzatori risulta chiaro che senza l'ausilio dell'elettronica, gli strumenti reali si sarebbero ritrovati a sopperire in pochi alla mancanza di oltre la metà della compagine orchestrale di Puccini.

A questo punto sarà utile mettere a confronto gli organici orchestrali:

| PUCCINI | MACCHI ¹⁶ |
|---|--|
| Ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti e clarinetto basso in La e in Si \equiv , 2 fagotti | Flauto (Ottavino), oboe (corno inglese), clarinetto in Si \equiv , fagotto |
| 4 corni e 3 trombe in Fa, 3 tromboni, trombone basso | 2 corni in Fa, 2 trombe in Si \equiv , 2 tromboni (tenori e bassi) |
| Timpani, bicchieri, tamburo, triangolo, piatti, gran cassa | 4 sintetizzatori |
| Xylophon, carillon, campanelle, arpa | |
| Violini I e II, viole, violoncelli, contrabbassi | 2 violini, 2 viole, 2 violoncelli |
| Sul palco: 4 pifferi (ottavini in Do), 6 trombe e 6 tamburi in Si \equiv | Nastro |

Le indicazioni di Macchi sull'organico orchestrale risultano indispensabili al fine di distinguere quali suoni fossero prescelti per i sintetizzatori e quali per il nastro. Restano peraltro zone oscure, ad esempio pifferi, trombe e tamburi parrebbero assegnati al nastro, che non si limita dunque a svolgere solo il compito di riprodurre i cori, vi-

¹⁵ Gli appunti a matita del compositore si leggono nella copia di lavoro di Macchi della partitura d'orchestra di GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, Milano, Ricordi, © 1920, P.R. 110 (di qui in poi: PUCCINI). In I-fgc, in FEM.

¹⁶ Nella copia di lavoro di Macchi della partitura d'orchestra di Puccini, è visibile l'elenco del suo organico trascritto a matita dallo stesso compositore a fianco dell'organico orchestrale originale. Lo stesso elenco, senza alcuna modifica, si ritrova nella partitura trascritta da Macchi (parte II) Le specifiche sugli strumenti a fiato prescelti dal compositore (ad es. le trombe in Si \equiv) sono state invece rintracciate in MACCHI per offrire un quadro completo degli strumenti acustici previsti dal compositore.

sto che Macchi annotò a matita «nastro-banda» nel punto corrispondente della partitura di Puccini.¹⁷ Quattro sintetizzatori, a fianco all'organico originale, a prima vista invece, sembrerebbero sostituire solamente le percussioni; nell'elenco prendono in carico, altresì gli strumenti più ingombranti come l'arpa, rendendo più piccolo e maneggevole l'organico che Macchi voleva itinerante. Questo elenco manoscritto congiuntamente a quello della sua partitura rielaborata, dà solo una visione d'insieme di tutti quegli strumenti a cui Macchi rinuncia, a favore dell'esecuzione dei sintetizzatori o del nastro.

Tramite l'analisi delle *legenda* si può verificare come siano stati suddivisi e redistribuiti e con quali criteri, perché confermano l'elenco dell'organico in parte: le percussioni sono affidate esclusivamente ai sintetizzatori,¹⁸ stessa sorte per uno strumento di grandi dimensioni come l'arpa che segue due declinazioni, il suono 13 *arpa per temi* e 14 *arpa per glissandi diatonici*. Diversi strumenti acustici già previsti nell'organico ridotto sono stati reinseriti grazie ai SINT, incrementandone la sonorità, come vedremo. Il tentativo di approssimarsi per quanto possibile all'orchestra di Puccini è manifesto nella maniera in cui vengono suddivise le parti gli archi, ad esempio. Invece di redistribuirle esclusivamente tra gli strumenti in organico, Macchi coinvolge i sintetizzatori: le *legenda* chiariscono che non solo sono stati reinseriti gli assenti, ad esempio il contrabbasso e riequilibrata l'intera compagine, ma anche come si affiancheranno agli esecutori dal vivo e la qualità dell'emissione.

Si vede, nel caso della b. 1, per coloritura e tecnica esecutiva: il suono 26 a cui equivale l'articolazione *Archi ruvidi secchi staccati*, trova ragion d'essere se confrontata con la notazione pucciniana *ruvidamente* per i contrabbassi.¹⁹ Del resto Macchi, in particolare in corrispondenza degli episodi più noti della *Bohème*, seguì spesso le indicazioni di modalità esecutive indicate da Puccini. E c'è spazio pure per accrescere la tavolozza timbrica, creando combinazioni in bilico fra tradizione e nuova musica, come la distribuzione per fasce d'ottava e i raddoppi – il suono 26 *Archi ruvidi secchi, staccati* spesso utilizzato in

¹⁷ PUCCINI, pp. 219-220. (notazione a matita del compositore), si veda l'es. 2.

¹⁸ Si veda la *legenda* in Appendice, ai suoni nn. 20-25.

¹⁹ MACCHI, p. 1.

corrispondenza del 6. *Violoncello e Contrabbassi unisono in 8a bassa* affidato ai SINT I e II, ad ausilio degli esecutori reali.²⁰ Macchi distingue anche la qualità relata alla funzione dei suoni – nn. 28. *Archi meno secchi per scale*, 29. *Archi più secchi per scale*, 30. *Archi ruvidi per danze*,. 31 *Archi dolci per armonie*,. 33. *Armonici Archi Dolce*.

Scorrendo la catalogazione pensata da Macchi, il censimento dei suoni per i sintetizzatori suggerisce dettagli interessanti circa la coloritura degli archi, ad esempio il suono n.45, con l'articolazione *Armonici Archi*, oppure diverse caratterizzazioni degli archi tematici in 8° bassa al suono n.1 e al n. 36 *Archi simili a n.1 più presenti*, o di più difficile interpretazione dalla sola lettura della denominazione il n. 49 *Archi con legno battuto*. Come suggerito dalle sigle, i sintetizzatori non riproducono il suono di un singolo strumento, bensì intere masse d'archi, differenziate dal compositore come appena accennato. La classificazione di Macchi prevede per i legni un posto a sé nelle *legenda* (suoni nn. 16-18: *Flauto solo*, *Fagotto solo* e *Corno solo*) per imprimere presumibilmente maggior volume all'esecuzione acustica.

All'apertura del Quarto IV *In Soffitta*, il SINT I SUONA il n. 16 *Flauto solo*, raddoppiando il flauto acustico che Macchi rinforza ulteriormente con il suono 1, affidato allo stesso SINT, *Violini tematici in 8° bassa*.²¹ A sua volta, se si confronta con il passo corrispondente in PUCCINI,²² si noterà che il tema del Flauto(Ott.) in Macchi, mantiene il tema originario ma in una forma 'semplificata', dimezzata. Le parti originali di Flauto I e II vengono realizzate attraverso un accurata redistribuzione tra il *Flauto solo* del SINT I e il Flauto (Ott.) acustico.

Finora sono stati elencati strumenti riprodotti dai sintetizzatori e già previsti dalla partitura di Puccini, ma l'interesse cresce se si esaminano i suoni aggiunti da Macchi. Il già citato n. 40 *Pianoforte*, non è solo un colore inedito, ma si mescola con una linea sovente personale a violoncelli e contrabbassi, che pure figurano insieme ad altri archi, entrando in scena fin dalla prima battuta. Anche in questo caso, per quanto il pianoforte sia uno strumento inedito, la sua funzione in relazione ai suoni acustici, potrebbe essere descritta come 'ausiliaria' al bilanciamento del registro grave.

²⁰ MACCHI, SINT I-II, bb. 40-4, p.5.

²¹ MACCHI bb.1-10, p. 310. Il suono n°1 è una notazione a matita dell'autore aggiunta presumibilmente postuma.

²² PUCCINI, pp.319-320.

Per comprendere meglio il fine lavoro di sartoria timbrica di Macchi si veda l'inizio dell'opera. In PUCCHINI il motivo dei legni (flauti, oboi e clarinetti raddoppiati all'ottava superiore dall'ottavino) è una catena di bicordi, di sesta minore, quinta, terza e quarta:

esempio 1. PUCCHINI, I, bb. 1-5, p. 2



Macchi redistribuisce il tema originale fra i suoi strumenti acustici e i sintetizzatori come segue: flauto (ott.), oboe e clarinetto in Si \cong eseguono il soprano dell'accordo, mentre affida il suono n. 26 *Archi ruvidi secchi staccati* al SINT I, il compito di eseguire il tema al completo all'originale. (bb. 5-10)

Il fagotto esegue la linea originale di Puccini così come i due corni, sostenuto e raddoppiato all'ottava inferiore dal suono n. 26 *Archi ruvidi secchi staccati* al SINT II. Come è evidente, nonostante ai SINT I e II, sia stata assegnata la stessa tipologia di suono, questi svolgono due funzioni differenti: l'articolazione censita nelle *legenda* è fondamentale per collocare i suoni in partitura e in funzione alla partitura originale, per decrittare la loro funzione nell'organico di Macchi.²³ Inoltre, l'articolazione del n. 26 *Archi ruvidi secchi staccati*, lascerebbe immaginare che questo suono fosse previsto per eseguire parti per strumenti ad arco, invece in questo caso tale suono viene selezionato dal compositore per eseguire le parti previste per i legni. Se il censimento dei suoni agevola dunque la lettura della partitura, tuttavia, un confronto delle due partiture, l'originale e quella trascritta, rivela che la descrizione risulterebbe estremamente densa di interpretazioni, e potrebbe essere affrontata da più angolazioni. Per esempio, una delle assonanze con l'originale sono le indicazioni tecniche per gli esecutori trascritte da Macchi che seguono quelle di Puccini, si veda il *ruvidamente* trascritto dal compositore in corrispondenza delle parti per Fagotto.

²³ Si veda in Appendice, l'intera pagina della partitura a cui si riferisce tale descrizione.

es. 2 MACCHI, p. 1, bb. 1-5.²⁴

Flauto (Ott.)
 Oboe (C. Ingl.)
 Clarinetto si b (Cl. b)
 Fagotto
 2 Corni in FA
 2 Trombe in Si b

All.° VIVACE $\text{♩} = 108$
 IN SOPPITTA
 5

RUVIAMENTE
RUVIAMENTE
RUVIAMENTE
RUVIAMENTE

es. 2 MACCHI, p. 1, bb. 5-10.

Flauto (Ott.)
 Oboe (C. Ingl.)
 Clarinetto si b (Cl. b)
 Fagotto
 2 Corni in FA
 2 Trombe in Si b

10.
DIMIN
DIMIN
DIMIN
DIMIN
DIMIN

²⁴ Riproduzione fotografica, MACCHI, p.1. I-fgc, in FEM, fasc. «*Bohème*». Su gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

In questa sede si è scelto di descrivere alcuni tratti di questo complesso lavoro di ri-orchestrazione effettuato da Macchi, al fine mettere a fuoco da un lato i tratti caratteristici ereditati dalla nuova musica e dall'altro l'affinità con l'originale. Tra i suoni inediti, affascinanti risultano i nn. 38 e 39, peculiari delle scelte stilistiche del padre secondo Lamberto Macchi anche in campo drammaturgico. Al suono n.38, corrisponde l'articolazione *Flauto soffiato (ARR1)*,²⁵ associata spesso, alla parte di uno strumento ad arco, creando combinazioni desuete.²⁶

Il n. 39. *Suono stridulo, drammatico, aggressivo* è invece apertamente irrelato a timbri reali, ma, così come il n. 38, si riferisce a 'rumori armonizzati' selezionati dal compositore per conferire maggiore intensità alla scena. Macchi gestisce questi timbri con bel piglio drammaturgico, talvolta mescolandoli ad altri per rafforzarne la portata, talvolta assegnandoli brevemente allo stesso sintetizzatore che enuncia il tema principale.²⁷ Un caso interessante è l'improvvisa uscita in scena di Benoit che scuote Rodolfo, Marcello, Colline e Schaunard nella loro squallida soffitta. Qui Macchi utilizza i sintetizzatori unendo il n. 38 al 10. *pizzicato dei violoncelli e contrabbassi all'unisono*, e agli strumenti 'reali' in corrispondenza della sonante richiesta «Affitto!»,²⁸ così che la tensione suggerita dall'originale, viene tradotta con l'ausilio di questi suoni inediti. Ancor più interessante è riscontrare questi due suoni in un'altra combinazione, quando Musetta attacca il suo valzer lento «Quando me'n vo' soletta per la via», che Macchi decide di caratterizzare affidando al SINT III la combinazione dei suoni 38²⁹ e 13. *Arpa per temi*, che esegue la parte originale un'ottava sopra, forse perché la miscela rendesse meglio su registri più acuti.

Cosicché l'arpa dei sintetizzatori in questa miscela desueta di un 'rumore armonizzato' del n.38 accompagna nella versione di Macchi,

²⁵ Sembrerebbe che tale suono fosse stato riversato appositamente su *floppy disc*: non si tratterebbe dunque di un suono campionato.

²⁶ Il suono è disponibile nella libreria del campionatore FAIRLIGHT.

²⁷ MACCHI, I, SINT IV, b. 405, p. 48. (notazione manoscritta)

²⁸ Ivi, SINT III, bb. 545-550, pp.62-63.

²⁹ MACCHI, II, bb. 465-470, p. 199, in tali battute i suoni inediti nn. 39, 40 e 38 sono stati aggiunti in partitura con notazione manoscritta ai SINT III e IV, dunque si tratta di un ripensamento postumo alla stampa della partitura, selezionati presumibilmente per la loro funzione additiva al tessuto sonoro.

la voce sensuale della civettuola Musetta, che si racconta per riconquistare Marcello.

Macchi le permette di farlo più che egregiamente anche con un abile redistribuzione degli archi fra SINT ed ‘esecutori reali’: la linea tematica dei violini I di Puccini viene riprodotta al SINT I attraverso il suono n. 1. *violini tematici con ottava bassa*, e il suono n. 29 *Archi ruvidi più secchi per scale*, eseguendola con la medesima indicazione tecnica prevista per i violini acustici dell’originale *molta grazia ed eleganza*.³⁰

Naturalmente, sostituiti dagli archi sintetizzati, qui per i due violinisti di Macchi la questione si fa più complessa: impiegano la *sordina*, come in Puccini, ma eseguono una linea semplificata dei violini I, in forma dimezzata, sostenuti dalla massa d’archi sintetizzati.

Il valzer di Musetta, nella partitura di Macchi, è il luogo ideale per rintracciare le sue scelte stilistiche: è rilevabile la commistione di suoni previsti dall’originale intrecciati a suoni inediti inseriti *ad hoc*, nel tessuto sonoro. E inoltre rivela la scelta aprioristica del compositore di affidare le linee tematiche, spesso contigue all’originale, ai sintetizzatori piuttosto che agli strumenti acustici, che talvolta eseguono parti semplificate a supporto dell’esecuzione elettronica. Macchi ricostruisce la tessitura originale degli archi attraverso un geniale intreccio tra suoni ‘sintetici’ e reali dei pochi strumenti a disposizione, in cui convivono l’intenzione musicale di Puccini e quella personale.³¹

Rimanendo sul Valzer va rilevato il suono n. 3 *Viole/Violoncelli Unisono* al SINT II: una massa d’archi sintetizzata viene nuovamente prevista ad ausilio degli strumenti acustici con un additivo e inedito suono n. 25 *Tamburo*,³² gli archi si aggiungono al grave i suoni del SINT IV, A cui il compositore affida il n.10 *Pizzicato Violoncelli/Contrabbasso unisono*, che esegue in forma semplificata la linea tematica originale.³³

³⁰ Le indicazioni trascritte in MACCHI per SINT I, bb 468-472 p. 199, per ciò che concerne l’esecuzione degli archi affidati ai SINT, coincidono con quelle dei violini I di PUCCHINI, p. 194. Indicazioni preziose altresì per rintracciare la tipologia dei suoni in partitura.

³¹ In aggiunta va sottolineato i suoni nn. 38 e 39, potrebbero essere interpretati come i fonemi peculiari del linguaggio musicale ibrido di Macchi, che mirano ad accentuare l’emozione sentimentale di Musetta e Marcello.

³² MACCHI, p. 199, b.468 SINT I. Notazione manoscritta in partitura aggiunta in seguito suono n.25. in legenda è censito con l’articolazione “*Tamburo*”. Nella riproduzione fotografica dell’es. 3 MACCHI, p. 199, bb. 468-472, si noteranno fra parentesi i suoni aggiunti postumi dal compositore.

³³ MACCHI, p. 199.

es. 3 MACCHI, p. 199, bb. 468-472.³⁴

The image shows a page of a musical score for the opera *La Bohème*, specifically the scene 'O soave fanciulla'. The score is a re-orchestration by Egisto Macchi, as indicated by the caption. It features several parts: four synthesized instruments (I SINT. to IV SINT.), Mimi, Parpignol, Rodolfo, Musetta, and Alcindoro. The vocal line for Rodolfo is 'O soave fanciulla'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'ppp', and tempo changes marked 'rit.' and 'tempo'. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat.

Tornando invece al dolcissimo episodio che vede, invece protagonisti Mimì e Rodolfo («O soave fanciulla») in chiusura del quadro I stavolta si nota che la parte dell'arpa rimane invariata rispetto all'originale, sintetizzata suonata dal (suono n. 13 al SINT IV);³⁵ Macchi prevede che accompagni la dolcissima promessa di Mimì «Ah! Tu sol comandi, amor!», contiguamente all'originale senza variazioni, al culmine dell'idillio d'amore. In poche battute il compositore decide di redistribuire i registri sulla base della varietà timbrica offerta dai suoni sintetizzati e suoni acustici, che presumibilmente lo avranno portato a re-revisionare le parti onde calibrare l'equilibrio complessivo della sua orchestra.³⁶ Si presume che il bilanciamento complessivo della timbrica,

³⁴ Riproduzione fotografica di MACCHI, p.199. Il valzer di Musetta secondo Macchi. Su gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia. I-fgc, in FEM, fasc. «*Bohème*».

³⁵ MACCHI, p. 127: bb. 1089-1093; Cfr. PUCCINI, p. 113.

in fase di esecuzione fosse affidato in particolare alla linea vocale, grande protagonista della trascrizione di Macchi.

Altri suoni caratteristici delle *legenda*, che si caricano dell'intenzione drammaturgica sono i nn 52. *Cannone* e 53. *Scarica fucili*, nel finale del quadro II: per renderlo più realistico Macchi volle forse richiamare con questi suoni 'militari' la presenza di un esercito che attraversa la scena, per ritirarsi nei propri alloggiamenti. In questo caso, torna utile la magistrale destrezza dell'uso dei sintetizzatori, maturata non solo nel campo della musica elettronica ma anche in ambito cinematografico. I suoni 51 e 52 affidati al SINT IV possono essere definiti, secondo l'uso che il compositore intende farne, quali suoni *acusmatici* al fine di riorganizzare lo spazio fisico del palco, consentendo la conquista dello spazio mentale degli spettatori.³⁷ L'uso di tali suoni affidati ai sintetizzatori sembrerebbe in effetti un espediente interessante ai fini di un eventuale messa in scena, considerato altresì che nella compagnia di Macchi non fossero previste comparse. In tal senso, questi suoni potrebbero interpretare lo stesso ruolo del nastro magnetico per i cori, ossia sopperire all'assenza fisica dei figuranti.

Così i suoni *acusmatici* annunciano la presenza di militari sul palco³⁸, invisibili in scena e rintracciabili solo nella mente del suo pubblico grazie all'intervento dei suoni dei suoi sintetizzatori. Interpretare i suoni inediti, ci porta più vicino al Macchi compositore e narratore, che racconta attraverso la forza espressiva dei suoi sintetizzatori e dei suoi sedici strumenti, accentuando grazie ad essi momenti di particolare trasporto drammaturgico. La loro funzione, inoltre, consente di supplire alla mancanza di didascalie nella partitura di Macchi, che invece annotò osservazioni sulla sua copia della partitura di Puccini, lì dove effettuò tagli e ripensamenti, in relazione al nastro magnetico.³⁹

³⁷ «*Acusmatico* (un'antica parola di origine greca recuperata da Jérôme Peignote e teorizzata da Pierre Schaeffer) significa "che si sente senza vedere la causa originaria del suono" o che "fa sentire dei suoni senza la visione delle loro cause". La radio, il disco o il telefono, che trasmettono i suoni senza mostrare il loro emittente, sono per definizione media *acusmatici*», in MICHEL CHION, *L'audiovisione, sono e immagine nel cinema*, [orig. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, 1990, Nathan, Paris], a cura di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 2001, pp.74-75.

³⁸ MACCHI, p.227, Cfr. PUCCINI, p.231

³⁹ MACCHI contiene solo scarse note circa il minutaggio, e le alzate di sipario, ma nessuna nota di regia, nemmeno da parte di effettuato Giuliano Montaldo, contattato in via preliminare per curare la realizzazione scenica della *Bobème* tascabile.

Altre informazioni sono deducibili, invece, dai commenti alle parti per SINT I, che danno un'idea di quanto complesso fosse stato il lavoro di ri-orchestrazione sia per il compositore e sia per chi lo aiutò. Alcuni fogli manoscritti, non di mano dei Macchi, rimandano alla partitura riportando alcune osservazioni sul lavoro che presumibilmente si stava facendo per la registrazione del coro. Tali commenti suggeriscono che un altro collaboratore, profondo conoscitore della partitura di Puccini, fosse stato interpellato per la messa a punto delle parti corali.⁴⁰ Quest'ultimo stava probabilmente riscontrando alcune difficoltà nella comprensione nelle intenzioni di Macchi, in particolare riguardo agli ottoni del quadro I:

- Ti prego di considerare che non ho la partitura originale e che mi riferisco solo allo spartito.
- mancano diverse cose, e non so quando è voluto e quando è dimenticato.
- agli strumenti traspositori mi sembra più comodo non mettere le alterazioni in chiave.⁴¹

Questo breve estratto chiarisce la relazione che intercorre tra la rielaborazione di Macchi e la partitura di Puccini in possesso del compositore, densa di notazioni e osservazioni manoscritte, indice che il lavoro di riduzione abbia preso le mosse da una profonda conoscenza dell'originale. Come già anticipato, anche per l'analisi delle *legenda* dei suoni per i sintetizzatori, è stato necessario un raffronto con il testo di Puccini, non solo per individuare i suoni inediti ma anche per decifrare le funzioni drammaturgiche attribuite da Macchi a tali suoni. Dal canto loro i commenti rintracciati tra i refusi mettono in luce quanto fosse imprescindibile *La bohème* di Puccini, per intendere le scelte stilistiche del compositore-riduttore. Ed è proprio attraverso il confronto delle due partiture che è possibile desumere quali e quante omissioni fossero volontarie e per quali ragioni. Il lavoro di Macchi, non si pone dunque come una libera reinterpretazione di

⁴⁰ Sul frontespizio della partitura di Macchi è trascritto il cognome, «Lazzari», che potrebbe essere Stefano Lazzari, entrato all'Opera di Roma nel 1991 dove attualmente dirige l'archivio musicale.

⁴¹ Blocco di nove pagine, senza autore, n. sette, *Atto I Ottoni*, manoscritto a matita che rimanda a correzioni in MACCHI. L'intestazione ad ogni foglio fa riferimento alle correzioni rilevabili su MACCHI, attraverso l'indicazione del numero della battuta da correggere. Questo blocchetto di fogli, talvolta di difficile interpretazione, chiarirebbe alcune notazioni a matita postume. Autore sconosciuto, l'osservazione in nota è tratto dal MS n.7. In FEM, cartella «Sintetizzatore I».

Puccini ma in relazione stretta con l'originale, dal quale deriva per via diretta, e le pagine di refusi, dovute alla revisione di un collaboratore chiamato per le opportune verifiche, consentono di affermarlo a ragion veduta.

2. Un coro a nastro

Purtroppo, il nastro magnetico con le parti dei cori non venne mai registrato: avrebbe dovuto contenere anche alcuni strumenti ritenuti 'troppo ingombranti' per una piccola orchestra da camera itinerante. Ad esempio, la banda sul palco nel finale del quadro II, che non entra neppure in scena. Un risparmio di spazio ma anche di esecutori, evidentemente non previsti nel golfo mistico di Macchi, garantito con l'ausilio della registrazione delle parti assegnate a questi esecutori.

Va da sé che il nastro, così come i sintetizzatori è un ulteriore elemento inedito e innovativo, da riferire all'avanguardia, ciò che è interessante stabilire, è se e come intendesse alterare la linea originale di Puccini. Le parti che avrebbero dovuto essere registrate sono rilevabili interamente dalla partitura di Macchi, al contrario della sorte toccata a quelle dei sintetizzatori. Il nastro magnetico, così come il gesto di impoverire l'organico orchestrale, riveste un ruolo di cruciale importanza ai fini dell'esito della riduzione. Registrare tutti i cori avrebbe ovviato al problema degli spazi da gestire su un teatrino itinerante, e non di meno anche di costi, lì dove non fosse prevista la retribuzione di eventuali comparse.⁴² Ma di quale coro si sarebbe servito? quale avrebbe utilizzato per la sua piccola *Bohème*, e in quale fase dei lavori avrebbe previsto la registrazione di questo nastro? Se un collaboratore stava lavorando sugli aggiustamenti del coro, in relazione alla partitura, l'idea era dunque in cantiere.

Quello che invece si evince dalla partitura è che individuare quali parti corali dovessero essere registrate e in che termini, può essere utile per capire in che modo Macchi mette in scena grazie alle registrazioni il coro pucciniano. Insieme ai suoni *acusmatici*, il nastro per il coro è un altro espediente con il quale Macchi stabilisce un rapporto con il pubblico e gli appassionati, che si aspettano l'ingresso di una

⁴² Si aggiunge inoltre, che una verifica delle bozze dei preventivi conferma che non fossero stati previsti mimi o voci per il coro.

“folla” eterogenea all’apertura del quadro II. Il nastro mette in scena solo ‘sonoramente’ questo *Quartiere Latino*, perché Macchi si serve dell’ausilio dei suoni, e in questo caso specifico delle voci per richiamare alla memoria un’intera ambientazione scenica al fine di ridurla, sintetizzarla senza farne a meno. Lo aveva già fatto, come si vedrà oltre, per i cori di *Anno Domini* ma allora fu un ripensamento successivo, dovuto alla stessa ragione logistica. In questo caso Macchi prevede di registrare i suoi cori già in fase di ideazione del progetto, proprio perché ridurre e sintetizzare è il suo obiettivo.

Ed è altresì nelle decisioni in merito alle parti del coro che si rivela l’intenzione del compositore di cogliere i tratti significativi dell’opera, e di agire lì dove reputava necessario invece tagliare delle scene al fine di valorizzarne altre. Si può cioè farsi un’idea di quali snodi della trama ritenesse salienti e capirne le ragioni. Il ruolo del nastro non è dunque lo stesso di quello affidato ai sintetizzatori, dove non si riscontrano ad esempio rinvii ad altri archi, o fiati nelle parti segnate al nastro per rimpolpare il piccolo organico di esecutori ‘reali’: per Macchi quei 16 esecutori erano dunque sufficienti.

Il quadro I ne è una riprova, infatti Puccini usava cori né comparse, e Macchi non aggiunge nulla, né inserisce per mezzo del nastro suoni o ‘rumori’, come ci si potrebbe aspettare da un musicista contemporaneo, rispettando la drammaturgia originale. Nel quadro II entra in scena il nastro per il coro di bambine e ragazzi che festeggiano l’ingresso in scena di Parpignol, così che l’interprete del popolare venditore di giocattoli si sarebbe ritrovato con il suo carretto, ammesso che l’allestimento di Macchi lo avesse previsto come oggetto di scena, celebrato dalle voci preregistrate di queste comparse di cui il compositore non ha pensato di fare a meno⁴³

Il secondo intervento del nastro si ritrova in corrispondenza dell’uscita in scena della banda, commentata da un coro di ragazzi, che annunciano «La Ritirata»⁴⁴, quando sartine, studenti, monelli, borghesi e venditori di Puccini all’unisono cantano «Tutto splendor! Di Francia è il più bell’uom!»,⁴⁵ il nastro di Macchi avrebbe riprodotto la linea dei cori rappresentando solo a livello sonoro gli interpreti mancanti. Ugualmente vengono assegnate al nastro le voci nel degli

⁴³ MACCHI, b. 250, p. 163.

⁴⁴ MACCHI, pp. 219-221

⁴⁵ PUCCINI p. 235.

spazzini nel quadro III e il «Vengo»⁴⁶ dell'assonnato Doganiere che nell'originale dovrebbe interagire con loro e nella versione ridotta viene richiamato sul palco solo nella parte prevista al nastro, si tratterebbe, dunque di un personaggio non previsto nel cast di Macchi.
es. 4 MACCHI, p. 240, bb. 70-79.⁴⁷

The image shows a page of a musical score with several staves. At the top, it is labeled 'DALLINE' and includes parts for '3 Sopranos', '3 Tenors', and '3 Basses'. Below that is 'NASTRO (Coro)'. The bottom staves are for '2 Violini' and '2 Viole'. The score contains handwritten annotations, including the number '1' above the first staff, 'Vengo' written in the violin parts, and 'dolo e con grazia' above the vocal line. There are also some circled notes and other markings.

es. 5 MACCHI, ivi, bb. 73-75.

This image shows a close-up of a musical score for two violin parts. It features handwritten annotations, including the numbers '1', '2', and '3' at the top, and the word 'Vengo' written in the music. There are also dynamic markings like 'pizz.' and 'ff'.

⁴⁶ MACCHI, p. 240, notazione manoscritta.

⁴⁷ Il compositore ha trascritto a matita alcune parti che si sarebbero dovute registrare, tra cui una battuta prevista per il Doganiere, che Macchi ha trascritto sulle parti per nastro.

Riproduzione fotografica di MACCHI, p.240. Su gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia. I-fgc, in FEM, fasc. «*Bohème*».

Qualche battuta dopo, ciò che il compositore prevede per l'intreccio sonoro del nastro e dei sintetizzatori si rivela oltre modo interessante. Puccini scrive il coro proveniente dal Cabaret dove si trova Musetta per tre registri vocali differenti (tre soprani primi, tre soprani secondi, e tre contralti), e il loro fraseggio viene accompagnato dal suono dei bicchieri. Soffermandosi sulle corrispettive battute del fraseggio «Chi nel ber trovò il piacer, nel suo bicchier, nel suo bicchier» sulla partitura di Macchi i cori coi relativi registri rimangono invariati e stavolta, invero vengono anche registrati sul nastro i bicchieri con l'ausilio dei suoni del sintetizzatore: suono n. 24 *Bicchieri*, e l'inedita addizione del suono 47. *Coro Femminile*.⁴⁸ Questa volta la previsione è quella di registrare i due suoni del sintetizzatore al nastro insieme ai cori. I sintetizzatori per queste quattro battute saranno suddivisi in questa maniera: il I SINT aprirà con suono n.46 *Coro Muto Maschile* seguito da suono n.16 *Flauto solo* a eseguire la medesima linea dell'esecutore di Ottavino. Il SINT II non suona, mentre il SINT III con il suono n. 5 *Violoncelli e Contrabbassi unisono* e il SINT. IV con il suono n.17 *Fagotto solo*, sostengono la linea dei due esecutori di violoncello.⁴⁹ Non ci sono variazioni nel tema originale previsto, ha escluso come si evince dall'analisi di questo singolo frammento, la parte prevista per triangolo, i violini, e l'arpa.

⁴⁸ MACCHI. P. 240-241.

⁴⁹ MACCHI. bb. 70-85. p.240-241. Cfr. PUCCINI. P. 244.

es. 5 MACCHI, p.240. bb. 80-89.⁵⁰

The image shows a musical score for a vocal part and a tape part. The vocal part is written on a staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are: "VU IL PIA - CER MEL SUO BIC - CHIER, MEL SU - O BIC - CHIER, AH! DU - NA Boc - CA". Above the vocal staff, there is a handwritten note: "quasi rit. a tempo". The tape part is written on a staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are: "VU IL PIA - CER MEL SUO BIC - CHIER, MEL SU - O BIC - CHIER, AH! DU - NA Boc - CA". The tape part is marked with a circled 'A' and the word 'NASTRO (CORO)'. The score is divided into measures by vertical lines.

Anche nel caso dell'analisi delle parti corali affidate al nastro è necessario l'ausilio della partitura originale sia per rintracciare e valutare come sono stati rielaborati e registrati i cori sia lì dove sono stati effettuati dei tagli. Infatti, le parti per il nastro dimostrano che il compositore ha dovuto effettuare delle piccole rinunce alle linee corali, in particolare ciò si verifica in corrispondenza alle stesse rinunce effettuate in termini di sceneggiatura. In altre parole, lì dove è verificabile che non siano state effettuate delle aggiunte con l'ausilio del nastro come già anticipato, il lavoro effettuato dal compositore non prevede la meccanica registrazione dei cori identici a Puccini, bensì registrati nella loro versione in "sintesi" dunque con la previsione di alcune rinunce in corrispondenza dei fraseggi, piccoli tagli qui e lì effettuati nella trama musicale. Purtroppo, non è verificabile in che termini fosse prevista l'interazione tra cori e interpreti al momento dell'esecuzione dal vivo, fatta eccezione per pochissime indicazioni manoscritte in partitura lì dove termina il fraseggio di un cantante e interviene il nastro con il suo coro. Ciò che però l'analisi di tale strumento quale il nastro conferisce alle scelte stilistiche di Macchi ancora una volta, è l'enorme rispetto per la rappresentazione originale e un intervento discreto e mai massiccio dei mezzi "elettronici" e non con-

⁵⁰ In questa parte prevista per il nastro, il compositore prevede di registrare, oltre i cori anche alcuni suoni dei SINT. Riproduzione fotografica di MACCHI, p.240. I-fgc, in FEM, fasc. «*Bohème*». Su gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

venzionali impiegati nella rielaborazione di un'opera così amata che ha conquistato le scene dei teatri fin dal 1896.

3. Puccini e Macchi: partiture a confronto.

La complessità dell'ipotesto di Murger aveva posto non pochi problemi al felice sodalizio di Giacosa e Illica sotto l'egida di Giulio Ricordi che condivise con Puccini il successo nella resa scenica del difficile soggetto della *Bobème*. Che la Mimì di Murger fosse un personaggio ben più complesso di una semplice sartina che si innamora a seguito di un incontro con un giovane poeta in una fredda soffitta, lo scrisse Illica a Ricordi.⁵¹ Apparse a puntate sul periodico satirico «Le Corsaire- Satan», tra il 1845 e il 1849 *Le Scènes de la bohème* portarono al successo Murger tanto che il celebre editore Lévy le pubblicò nel 1851 in forma di romanzo e fornendo la fonte ridotta per le scene da Giacosa e Illica. Il gusto di Illica per creare drammi vitali unito alla vena decadente e all'eleganza poetica di Giacosa diedero vita al binomio ideale per il libretto della *Bobème*.⁵² Puccini dava grande rilievo alla questione metrica, chiedendo ai suoi collaboratori di aggiustare i versi in base alle sue esigenze compositive.

Questa tendenza alla subordinazione del metro poetico alla creatività della composizione musicale è un tratto distintivo della sua arte, che raccoglieva l'eredità di Verdi, verso una nuova concezione della prassi ottocentesca. Le difficoltà connesse al testo di Murger per i due letterati non furono esigue, non furono dettate solo dalla caratterizzazione dei personaggi come anticipato, ma i due librettisti dovevano ricavare da una narrazione episodica una concisa azione operistica, che rimanesse al tempo stesso fedele allo spirito del romanzo, oltre a dover sopperire per tempo al frequente mutamento delle idee di Puccini, a cui non senza polemiche, nel corso della loro collaborazione finirono ad abituarsi. Il riadattamento da romanzo d'appendice a libretto aveva predisposto non poche problematiche circa la scelta dei tratti

⁵¹ Cfr. *Ibidem*.

⁵² Cfr. MICHELE GIRARDI, *La poetica realtà della Bobème*, in *La bohème* di Puccini, Parma, Teatro regio, 2004, pp. 65-108 (versione italiana aggiornata del capitolo IV, «*La Bobème*»: *The Poetic Reality*, in ID., *Puccini: His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, pp. 99-144). Traggio da questa fonte le informazioni essenziali per questo paragrafo e, in genere su Puccini.

che fossero drammaturgicamente convincenti e coerenti tra i ventitré quadretti offerti dalla narrazione di Murger.

Come ampiamente analizzato nell'analisi di Girardi ciò che dettò la fortuna della realizzazione di *Bohème* fu un metodo di lavoro perfettamente funzionale tra Puccini e i due librettisti: la priorità assoluta andava allo schema drammatico sulla quale il compositore componeva le prime idee musicali che a loro volta divenivano la traccia per la versificazione che seguiva uno schema fisso.

Tale schema rileva una bilanciata redistribuzione della composizione letterale e musicale tra gli autori:

| | | |
|----|---|--------------------------|
| 1. | riduzione del dramma, versificazione di base | Illica, Puccini |
| 2. | abbozzi musicali, con indicazioni per i versi | Puccini |
| 3. | versificazione | Giacosa, Illica |
| 4. | composizione e orchestrazione | Puccini |
| 5. | ritocchi drammatici | Illica, Puccini |
| 6. | ritocchi poetici | Giacosa, Illica, Puccini |
| 7. | ritocchi musicali | Puccini ⁵³ |

Nel periodo di piena affermazione del verismo nella storia del melodramma, *Scènes de la vie de Bohème*, calzava a pennello scavalcando a piè pari l'ipotesi iniziale di un soggetto come *la Lupa* di Verga inizialmente suggerito da Giulio Ricordi al maestro lucchese. Reminiscenze dell'iniziale infatuazione di Puccini sono altresì ugualmente rilevate «Nei cieli bigi» di Rodolfo che richiamano i cieli siciliani riscontrabili negli abbozzi della *Lupa*. L'anima del romanzo di Murger, si tinge a tinte crude poco o nulla condivide con la mera narrazione di una candida storia d'amore tra due giovani che trova l'immortalità nella egregia messa in scena dei tempi quotidiani musicalmente riprodotti dalla musica di Puccini. Murger ha offerto spunti perfettamente colti dalla traduzione musicale del compositore lucchese e dall'abile scrittura di Giacosa e Illica, sprizza erotismo goliardico negli uomini e nelle donne, i personaggi hanno caratterizzazioni agrodolci, sono sì giovani che vivono la loro età, tuttavia dimenandosi nell'arte di arrangiarsi a causa della miseria, estremamente sfaccettati nei loro profili psicologici e dunque complessi.

⁵³ GIRARDI, Ivi, p.66.

Tuttavia, nonostante i riferimenti appena esposti e il periodo storico in cui è nata, le interpretazioni postume di questa opera di Puccini, più di altre, sono state spesso discordi e refrattarie al voler relegare tale opera sotto l'etichetta di melodramma verista. E probabilmente proprio questo suo essere "refrattaria all'etichetta" ha permesso a *La bohème* del maestro lucchese di essere un fenomeno musicale che ben si presta ad un riadattamento in chiave contemporanea, presumibilmente proprio per la varietà dei contenuti e delle letture plausibili. E che forse seppur narrando, tra le varie, la triste fugacità della giovinezza, si presenta per la sua struttura narrativa testuale e musicale, essa stessa come l'elisir della giovinezza del suo dramma. Relegarla definitivamente entro una classificazione verista, può dunque risultare fuorviante come evidenzia Zoppelli, che rivede solo nei connotati della *Bohème* di Leoncavallo e non in quella di Puccini tale declinazione, per le accurate descrizioni storiche e geografiche, per le innumerevoli citazioni musicali e letterarie presenti nei testi.⁵⁴ Ciò che può risultare della variante narrata da Puccini, incline a tale classificazione va ricercato nella sua narrazione: non presenta né testualmente né musicalmente dei commenti all'azione scenica, restituendo così neutralità di giudizio al suo narratore.

A ciò si aggiunge l'accento posto da Girardi sull'analisi degli oggetti scenici previsti da Puccini che a differenza di quelli utilizzati abitualmente nelle opere ottocentesche, servono a rappresentare un'azione quotidiana e non suggeriscono connotazioni ad un'epoca specifica in senso stretto. Gli oggetti della *Bohème* acquistano identità in base alle circostanze, a richiamare il mondo degli affetti, o a evocare l'identità di un personaggio, non dicono nulla della loro connotazione storico-geografica. L'esempio offerto in questa stessa analisi, circa la compravendita al *Quartier Latino* potrebbe, in effetti, essere riattualizzata per qualunque pratica frenetica al consumismo, l'intero quadro si presenta come uno scorcio replicabile all'infinito in qualunque epoca. Le caratteristiche di neutralità del tempo e dello spazio della narrazione permettono a questa opera di essere indipendente da un'epoca e da un luogo specifico da un lato, e dall'altro di essere resistente a rigide forme di classificazioni, permettendole di divenire immortale, e di potersi prestare a forme di rivisitazione contemporanea e

⁵⁴ Cfr. LUCA ZOPPELLI, *Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della Bohème*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 57-65: 60.

modernizzazione. Ciò può aver presumibilmente attirato l'attenzione di Macchi, ammiratore dichiarato del compositore lucchese, potrebbe aggiungere nuove riflessioni e rispondere in parte alla domanda già proposta: perché sceglie proprio di ridurre *Bohème*? Ciò che Zoppelli identifica nella sua rilettura di *Bohème* è una narrazione autoriflessiva che richiama il modello scapigliato, dove il personaggio è studiato come negazione dell'identità, e dove non vi è un atteggiamento agonistico o dialettico nei confronti del destino. Da ciò ne consegue che gli eventi non si concatenano tra di loro sulla logica causa-effetto, così da generare un atteggiamento fatalista tale da poter rilevare nel corso della narrazione di Puccini un'anticipazione all'epilogo tragico della vicenda.

Emilio Praga, d'altronde, nelle sue Memorie del presbiterio l'aveva detto chiaro: «Io qui non scrivo un romanzo col suo principio, col suo mezzo, col suo fine, colle sue cause, il suo sviluppo e le sue conseguenze, e tutte le belle cose che si leggono nei trattati di estetica». In effetti è sostanzialmente vero che in *Bohème*, com'ebbe a scrivere Daniela Goldin, «prima del finale non c'è un solo episodio o elemento che faccia prevedere l'esito tragico-patetico». A mio avviso ciò accade non solo grazie alla struttura dell'intreccio, ma anche perché l'applicazione di questo specifico taglio narrativo genera uno straniamento che sottrae ai personaggi la loro funzione di «fulcri d'identificazione», rimuove qualsiasi orizzonte d'attesa legato alla loro tensione volontaristica. Il che non significa diminuire l'impatto emotivo, anzi: mutando la qualità del taglio tragico, trasformando l'esito della vicenda in un colpo casuale che si abbatte su un gruppo di anonime, deboli pedine del gioco sociale, tutte fino all'ultimo momento prive di vera identità e prigioniere della propria babele di linguaggi musicali, si esaspera nell'ascoltatore l'angoscia e la ribellione morale contro l'insensatezza dell'esistenza.⁵⁵

A questo si aggiunge il fatto che l'analisi di Girardi, rileva che la logica musicale di *Bohème* si articola per sezioni, ad ognuna corrisponde uno stato d'animo, a cui si aggiunge la capacità del compositore lucchese di narrare musicalmente gli eventi coordinandoli fra di loro attraverso opportune sincronie e un taglio quasi cinematografico.

Un'altra peculiarità insita nella narrazione musicale della *Bohème* che le consente di poter essere attrattiva a nuove forme di rivisitazione è la sua struttura, l'universalità della vicenda narrata, in cui gioca un ruolo essenziale da un lato il potere evocativo della musica, e dall'altro

⁵⁵ ZOPPELLI, *Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della Bohème*, pp.64-65

il prezioso posizionamento delle scene drammaturgiche, connaturato nell'architettura dell'opera.

Il Leitmotiv svela dunque come l'unico vero evento dell'opera sia il progressivo imporsi della malattia sul fisico della protagonista, mentre le altre melodie a lei associate tornano nella stessa forma perché Mimì, nella costellazione dei personaggi, incarna simbolicamente il tempo della giovinezza e dell'amore, e come tale può solo passare, dunque morire. Tutte le emozioni che la fine di un essere amato può procurare sono sistemate secondo una scaletta che porta infallibilmente alla commozione il pubblico di ogni razza e d'ogni età. Tanta efficace universalità non è dovuta al solo potere evocativo della musica, ma anche alla sapiente strategia formale che governa la partitura: il ritorno nei momenti più opportuni dei temi che descrivono il carattere e le emozioni di Mimì ce l'hanno resa familiare e indimenticabile al tempo stesso. Inoltre, la musica, riepilogando il già trascorso, va incontro al tempo assoluto, raccogliendo ogni sfumatura semantica del testo e ricostituendo una nuova entità, la memoria collettiva, sulla base dell'ordine in cui i temi vengono riproposti.⁵⁶

Da ciò ne consegue che tale struttura formale rende giostrabile apriori l'emotività del pubblico, poiché l'affezione per i personaggi viene indotta dalla stessa architettura dell'opera per mezzo di un'ideazione geniale e aprioristica. In un'ottica di riadattamento dell'opera in chiave contemporanea come quella pensata da Macchi tale struttura non può che giovare ai fini della riduzione, mantenuta tale "impalcatura emotiva" nella linea drammaturgica, seppur nel suo formato tascabile e interpretato con ausilio di sintetizzatori e nastro, *La bohème* di OPERA NOVA avrebbe comunque commosso il suo pubblico, semplicemente attenendosi quanto più contigualmente alla cromatura emotiva già suggerita dall'originale.

La ri-orchestrazione effettuata da Macchi ha effetti inevitabili sulla linea drammaturgica che sono riscontrabili nelle modifiche effettuate dal compositore attraverso un confronto tra la partitura per orchestra di Puccini e quella rielaborata da lui. Il confronto già effettuato per ciò che concerne la sostituzione degli strumenti racconta come questi siano stati scambiati in taluni casi con l'ausilio dei sintetizzatori ed in altri come siano stati rimpolpati dai nastri nel caso dei cori e in che modo.

⁵⁶ GIRARDI, *La poetica realtà della Bohème*, p. 106

È stato per tanto verificato che non si trattasse di una meccanica sottrazione di strumenti all'organico orchestrale originale o l'arbitrario inserimento dei sintetizzatori per agevolare questa operazione, ma una riflessione profonda e una riscrittura integrale di un'opera melodrammatica evidentemente affine ai gusti del compositore d'avanguardia. Affianco all'uso inedito dei sintetizzatori, è stato rilevato un uso magistrale del nastro magnetico a cui è affidato l'arduo compito di mettere in scena, seppur in sintesi, i momenti della narrazione che nella versione originale prevedevano un numero cospicuo di comparse, di voci del coro ed altresì di strumenti musicali che difficilmente avrebbero potuto trovare posto sul piccolo Carro di Tespi.

Ma nella sua revisione Macchi nel tentativo di ridurla ha dovuto effettuare delle "rinunce" con alcune ricadute sulla linea drammaturgica. E ciò non contraddice necessariamente l'intento del compositore di rimanere quanto più fedele all'originale pucciniano, poiché lì dove sono stati verificati dei tagli, tali scene non sono andate del tutto perdute, sono state semplicemente "sintetizzate". In altre parole, come già anticipato, l'operazione di sintesi effettuata dal compositore, non si risolve esclusivamente nel ripensamento dell'organico orchestrale bensì in un'operazione di riepilogo effettuata per mezzo di un ritaglio dell'azione scenica ed una conseguente ritraduzione musicale che ha degli effetti sulla linea drammaturgica.

L'ipotesi iniziale nella ricerca di questi tagli, la cui esistenza è stata suggerita già dall'analisi del lavoro effettuato sul nastro, hanno come conseguenza quella di ridurre ai tratti più salienti l'opera di *bohème*, sicuramente, tali falle, tuttavia, non si sarebbero riscontrate in corrispondenza delle arie più note, e degli snodi centrali della trama, una tale operazione sarebbe costata una modifica profonda all'anima dell'opera e ciò non era previsto negli intenti del compositore. In aggiunta, tra i documenti relativi alle caratteristiche principali di questa opera, viene specificato che queste modifiche si sarebbero riscontrate in prossimità dell'ingresso "in scena" del nastro magnetico inserito nel Secondo Atto. Così che è stato verificato, infatti, è che «Quella gelida manina» si trova esattamente incastonata nella sua scena più nota all'incipit dell'innamoramento di Mimì e Rodolfo. Per altro a livello analitico l'intero Quadro I, come già rilevato nell'analisi preliminare delle parti dei nastri, è quello che è stato meno soggetto a modifiche

da parte di Macchi, la linea vocale così come quella drammaturgica sono contigue all'originale pucciniano.

Stessa sorte per il Quadro IV anch'esso ambientato in *Soffitta*, non sono state rilevate delle censure ai fini della riduzione, né è stato aggiunto nulla di inedito per mezzo del nastro ad ausilio degli esecutori e dei sintetizzatori. Al culmine della massima drammaticità della morte di Mimì, difatti è affidata solo agli interpreti e agli esecutori acustici ed elettronici l'incarico di narrare l'imminente triste epilogo dell'opera. La scelta di non operare modifiche ai momenti più noti di *Bohème* avrebbe avuto d'altra parte conseguenze significative sia in termini di rispetto della linea drammaturgica originale, sia in termini di un eventuale ricezione da parte del pubblico, che per quanto si possa ritenere avvezzo alla modernizzazione non avrebbe perdonato un taglio alle scene più conosciute e amate dell'opera e forse tale modifica non se la sarebbe perdonata neanche lo stesso Macchi. Infatti, per quanto "fare a meno" possa apparire di per sé una violazione dell'originale, una rielaborazione profonda, scegliere di mantenere e valorizzare una scena piuttosto che un'altra suggerisce non poche riflessioni sulla poetica di questo compositore-regista. Va da sé che operare una sintesi, riassumere all'*essenziale* i tratti salienti di un testo comporta un'operazione a monte, che ha come conseguenza l'esposizione del modo personale e soggettivo di selezionare quali che siano i tratti più importanti di tale testo. In breve, riducendo e dunque operando dei tagli, l'operazione di sintesi effettuata da Macchi riferisce quale che sia per lui *La bohème* da raccontare, quali che siano i tratti salienti da rappresentare anche ad un pubblico non avvezzo al teatro d'opera.

Effettuare tale operazione dimostra la volontà di Macchi di mettere in scena la storia già narrata da Puccini e di cui lui si offre di fornire una personale sintesi quanto più vicina all'originale. Inoltre, si andrà a verificare che conseguenze ha avuto questa rielaborazione sulla linea drammaturgica, ossia se è stato semplicemente omesso un momento narrativo o se è stato rielaborato e tradotto dal compositore attraverso i mezzi a disposizione. La ferma volontà di mantenere inalterate le scene più note di *Bohème* è altresì una garanzia da un lato della volontà del compositore di assicurarsi la fidelizzazione del pubblico, che per la prima volta avrebbe assistito ad una realizzazione in versione cameristica di una pietra miliare del teatro d'opera, attraverso gli strumenti ereditati dalla sua lunga stagione di militanza nella musica

d'avanguardia, e dall'altro di mantenere inalterati i connotati principali della *Bohème* seppur presentandosi nella sua formula inedita: in formato ridotto. Ciò che l'analisi delle parti corali registrate ha evidenziato è che in effetti l'operazione di riduzione di *Bohème* ha inevitabilmente avuto come conseguenza il taglio di alcune scene o di personaggi previsti dall'originale pucciniano, alcuni dei quali dovevano essere registrati al fine di preservarli e richiamarli ugualmente alla memoria del pubblico.

Il nastro riveste una funzione cruciale nell'individuare lì dove sono stati effettuati dei tagli, che non si presentano come una brusca frattura alla linea drammaturgica, il risultato di tale operazione non è una frammentazione delle scene più note dell'opera. In altre parole, i momenti salienti dell'intreccio narrativo non risultano frammentati o disgiunti o giustapposti fra di loro, né sono stati incorniciati nel tentativo di volerli rappresentare come quattro singoli quadretti indipendenti. Ciò che non deve essere sottointeso è che l'operazione effettuata da Macchi rileva una profonda conoscenza della linea drammaturgica originale e al contempo una grande esperienza di manipolazione della trama attraverso la composizione musicale. A tal proposito va fatta una specifica: trovandosi pur sempre di fronte ad un testo sottoposto ad una profonda modifica strumentale per le motivazioni già anticipate, per individuare delle discrepanze con l'originale, è stato altresì utile orientarsi attraverso il confronto della linea vocale prevista da Macchi, suggerimento offerto direttamente dallo stesso compositore a partire dal *programma di massima* di OPERA NOVA, in cui sono descritte le caratteristiche principali e strutturali di *Bohème*, tra le quali la specificazione di una linea vocale fedele all'originale.

Nella partitura rielaborata da Macchi il testo appare strutturato in maniera verosimile all'originale pucciniano: i quattro quadri previsti sono rilevabili nella partitura rielaborata da Macchi: dunque si risconterà senza alcuna modifica un Quadro I *In Soffitta*, un Quadro II *Al Quartiere Latino*, un Quadro III *La Barriera d'Enfer* e un ultimo Quadro IV *In Soffitta*. La divisione in quattro quadri rimane dunque inalterata, in corrispondenza del termine di ogni quadro è rilevabile in partitura una notazione manoscritta che indica il termine di ogni atto.⁵⁷

⁵⁷ MACCHI, in partitura si possono rilevare notazioni manoscritte dall'autore alla p.133 (Fine I Atto), p.232 (Fine II Atto), p.309 (Fine III Atto) p.402 (Fine IV Atto).

La prima differenza a livello strutturale è rilevabile tuttavia nella previsione della resa scenica di tale opera, ed in particolare nella sua suddivisione temporale, come aveva espressamente descritto nelle caratteristiche principali di *bohème*.⁵⁸ Gli effetti della sintesi di Macchi colpiscono la linea drammaturgica — lì dove, nell'originale, è prevista una mutazione dello spazio scenico, come in qualche modo viene suggerito dal documento già esposto afferente al progetto di OPERA NOVA.

In tale documento, viene anticipata l'intenzione di sintetizzare *bohème* e di dividere lo spettacolo in due atti, accorpando il I e il II Quadro e il III al IV Quadro. Di conseguenza, una prima osservazione va fatta confrontando il momento in cui Macchi prevede che cali il sipario, al fine di individuare le conseguenze di tale operazione di sintesi nella linea drammaturgica ed individuare le modifiche operate anche nella conseguente traduzione musicale.

Nell'originale di Puccini è previsto il primo lento calo della tela sul neonato idillio d'amore tra Rodolfo e Mimì alla parola «A-mor» pronunciata da entrambi, in prossimità del termine del Quadro I.⁵⁹ In Puccini, la tela tra il Quadro I e II separa per poco la scena intima dei due protagonisti in uno spazio scenico che rappresenta un ambiente privato e riposto inserito nella *Soffitta*, e quella immediatamente successiva, aprendosi lentamente su una scena diametralmente opposta situata nel caotico *Quartiere Latino* dove una folla eterogenea di borghesi, sartine studenti e venditori affolla il palco, favorendo un tempestivo cambio di allestimento tra due ambientazioni così differenti. L'evoluzione scenica originale prevede dunque un passaggio non graduale tra queste due scene, snodo centrale della trama, da una “a coppia” dei due protagonisti Rodolfo e Mimì, ad un successivo cambiamento di scena che prevede un numero cospicuo di interpreti e comparse che restituissero l'idea di un quartiere affollato.

Lascito della primitiva impostazione, in cui era saldato al primo, il Quadro II è l'immediata prosecuzione del precedente, tanto che se si potessero evitare i

⁵⁸ «lo spettacolo è diviso, anziché in quattro, in due atti, accorpando il primo atto al secondo ed il terzo al quarto, ricostituendo così quella ideale unità di tempo prevista nell'azione drammatica.» Da OPERA NOVA. *Progetto di un teatro lirico portatile*. DS in I-fgc, in FEM.

⁵⁹ PUCCINI, pp. 120-123.

problemi tecnici dovuti al cambio di scena, e saltare quindi l'intervallo, l'azione risulterebbe condotta pressoché in tempo reale. [...] L'azione è preceduta, a sipario chiuso, dalle stesse triadi parallele udite quando Schounard aveva decantato i pregi del Quartier Latino, affidate alla fanfara delle tre trombe (F, es. 4: a): anche questo accorgimento ribadisce l'assoluta continuità rispetto al quadro precedente. Il coro attacca, diviso in vari gruppi, mentre la tela si alza mostrando il brulicare della folla, un colpo d'occhio che normalmente riscuote l'immediato applauso del pubblico.⁶⁰

Le mutazioni dell'impianto scenico, stando alle notazioni del compositore, si riducono di molto e l'individuazione è suggerita dalla sua previsione sul calo del sipario. Il sipario di Macchi, si attarda di 60 minuti dall'inizio,⁶¹ in prossimità di una già avviata introduzione strumentale del Quadro II che nella sua versione si presenta estremamente peculiare, e a cui corrisponde una rilevante differenza dall'originale.

In questo caso, il compositore effettua una *posposizione* della previsione del calo della tela rispetto all'originale, suggerendo presumibilmente che non fosse atteso, come in Puccini, una mutazione nell'allestimento scenico tra il I e il II Quadro. E ciò non appare inverosimile considerata la previsione di Macchi di un'ambientazione descritta ai minimi termini ed in più l'assenza "fisica" di comparse e di scene corali affidate al nastro magnetico. Cosicché nella narrazione di Macchi si verifica una sorta di continuità tra l'intimità della scena in *Soffitta*, un ambiente chiuso, e l'introduzione ad una scena che nella previsione dell'originale si verifica non solo in un'ambientazione caotica bensì situata all'aperto del *Quartier Latino*.

La fluidità della narrazione viene interrotta "fisicamente" dal calo del sipario in Macchi in prossimità della fine di un arrangiamento solo strumentale, una rielaborazione inedita dell'introduzione strumentale del Quadro II di Puccini, che in questo caso comporta dei tagli alle parti previste per la folla, i monelli e i venditori, previsti da Puccini poco dopo la riapertura del sipario. Così come vengono tagliati alcuni fraseggi di Schounard e di Colline⁶², qui le "forbici" di Macchi colpi-

⁶⁰ GIRARDI, *La poetica realtà della Bohème*, p.136

⁶¹ PUCCINI, p. 132, attraverso un'indicazione manoscritta Macchi indica lì dove prevede il calo del sipario ed è rilevabile anche l'indicazione temporale: *Sipario, 60' dall'inizio*.

⁶² PUCCINI, pp.121-146. Le indicazioni manoscritte in queste pagine sono fondamentali per rilevare lì dove fosse prevista la censura del compositore, indica attraverso delle sigle l'inizio e il termine del taglio direttamente sulle battute, così come vengono indicate

scono anche un'interazione dei due protagonisti Rodolfo e Mimì, viene omesso il dolce colloquio, di poche battute, fra i due davanti la modista circa il loro pegno d'amore: la cuffietta. Oltre all'operazione di scomposizione e ricomposizione delle parti previste per i personaggi e per le comparse il gesto compositivo di Macchi si manifesta in tutta la sua genialità proprio nella sua rielaborazione inedita dell'introduzione strumentale del Quadro II di Puccini, che appare evidente dal confronto delle due partiture, che nella traduzione scenica in Macchi si collocherebbe al termine dell'Atto Primo.

In questo caso il compositore sembrerebbe aver operato una sorta di *sintesi musicale* dell'introduzione strumentale originale, affidata esclusivamente agli esecutori "reali" e ai sintetizzatori, a cui si potrebbe attribuire la funzione di *anticipare* l'evoluzione scenica che si verificherà nel quadro successivo. Questa *sintesi musicale* composta da Macchi per il suo Quadro II⁶³, non prevede l'utilizzo del nastro per reimmettere la folla eterogenea prevista da Puccini, diversamente da quanto prevede invece di fare, in seguito, dopo l'ingresso in scena degli interpreti e di Parpignon, e si presenta come uno dei luoghi ideali per individuare il gesto compositivo di Macchi.

Questo arrangiamento di Macchi dell'introduzione del Quadro II appare unicamente strumentale, richiama il tema originale ed è redistribuito e riscritto per i suoi sedici esecutori reali e i quattro sintetizzatori, con un largo uso di suoni inediti il n.46, e il n.47 della libreria AKAI, rispettivamente *Coro Maschile e Coro Femminile in ottava*, rivelandosi da un lato quale spia di quell'accorpamento in due soli Atti che aveva già descritto fra le caratteristiche della sua *bohème*, e dall'altro come suo intervento 'riduttore' nella trama originaria per mezzo di una sintesi della composizione originaria. La suddivisione dell'opera in due grandi atti descritta dai documenti di OPERA NOVA, perciò viene in parte smentita dalla partitura, poiché a livello analitico, è stato verificato che i due grandi Atti di cui si compone l'opera di Macchi, sono composti come segue:

l'Atto Primo: ingloba a sé l'intero Quadro I, *In Soffitta* e la sintesi strumentale dell'introduzione al Quadro II *al Quartiere Latino*. Sipario⁶⁴.

da alcune frecce quali parti venivano invece affidate al nastro, e quali altre rimanessero intatte per essere rielaborate e arrangiate dal compositore.

⁶³ MACCHI, pp. 134-154.

⁶⁴ MACCHI, p.154 si segnala indicazione manoscritta dal compositore – SIPARIO-

L'Atto Secondo prosegue senza alcuna interruzione dal Quadro II *Al Quartiere Latino*, al Quadro III *La Barriera d'Enfer*, e nuovamente *In Soffitta* Al Quadro IV. Sipario.

La suddivisione consente l'individuazione dell'intervento del nastro in scena suggerendo quando sarebbe stata prevista una eventuale sincronizzazione, e dunque a partire dall'Atto Secondo, ed introduce non pochi quesiti su come si sarebbero potute verificare le variazioni nell'allestimento scenico per le quattro ambientazioni previste dall'originale.

Nell'originale il calo della tele risolve le incombenze tecniche dovute alle quattro scenografie differenti, in Macchi la previsione di un unico sipario suggerisce che, presumibilmente, si sarebbe passati dal suo II al III e al IV Quadro, del suo Atto Secondo senza grosse modifiche nell'allestimento del suo piccolo Carro di Tespi. Il dinamismo delle scene presenti nell'originale al II e III Quadro, in cui sono previste non solo ambientazioni fuori dalla *Soffitta*, ma in un quartiere tra la folla o fuori dal cabaret sotto una nevicata, in Macchi trovano un'unica soluzione nel Secondo Atto, sintetizzate per mezzo dell'ausilio dei nastri e presumibilmente affidando tutta la carica espressiva e descrittiva delle differenti ambientazioni, esclusivamente ad un allestimento di sintesi e pochi oggetti evocativi. I quesiti su quali che fossero gli espedienti previsti dal compositore per rappresentare l'evoluzione scenica rimangono ipotizzabili, poiché non vi è riscontro in partitura su quali che fossero le disposizioni per la regia. Ciò che invece assume grosso rilievo è l'*anticipazione* del Quadro II all'Atto Primo di Macchi, tale anticipazione potrebbe far sembrare che l'azione temporale scenica della *Soffitta* al *Quartiere Latino* si presenti interrotta, spezzettata fra i due grandi atti. Dalla partitura di Macchi, questo risulta uno snodo fondamentale per l'identità della sua opera in formato cameristico, in cui il compositore affida ai suoi esecutori, l'arduo compito di richiamare un'intera ambientazione scenica, quella del vivace *Quartier Latino* unicamente con la forza espressiva dell'esecuzione musicale, senza l'ausilio dei nastri o di comparse.

Ancora una volta, è affidato ai suoni il ruolo di "oggettivarsi" e interpretare gli "assenti" sul palco, ed è realizzata da Macchi attraverso un arrangiamento che "sintetizza" e riporta all'essenziale sul palco l'azione scenica.

In tale operazione sembrerebbe che Macchi avesse ben accolto la lezione tutta pucciniana, attraverso la tecnica della *reminiscenza*, ossia l'impiego di sequenze melodiche e armoniche di immediata riconoscibilità applicate su situazioni, personaggi o oggetti, e di cui vi Puccini fa un largo uso in *Bohème*. Provando ad effettuare un parallelismo tra la tecnica di narrazione musicale di Puccini e quella di Macchi, si potrebbe rintracciare una similitudine nella sintesi strumentale composta da Macchi, che non potendo ritrarre l'intera ambientazione corale del *Quartier Latino* pucciniano, ne anticipa la sequenza melodica con un suo arrangiamento al termine del suo Primo Atto.⁶⁵

Il sipario di Macchi, difatti si riapre direttamente sulla gelosia di Rodolfo al «Chi Guardi» e il suo ingresso in scena al fianco di Mimì, quasi in diretta continuità con la scena intima del Quadro I in *Soffitta*, che si concentra su un'interazione a due. La riapertura del sipario avviene su due coppie di personaggi: Mimì e Rodolfo intenti ad avviarsi al Caffè Momus, e Colline e Schaunard, senza alcuna variazione, da tale momento, alla linea vocale originale prevista per questi quattro interpreti.

Si precisa inoltre che i quattro personaggi, dalla riapertura del sipario vengono accompagnati esclusivamente dagli esecutori acustici ed elettronici poiché il nastro viene previsto poche battute più tardi, in concomitanza con l'ingresso di Parpignon. I tagli rilevati sulla partitura suggeriscono in qualche modo, altresì, la volontà di questo compositore-riduttore di servirsi dei suoni per costruire paesaggi sonori al fine di rappresentare “fisicamente” il minimo indispensabile delle scene più ‘caotiche’ dell'originale. In tal senso, soggiace l'intento di Macchi di affidare il più possibile all'esecuzione dell'orchestra e al nastro la funzione simbolica di rappresentare l'ambientazione, sicuramente per esigenze logistiche in termini di spazio in previsione di uno spettacolo in formato tascabile, ma allo stesso tempo la volontà di non rinunciare al tessuto narrativo originario, per non intaccare in maniera significativa la continuità temporale dell'azione drammatica.

Volendo immaginare una messa in scena dalle sole indicazioni esposte fino ad ora: il sipario si sarebbe chiuso e riaperto nel *Quartiere Latino* di Macchi per richiudersi senza alcuna interruzione solo al termine, una successione di eventi che nella loro fugacità narrano secon-

⁶⁵ Cfr. MICHELE GIRARDI, *oggetti e quotidianità*, da versione aggiornata del capitolo *La poetica realtà della Bohème*. pp. 65-108.

do questa logica, egregiamente il senso di provvisorietà della giovinezza. Inoltre, è stata effettuata una verifica sulla chiusura e riapertura di ogni quadro nella partitura, e a tal proposito il Quadro III, trovandosi nel suo Secondo Atto, appare nella rielaborazione di Macchi soggetto a modifica di scomposizione e ricomposizione, questa volta operata, in maniera differente dal caso della sintesi musicale effettuata all'introduzione al *Quartiere Latino* nel primo Atto, perché come già anticipato, la riduzione viene effettuata direttamente per mezzo dei nastri. Anche le notazioni manoscritte, sulla sua partitura d'orchestra di Puccini sulla quale ha lavorato, in corrispondenza del Quadro III risultano di minor numero e colpiscono le interazioni collettive, la maggior parte delle parti corali seppur anche esse scomposte e "rimpicciolite" vengono assegnate al nastro, in tal senso la traduzione musicale per gli strumenti dell'organico ridotto di Macchi in partitura viene effettuato principalmente per agevolare l'ingresso in scena del nastro. Le forbici di Macchi colpiscono stavolta un'interazione con un personaggio secondario eliminando dalla trama il Sergente dei Doganieri, di fatti dall'apertura del Quadro III le parti previste da Puccini per tale personaggio sono state depennate da Macchi, insieme ad alcuni fraseggi delle Lattaie.⁶⁶

Nessuna variazione, come già anticipato, si presenta invece all'apertura del Quadro IV *In Soffitta*, presumibilmente in questo caso dovendo rappresentare nuovamente un ambiente intimo, non sono state effettuate dal compositore modifiche o operazioni di sintesi strumentale, infatti anche in questo caso come si è verificato nel Quadro I, non è stato affidato nulla di inedito al nastro, neanche ai fini di un reintegro della composizione strumentale. Il I e il IV Quadro in seguito a tale verifica in partitura, nonostante l'uso inedito dei sintetizzatori e di un numero esiguo di anime strumentali, risultano i momenti drammaturgici più fedeli all'originale pucciniano, che suggeriscono la volontà del compositore di incorniciare le suggestioni narra-

⁶⁶ PUCCHINI. *Personaggi*, che tale personaggio non sarebbe stato previsto è altresì suggerito da alcune notazioni manoscritte sulla copia da lavoro della partitura d'orchestra di Puccini, nell'elenco dei *Personaggi*, Macchi lo depenna. Altre notazioni a fianco nella stessa pagina suggeriscono che avrebbe previsto lo stesso interprete sia per Rodolfo che per Parpignon, un altro stesso interprete nei ruoli di Colline e Benoit, ed un interprete per i ruoli di Schaunard e Alcindoro. In effetti, che il personaggio del Sergente dei Doganieri, non fosse stato previsto lo confermerebbero anche i bozzetti della costumista, di cui si tratterà in seguito.

tive suggerite dalla versione originale. In tal senso, è affidato esclusivamente all'esecuzione strumentale e all'interpretazione vocale dei personaggi l'arduo compito di rappresentare le controverse sfaccettature emotive di tali momenti dell'opera, quasi come se la volontà di fondo del compositore fosse quella di centrare l'attenzione esclusivamente sulla forza espressiva della vocalità degli interpreti e della componente strumentale.

Il II e III Quadro, sono il luogo ideale per individuare l'intervento di riduzione operato dal compositore mettendo in luce due meccanismi di sintesi differenti come evidenziato: il primo per mezzo di un arrangiamento che si ispira al tema originale dell'opera per richiamarne l'atmosfera scenica, in cui il compositore utilizza solo sintetizzatori e strumenti acustici. Il secondo meccanismo, invece attraverso la registrazione delle parti corali che prevede ugualmente un'operazione di scomposizione e ricomposizione delle parti originali.

Entrambi i meccanismi di sintesi sperimentati da Macchi per la riduzione intervengono esclusivamente nelle scene che prevedono esecuzioni corali, concentrando l'attenzione in scena principalmente sui personaggi principali, con interazioni prevalentemente "a coppia", come verificato alla riapertura del Sipario all'Atto Secondo: in partitura alcuni momenti dell'opera appaiono come piccole cornici di duetti e quartetti di voci estremamente valorizzati dall'intervento inedito dei sintetizzatori. Una grande assonanza con l'originale è rilevabile nei momenti di massima intensità drammaturgica e nell'intenzione di mantenerle il più fedeli possibili alla sua genesi, come rivela l'assenza di *modifiche di sintesi* sul I e IV Quadro, oltre ad essere una probabile spia della volontà del compositore di inchiodare il suo pubblico alla sedia direttamente con la narrazione originale offerta da Puccini, suggerisce che è esattamente l'intensità espressiva della vicenda pucciniana che Macchi intendeva raccontare nella sua versione sintetica, presentandosi in partitura come un grande gioco d'artificio dall'inizio fino al termine.

L'opera di Macchi e Puccini si chiude nel medesimo momento, poco dopo la presa di coscienza di Rodolfo della morte di Mimì e della fine della sua giovinezza, su cui cala il secondo e ultimo sipario di Macchi.

Dall'invocazione del nome di Mimì, non si verificano in questo caso posposizioni, non vengono allungati i tempi della narrazione

musicale, né sono presenti modifiche significative a parte quelle operate per favorire l'impasto sonoro con i sintetizzatori: su quale momento debba ascendere la tela entrambi i compositori sono concordi e non è prevista alcuna variazione a questo tema.

4. Largo ai giovani.

Nulla della complessa e travagliata gestazione dell'impianto drammatico traspare nella musica di Puccini. Nel suo capolavoro tutto scorre in un lampo e passa in fretta, come la giovinezza dei protagonisti, un gruppo di amici che vive in stretta simbiosi. Per questo, alla prima assoluta (Teatro Regio di Torino, 1 febbraio 1896), 22 egli non volle divi, ma professionisti tali da formare sulla scena un complesso omogeneo, da Cesira Ferrani (Mimi) a Camilla Pasini (Musetta), Evan Gorga (Rodolfo), Tieste Wilmant (Marcello), Michele Mazzara (Colline), Antonio Pini-Corsi (Schaunard).⁶⁷

Ed anche nella scelta del cast, Macchi si trova concorde con le scelte di Puccini per la prima assoluta della sua riduzione. Tra i punti cardine del *progetto di massima* di OPERA NOVA, infatti, vi è la scelta di un cast giovanissimo, di interpreti e di musicisti per il piccolo golfo mistico previsto. Una scelta di questo tipo comporta, come di semplice intuizione, un taglio considerevole ai costi di produzione considerata la scelta di voci inedite a discapito di interpreti di nota fama, e allo stesso offre un trampolino di lancio rilevante alle giovani promesse. Un'ulteriore motivazione, per la quale OPERA NOVA predilige un cast giovanissimo, avrebbe a che fare per lo più con ragioni interpretative, in più frangenti Macchi precisa che la scelta di giovani interpreti sarebbe motivata dal fatto che le loro voci risulterebbero libere da vizi interpretativi, caratteristiche che spesso si ritrovano in interpreti affermati avendoli consolidati in anni di carriera.

Una versione così innovativa di *La bohème* avrebbe richiesto possibilmente una formazione degli interpreti e degli esecutori *ad hoc*, poiché i primi si sarebbero dovuti confrontare, ad esempio, con una rivoluzionaria architettura scenica in sintesi e per di più itinerante, e avrebbero dovuto altresì, a livello interpretativo, interagire con personaggi evocati dai nastri. E si potrebbe anche immaginare che anche per i sedici esecutori reali si presentava una grande sfida nella previ-

⁶⁷ GIRARDI, *La poetica realtà della Bobème*, pp. 121-122

sione di un'interazione sonora con i sintetizzatori i nastri e gli interpreti. L'esigenza di OPERA NOVA di formare e modellare artisti, oltre ad essere un nobile intento, non sembra per niente fuori luogo, una classe di giovani artisti "modellabili" alle esigenze della riduzione avrebbe garantito un precedente non da poco nella carriera di tali giovani promesse, assicurandogli competenze altre dai classici interpreti di canto lirico.

D'altra parte, la giovane età è materia peculiare e insita nell'anima di *Bohème*, tali artisti avrebbero avuto la possibilità di "crescere" artisticamente con OPERA NOVA. Tali nobili intenti condizionano inevitabilmente anche i costi di produzione come acutamente rilevato dal compositore.

A tal proposito, tra le bozze dei preventivi relativi alle recite di *bohème*, nonostante vi siano alcune discrepanze nella descrizione dell'organico orchestrale previsto rispetto a quello scelto poi in via definitiva, vi sono alcune indicazioni interessanti sulla scelta degli interpreti e sulla loro previsione della retribuzione.

Senza datazione e senza autore il documento è intestato come una: *Proposta di trascrizione per voci e 15 strumenti e di riduzione in un solo grande atto delle opere "La bohème" e "Tosca" di Giacomo Puccini*⁶⁸. Tale bilancio presumibilmente deve essere stato stilato prima del completamento della partitura, potrebbe essere collocato in una fase di elaborazione preliminare, dove però erano già ben chiari i punti cardine del progetto tra i quali un cast giovanissimo.

Tra le discrepanze con il progetto finale ad esempio, vi è la riduzione ad un solo atto, non vi è menzione dell'uso dei sintetizzatori o dei nastri, al contrario sono previsti tra i quindici strumenti un flauto (anche ottavino), un oboe (anche corno inglese) clarinetto (anche clarinetto basso), fagotto, tromba, corno, trombone, pianoforte, timpani, batteria, due violini, viola, violoncello e contrabasso.

⁶⁸ *Proposta di trascrizione per voci e 15 strumenti e di riduzione in un solo grande atto delle opere "La bohème" e "Tosca" di Giacomo Puccini*, tale documento è composto di due pagine, si tratta di una bozza che descrive sommariamente le riduzioni pensate da Macchi; a tale descrizione segue in allegato un preventivo denominato: *Bilancio di previsione teatro*, suddiviso in quattro macroaree come segue: 1) compagnia artistica; 2) palcoscenico; 3) tecnici; 4) spese di mantenimento; 5) compositori; e in relative microaree a cui sono assegnati i costi sommariamente attribuiti in lordo. Documento DS, senza data né autore, in I-fgc, in FEM, cartella «Preventivi Bohème».

Viene ribadita la volontà di lasciare immutate le parti vocali, così come le indicazioni sulle scenografie che «devono essere ridotte a puri elementi decorativi»⁶⁹, nella proposta viene esplicitata tra le varie la richiesta di un regista di un costumista, un datore luci, un direttore di palcoscenico e ben tre direttori d'orchestra. Le voci sarebbero state selezionate mediante audizioni su tutto il territorio nazionale, rivolto esclusivamente a candidati sotto i trent'anni di modo che la selezione potesse rimpolpare le fila dei cantanti italiani e non di poco conto, contenere fortemente i costi. A questo documento segue in allegato un Bilancio di Previsione Teatro, presumibilmente incompleto, ma il dato interessante rilevabile da tale documento è la composizione della *compagnia artistica* inizialmente prevista.

La compagnia artistica, descritta in questo preventivo, avrebbe previsto: quindici esecutori, un direttore d'orchestra, un pianista, sei cantanti principali e tre secondari. In breve, questa proposta può essere considerata una versione embrionale di quella che poi divenne la versione definitiva del progetto di OPERA NOVA, in cui alcuni criteri iniziali fossero già ben consolidati tra i quali la scelta del giovanissimo cast.

Un documento direttamente attribuibile alla scelta del cast è datato 15 luglio 1991, qualche mese prima del termine ufficiale della scrittura della partitura rivisitata di *Bohème*.⁷⁰ Questo testimonierebbe un presunto inizio delle selezioni per il cast vocale fissato per i mesi di ottobre e settembre 1991 a Roma, in una sede che si sarebbe dovuta stabilire. La direzione di OPERA NOVA, in questo documento annuncia che avrebbe indetto le selezioni per il cast, presentando entrambi i progetti ridotti sia *Tosca* che *La bohème*. Da una lettura di questo documento si evince che l'associazione fosse pronta a selezionare la sua nuova compagnia che, però avrebbe dato un volto esclusivamente al progetto di Macchi, dunque gli interpreti sarebbero stati selezionati esclusivamente gli interpreti per *La bohème*.

Il documento, distribuito da Duetto 2000, descrive in breve il progetto di massima dell'associazione, e le competenze richieste ai/candidati/e, e anche da chi sarebbe stata composta la commis-

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Informazioni tratte da una lettera su carta intestata *Duetto 2000*, indirizzata ai candidati, datata 15 luglio 1991, composta di due pagine. DS, due pagine, I-fgc, in FEM, cartella «*Preventivi Bohème*».

sione esaminatrice: Egisto Macchi, Franco Mannino, Francesco Miracle, Ennio Morricone, e dai registi Mauro Bolognini e Giuliano Montaldo. Alle selezioni i potenziali candidati oltre i due registi e i due compositori si sarebbero ritrovati Francesco Miracle, designato in qualità di direttore artistico dell'associazione e Franco Mannino quale direttore d'orchestra⁷¹.

Un'ulteriore indicazione interessante fornita dal documento è un'indicazione sul periodo in cui si sarebbero tenute eventualmente le prove dello spettacolo, ossia dopo la chiusura delle audizioni, tra novembre 1991 e gennaio 1992.

Da questo si potrebbe azzardare che vi fosse una pianificazione interna all'organizzazione di OPERA NOVA, e che i lavori sullo spettacolo sarebbero cominciati dal termine delle audizioni fino al gennaio 1992, termine plausibile per una presentazione ufficiale della sola riduzione di *La bohème*.

Gli interessati dovranno attenersi a quanto di seguito prescritto:

- 1) I candidati di qualsiasi ruolo dell'opera "*La bohème*" dovranno dimostrare la perfetta conoscenza dello spartito in tutte le sue parti;
- 2) Le candidate al ruolo di Mimì potranno, se lo ritengono, presentarsi anche nel ruolo di Musetta;
- 3) I cantanti nel ruolo di Marcello hanno l'obbligo di conoscere perfettamente anche la parte di Schaunard;
- 4) I candidati al ruolo di Colline hanno l'obbligo di conoscere perfettamente anche le parti di Benoit e Alcidoro;
- 5) I candidati al ruolo di Rodolfo hanno l'obbligo di conoscere anche la parte di Parpignol.

[...]. Ove possibile, sarà gradita l'esecuzione di uno o più brani da "*Tosca*". La commissione selezionerà tre cantanti per ogni ruolo (Mimì, Musetta, Rodolfo, Marcello, Colline) al fine di formare tre compagnie complete.⁷²

Tali indicazioni su questo documento lasciano facilmente ipotizzare che la volontà di OPERA NOVA fosse quella di realizzare almeno tre compagnie differenti composte principalmente da quattro interpreti principali, nei rispettivi ruoli di Mimì, Musetta e Marcello Rodolfo, e

⁷¹ Il *dépliant* di presentazione delle due opere *Tosca* e *Bohème* vede il nome di Franco Mannino alla direzione orchestrale di entrambe le opere.

⁷² *Lettera su carta intestata Duetto 2000* 15 luglio 1991, *ivi*.

due ruoli secondari rispettivamente Schaunard e Colline. Interpreti di cui presumibilmente, si sarebbe potuto servire anche Morricone per la sua riduzione, per le audizioni infatti, la commissione richiede ai suoi candidati anche l'esecuzione di alcuni brani tratti da *Tosca*.⁷³ Non è possibile affermare con certezza se quelle audizioni ebbero luogo, ciò che lascia pensare ad un esito positivo, però sono alcuni appunti manoscritti, che somigliano a bozze di cast possibili sia per ciò che riguarda i ruoli per *La bohème* sia per *Tosca*.

Da una lettura di questi appunti sembrerebbe che alcuni interpreti pensati per il progetto di Macchi, fossero stati ritenuti idonei anche per i ruoli della *Tosca* di Morricone.⁷⁴ Secondo queste bozze, le previsioni sul cast de *La bohème* designano: due interpreti per i ruoli di Rodolfo e Parpignol, tre per quello di Mimì e Musetta, e altri tre per il ruolo di Marcello e Schaunard. Secondo tale schema, inoltre, due interpreti avrebbero interpretato i ruoli di Colline, Alcindoro, Beinot e Sergente.

Non è possibile desumere da queste poche informazioni se questo fosse un cast bilanciato e definito, ciò che lascia sperare, però e che le audizioni ebbero luogo. Questi appunti suggeriscono alcune informazioni anche su *Tosca*: lo schema suggerisce: due interpreti per il ruolo di Cavaradossi, due interpreti per Scarpia, quattro interpreti per il ruolo di Floria Tosca⁷⁵, ed un singolo interprete per i ruoli del Sagrestano, Angelotti e il Carceriere.⁷⁶ Per ciò che riguarda invece la scelta dei sedici esecutori è consultabile una lettera di referenze inviata direttamente dalla direzione dell' Opéra national de Paris corredata da un curriculum vitae di un giovane musicista, che rappresenterebbe l'unica traccia di una selezione di giovani esecutori per il piccolo golfo misti-

⁷⁴ Informazioni tratte da fogli manoscritti che schematizzano il cast pensato sia per *Bohème* sia per *Tosca*: a fianco ai ruoli sono trascritti nome e cognome del candidato selezionato, con una differente indicazione sui direttori d'orchestra, non figura infatti il nome di Franco Mannino, sovente segnalato per tale ruolo nei documenti afferenti al progetto. MS, senza data e autore, la grafia sembrerebbe non corrispondere a quella di Macchi. In I-fgc, in FEM, cartella «*vario materiale e preventivi Bohème*».

⁷⁵ Dagli appunti inoltre viene scelta la stessa interprete, già selezionata per il ruolo di Mimì e Musetta, per il ruolo di Floria Tosca.

⁷⁶ Dallo schema risulta che l'interprete per questi ruoli di *Tosca* è il medesimo selezionato per i ruoli di Colline/Alcindoro/Beinot/Sergente.

co.⁷⁷ Le versioni fornite dai familiari e dai suoi collaboratori sono unanimi a tal proposito, riferiscono che presumibilmente tali prove musicali, con l'ausilio del pianoforte per la selezione del cast vocale si fossero verificate, ma che non si fosse mai realizzata una prova generale dello spettacolo.⁷⁸ Ciò che sembra chiaro dall'analisi di questi documenti è che la competenza primaria richiesta a tali giovani promesse fosse la purezza da vizi interpretativi, una buona conoscenza della partitura di entrambe le opere, il ruolo cruciale nella selezione, sembrerebbe essere interpretato dalle sole potenzialità vocali degli interpreti.

5. La regia: da Peter Brook a Giuliano Montaldo.

L'esperienza di Macchi nel ruolo di regista assegna nella sua carriera artistica dei momenti di svolta cruciale inevitabilmente collegati all'approdo definitivo di un progetto come *Bohème*.

Nel 1984 entra a far parte sin dalla sua fondazione al comitato direttivo dell'Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale (I.R.T.E.M.) insieme a Carlo Marinelli, Paola Bernardi ed Ennio Morricone, dirigendo in tale ambito l'Archivio Sonoro per la Musica Contemporanea e ideando cicli di conferenze e seminari e palesando il suo interessamento per il teatro musicale.⁷⁹ Direttamente connessa a tale iniziativa, nel 1989 porta a termine le indicazioni di regia per l'allestimento di due melodrammi del 1600: il primo melodramma della storia, *l'Euridice* di Jacopo Peri (1600) e il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) di Claudio Monteverdi.⁸⁰ Entrambi i progetti vedono la collaborazione di Macchi e di Fausto Razzi, pianista e compositore che nel 1976 aveva fondato *il Gruppo Recitar Cantando*, ensemble di musica anti-

⁷⁷ Sono consultabili due curriculum vitae di due musicisti, ed altresì una lettera, redatta in inglese, di referenze per un presunto candidato inviata dalla direzione Opéra National de Paris, datata 15 novembre 1991, su carta prestampata con il logo, firmata da Myung-Whung Chung. DS, In I-fgc, in FEM, cartella «vario materiale e preventivi *Bohème*».

⁷⁸ Si veda intervista ad Elisabetta Montaldo in Appendice.

⁷⁹ Cfr. DANIELA TORTORA, *Archivio musiche del XX secolo*, Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea, Numero monografico dedicato a Egisto Macchi, Palermo, CIMS, stampa 1996, pp.199.

⁸⁰ Cfr. ANGELA CARONE, *Gettare nuova luce sul passato. Le regie di Egisto Macchi per l'Euridice e Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Philomusica on-line- Rivista del Dipartimento di Musicologia e beni culturali.p.227-247:228.

ca che Razzi dicesse per i due progetti condivisi con Macchi sia in Germania, ad Halle all'*Haendelfestspiel*, che in Italia, a Roma nel corso di un concerto organizzato dall'Istituto della Voce alla Galleria d'arte Moderna, nel medesimo anno 1989.

Questa esperienza di regia che fortemente si intreccia con diverse attività collaterali operate da Macchi verso la fine degli anni Ottanta dimostrerebbe il concreto interessamento del compositore alla circolazione e alla sperimentazione delle opere del teatro musicale dei secoli passati. Di tali regie e di questo vivo interessamento sarà utile rifarsi all'analisi di Angela Carone, in cui si rileva che già nel 1988 Macchi presentò una "*Proposta di costituzione di un organismo di programmazione musicale a Pistoia*".

Tale organismo, tra i vari compiti, avrebbe avuto quello di allestire due/tre spettacoli con opere del Settecento avvalendosi delle "forze artistiche" locali. A questa si aggiunge una "*Ipotesi di laboratorio teatrale riferito al teatro musicale del '600, '700 e '900*" che vede ancora una volta la presenza di Fausto Razzi come firmatario del progetto. I due allestimenti del 1989 battezzano in definitiva il rapporto tra i due compositori, che condividono la medesima passione per i repertori antichi e la necessità di rilanciarli attraverso la produzione di un teatro povero, cioè essenziale, caratterizzato altresì da costi di produzione contenuti al massimo, oltre che una condivisa idea di fondo di formare cantanti e artisti specializzati.

I fondamenti di un teatro ridotto alla sua essenza, descritti in un *progetto di massima* ideato dai due compositori, sembra far eco alle linee generali dei progetti di OPERA NOVA, delineando, un ideale di teatro, che muoveva i suoi primi passi già alla fine degli anni Ottanta.

Con questa *Ipotesi di laboratorio teatrale* le affinità sembrerebbero non poche: rilancio del teatro musicale di tradizione, attraverso la riduzione dello stesso ai suoi elementi essenziali, ossia un teatro "impoverito" non dei suoi contenuti ma nella sua struttura, conseguente riduzione dei costi di produzione, formazione di cantanti e strumentisti. Le assonanze con i progetti di OPERA NOVA sono a questo punto non poche, anche in relazione alla cronologia degli eventi che vedono tali progetti in successione temporale. Un'altra osservazione sul sodalizio tra Razzi e Macchi rilevata dall'analisi di Carone riguarda altresì la sperimentazione teatrale, e come entrambi immaginano un rinnovamento del teatro attraverso l'incontro di linee di ricerca spazio, suono

gesto, luce ovvero parafrasando le parole di Razzi impiegando sinergicamente tutte le componenti sonore e visive coinvolte nella messa in scena sia nell'allestimento di opere di tradizione sia nell'ideazione di spettacoli nuovi.⁸¹

Questa, che sembrerebbe una poetica in fieri del *teatro ridotto ed essenziale* condivisa con Razzi suggerirebbe non poche riflessioni sull'idea di regia che Macchi avrebbe pensato pochi anni più tardi per i suoi progetti su OPERA NOVA. Per ciò che riguarda le idee di Macchi circa la regia del suo progetto *Bobème* la questione parrebbe agevolmente definibile. Il carteggio conservato tra i suoi appunti fornisce delle preziose indicazioni imputabili sia alla prima fase, quella di ideazione di *Bobème*, per ciò che riguarda le riflessioni preliminari del compositore sulla preferenza del regista ideale, sia quella definitiva in cui è dimostrato che Macchi avesse scelto il contributo di Giuliano Montaldo.

Prima della fase di approdo decisivo alla scelta che vedrà Montaldo come regista della 'sua piccola *Bobème*', va fatta una ricostruzione a partire da una lettera di Mario Diacono datata 19 dicembre 1990, scritta a Boston e indirizzata a Robert Wilson.⁸² In questa lettera, Mario Diacono disegna con enorme stima la figura artistica di Macchi, presentandolo non solo come suo grande amico ma come un riconosciuto membro dell'avanguardia musicale italiana, riferendo al regista non solo delle sue composizioni scritte fino a quel momento, ma anche delle musiche da film che Macchi aveva composto per i film di Joseph Losey, *L'assassinio di Trotsky* e *Mr. Klein* ed anche le musiche del film dei fratelli Taviani *Padre Padrone*. In questa lettera Mario Diacono riferisce, inoltre, dell'esperienza condivisa con Macchi nel Teatro musicale e della loro opera teatrale *(A)lter (A)ction* con i costumi e le scenografie di Jannis Kounellis di cui egli stesso scrisse il testo

⁸¹ Cfr. CARONE, *Gettare nuova luce sul passato*, Si segnala inoltre, che in nota l'autrice fa esplicito riferimento alla riduzione di *Bobème* «Proposta di costituzione di un organismo di programmazione musicale a Pistoia, testo dattiloscritto, 3 carte: c. 1 (FEM). A queste iniziative di Macchi, si aggiunga la sua trascrizione per 16 strumenti e 4 sintetizzatori de *La bohème* (1991), compiuta al fine di renderla facilmente eseguibile nei teatri di provincia.» p. 227-247:229

⁸² Lettera di MARIO DIACONO a ROBERT WILSON, datata 19 dicembre 1990, Boston, si tratta di un documento di una pagina in inglese e firmata da Mario Diacono. Al documento è allegato un biglietto manoscritto con l'indirizzo di Robert Wilson a cui si sarebbe dovuta inviare la missiva. DS in I-fgc, in FEM cartella «*Preventivi Bobème*».

dell'opera. Va ricordato che, quando Diacono assistette alla messa in scena palermitana di *Anno Domini*, ciò che lo colpì, parafrasando le sue parole, fu lo scarto esistente tra la scrittura d'avanguardia di superficie e la tenuta di impostazione tradizionale nella struttura drammatica del lavoro, conservata tra il linguaggio musicale di impianto certamente avanzato.⁸³ Il soggetto proposto da Diacono e accolto con entusiasmo da Macchi ricadde sulle lettere che Antonin Artaud scrisse all'amico Henri Parisot negli anni di reclusione nel manicomio di Rodez.

Le lettere distinte in due volumi e pubblicati postumi a cura del destinatario nel 1948 e 1949, divennero le pareti portanti delle tematiche messe in scena in *(A)lter (A)ction*, dove le due grandi A dell'intitolazione del lavoro, alludono al nome di Antonin Artaud, descrivendone la sua esperienza manicomiale patita per oltre nove anni e la infelice coincidenza con il tempo della guerra e la miseria. La musica di Macchi, l'azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra per la prima stesura dell'opera *Studio per (A)lter (A)ction*, vennero riviste parzialmente in seguito per divenire in due parti con il solo titolo di *(A)lter (A)ction*. Venne rappresentata due volte in un anno a Roma nel 1966 presso il Teatro Olimpico e nel 1967 a Grosseto.

Nella lettera che Diacono scriveva a Wilson, qui in analisi, più di vent'anni dopo l'esperienza *(A)lter (A)ction*, non vi è alcun riferimento ai progetti di OPERA NOVA, né alcun accenno all'esistenza della riduzione di *bohème*, ciò che conferma che Wilson fosse stato interpellato per questa iniziativa è un secondo documento, redatto questa volta da Macchi che presumibilmente si sarebbe dovuto allegare alla lettera di "presentazione" scritta da Diacono, di cui seguono degli estratti.

La lettera che Macchi intendeva inviare per una richiesta di collaborazione a Wilson, purtroppo non permette di poter risalire ad un esito, non è possibile infatti stabilire se questa missiva fosse mai stata effettivamente tradotta e inviata al suo destinatario. Ciò che appare evidente, è che si tratta di una bozza, un documento prezioso poiché riferisce le indicazioni, circa l'idea di regia espresse direttamente da Macchi, il compositore descrive al regista americano le caratteristiche del suo progetto, ed anche i modelli contemporanei a cui si era ispira-

⁸³ Cfr. DANIELA TORTORA, *Saggio Critico*, in *Archivio musiche del XX secolo: Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea*, Numero monografico dedicato a Egisto Macchi, Palermo, CIMS, stampa 1996, pp. 47-48.

to. La prima parte di questa richiesta di collaborazione corrisponde agli stessi termini con cui si esprime in fase ultimata nel suo *programma di massima* nei confronti del progetto. Il che lascia pensare che la richiesta di collaborazione a Wilson fosse avvenuta, in un momento in cui la sua idea di *Bohème* fosse più che concreta, così come espliciti fossero i criteri con cui il compositore ricercasse la regia del progetto.

A Mr. Robert Wilson

Si propone un tentativo di portare alla conoscenza di pubblici più vasti, in località normalmente non servite da entità teatrali stabili, un repertorio attinente al melodramma ottocentesco ben conosciuto e amato dalle popolazioni di molti Paesi Europei (Italia, Francia, Spagna, Germania) ed extraeuropei (le Americhe, Giappone, Australia). A questo fine, nell'intento di contenere il costo unitario di uno spettacolo di opera lirica, si è pensato ad una riduzione severa dell'organico strumentale originale, fino ad un minimo di 15/18 strumenti. Questa operazione non dovrebbe essere il risultato di una semplice ed automatica riduzione del numero degli esecutori, ma il risultato di un ripensamento profondo della partitura originale, che dovrebbe essere integralmente riscritta, al fine di ottenere il miglior risultato fonico con i limitati mezzi scelti. Dovrebbe invece restare inalterata la linea delle voci potendosi tutt'al più prevedere dei tagli non di grande importanza, o alterazioni della linea drammaturgica (anticipazioni, posposizioni, inversioni, raddoppi, sostituzioni ecc.) al fine di meglio evidenziare il fine drammatico dell'opera. Come primo esperimento si è pensato all'opera lirica "*Bohème*" di Giacomo Puccini, cui dovrebbe seguire "*Tosca*" dello stesso autore. Io stesso curerei la riduzione (trascrizione, rivisitazione, riscrittura) di "*Bohème*", mentre per *Tosca* è stato interpellato il compositore Ennio Morricone, che ha accettato.⁸⁴

A questo punto della missiva Macchi esplicita l'intento più volte ribadito di realizzare un progetto in cui la riduzione del melodramma agevoli la sua circolazione e permetta di contenere i costi, così come viene confermato su grandi linee il numero degli esecutori, che come già esposto verrà ridotto a sedici, e la volontà di lasciare intatta la linea delle voci. L'indicazione interessante risulta quella relativa alla possibilità di alterare la linea drammaturgica, e con quali mezzi, in particolare i riferimenti sugli eventuali tagli e il conseguente riadattamento sono ciò che maggiormente hanno permesso, come evidenziato nel paragrafo precedente, un confronto sulla linea drammaturgica tra

⁸⁴ *Minuta di MACCHI a ROBERT WILSON*, 1-2:1, senza data, s.l. documento DS di due pagine. Consultabile in I-fgc, in FEM cartella «*Preventivi Bohème*».

l'originale Pucciniano e la versione "rimpicciolita" di Macchi. Ma ancor di più Macchi si esprime sul modo in cui avrebbe rielaborato le partiture di *Bohème*, ossia attraverso *una trascrizione integrale*, che avrebbe permesso nella esecuzione dal vivo un'alta fedeltà e qualità d'ascolto seppur con pochissimi mezzi a disposizione, garantendo che la stessa operazione sarebbe stata effettuata da Morricone per *Tosca*.

Ad un'operazione musicale di questa entità, [...] deve ovviamente corrispondere una "mise en scène" che in qualche modo ripeta l'operazione musicale, vale a dire che sappia ridurre in scala i valori ben conosciuti di un teatro di tradizione a valori più astratti e minimali, dove per esempio la scenografia venga come tale abolita in favore di "ameublement" fatto da semplici oggetti e in cui la luce giochi un ruolo di preminente espressività. [...]. Si tratta di allestire uno spettacolo che sia agile, trasportabile rapidamente ed economicamente attraverso regioni e città, ed allestitibile, oltre che nei teatri, anche in spazi all'aperto o in tenda o in auditorium, o comunque in luoghi non deputati. Il cast vocale per la realizzazione dell'opera verrà cercato fra interpreti giovani possibilmente non ancora in carriera, con il duplice fine di utilizzare un materiale umano non ancora viziato da forme, soprattutto di recitazione, intollerabili, e anche per poter ipotizzare costi ragionevoli di distribuzione. Dal quadro che deriva dalla conoscenza della Sua attività io penso che lei potrebbe essere la persona giusta per questa operazione, anche in considerazione del fatto che la mia versione di "Bohème" si indirizza verso un'astrazione magica, sospesa impalpabile, che dia corpo più ai sentimenti più che alle crude espressioni della realtà, che ci racconti l'indicibile e in qualche modo aumenti le già straordinarie virtù della partitura pucciniana. [...]. Resto pertanto in attesa di una sua risposta alla mia formale richiesta di voler accettare la regia di questa "Bohème".⁸⁵

Riduzione in scala dei valori del teatro di tradizione a valori più astratti e minimali, una diminuzione ai minimi termini della scenografia a favore di pochi oggetti investiti di significato, e un grande ruolo deve essere interpretato dalle luci, questo è ciò che Macchi si aspetta dal suo regista tutto fare. Attraverso pochi espedienti, accuratamente ponderati il regista avrebbe dovuto far riverberare nella messa in scena, la stessa operazione che Macchi da compositore aveva effettuato sulla partitura, conservare i valori del bagaglio pucciniano reimmettendoli in forma rielaborata e ridotta sulla scena.

Un passaggio fondamentale della lettera di Macchi indirizzata a Wilson è rappresentato da un riferimento esplicito ad un illustre regista contemporaneo: Peter Brook. Ciò che il compositore anela per la

⁸⁵ Ibidem.

regia dei suoi spettacoli è un'atmosfera magica e sospesa, che avrebbe dovuto dare corpo all'intenzione narrativa, un clima scenico che sembrerebbe Macchi avesse ritrovato nella *Carmen* di Brook:

Un precedente illustre è ritrovabile nella riduzione fatta da Peter Brook dell'opera "Carmen" di Bizet, che io ho avuto occasione di vedere, e che mi ha molto impressionato. Il mio progetto non deve tuttavia nulla come ideazione a quello di Peter Brook, essendosi i due eventi verificati contemporaneamente ed indipendentemente. L'operazione Brook non è servita che a confermarmi la validità della mia intuizione.⁸⁶

Anche nell'operazione effettuata da Brook con l'opera di Bizet, ci si trova di fronte ad una modernizzazione di un grande classico del repertorio tradizionale. Sul processo di rivisitazione operato da Macchi su lavori antecedenti alla riduzione, si sofferma nella sua analisi Carone per ciò che riguarda il lavoro effettuato dal compositore, per le regie di *Euridice* e il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, evidenziando come il processo sotteso a tali riletture è complesso e trova coinvolti simultaneamente i due attori fondamentali: da un lato il compositore-regista e dall'altro il pubblico, che si condizionano reciprocamente.

Il primo si serve del sussidio dei nuovi mezzi tecnici, dagli effetti illuminotecnici come quelli pensati da Macchi per le sue regie, o l'utilizzo di abiti odierni al posto dei costumi d'epoca a tal proposito si ricorda ad esempio l'allestimento della recentissima *Carmen* "dello scandalo" firmata dal regista Calixto Beito e diretta da Myung-Whun Chung, non di meno premio Abbiati 2011 per la regia, con un Don Josè sul palco previsto da Mercè Paloma in jeans e giubbotto di pelle.⁸⁷ Volendo riadattare questo schema alla *bohème* ridotta di Macchi il processo di modernizzazione effettuato sull'opera di Puccini fa leva sia sull'utilizzo di nuovi mezzi tecnici quali i sintetizzatori e i nastri magnetici per i cori, sia l'innovazione insita nella volontà di ridurla ai minimi termini, rimettendola nella forma di piccolo Carro di Tespi.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Sulla *Carmen* di Calixto Beito in scena nel novembre 2011 al Teatro Massimo di Palermo, si veda anche di FLORIANA TESSITORE *Il Teatro Massimo conquista per la terza volta consecutiva il premio Abbiati dell'Associazione Nazionale Critici Musicali*, comunicato stampa del 17 aprile 2012, in <http://www.teatromassimo.it/sala-stampa/comunicati/il-teatro-massimo-conquista-per-la-terza-volta-consecutiva-il-premio-abbiati.html>.

Nell'analisi di Carone sulle regie curate con Razzi, il tipo di operazione con cui Macchi è intervenuto attraverso una modernizzazione di un'opera antica, è definito "adattamento fruitivo", tipologia di adattamento interessato a rendere stimolante ad un pubblico contemporaneo l'opera antica oggetto di rielaborazione, tenendo conto che, dal canto suo, il pubblico ha già fidelizzato con forme di modernizzazione, l'aspettativa che soggiace è che la citazione non cessi però di essere nuova.

Il riferimento alla *Carmen* di Brook appare oltremodo necessario a Macchi sua missiva, come conferma della validità della sua intuizione, considerato il successo di una similare operazione di riduzione in formato cameristico dell'opera di Bizet e di una modernizzazione di un grande classico del teatro d'opera. La *Tragedie de Carmen* aveva, pochi anni prima della sua missiva a Wilson, nel 1983 fatto il suo ingresso nelle sale cinematografiche francesi nella sua veste di film musicale ispirato ad un precedente storico allestimento della stessa opera previsto dallo stesso Brook, che aveva debuttato nel 1981 a Parigi creando un antecedente storico di rilievo a cui Macchi evidentemente si ispira per diverse connotazioni dell'opera. La rivisitazione nel caso di Brook, intende eliminare la dimensione folkloristica dell'opera di Bizet, e come annunciato già dal titolo si concentra esclusivamente sulla dimensione tragica dell'opera attraverso due meccanismi: nella sua dimensione scenica attraverso una scenografia stilizzata e "ridotta" all'essenziale, nella sua dimensione musicale attraverso una rielaborazione della partitura che affidasse l'esecuzione poche anime strumentali. La *Carmen* di Brook nasce da un compendio drammaturgico, tra le versioni di Prosper Mèrimè, di Meilhac e Halèvy, una mescolanza tra la novella originaria il libretto e lo spartito ad opera di Carrière, un abituale collaboratore di Brook per la scrittura teatrale.⁸⁸

Il successo di questa riduzione fu catalizzato tra l'altro dalla tournée che organizzò nel 1986 Andres Neumann, che la portò al pubblico del teatro Odeion di Pompei, al teatro Argentina di Roma, ed anche al Piccolo Teatro Studio di Milano, ed altresì a Palermo al Teatro Biondo.⁸⁹ Presumibilmente nel confrontarsi con i modelli teatrali con-

⁸⁸ Cfr. PAOLO PUPPA. *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Bari, BUR Laterza, 1990, pp. 236-237

⁸⁹ *Carmen. Il racconto di un allestimento leggendario* a cura di MASSIMILIANO BARBINI. Si tratta di una mostra, concerto-spettacolo sull'opera di Peter Brook, esecuzione

temporanei, non è escluso che Macchi fosse a conoscenza della tournée italiana organizzata da Neumann, ideata da quest'ultimo proprio al fine di far conoscere il nuovo allestimento ridotto di Brook. Ipotesi confermata anche dalla missiva di Macchi a Wilson, si desume tra l'altro che aveva avuto modo di assistere alla rappresentazione di Brook, e che tale messa in scena aveva colpito il compositore al punto tale da trovarne dei riferimenti significativi per la ricerca della regia e per l'allestimento.

Nella sua lettera il compositore effettua un parallelismo tra la sua idea e quella di Brook: Macchi li definisce due progetti nati nello stesso periodo, precisando che il suggerimento di Brook non fosse un esplicito punto di partenza dal quale nascesse la sua idea ma una conferma della validità della sua intuizione. Le similitudini, tra la riduzione di Brook e l'intuizione di Macchi, appaiono evidenti e non sono dunque poche: anche quella di Brook è una rivisitazione di un classico della tradizione operistica, una similare traduzione in formato cameristico per poche anime strumentali, una scelta di interpreti abili nella recitazione, anche nel caso di Brook non furono selezionate grandi star della lirica, e fu affidato loro l'arduo compito di caratterizzare i personaggi valorizzandoli per mezzo delle loro pulsioni, dalla virilità esibita di Don Josè alla sottile sensualità di Carmen. Tuttavia, le discrepanze fra le due opere ridotte sono ugualmente cospicue ed ugualmente evidenti, a partire dal fatto che a immaginare la riduzione per la *Bohème* fosse in questo caso un compositore e non un regista, e che quindi la riduzione musicale così come quella drammaturgica fossero state ideate dalla medesima figura.

Stilare un elenco di differenze ed uguaglianze fra i due progetti aprirebbe non poche riflessioni, ma la più grande discrepanza fra le due intuizioni sta nel risultato, che una delle due nel medesimo periodo storico vide le luci di scena e persino una tournée organizzata *ad hoc*, ed è ancora oggi, un acclamato precedente oggetto di analisi. Che

dell'Orchestra del Conservatorio "Luigi Cherubini", Direttore Luciano Garosi Letture di Massimiliano Barbini. Una collaborazione: il Funaro Centro Culturale Pistoia, Archivio Andres Neumann/ Con Museo Enrico Caruso Villa Bellosguardo, Lastra a Signa/ E Conservatorio Statale di musica Luigi Cherubini, Firenze. Questo progetto del 2014 racconta dell'allestimento ricostruito per mezzo dei documenti dell'Archivio Neumann, che custodisce i documenti relativi alla tournée organizzata nel 1986, riportando contemporaneamente alla memoria la figura di Brook e quella di Neumann. Si veda <http://www.ilfunaro.org/>.

Macchi rivedesse in tale modello un riscontro significativo si presenta come una possibilità ineludibile considerati i presupposti in comune, il taglio che egli volesse imprimere al suo progetto fosse differente anche nel pensare a Wilson come interlocutore valido per la sua regia. Inoltre, un dato non poco rilevante è che entrambe le riduzioni rispondono all'esigenza di raggiungere un nuovo pubblico mediante una maniera rassomigliante di circolazione e diffusione dell'opera teatrale: la ferma volontà di portarla in ambienti non teatrali per raggiungere target differenziati.

La *Carmen* di Peter Brook a tal proposito viene citata non a caso in un saggio di George Banu come esempio di rinnovamento della circolazione del teatro attraverso l'interesse a spostare la propria opera in ambienti non-teatrali.

Il terzo esempio è legato ad una rappresentazione della *Tragédie de Carmen* di Peter Brook in carcere. La scena in cui Don José viene arrestato la prima volta dopo il litigio con il tenete Zuniga assumeva in quel contesto un valore ben preciso. L'unico documento che Brook mi ha chiesto di pubblicare all'interno di un libro che stavo preparando su di lui è stata una lettera che aveva ricevuto da un carcerato che aveva visto *La tragedia di Carmen*. È stata l'unica volta in cui ho capito fino a che punto uno spettacolo può diventare un fatto biografico", mi ha detto Brook. Quel che è certo è che il teatro realizzato in queste condizioni si rivolge a un pubblico che ha particolare percezione dello spettacolo. Da questo punto di vista il lavoro di Peter Brook rappresenta un vero e proprio snodo, in quanto, da quando si è stabilito alle Bouffes du Nord, si è confrontato spesso con ambienti non teatrali. Il teatro, secondo Brook, deve mettersi alla prova con questi ambienti per poter continuare a essere percepito come un avvenimento della vita di migliaia di persone estremamente eterogenee che si definiscono sempre a partire dal loro rapporto con la "finzione teatrale".⁹⁰

L'eterogeneità dei pubblici affrontati da Brook è la risultante della capacità di questo regista di mettersi in moto e rendere i suoi spettacoli flessibili a varie circostanze a partire dai connotati della sua troupe, ideando spettacoli che nel loro allestimento fossero ridotti

⁹⁰ Cfr. GEORGE BANU. *Fare e vedere teatro: un'azione indivisibile. In Robert Wilson, o Il teatro del tempo: l'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro*, a cura di Franco Quadri, in collaborazione con Alessandro Martinez; con una sezione dedicata a Compagnia della Fortezza-Carte blanche, Théâtre de complicité, Premio Europa nuove realtà teatrali ; Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro: atti del Convegno, a cura di Georges Banu. Milano, Ubulibri, 1999. pp-132-133.

all'essenziale come nel caso della sua *Carmen*, un impoverimento della sua struttura che avesse altresì la capacità di raggiungere zone altre dalla struttura teatrale, che puntasse a spazi aperti, alle periferie. Tale risultato ha permesso, da un lato di portare il teatro in ambienti differenziati ma al contempo di portare pubblici eterogenei al teatro. E *la tragediè di Carmen*, fatta di stracci e focherelli sulla sabbia, si colloca in un momento della sua carriera artistica in cui la tendenza predominante si realizzava nella sottrazione del superfluo e nello studio del rapporto tra attore-spettatore.⁹¹

Del Teatro di Wilson, si presume, invece, che Macchi fosse particolarmente attratto dalla narrazione non convenzionale del regista americano, che dalla fine degli anni '60 ha percorso e segnato l'avanguardia teatrale. Le sue scenografie sono per altro notoriamente minimali ed estremamente concentrate sull'espressività della componente visiva garantita da un uso magistrale delle luci e dalla gestualità degli attori.

In particolare, ciò che la figura di Wilson può aver colpito Macchi sta nell'eclittismo di tale regista, scenografo e attore, e i diversi campi di ricerca sul quale si è cimentato, qualità che il compositore ricercava per la sua riduzione. Gli anni '80 di questo regista furono caratterizzati per altro dall'avvicinamento alla regia delle opere liriche tra le firme alle sue regie si ricorda un originale montaggio operando tagli e aggiunte di scene e del «Doktor Faustus» tratto dal romanzo di Thomas Mann con musiche di Giacomo Manzoni alla Scala nel 1989. Tra i più celebri allestimenti che tendono ad una progressiva astrazione e atmosfera magica, a cui presumibilmente Macchi anelava per i suoi spettacoli, vanno menzionate: l'onirica rivisitazione dalle tinte pop-art de *Il flauto magico* di Mozart, definita dalla critica quale “alternanza tra l'antico e la fantascienza”⁹², la prima il 27 luglio 1991 All'Opéra Bastille di Parigi⁹³; ed anche *Lohengrin* e *Parsifal* di Wagner (1991).

⁹¹ Cfr. PAOLO PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, p. 236

⁹² Cfr. FRANCO QUADRI, *The Life and Times of Robert Wilson. In Robert Wilson / Franco Quadri*, Franco Bertoni, Robert Stearns, Octavo, Firenze 1997. p.58

⁹³ La Musica di Wolfgang Amadeus Mozart; regia e progetto di Robert Wilson; drammaturgo Ellen Hammer; collaborazione alla regia: Giuseppe Frigeni; direzione musicale: Armin Jordan, orchestre et choeurs de l'Opéra de Paris; coreografia di Heinrich Brunke e Robert Wilson; costumi di John Conklin. Cfr. Ibidem, pp. 150-155.

La prima lezione, nel periodo ‘classico’ tra *Medee* e *Alceste*, gli arriva da una *Salomè* di Strauss per la Scala, risolta con la strada, poco gradita dai loggionisti, della scissione: l’oratorio di qua e l’azione di là; i cantanti immobili in concerto su una piattaforma in primo piano lo svolgimento della vicenda in forma di pantomima. [...] Dopo farà ancora scandalo a Parigi il *Martyre de Saint Sébastien* per l’aggiunta, in uno dei prologhi arbitrari prediletti dal regista, di uno yacht con D’Annunzio e l’eliminazione successiva dall’esecuzione vera e propria delle richieste dannunziane e anche delle corali di Debussy: cioè l’ingenuo slancio di poter “fare un balletto” soddisfacendo una fantasia un po’ baroccona che sconfinava con la voglia di giocare. Ma da allora l’astratto di sempre, oltre che un principio espressivo, diventa una difesa da adottare soprattutto nelle prove impegnative, con l’avvertenza e la consapevolezza di portare il proprio discorso sui ritmi espressivi che non necessariamente devono coincidere con quelli musicali. Badare quindi a stabilire un flusso continuo con Wagner e un rapporto di continuità tra la “linea esteriore e profonda” in Mozart, dentro uno spazio essenziale e geometrico, di sapore mentale, un po’ gelido ma risvegliato dalle luci, dove i gesti non illustrano l’azione, ma per svolgere un duello basta un accenno di movimento e l’immobilità un po’ orientale resta il punto di partenza⁹⁴.

Una tra le tangenti che può essere individuata tra la poetica teatrale di Macchi e Wilson è sicuramente l’interesse per il teatro Nō giapponese, in cui la caratteristica cardine a livello scenografico è proprio l’essenzialità della sua struttura ed in cui sono rilevanti il movimento e la peculiarità della gestualità degli attori irrealistica e stilizzata, quasi come se la scena fosse immobilizzata nel tempo, dove le azioni sono appena accennate dal movimento degli attori.

Si scopre che il ‘Vuoto’ non è qualcosa di inesistente ma è, invece, elemento altamente agente. È noto come nella pittura cinese e giapponese la parte vuota del dipinto occupi fino a due terzi della tela e come questo rivesta un’importanza notevole nel totale della rappresentazione e della sua percezione. Va aggiunto che in queste culture, cui Wilson è stato certamente attento per l’attrazione esercitata su di lui dalla filosofia Zen e per l’attenzione prestata ai suoni e ai gesti rituali del teatro No, piano orizzontale e piano verticale rappresentano rispettivamente il tempo e lo spazio, termini invertiti nella scena wilsoniana in cui al piano della scena viene affidato il compito di rappresentare lo spazio e al fondale di essere simbolo dello sviluppo temporale. Scene, allestimenti e immagini di Wilson sono permeati da questo senso del vuoto, dalla

⁹⁴ FRANCO QUADRI. *Ivi*, p.58

presenza percettibile di un campo più vasto che comprende quello visibile e illusionistico del teatro.⁹⁵

L'interesse di Macchi per il teatro giapponese Nō è stato altresì richiamato nell'analisi di Carone, a cui viene evidenziato che il compositore si sia esplicitamente ispirato a tale poetica, in particolare, per la gestualità dei personaggi della sua *Euridice*:

Sebbene svolga un ruolo centrale, la luminosità è solo una delle quattro componenti di cui il compositore ha ammesso di essersi servito nell'allestire lo spettacolo, accanto ai costumi («in stile classico [...] disegnati da Marisa Andrei»). Nel corso dell'*Euridice* i gesti degli interpreti sono ridottissimi, in modo che, precisa Macchi, come nel teatro Nō giapponese ogni loro minimo movimento divenga «un fattore di grande impatto visivo e drammatico» (il che acquista importanza ancor maggiore se si considera la povertà della scenografia, data da un fondale scuro e praticabili in legno grezzo).⁹⁶

Un'altra interessante assonanza tra Macchi e Wilson sta nell'aver scelto Puccini come luogo di ricerca per una rivisitazione contemporanea. Il 19 novembre 1993 all'Opéra Bastille di Parigi approda la regia della *Madame Butterfly* 'alla Wilson', l'interesse per questa opera sembrerebbe, agli occhi della critica, una conseguenza quasi naturale visto il suo interessamento alla cultura orientale già manifesto per il teatro Nō, nella sua rappresentazione scenica Wilson decide di "spogliare" i personaggi da tutti gli stereotipi sulla cultura giapponese, affidando a la cura dei costumi a Frida Parmeggiani e le coreografie ad un artista tardo giapponese, Suzushi Hanayagi.

Lo spazio scenico restituisce un'atmosfera eterea e minimalista, libero da ingombri se non pochi oggetti scenici, l'allestimento è tutto incentrato sul disegno e la cromatura delle luci marchio distintivo delle regie di Wilson, e le musica di Puccini diretta da Myung-Whun Chung. Ad oggi, è conosciuta come la versione Zen della *Madame Butterfly* di Puccini, di cui la critica acclama in particolare l'indelebile e forte impatto visivo ed emotivo del momento del suicidio di CioCio San.⁹⁷ Con il riferimento a Wilson si chiude la triade delle possibili in-

⁹⁵ FRANCO BERTONI. *Robert Wilson: Temi e simboli del moderno*. In *Robert Wilson*, p.188

⁹⁶ CARONE, *Gettare nuova luce sul passato*, p. 237.

⁹⁷ Musica di Giacomo Puccini; regia e progetto di Robert Wilson; drammaturgo: Holm Keller; direzione musicale di Myung-Whun Chung; coreografia di Suzushi Hanayagi; costumi di Frida Parmeggiani; Luci di Heinrich Brunke e Wilson. Cfr. FRANCO QUADRI, *In Robert Wilson*. p.160-165.

fluenze contemporanee, di prossimità storica, per il teatro portatile pensato da Macchi. Il primo riferimento a *Folkoperan*, già citato nel primo capitolo di questa trattazione, Brook ed infine Wilson denotano altresì una conoscenza di Macchi del teatro musicale sperimentale di ampio respiro internazionale.

Volendo effettuare un riepilogo, quello che si è tentato di verificare anche attraverso il confronto di tali modelli e l'intuizione di Macchi per *La bohème* è la presenza di un regime di coesistenza dell'anima tradizionale e contemporanea di questa opera di Macchi, che si esplica sia nella traduzione musicale, nell'esperimento di applicare strumenti ereditati nell'avanguardia musicale ad un'opera di tradizione, e coerentemente con questa operazione, nell'ideale di teatro, ed in questo caso specifico di regia per questa riduzione.

Infatti, questo regime di coesistenza coerentemente con l'operazione musicale, si riflette sulla totalità dell'opera anche per ciò che concerne la regia e allestimento vedendo come riferimenti contemporanei la rivisitazione di Peter Brook e la già citata "Turandot fai-da-te" della compagnia svedese Folkoperan (non menzionata nella missiva a Wilson). I riferimenti alle regie e agli allestimenti di Brook e Wilson nella rielaborazione inedita di Macchi, nel tentativo di definire una sua poetica teatrale in relazione a questa riduzione, non si collocano in contraddizione con la tradizione del Carro di Tespi che la *bohème* di Macchi richiama a gran voce, bensì si offrono come riferimenti indirizzati ad una rivisitazione che accolga simultaneamente le due anime quella tradizionale e contemporanea.

Sembrerebbe che l'osservazione ai modelli contemporanei fornisca una base teorica alla sua intuizione, indirizzata alla costruzione di un teatro lirico portatile, che si fonda sulla volontà di ripartire dal teatro d'opera quale fertile campo di indagine, ridurlo ai suoi fondamenti *essenziali* sia nella componente musicale sia nella componente drammaturgica, mantenendo integri i suoi valori e i suoi fondamenti originali. Così che, il risultato finale di tale operazione si offre florido di interpretazioni, Macchi sembrerebbe far ripartire un Carro di Tespi, attraverso le tecniche e i modelli contemporanei per favorirne la divulgazione e per raccontare da un lato come la musica e il teatro stesso si siano evoluti e dall'altro per rivendicare i mezzi elettroacustici dell'avanguardia come strumenti adeguati a un'esecuzione di un'opera di tradizione.

Allo stesso tempo pensare alla componente contemporanea come mera funzione accessoria a tale operazione risulterebbe riduttiva, come dimostrato dall'operazione di trascrizione integrale della partitura che non è effettuata unicamente ai fini della riduzione, bensì come linguaggio distintivo e peculiare del compositore che ha creato con la sua opera un ponte significativo tra tradizione e contemporaneità.

La scelta di Macchi, infine, ricadde su Giuliano Montaldo, di cui si conserva tra i documenti relativi ad OPERA NOVA il suo *curriculum vitae* utilizzato presumibilmente per la stesura delle note bibliografiche del *dépliant* dell'associazione. Il documento, trattandosi di un curriculum artistico del regista, suggerisce un'indicazione temporale interessante circa l'inizio della collaborazione con Macchi: accanto alla sua ultima regia per il film "*Tempo di Uccidere*" vi è il riferimento all'inizio delle riprese per febbraio.⁹⁸

Tra le sue regie per il teatro d'opera fino al 1990, in questo documento vi è una *Turandot* (1983) diretta all'Arena di Verona e a Vienna, *Il Pipistrello* (1984) di Strauss coprodotta dal Teatro La Fenice di Venezia e allo Chatelet di Parigi, *Attila* (1985) di Verdi all'Arena di Verona.⁹⁹ *La bohème* di Macchi non sarebbe stata, pertanto, la prima regia per teatro lirico di un'opera di Puccini per Montaldo a cui sarà stata richiesta però una regia atipica con un ruolo da 'tutto-fare', come già suggerito dalla missiva a Wilson.

Una lista compilata dalla figlia, sul sito ufficiale suggerisce tra l'altro che nel 1992 Giuliano Montaldo si occupò una produzione dell'Arena di Verona de *La bohème* con Vincenzo La Scola, Cecilia Gasdia, l'elenco suggerisce diversi allestimenti per il teatro lirico e di frequente in collaborazione con la figlia.¹⁰⁰

Difatti, come già anticipato nel primo capitolo di questa trattazione nella proposta di co-produzione con il Teatro dell'Opera di

⁹⁹ *Note Bibliografiche*, del *dépliant* riportano gli stessi dati del curriculum vitae di Giuliano Montaldo, che si presenta quale documento di due pagine. È consultabile altresì il curriculum vitae di Mauro Bolognini un documento di una pagina su carta intestata *Iniziativa promozioni cinematografiche*, anch'esso presumibilmente utilizzato per la compilazione delle *Note Bibliografiche* del *dépliant*. Entrambi i documenti sono consultabili in i-fgc, in FEM, in cartella «vario materiale preventivi *Bohème*».

¹⁰⁰ Lista compilata da Elisabetta Montaldo sul sito ufficiale: <http://elisabettamontaldo.com/costumes/teatro/>.

Roma,¹⁰¹ Giuliano Montaldo, non fu l'unico membro della famiglia ad essere chiamato in causa per il progetto di *Bohème*, poiché alla figlia Elisabetta Montaldo, fu affidata la realizzazione dei i costumi di cui sono visibili alcuni bozzetti.¹⁰²

Quando Macchi richiese la sua collaborazione presumibilmente tra il 1990 e il 1991, la Montaldo era già una costumista con esperienza nel campo, a cui secondo le caratteristiche espresse dal compositore sul progetto, sarebbero stati richiesti dei costumi che non fossero identificabili con un'epoca specifica, e che fossero elegantemente semplici ed evocativi.¹⁰³ In realtà, secondo la testimonianza della costumista consultata ai fini di questa ricerca, quando realizzò quei bozzetti negli anni Novanta, non aveva ricevuto delle indicazioni specifiche a riguardo né da Macchi né dal padre, anzi fu lasciata libera di progettarli.¹⁰⁴ Per la Montaldo, il progetto rappresentava una sfida estremamente interessante a cui partecipò con entusiasmo lavorando come se fosse una prova tra amici, un esperimento che fu portato avanti insieme ad altre attività collaterali. Gli otto bozzetti disegnati a matita dalla Montaldo, furono approvati, nella versione da lei disegnata sia dal padre che da Macchi, e da questi disegni sarebbero stati realizzati dei costumi.

I disegni della Montaldo permettono di immaginare che tipo di costumi sarebbero stati previsti per un eventuale messa in scena, ed in effetti sembrerebbe identificarli più ad un'epoca contemporanea a Macchi che a quella tardo ottocentesca dell'originale. La tradizione invece viene fortemente richiamata dagli schizzi delle scenografie, di cui sono visionabili due versioni a matita che differiscono di poco. Gli schizzi delle scenografie citano a gran voce il Carro di Tespi, il disegnatore nei suoi due progetti ha previsto, in effetti una struttura che verosimilmente richiama le sembianze di un vero e proprio carro, disegnando al fianco per sino due cavalli, la differenza fra i due allesti-

¹⁰¹ Cfr. *Ipotesi di contratto Opera nova/Teatro dell'Opera*, documento dattiloscritto DS, di dubbia datazione di cui sono visionabili diverse copie, in I-fgc in FEM, cartella «*Opera Nova/ Teatro dell'Opera*».

¹⁰² In Appendice sono riprodotti i bozzetti di Elisabetta Montaldo, conservati in I-fgc, in FEM.

¹⁰³ Cfr. *Opera Nova. Progetto per un teatro lirico portatile*. in i-fgc, in FEM.

¹⁰⁴ In Appendice, è possibile consultare un'intervista rilasciata per questa ricerca ad Elisabetta Montaldo, del 19 settembre 2019.

menti disegnati sta nell'inconfondibile riproduzione dell'insegna del Caffè Momus presente in una delle due versioni.¹⁰⁵ Queste due versioni, confermerebbero la divisione in due grandi atti analizzata nel paragrafo precedente con una singola mutazione dell'ambientazione scenica, una prevista per il Primo Atto ed una seconda versione presumibilmente quella raffigurante l'insegna al Caffè Momus prevista per il secondo.

Tra i documenti afferenti al progetto di Macchi, come anticipato anche nel primo capitolo di questa trattazione, per le scenografie fu pensato il contributo di Luciano Ricceri, si presume che tali disegni nascessero dalla sua spinta creativa.

6. Una scena di luci

Per ciò che riguarda il ruolo delle luci non vi sono indicazioni altre, da quelle esposte nella lettera a Robert Wilson, dove l'idea di base è quella di concentrare l'intero allestimento intorno all'uso magistrale delle luci. Su tale documento, analizzato nel precedente paragrafo, Macchi esprime la sua volontà di affidare alla luce tutta l'espressività della componente visiva e sulla quale avrebbe dovuto ruotare l'intero impianto scenico. Tale indicazione non si discosta affatto dal modo con cui il compositore prevede si costituisca lo spazio teatrale nei suoi lavori precedenti, e ciò è stato dimostrato dai diversi ruoli e dalle molteplici funzioni che egli attribuisce alla luce nelle rappresentazioni sceniche che portano la sua firma. Parimenti alla musica, la luce in Macchi viene utilizzata come linguaggio peculiare per descrivere l'azione scenica, e l'adotta sul palco esattamente come fa con i suoni narrando gli eventi per mezzo dei toni delle sue cromature, la sua intensità o la sua durata. Se tale schema viene applicato, in relazione ad un allestimento di *sintesi* costruito per mezzo di pochi oggetti evocativi, ecco che la funzione della luce non può che essere usata per imbastire l'intero impianto scenico e per descriverne la sua dimensione spazio-temporale. Purtroppo, non sono state rilevate in partitura indicazioni di regia circa la funzione della luce in *Bobème*, come invece è stato ad esempio, rilevato in quella di *Anno Domini*, ove emergono i dettagli che riguardano l'aspetto scenico direttamente sulla partitura.

¹⁰⁵ Gli schizzi delle scenografie sono conservati in I-fgc, in FEM.

Come rilevato da Mastropietro è interessante il fatto che la composizione musicale dialogasse congiuntamente con la composizione visiva dell'opera di *Anno Domini* già in partitura, lascerebbe pensare altresì che il compositore utilizzasse in egual misura entrambi i linguaggi per descrivere l'azione scenica come metodo di lavoro.¹⁰⁶

L'unica indicazione che si ha su chi avrebbe pensato ad una scena fatta di luci dello e designato presumibilmente come disegnatore luci è Francesco Margutti, che figura a fianco dei nomi della regia e dei costumi di *Bobème*. Che in Macchi la funzione delle luci fosse tutt'altro che ornamentale, bensì espressiva e descrittiva è altresì dimostrato dall'analisi di Carone circa il ruolo delle luci in *(A)lter (A)ction* nel 1966.

[...] In *(A)lter (A)ction* Macchi ricorre nuovamente alle luci con una funzione tutt'altro che decorativa o diegetica: egli se ne serve per illuminare il protagonista di una situazione quando è attorniato da altri personaggi, a sottolineare la centralità fisica e metaforica e per potenziare la scansione degli eventi, sia spaziale (il protagonista si allontana, fermandosi sul fondo della scena, e le luci lentamente si abbassano, generando penombra) sia temporale (per esempio la loro conclusione quando i protagonisti di una scena rimangono immobili, prima dell'ingresso di un nuovo personaggio, e i riflettori si spengono, lasciando il posto alle luci di scena.) Di questa importante componente drammaturgica egli si serve anche nella *Cadenza 1-2*, ovvero l'assolo tratto da *(A)lter (A)ction* e reso sempre nel 1966 un brano autonomo.¹⁰⁷

Attraverso l'analisi di Carone, dal lavoro di Macchi effettuato nell'illuminazione di *Euridice*, si evince altresì che il gioco di luci si intreccia principalmente con la componente testuale ed anche quella gestuale e musicale. Le indicazioni relative all'illuminazione dell'*Euridice* di Macchi-Razzi inoltre, evidenziano come il compositore se ne servisse per rendere più immediato lo stato psicologico di un personaggio o l'atmosfera emotiva del testo cantato, sperimentato sia in *(A)lter (A)ction* sia in *Parabola*. In questi due primi lavori, le luci vengono modulate cromaticamente per far risaltare i volti dei personaggi in scena, come se la luce effettuasse uno zoom sull'attore. Che nella componente visiva la luce riveste un ruolo cardine in Macchi, viene dimostrato su più frangenti nell'analisi dei lavori antecedenti a *Bobème*

¹⁰⁶ Cfr. ALESSANDRO MASTROPIETRO, "Lo voglio alla Nino": Titone, Macchi e l'"idea di un nuovo teatro musicale" all'inizio degli anni '60, in «InTrasformazione», *passim*.

¹⁰⁷ CARONE, *Gettare nuova luce sul passato*, p. 232.

sui quali un'influenza non di poco rilievo deve averla rivestita la sua esperienza nell'ambito cinematografico, da cui deve aver ereditato l'utilizzo della luce per distinguere in tappe l'azione scenica e potenziarne il contenuto.

Interessante, come sottolinea Carone, che il compositore si servisse della componente luminosa per creare delle sovrapposizioni tra due piani temporali (presente e futuro). Le regie più prossime all'ideazione di *La bohème* ridotta, mettono in luce anche un uso interessante che Macchi prevede per i colori della luce per l'identificazione dei personaggi dell'*Euridice*.

Ed è proprio in questa Seconda Parte, in concomitanza con la discesa negli Inferi di Orfeo, che la luce diviene essa stessa personaggio nella misura in cui un colore è associato a ogni figura nella scena- una funzione che, come ricorda il compositore, in senso lato si è manifestata per la prima volta quando Dafne nella Prima Parte era apparsa «a narrare l'evento luttuoso di Euridice, lì la luce diventa personaggio [...]. È una luce che tocca tutti i personaggi e li tocca ciascuno in maniera diversa, a sottolineare i sentimenti e le emozioni di ciascuno, massimamente di Orfeo.»¹⁰⁸

Non avendo indicazioni dettagliate su come Macchi prevedesse il suo gioco di luci in *bohème*, l'unica alternativa che resta è immaginare come avrebbe rappresentato la sua opera di sintesi per mezzo delle luci, attraverso questi riferimenti offerti da questi lavori. Per tale ipotesi, e per immaginare l'uso che Macchi avrebbe potuto fare delle luci per la sua riduzione si potrebbe partire dall'analisi della Carone in particolare ove viene evidenziato che tra le sue annotazioni per l'*Euridice* ogni personaggio veniva configurato per mezzo di una scala cromatica della luce. I colori vengono utilizzati, in questa regia da Macchi, anche come metafora per descrivere il trionfo della vita sulla morte, evidenziando ancora una volta il ruolo di narratore dell'azione drammatica affidato alla luce.

In tal senso, Macchi intuisce abilmente l'immediatezza che la comunicazione visiva per mezzo della luce permette, così come la semplificazione dei contenuti e degli eventi narrati in scena. Tale semplificazione permette una fruizione più agevole e istantanea oltre ad accentuare la funzione espressiva della composizione musicale. E questo espediente, così come quelli utilizzati per la riduzione musicale,

¹⁰⁸ CARONE, *Gettare nuova luce sul passato*, pp. 237.236.

per la componente scenica avrebbe permesso di rappresentare in maniera evocativa l'intera opera seppur provvista di tagli e modifiche. In tale senso il ruolo della luce, se fosse stato applicato con similari accezioni sulla riduzione di *La bohème*, avrebbe rappresentato parimenti al nastro e ai suoni *acusmatici*, un ulteriore strumento di sintesi.

Il gioco di luci, già sperimentato da Macchi nei lavori appena precedenti alla riduzione, avrebbe agevolato una rappresentazione astratta ed estremamente evocativa dell'ambientazione scenica.

Se ad esempio, ad una situazione che prevedeva una scena corale in all'apertura del Quadro II, Macchi come ha già effettuato in lavori precedenti, avesse previsto una sequenza di luci e colori per identificare la folla, la componente visiva così prevista avrebbe descritto, congiuntamente alla sua sintesi strumentale, in maniera evocativa il *Quartiere Latino*. Così come, per mezzo dell'intensità e della cromatura delle luci avrebbe potuto descrivere la mutazione dell'impianto scenografico all'apertura del Quadro III che nella sua versione inedita risulta accorpato al Quadro II in un atto unico, così come avrebbe potuto descriverne il cambiamento temporale della dimensione narrativa di tale scena. In tal senso, la poetica teatrale di Macchi rilevabile nell'uso delle luci nei lavori antecedenti, tende a coordinare l'intensità delle due dimensioni quella visiva e quella musicale, l'interazione con la componente visiva e quella sonora porta a trasformare il ruolo della luce da mero elemento decorativo a protagonista in scena come vera e propria voce narrante. E non a caso come evidenzia nella sua analisi Mastropietro già in *Parabola*, Macchi aveva dato disposizione che la console luci fosse azionata dai musicisti, così come la disposizione di altoparlanti e proiettori luce servissero a distinguere lo spazio in tre zone.

«La serie di altoparlanti collegata con la registrazione 1 verrà disposta sulla sinistra della scena e lungo il fianco sinistro della sala; quella collegata con la registrazione 2 avrà gli elementi scaglionati lungo una linea ideale che congiunga il fondo della scena con il fondo della sala; la serie collegata alla registrazione 3 occuperà la parte destra della scena e il fianco destro della sala. Una consolle di comando verrà azionata da musicisti, analogamente alle luci» (E. Macchi, *Parabola*, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone, cit., p. 44). Una soluzione del genere era stata ipotizzata, e solo parzialmente realizzata, nella realizzazione di *Collage* di Perilli-Clementi: alla consolle luci era stato col-

locato un aiuto del regista (Saad Hardash) di quella pièce, un Andrea Camilleri allora docente al C.S.C. e attivo regista teatrale e radiofonico.¹⁰⁹

Dalla regia del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, è stata invece evidenziato da Carone come alla luce fosse affidato il compito di potenziare l'espressività del testo e della musica in relazione al movimento. Durante il combattimento, la lampada con luce stroboscopica evidenzia l'azione concitata dei personaggi, al contrario le situazioni drammaturgiche che prevedono staticità sono valorizzate dalla lampada di Wood. Questi espedienti utilizzati dal compositore per rappresentare la staticità o il dinamismo dell'azione scenica rappresentano un antecedente di rilievo, se si pensa alla possibilità di descrivere la staticità/tragicità della morte di Mimì all'epilogo dell'opera, o la dinamicità di una scena corale come quella prevista nel Quadro II dall'ingresso "omesso" dei soldati reinseriti solo a livello sonoro con l'ausilio del nastro. E non a caso, Macchi rivede in Wilson e Brook modelli contemporanei affini anche per l'uso della luce e delle cromature, seppur per esigenze differenti, e modalità diverse, entrambi utilizzano in maniera peculiare le luci nelle rappresentazioni. Nella sua analisi Carone ricorda che Macchi, non è il solo compositore italiano del secondo Novecento, ad aver rivolto l'attenzione alla produzione antica in veste di regista, Bussotti cura ad esempio la regia della *Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, così come Guaccero firma una trascrizione comprensiva di parte elettronica e suoni registrati sul nastro per il madrigale del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Effettua nella sua analisi, altresì un parallelismo tra la rappresentazione dell'opera di Monteverdi realizzata da Macchi e quello che Berio predispone nel proprio *Ofeo B*, ed anche in questo caso ci si trova di fronte ad una rivisitazione "multimediale" attraverso i mezzi della tecnologia moderna dove un enorme ruolo per la narrazione è affidato a pochissimi mezzi, e basato in buona parte per la componente visiva su giochi realizzabili per mezzo della luce.

¹⁰⁹ MASTROPIETRO, "Lo voglio alla Nino" p.227.

CAPITOLO 3.

L'ESPERIENZA DI UNA NUOVA MUSICA

1. Nuova Consonanza. Roma 1960.

Le linee estetiche sull'avvento della musica d'avanguardia fanno riferimento a una rivoluzione annunciata a chiare lettere da Pierre Boulez, citando il titolo del suo saggio pubblicato nel secondo dopoguerra *Schönberg è morto*. Non di meno, tra il musicista a cui si attribuisce l'invenzione della dodecafonìa, e la nuova musica d'avanguardia, o post weberiana, del secondo dopoguerra, vi è un salto radicale che non può non essere riletto attraverso un'esigenza di scoprire nuovi orizzonti nel linguaggio musicale.¹ Descrivere la musica utilizzando il linguaggio come metafora è inevitabile, così come evidenziato dall'analisi di Michela Garda: il rapporto che intercorre tra musica e parola, ossia la natura linguistica della musica affonda le sue radici in una lunga tradizione storica che può esser fatta risalire fin dal Medioevo, se si pensa alla parola cantata quale suggerimento della relazione tra musica e poesia. Così come la verifica dell'efficacia dell'impiego di categorie grammaticali volte a descrivere la musica nel corso del Settecento: in un momento di forte emancipazione della musica strumentale dalla musica vocale, la lunga familiarità con la parola cantata ha lasciato in eredità la disposizione alla significazione, grazie all'analogia strutturale offerta dalla lingua. Le prospettive differenti con cui il Novecento analizza il rapporto tra linguaggio e musica, senza trascurare anche la pervasività del legame tra musica e immagine, mettono in luce quanto il fine di questo paragone si possa realizzare, in maniera semplicistica, nel tentativo di spiegare perché, quando

¹ Cfr. ENRICO FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Nuova ed. riveduta e aumentata, Torino, Einaudi, 1968, passim.

si ascolta la musica, si tende a voler “comprendere” o si presuppone che gli altri comprendano.²

La ricezione dell’evento musicale contemporaneo è una questione che ha interessato lungamente la critica: l’esigenza espressiva del compositore-autore si confronta inevitabilmente con l’epoca in cui è immerso attraverso la musica. Sebbene la riflessione estetica sul linguaggio musicale trovi il suo posto in innumerevoli campi di indagine, un esempio è offerto dal dibattito circa l’evoluzione della notazione, dove più volte viene ripreso il parallelismo con i canoni della linguistica: l’assunto di partenza da evidenziare nel rapporto tra linguaggio verbale e musicale, è la funzione comunicativa della musica, e attraverso quali tecniche possa essere assolta.

Non va dimenticato, tuttavia, che nel secondo Novecento i compositori hanno consapevolmente affrontato e messo in discussione l’alleanza tra parole e musica in due diverse direzioni. Nella musica seriale e postseriale si è manifestata una tendenza all’emancipazione della musica dal modello offerto dalla parola. Questa tendenza si muove in direzione opposta alla somiglianza con la lingua, inclusa nella capacità di “creare un mondo” e rivolgersi alla totalità della dimensione umana, che ha caratterizzato la musica occidentale da Beethoven in poi culminando nella prosa musicale delle composizioni atonali.³

Penetrare il fenomeno dell’avanguardia musicale, attraverso il parallelismo offerto dalla lingua, è dunque quanto mai complesso. In relazione al linguaggio, la musica alterna forme di emancipazione assorbendone o ribaltandone il modello, esplorandone le possibilità sonore dalla sua forma fonetica a quella linguistica.

Come è già stato detto da Koenig, la definizione di «materiale musicale» parte dal presupposto che il comporre implichi una pluralità da mettere insieme, da comporre appunto proprio come farebbe un muratore che ha dinnanzi a sé le pietre e la calce con cui costruirà la casa. Il materiale musicale consisterebbe dunque di «elementi» – quasi materie prime – che i compositori elaborano. Degli elementi che vengono attualmente elaborati del comporre si potrebbe dunque fare un inventario: e ci si renderebbe conto che ormai non v’è alcun elemento acustico (per quanto fuori dal comune) che possa essere escluso dalla musica. Cage si serve di acqua, fischiotti, e radio, Penderecki fa segare il legno, e in una composizione di Ligeti viene rotta una bottiglia. E si potrebbero

² Cfr. MICHELA GARDA, *L’estetica musicale del Novecento, tendenze e problemi*, Roma, Carocci, 2007, p. 12-20

³ Ivi, pp18-19

elencare molti riferimenti analoghi. È vero che in generale si adoperano ancora suoni di origine strumentale, vocale o elettronica. Tutta via la tendenza ad introdurre in musica suoni non musicali sembra affermarsi sempre di più.⁴

La riflessione sulla prassi compositiva sperimentale del secondo Novecento rivela quanto il materiale musicale sia costituito da suoni di qualunque genere, prodotti attraverso le fonti più disparate, uno dei temi più dibattuti e accesi a questo proposito è rappresentato dalla comparsa della musica elettronica. In questo contesto si riflette lungamente, da un lato sulle possibilità espressive e compositive messe a disposizione dall'utilizzo degli strumenti elettronici, dall'altro sul rapporto con la tradizione musicale:

Porsi di fronte al problema critico e compositivo della musica generata da strumenti elettrici significa aver esaminato vari elementi di ordine storico-musicale, analizzato gli sviluppi della musica strumentale di questi ultimi anni, fino alle più estreme conseguenze (dodecafonìa, musica seriale e strutturale); [...]. Adeguarsi ai mezzi della nostra epoca non significa distruzione della tradizione, ma continuità nella medesima direzione del suo tempo.⁵

Gli elettrofoni, servendosi delle parole di Evangelisti, possono dunque entrare nel quadro di un naturale processo di evoluzione del linguaggio musicale senza che si avanzi la pretesa di distruzione del linguaggio tradizionale. Contesta così le accuse di annullamento del gesto creativo attraverso l'automazione, precisando che anche gli strumenti elettronici, così come quelli acustici tradizionali, rispondono alla volontà dell'autore. In quest'ottica l'esperimento ha un ruolo chiave per dare vita ad un'opera futura. Se non altro, gli avanguardisti annunciano anzitutto la liberazione da qualsiasi vincolo, mediante la possibilità di poter modellare a proprio piacimento il suono, recepito nel suo valore assoluto.

La costruzione di questo nuovo linguaggio è caratterizzata da una ricerca incessante sulla materia sonora, e fa ricorso a tutti i mezzi possibili per descrivere il processo di affrancamento espressivo. Offrendo un parallelismo con il processo di emancipazione della poesia di Mal-

⁴ DIETER SCHNEBEL, *il materiale musicale: rapporti e azioni*, in «Collage: dialoghi di cultura». Rivista trimestrale di nuova musica e arti visive contemporanee, Palermo, G. Denaro, annata, n., p. 38, ora in «Musica / Realtà», XXI / 62, 2000, pp. 14-21.

⁵ FRANCO EVANGELISTI, *Verso una composizione elettronica*, in «Ordini. Studi sulla nuova musica», De Luca, Roma, luglio 1959, pp. 50-53.

larmé, che si è liberato dai canoni della versificazione per appropriarsi dello spazio più ampio della prosa, Berio ritiene che anche la nuova musica rivoluzionaria possa compiere un'operazione simile, cogliendo nella registrazione e negli strumenti elettronici uno spazio espressivo concreto. Berio recepisce la suggestione di Mallarmé nell'esperimento di *Ommaggio a Joyce*, ove viene effettuato un graduale sviluppo dei soli elementi verbali proposti da una voce femminile che legge il testo poetico, attraverso la spinta ulteriore dell'elettronica verso l'integrità e la continuità delle diverse strutture.⁶

Il parallelismo con Mallarmé viene sovente ripreso nel dibattito del Novecento sull'evoluzione del linguaggio dell'avanguardia musicale: se ne serve anche Mario Bortolotto nel descrivere lo sviluppo della Nuova Musica, che dichiarava di andare oltre i confini tracciati da Webern:

Silenzio e ostinato, dunque, intervengono sempre ad attuare la visione weberiana: rarefazione e ripetizione, veicoli del 'dolce giogo', della 'soave tirannia' che impone verità interiore. Sarebbe pleonastico citare l'esperienza parallela di Mallarmé, i 'vuoti' di *Un coup de dés*. Ma, invero, sono quelli i due elementi della scrittura iniziatica, e così aggressivi appaiono, fra mille pagine memorande, nel *Mémorial* della famosa notte pascaliana. [...] In fondo a questa strada c'è solo la pagina bianca, o il grido.⁷

Nella sua forma di "opera aperta", l'avanguardia musicale, rimettendola in un percorso parallelo con l'avanguardia letteraria, rimette in discussione la relazione tra compositore ed ascoltatore affinché siano queste due figure chiave a dare forma all'opera, attraverso un'operazione di negoziazione di senso. Avanguardia musicale e letteraria dialogano scambiandosi talvolta i medesimi riferimenti nello stabilire le basi teoriche della poetica dell'opera aperta, delle modalità di fruizione e di interpretazione. *La poetica dell'opera aperta* di Eco, una delle testimonianze cardine di questa riflessione interdisciplinare dell'avanguardia, ad esempio si apre con esplicito riferimento alla *Sequenza per flauto* di Berio, per evidenziare l'autonomia esecutiva concessa all'interprete di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del

⁶ Cfr. LUCIANO BERIO, *Poesia e musica – un'esperienza*, in «Incontri Musicali», 3, 1959, pp. 98-111, ora in *Luciano Berio. Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Torino, Einaudi 2014, pp. 253-266 (ed. or.).

⁷ MARIO BORTOLOTTI, *La Nuova Musica, il tempo e la maschera*, in *Fase seconda: studi sulla Nuova Musica*, Torino, Giulio Einaudi, 1976, pp.40-41.

compositore-autore. L'invito che soggiace da parte dell'autore d'avanguardia è di non limitarsi nella fruizione passiva, chiamando esplicitamente in causa il suo ascoltatore. L'opera prodotta dall'autore va intesa come una trama organizzata di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ri-comprendere.⁸

A questo riguardo, per quanto concerne l'ascoltatore, è bene precisare il significato dell'espressione «ascoltare la musica». La semplice sensazione uditiva, proveniente dallo stimolo acustico, non presenta i caratteri dell'ascolto, in quanto l'ascolto non appartiene alla categoria delle sensazioni ma a quella delle percezioni. Ascoltare è cosa ben diversa dall'udire. L'ascolto è attività, contrariamente all'udire che è passività. Bisogna voler ascoltare, mentre possiamo udire anche contro il nostro volere. [...]. È chiaro, quindi, che colui che ascolta musica deve essere conscio del significato del suo gesto, per poter indirizzare le proprie capacità costituzionali verso quella forma di attività che è l'ascolto.⁹

A questo proposito, Macchi fa un riferimento esplicito al ruolo cruciale rivestito dall'ascoltatore nella ricezione del fenomeno musicale contemporaneo, e in particolare si sofferma sull'iniziale categorico rifiuto cercando di ipotizzarne le cause. Ribadisce più volte servendosi del parallelismo tra musica e parola, che per la sua funzione espressiva e discorsiva questa nuova musica si possa intendere come un linguaggio complesso e in evoluzione, con l'enorme potenziale di poter descrivere l'epoca in cui è immersa e dove l'ascoltatore è chiamato in causa a svolgere il compito di contribuire all'interpretazione e alla sua divulgazione. Il rigetto dell'evento musicale contemporaneo che interrompe la comunicazione tra autore-ascoltatore, non è meramente legato all'incomprensione delle nuove forme sonore, quanto a una più problematica questione di intolleranza, che esclude la possibilità di cogliere il nesso che le unisce.

Sembrerebbe che la soluzione logica di questo dissenso possa essere ricercata o in una deficienza nella percezione dell'ascoltatore, o al contrario nella messa in discussione delle scelte compositive di chi scrive, Macchi conferma la bontà delle due ipotesi, ricordando che non esiste una giustapposizione automatica del fatto musicale alla coscienza di chi ascolta, ma il gesto ugualmente decisivo sta nel prende-

⁸ Cfr. UMBERTO ECO, *La poetica dell'Opera Aperta*, in ID., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962 pp. 23-55.

⁹ EGISTO MACCHI, *Produzione e consumo della nuova musica* in «Ordini», p. 20.

re la decisione conscia di voler ascoltare musica, escludendo ogni passività in questo gesto. Ascoltare musica è un'attività consapevole e attiva, una presa di posizione, la messa in scena della volontà di aprirsi che si riflette tanto sul pubblico quanto sul compositore. L'invito che soggiace a questa "musica nuova" è quello di lasciarsi ascoltare per potersi identificare con essa, e per essere convincente, il compositore deve assumere a sé la decisione assoluta di farsi capire.

Tutta la produzione di Macchi è segnata da un'irrinunciabile esigenza espressiva, della ferma volontà di comunicare attraverso la ricerca musicale a livelli elevati e incisivi. Questa esigenza ha influito sull'evoluzione linguistica del compositore, traducendosi in una commistione di stili, nella sperimentazione di forme sempre nuove di contaminazione di codici differenti, un avanguardista in prima linea impegnato a valutare criticamente ogni territorio fertile alla propria esperienza compositiva, a tal proposito si proverà a tracciare una breve ricostruzione dei suoi cinquant'anni di attività artistica.

Dalla fine del secondo dopo guerra si estinguono, in dissolvenza fino al 1960, le tracce di quella fase storica, complessa della musica seriale. Le lezioni di Webern avevano già posto non poche riflessioni circa la padronanza di una nuova grammatica musicale: in Italia i giovani compositori approdarono a questo metodo compositivo già percepito come radicalmente innovativo fin dagli inizi degli anni '50. In questo contesto, si potrebbe intendere l'avvento della musica elettronica come prodotto di un processo evolucionista del dopo Webern, sviluppato anch'esso al di fuori della tonalità.¹⁰ Sono gli anni della prima stagione creativa di Macchi: *3 Evocazioni (in memoria)* per grande orchestra e i *Due pezzi* per quartetto d'archi, lavori per il quale il compositore dichiara una grande affezione, e che riflettono una consolidata conoscenza della strumentazione e un'adesione al mondo sonoro della musica mitteleuropea in particolare all'espressionismo:

Le *3 Evocazioni* per orchestra [propongono] un saggio di scrittura assai densa e di foggia assolutamente tradizionale. [...]. Si badi alla precoce definizione di alcune costanti della scrittura strumentale di Macchi: l'organico orchestrale con le corde in evidenza (pianoforte e arpa) accanto ai fiati (legni e ottone come da manuale), alle percussioni e agli archi; il taglio ternario derivante dalla necessità di un'articolazione interna della partitura tale da misurarne in qualche modo la

¹⁰ Cfr. FUBINI, *L'estetica musicale*, p. 342

durata complessiva; la predilezione per movimenti lenti e gravi (si vedano la prima *Evocazione*, sia pure con l'inserimento del "Vivace" tra le due sezioni "Adagio", e l'ultima) la cui andatura è governata da un impiego massiccio dell'organico strumentale; il frequente ricorrere di formule ritmiche ostinate e di un' intervallistica che privilegia il semitono e il tritono.¹¹

L'eclettismo dell'identità musicale di Macchi si fonda su una prima fase iniziale, giovanile, di apprendistato da autodidatta,¹² la vastità e la varietà della sua produzione artistica è costellata da molteplici influenze che via via gli hanno spianato i sentieri della nuova musica, avvicinandolo ai centri di maggiore attività della musica contemporanea. Sul processo di formazione musicale del compositore e su quali e quanto fossero angusti i centri istituzionali di apprendistato musicale in Italia all'inizio degli anni '50, vale la pena servirsi delle parole *dalla parte del compositore* di Domenico Guaccero:

Il giovane compositore italiano – o lo studente di composizione degli ultimi corsi- che agli inizi degli anni '50 stava per entrare nella vita musicale si trovava in un «ambiente», che dal mio punto di vista, può essere descritto come segue. Il suo apprendistato poteva avvenire, di norma, nella scuola di musica (i Conservatori), poco più di una decina sparsi sul territorio nazionale con una concentrazione maggiori nelle grandi e medie città (Roma, Milano, Torino, Firenze, etc). e al centro-nord; da Roma in giù c'erano solo due Conservatori (Napoli e Palermo); in più una manciata di licei musicali. Nella stragrande maggioranza vi imperava l'obbedienza assoluta ai «programmi di studio» ministeriali, centrati sul dogma del linguaggio tonale come unico linguaggio musicale «naturale» (il resto era una «preparazione a» e una «deviazione da»), sull'assenza pressoché totale di riferimento alla vita reale della musica (la musica contemporanea, il jazz, la musica applicata), sull'astrazione dalle sperimentazioni dirette (con strumenti suonati o ascoltati) sul materiale sonoro.¹³

La percezione dell'assenza di uno spazio di dibattito sulla musica contemporanea, e la stanchezza verso la retorica del linguaggio compositivo accademico dei centri istituzionali, giustificano, almeno in

¹¹ DANIELA TORTORA, *Saggio Critico*, in *Archivio musiche del XX secolo*. Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea, numero monografico dedicato a Egisto Macchi, Palermo, CIMS, 1996, p. 22

¹² Tra il 1949 e il 1952 a seguito della conoscenza del baritono Anton Gronen-Kubitzki, si avvicina al canto, *Tre Evocazioni (in memoria)* sono il frutto delle prime indicazioni di Hermann Scherchen che seguirà i suoi progressi nella composizione fino al 1953. Si veda di DANIELA TORTORA, *Biografia*, in *Archivio musiche del XX secolo*, p. 200.

¹³ DOMENICO GUACCERO, *Dalla parte del compositore*, in *di Franco Evangelisti ed alcuni nodi storici del tempo*, Roma, Nuova Consonanza, 1980, p.10.

parte, la presenza a Darmstadt di compositori italiani come Evangelisti, Nono, Bussotti, Maderna in prima battuta, e Pennisi e Sciarrino in seconda, per gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*. Pur non partecipando in prima persona al flusso migratorio musicale che aveva aperto quel dialogo così significativo per i compositori d'avanguardia italiani, Macchi vi partecipò per osmosi attraverso Franco Evangelisti, che vi fu fin dal 1952.

La presenza italiana ai *Ferienkurse* (Bruno Maderna, Luigi Nono, Luciano Berio) contribuirà a dare una sfaccettatura diversa alla “scuola darmstadtiana”, che evidentemente non si esauriva in modo esclusivo nelle esperienze post-weberiane di ambito tedesco. Come contribuì, in questo senso la diffusione del pensiero di John Cage, che in quel contesto ebbe una vasta risonanza e in una certa misura si rivelò dirompente.¹⁴

L'esperienza tedesca fece da catalizzatore alla diffusione nuovi mezzi di divulgazione e creazione musicale in Italia, che prosperarono: a Milano (gli Incontri Musicali attivi dal 1956, sotto l'egida di Berio e Maderna) e lo Studio di Fonologia presso la sede RAI così come le attività del Piccolo Teatro, a Venezia con il Festival Biennale, con una sezione musicale varata fin dal 1930. A Firenze, dal novembre del 1954 su impulso di un circolo intellettuale composto da Bruno Bartolozzi, Arrigo Benvenuti, Sylvano Bussotti, Alvaro Company, Carlo Prosperi, prende vita la *Schola Fiorentina* per un breve periodo (e in seguito con il contributo di Pietro Grossi, nel 1960 nasce l'associazione Vita Musicale Contemporanea). Palermo, sul finire degli anni Cinquanta, risponde con la nascita del Gruppo Universitario Nuova Musica, e *Le Settimane Internazionali di Nuova Musica*, a cui si farà riferimento in seguito.

Contestualmente, a Roma la situazione della musica contemporanea si presenta in maniera disarticolata, in un contesto dove l'attenzione delle istituzioni verso la sperimentazione risulta scarsa. I principali centri istituzionali con cui i giovani musicisti potevano confrontarsi erano il Teatro dell'Opera, L'Accademia di Santa Cecilia, l'Istituzione Universitaria dei Concerti, la RAI e L'Accademia filarmonica. L'esperienza di Darmstadt trova riscontro nella figura di Franco Evangelisti, e in quella di un piccolo gruppo di compositori e musicisti

¹⁴ GIOVANNI GUACCERO, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali: Roma, 1965-1978*, prefazione a cura di Alvin Curran, Roma, Aracne, 2013, pp.71-72.

sti – Mario Bertoncini, Mauro Bortolotti, Antonio De Blasio, Franco Evangelisti, Domenico Guàccero, Egisto Macchi e Daniele Paris – che fondano all’inizio degli anni Sessanta l’associazione Nuova Consonanza.

Evangelisti ha avuto il merito di far precipitare in fatti concreti tutta una serie vasta e diffusa anche se forse e soltanto a livello di aspirazione, di istanze e fermenti innovativi, condivisi da lui e da tanti musicisti della sua generazione. [...] Evangelisti gode inoltre, rispetto agli altri, del privilegio di una deposizione mitteleuropea: il suo prolungato soggiorno in Germania lo rende depositario, almeno in parte del fascino che quel paese esercita sui compositori italiani assetati di fatti musicali europei, e di una proiezione personale a livello internazionale.¹⁵

Nuova Consonanza (il nome venne suggerito dal critico musicale Alberto Pironti), richiama l’esigenza di armonia generale, pur non fondandosi su ideali estetici comuni dei suoi componenti. Una delle sue peculiarità è proprio l’eterogeneità delle posizioni personali rifusa in una linea comune: la diffusione della musica contemporanea mediante l’organizzazione di festival, convegni e attività concertistiche. Va precisato che dei sette soci fondatori, la gestione operativa gravava essenzialmente su Evangelisti, Guàccero e Macchi, nucleo fondante di questo sodalizio e ponte di congiunzione con il versante palermitano delle *Settimane Internazionali*.¹⁶ Il primo concerto promosso dal sodalizio si svolse a Roma il 2 marzo 1962 nel ridotto del Teatro Eliseo, e fu interamente dedicato a musiche elettroniche di Eimert, Stockhausen, Koenig, Evangelisti, Ligeti, Brün, Kagel, Riedl, realizzate presso lo storico studio della WDR di Colonia.

Proprio per sottolineare la natura divulgativa delle sue attività questo primo concerto merita una riflessione particolare sia per l’introduzione all’ascolto delle musiche mediante una conferenza (*Dieci anni di musica elettronica, un punto* a cura di Franco Evangelisti), sia per la promozione dell’evento che ha coinvolto contestualmente la Deu-

¹⁵ DANIELA TORTORA, *Nuova Consonanza, Trent’anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, Lucca, LIM, 1991, p. 33. I due volumi di Daniela Tortora sono fondamentali per chiarire il ruolo interpretato da Evangelisti e dei compositori fondatori di Nuova Consonanza fin dai suoi albori, anche mediante alcune testimonianze dei suoi componenti e il meticoloso catalogo delle attività collaterali, tra le quali la formazione di un gruppo di improvvisazione.

¹⁶ Cfr. TORTORA, *Nuova Consonanza*, p.47, L’autrice evidenzia che su questi tre compositori toccò l’onere gestionale dell’associazione romana, a conferma della diretta derivazione dall’esperienza «Ordini».

tsche Bibliothek, celebrando l'inizio di una collaborazione destinata a figurare lungo tutto l'arco dell'attività dell'associazione nel nome della divulgazione di quelle partiture che contribuirono all'apertura in Italia di una finestra sulla musica tedesca, che fu anche un sostegno prezioso per Nuova Consonanza nei suoi primi anni di vita, vista l'irregolarità di fondi statali italiani.¹⁷

Nel corso dei suoi anni di attività, Nuova Consonanza ha intensificato il numero di collaborazioni con Istituzioni italiane e straniere, Conservatori di Musica e Istituzioni musicali europee e Istituzioni straniere in Italia permettendo all'associazione di articolare le proprie iniziative su diversi fronti e mantenendo una ricerca e una produzione musicale di alto livello.¹⁸

Il 1963 è la volta del primo Festival di Nuova Consonanza, che ebbe luogo a Roma il 1° giugno presso il Teatro delle Arti, sotto il nome di *Manifestazioni di Musica Contemporanea*: sei concerti ruotavano intorno a una o due tematiche. Il festival spaziò dal repertorio vocale alla musica elettronica, per offrire una sintesi completa dello scenario musicale contemporaneo, attraverso esecuzioni di alto livello di artisti italiani e d'oltralpe. Con molte probabilità, fu proprio l'eterogeneità di pensiero dei suoi componenti, oltre le diverse difficoltà per il reperimento delle sovvenzioni statali, che Nuova Consonanza fu anche storia di controversie e scissioni, di dissidi interni e di aspre polemiche. Già dai primissimi anni di vita la discussa possibilità di legalizzare l'istituzione aveva portato Evangelisti nel 1964 a maturare la decisione di inserire due nuovi musicisti siciliani, Aldo Clementi e Francesco Pennisi, e di escluderne altri, come Bortolotti, Bertoncini, Guàccero e Macchi.

L'atto di fondazione giuridica venne firmato nel 1964 da Clementi, Evangelisti, Paris e Pennisi. L'esodo di Guàccero e Macchi non fu affatto infelice, permise contestualmente la costituzione della *Compagnia del Teatro Musicale* di Roma attiva fino al 1970, indi vennero ammessi ufficialmente nell'associazione solo poco più tardi, nel 1967.¹⁹

¹⁷ Cfr. TORTORA *Nuova Consonanza*, pp.39-40, Si segnala che l'autrice precisa che riguardo a questa collaborazione, che durò fino al 1967, Macchi osservò che Nuova Consonanza divenne una succursale dell'istituto tedesco, l'associazione italiana era di fatto mantenuta da uno stato straniero.

¹⁸ Le informazioni qui riportate sono disponibili in <http://www.nuovaconsonanza.it>, sito ufficiale dell'associazione Nuova Consonanza, a cura di Daniela Tortora.

¹⁹ Cfr. TORTORA, *Nuova Consonanza*, p. 44.

Sul finire degli anni Sessanta inoltre, i due musicisti ‘nuovo consonanti’ Macchi e soprattutto Morricone, sono altresì impegnati nelle attività in ambito cinematografico, fungendo da significativo ponte verso contesti non strettamente legati alla musica d’avanguardia.²⁰ Per mezzo del cinema, malgrado fossero costretti a sottostare alle dure richieste del mercato, non persero l’occasione di sviluppare ulteriori sperimentazioni linguistico-musicali attraverso la ricerca elettronica, jazz, materiali pop. I dibattiti, talvolta furenti tra i soci di Nuova Consonanza, scaturivano anche dalla necessità di decentrare le attività, un susseguirsi di incontri e scontri, parafrasando le parole di Guaccero, su cui vale la pena soffermarsi:

Ci si può chiedere: era proprio necessario organizzare, fare assemblee, riunioni, autogestirsi, decentrarsi? Bisognerebbe che ognuno di noi, da Evangelisti a Macchi a Marinelli a Titone ad Agnello al sottoscritto e poi ai più giovani, facesse un bel giorno il computo delle ore graziosamente offerte e non sotto il caldo ombrello delle ISTITUZIONI, in tutte le maiuscole. La risposta è, purtroppo «sì», lo era. Chi avrebbe fatto ascoltare per la prima volta a Roma il Cage suonato da David Tudor (nel 1959) e non in odore di santità, se non i poveri (in sovvenzioni) «nuovi consonanti» del tempo? Chi avrebbe presentato lo scandaloso – accanto ad altri scandali – * [*La Passion selon*] *Selon Sade*, anch’esso, allora, *extra mania*, i recinti degli Enti lirici che distillavano e (distillano) poche gocce di nuova musica (purché non proprio «sperimentale») in un mare di repertorio (in vari casi realizzato in maniera non proprio ineccepibile)?²¹

Il 1964 è l’anno della fondazione del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (di qui GINC) a Roma, ad opera di Franco Evangelisti, la diretta e più importante filiazione di Nuova Consonanza che occupa un posto privilegiato nell’esperienza artistica di Macchi per quanto il suo ingresso sia avvenuto in una seconda fase dei lavori. Il “Gruppo Internazionale di Improvvisazione Nuova Consonanza”²² fece il suo primo esordio pubblico al terzo festival di Nuova Consonanza il 26 aprile del 1965. Sintetizzando i presupposti da cui prende le mosse il GINC, il primo e più immediato riferimento alla linea avanguardista è quello di ‘opera aperta’, la novità sta nella formazione di

²⁰ Macchi illustra in maniera esaustiva il suo rapporto con la musica da film nell’Unità didattica *Il cinema come si fa. La musica*, regia di Giuseppe Ferrara, <http://www.scuola.ra.it/articoli/la-musica-il-cinema-come-si-fa/3145/default.aspx>.

²¹ GUACCERO, *Dalla parte del compositore*, p.18.

²² Cfr. GUACCERO, *L’improvvisazione nelle avanguardie musicali*, p.20.

un gruppo di improvvisazione di soli autori, onde evitare interpretazioni affidate a esecutori poco motivati.

Il gruppo è un'anomalia nella musica colta occidentale, tra i suoi antecedenti conta il New Music Ensemble (NME), gruppo d'improvvisazione sorto nel 1963 in California; a quella esperienza il gruppo romano si riallaccia per la presenza a Roma per un soggiorno studio di uno dei suoi componenti principali, Larry Austin. L'innovazione introdotta dal GINC, dalla composizione scritta alla pratica improvvisativa, in cui aveva particolare rilievo l'aspetto sperimentale, era un'ulteriore apertura, così come sottolineato da Macchi, a nuove forme di libertà espressive fino a quel momento negate anche in ambito della Nuova Musica dai dettami di Darmstadt.

Il gruppo ha cercato la liquefazione di quel monolite che era Darmstadt, un momento molto negativo per la musica contemporanea. Da questo la musica si è salvata perché si salva sempre dagli stalinismi. Era il terrore... se tu facevi una quinta o un'ottava venivi additato al pubblico disprezzo.²³

Anche la prassi della composizione collettiva è una frattura con le abitudini comuni, ma non viene intesa come spersonalizzazione: ciascun membro del gruppo lavora come fosse il tassello di un mosaico, in un contesto dove si tende a limitare gli interventi di tipo solistico a favore di dinamiche di interazione collettiva.²⁴ Il gruppo prese le distanze dalla prassi improvvisativa praticata all'ambito del *jazz*.²⁵

²³ *Il gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza. Intervista a Egisto Macchi (Fiesole, 27 luglio 1990)* in *Archivio musiche del XX secolo*, p. 150.

²⁴ Cfr. TORTORA, in *Nuova Consonanza, Il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, pp. 123-142.

²⁵ «Musica Jazz» (marzo 1968) pubblicizzò tra le novità il primo disco del GINC, realizzato nella primavera del 1966 per la RCA italiana, ma uscito solamente nel 1967. La formazione del gruppo è caratterizzata dall'unione di polistrumentisti e strumentisti specialisti: Mario Bertoncini (percussione, pianoforte, pianoforte preparato, voci, filtri e riverberazioni) Franco Evangelisti (pianoforte, pianoforte preparato, timpani celesta, voci, filtri e riverberazioni) Heineman (trombone e violoncello) Jerry Rosen (clarinetto) Ivan Vandor, (sax tenore). Ennio Morricone (tromba, voci, filtri e riverberazioni) Frederic Rzewski (pianoforte, percussione, lastra di cristallo, tam-tam grande, voci, filtri e riverberazioni), Cfr. GUACCERO, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali*, p.97 nota 39.

Guaccero nota che nello stesso periodo Rzewski e Vandor fondarono a Roma il gruppo Musica Elettronica Viva (MEV) insieme ad un gruppo di compositori americani, che univa a una pratica di musica elettronica dal vivo, l'improvvisazione e la composizione di gruppo (ivi, p. 95). Le esperienze del GINC sono il soggetto del documentario *Nuo-*

Con un balzo cronologico al 1968, con l'immissione di Macchi il gruppo stabilizza la sua formazione: Evangelisti, Bertoncini, Branchi, Heineman, Macchi, Morricone.²⁶ A questi nomi è legata la fase di massima espansione dell'attività e risonanza nel mondo musicale contemporaneo.

Macchi si inserisce nel gruppo indirizzando la propria linea di condotta verso la scoperta di nuove possibilità timbriche, attraverso l'uso di vari strumenti a percussione, già sperimentati in *(A)lter (A)ction*, esperienza che descrisse così:

Ho fatto percussioni varie, ho suonato molto un banjo provvisto solo di una corda, la più grave, appoggiandolo ad un sostegno, un tavolo (era difficile appoggiarlo ad una spalla). Lo suonavo tramite un archetto di violino o violoncello. Venivano fuori cose incredibili, Franco diceva: «Tu fai con questo cose che mi fanno impazzire!» In un secondo momento sono andato al piano. [...] Si, abbiamo avuto anche tre pianoforti [...]. Oltre ai richiami c'erano i bicchieri di cristallo dei quali avevo una serie bellissima che suonavano con l'archetto. Li avevo messi in ordine di intonazione scrivendovi sopra le note. Potevo farci di tutto: scale, accordi. Avevano sia suoni temperati che quarti di tono (che andavano benissimo).²⁷

All'interno del GINC, così come nelle dinamiche organizzative di Nuova Consonanza, Macchi assunse il ruolo di mediatore tra contrastanti posizioni ideologiche del gruppo, in posizione complementare al 'catalizzatore' Evangelisti, che dominò la prima fase della vita del gruppo. Pur disconoscendo l'esperienza tedesca, Evangelisti si riteneva pur sempre "figlio di Darmstadt".²⁸

Con il suo bagaglio di elementi 'impuri' sganciato dal verbo di Darmstadt, Macchi approda all'improvvisazione partendo già dalle esperienze cinematografiche, così come da quelle teatrali, e da prassi di scrittura aleatoria condivise con Domenico Guaccero:

va Consonanza Komponisten Improvisieren Im Kollektiv, Eine Film Von Theo Gallehr, © 1967, <https://www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA>.

²⁶ Il 1968 è anche l'anno di nascita di un'ulteriore esperienza collaterale al GINC, quella dello Studio R7, che divenne una delle principali realtà nella ricerca sulla musica elettronica. Così come suggerito dal nome fu costituito da sette persone tra i compositori: Branchi, Evangelisti, Guaccero, Macchi e Marinuzzi; e dai tecnici Guido Guiducci e Paolo Ketof. Lo studio garantì una solida base alle attività elettroniche del GINC, fino all'estinzione delle sue attività nei primi anni Settanta.

²⁷ *Intervista a Egisto Macchi*, pp. 149-151:151.

²⁸ GUACCERO, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali*, p. 106.

C'erano all'interno del gruppo linee convergenti e divergenti. E non sempre le stesse persone convergevano o divergevano. La cosa era piuttosto varia e si manifestava anche nel momento dell'esecuzione. Mi ricordo delle tensioni che si verificavano in concerto. Ricordo quei tre o quattro concerti fatti a Stoccolma (alla radio, in una sala e in qualche altro posto): c'era veramente questo dissidio creativo interno tra una tendenza, chiamiamola conservatrice, che era rappresentata da Franco Evangelisti che tendeva ad ancorare il gruppo a leggi molto precise (quelle "eterne" dei dodici suoni, della non-ripetizione, delle cose aforistiche, della sintesi, manifestazioni assolutamente lontane da un tipo di espressività vagamente *romantica*) e la concezione di altri, tra i quali c'ero io.²⁹

Era proprio il dissidio creativo che generava le due tendenze di fondo all'interno del GINC: quella 'conservatrice' sostenuta da Evangelisti e, e quella opposta, di cui Macchi si faceva portavoce. Per quanto il termine 'conservatore' possa sembrare un ossimoro accostato allo stile compositivo così come alla prassi improvvisativa di Evangelisti, questa rigidità va intesa unicamente per chiarire la sua linea di condotta nel gruppo, dunque non in senso lato.

Il dissidio interno si nutrì di riflessioni sull'esperienza di Bartòk e dei viennesi, di Stravinskij così come il lascito storico di Cage ripensato da Evangelisti, che portò a un utilizzo degli strumenti tradizionali come il pianoforte, strumenti ad arco, ottoni e percussioni si accompagna all'uso non convenzionale delle tecniche esecutive, così come la preparazione degli strumenti che include l'uso della cordiera del pianoforte, differenti modalità di attacco dei suoni negli strumenti ad arco e a fiato, l'uso dell'arco per sfiorare le corde del banjo, uso dell'ance del fagotto del contro fagotto al posto dei bocchini degli ottoni. Una ri-semantizzazione degli usi convenzionali degli strumenti che si risolve, ad esempio, come insegna Bertoncini nella simulazione di una massa d'archi attraverso l'uso di un fascio di crini fatto scorrere tra una corda e l'altra della cordiera del pianoforte, nel tentativo di ottenere un suono continuo, o la possibilità di mettere in risalto tutti gli armonici del crine e in aggiunta il suono fondamentale del pianoforte, per mezzo delle dita, sporche di pece, che sfregano un crine in tensione annodato a una corda del pianoforte.³⁰

Un altro metodo di lavoro attuato dal GINC, fondamentale nell'intesa musicale fra i componenti, è da ricercare proprio nella ca-

²⁹ *Intervista a Egisto Macchi*, pp. 149-151:149.

³⁰ Cfr. TORTORA, *Nuova Consonanza*, pp. 133-135

pacità di ascoltare e ascoltarsi, anche attraverso l'uso costante della registrazione tracciando una distanza sostanziale nei confronti dei metodi tradizionali di svolgimento della prassi improvvisativa.

A tal proposito ritornano utili le riflessioni di Macchi, riprese in questa sede sull'importanza della consapevolezza all'ascolto, in questo caso, dalla parte del compositore-esecutore come forma di disciplina e allenamento nell'interazione con gli altri membri del gruppo, essenziale al fine di non prevaricare sugli altri. Valutando la posizione di Macchi, con un particolare riferimento al recupero degli intervalli da parte del gruppo di improvvisazione, e alle dispute contro Evangelisti sul tempo, sulle durate, così come la scelta delle tematiche, mette in luce come le teorie sull'improvvisazione, facessero quasi da leggi quadro all'impulso creativo del gruppo, non in maniera coercitiva bensì dialettica.

L'entrata in scena di Guaccero nell'area di Nuova Consonanza, a cui era molto legato fin dai primi anni, appare quasi un'ovvietà visto il suo esplicito interesse per l'improvvisazione, ma il capo incontrastato Evangelisti gli negò caparbiamente l'ingresso, nonostante l'opposizione di Macchi, seppur riconoscendone le qualità compositive e improvvisative, per la 'forza centrifuga' delle sue improvvisazioni, per il temperamento incontrollabile e adrenalino che avrebbe messo a rischio ogni concerto del GINC. Più volte Macchi tratteggiò la figura di Evangelisti come elemento cardine del gruppo, tanto che la morte prematura di quest'ultimo aveva generato una frattura significativa, e il gruppo riuscì a sopravvivere per inerzia ancora alcuni anni, ma le ragioni di esistenza stavano venendo meno.³¹

Il 1980 si apre dunque con la scomparsa di Evangelisti, e tutti i suoi componenti sono a stabilire il nuovo assetto di Nuova Consonanza. Una rinascita annunciata nel segno del XVII Festival dedicato alla sua memoria tenutosi a Roma presso l'Auditorium RAI al Foro Italico dal 24 novembre al 12 dicembre 1980, in cui, oltre a commemorare Evangelisti in molti concerti, si perseguì l'obiettivo di ripercorrere le tappe fondamentali della musica del dopoguerra, per riaprire da questi presupposti un nuovo dibattito.

Accanto al Festival non mancarono le iniziative destinate alla riflessione, una mostra fotografica su Franco Evangelisti, così come la pubblicazione del volume *Di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del*

³¹ Cfr. *Intervista a Egisto Macchi*, pp. 149-151:149

tempo, che segna oltre tutto l'esordio editoriale di Nuova Consonanza. L'inizio della nuova epoca dell'associazione romana fu segnato dalla vivace presidenza di Macchi e da un rinnovato consiglio di amministrazione composto da Guaccero, Sbordonì, Marinelli e Piazza, che consentì di riproporre la sua immagine grazie a numerose attività collaterali, e il rilancio di un nuovo festival nel 1981 dedicato all'indagine del presente musicale e ai suoi nuovi musicisti emergenti.³² Una programmazione densa di iniziative quella di Nuova Consonanza negli anni della prima presidenza Macchi, che ha offerto le sue spiccate doti organizzative fino al 1983 anno in cui diede dimissioni spontanee, dopo la sua ultima fatica del 1982, un *Festival della Voce* dedicato interamente a un tema di fondo a lui caro: la voce e tutte le sue declinazioni, da qui riparte con la composizione scritta con l'opera *O vos omnes*, per un coro di voci bianche o femminili a 8 parti.

2. Sei Settimane Internazionali di Nuova Musica.

È opportuno richiamare alla memoria in questa sede un fondamentale contributo che ha attraversato lo scenario internazionale musicale degli anni Sessanta del Novecento, oltre a inscrivere come elemento cardine sia per la genesi di Nuova Consonanza sia nella formazione dell'identità compositiva di Macchi, che fece parte di una generazione di musicisti impegnati, messaggera di un bisogno costante di raccontare e confrontarsi con la realtà nella sua interezza e con gli altri impulsi artistici. Alla formazione di questa identità di musicista-compositore "militante" sono coadiuvate molteplici iniziative che hanno plasmato il suo eclettismo:

La Settimana Internazionale di Palermo ha costituito [...], un «eroico» tentativo – per larga parte suffragato da notevolissimi risultati – di spostare l'asse della vita musicale contemporanea ad un altro polo che non fosse quello usuale del nord-Italia. Si disse a quel tempo che Palermo costituiva in qualche misura un anti-festival e una sorta di anti-Venezia. Certo si è che Palermo si rivelò in quegli anni con queste caratteristiche: essere gestito direttamente da un gruppo di musicisti (non amministratori) che erano più o meno sulla trentina – quindi

³² DANIELA TORTORA, *Nuova consonanza, (1989-1994)*, Lucca, LIM, 1994. Questo secondo volume dedicato a Nuova Consonanza, si apre sulla descrizione dell'ultima presidenza di Macchi (1989-1990), con un riferimento in Appendice all'attività concertistica dell'associazione nel triennio Macchi, e della prima e seconda presidenza Scotese. (1989-1994)

senza alcun autorevole padrinato [...]. Molti compositori dovettero allora qualcosa alla lucida «follia» di Antonino Titone e Francesco Agnello e dei loro solidali (*in primis* Daniele Paris): un ben nutrito elenco di nomi di autori che entrarono negli anni successivi e alcuni con incontrollabile successo, nei recinti conclusi dei grossi enti programmatori e delle grosse ditte editoriali.³³

Malgrado le iniziative di questa nuova musica, in particolare nella sua fase iniziale fossero difficilmente supportate da interventi economici istituzionali, l'eroico tentativo di cui si parla va ricercato anzitutto nel coraggio dei suoi organizzatori: le iniziative musicali di avanguardia negli anni Sessanta si riducevano a micro-manifestazioni prese in carico quasi sempre da un piccolo circolo di musicisti o gruppo di amanti della musica, cui solo in seguito veniva riconosciuto la caratura culturale. Anche la fruizione iniziale si riferisce a piccoli gruppi interessati in maniera diversificata, talvolta poco consapevole, al consumo di questa nuova musica: talvolta le manifestazioni non trovano una nuova formula di presentazione al pubblico, un esempio tipico sono i concerti di musica elettronica, con un palcoscenico vuoto e gli spettatori intenti a fissare gli altoparlanti.³⁴

Queste nuove esperienze musicali necessitavano di una fiducia corrisposta su più fronti, che andasse oltre un circolo ristretto di musicisti militanti, impegnati nell'eroico tentativo di divulgare la nuova musica, spesso corrisposto da notevoli risultati. Uno fra questi, è rappresentata dalla felice invenzione delle *Settimane internazionali di Nuova Musica* di Palermo, che grazie all'intervento di Macchi, Evangelisti e Guaccero, la 'trinca' di musicisti romani, si consolidò per otto anni come polo artistico che congiunse Roma e Palermo, nella forma di palco comune per esperienze musicali innovative nazionali ed internazionali. All'avvio di questa congiunzione contribuì senza dubbio l'incontro avvenuto a Palermo tra Antonino Titone e Macchi nel 1954. («Convenimmo che in Italia sarebbe stato vitale un festival dedicato alla musica nuova e non a quella vecchia, come a noi pareva che fosse ormai il 'Festival di Venezia'. Insomma, una Darmstadt italiana, che bisognava creare non a Milano ma a Roma»)³⁵

³³ GUACCERO, *Dalla parte del compositore*, p. 14.

³⁴ Ivi.

³⁵ Cfr. ANTONINO TITONE, *La pipa di Honneger*, in *Nuova musica: le settimane internazionali di Palermo (1960-1968)*, Gioiosa Marea, Pungitopo, 2013, pp. 22-23. Il volume ospita gli atti del Convegno tenuto a Capo d'Orlando, 22 agosto 2012, una recente testimonianza sull'esperienza palermitana.

Per una visione d'insieme delle attività musicali e del contesto da cui sono state generate le Settimane Palermitane, è necessario fare un passo indietro rispetto all'incontro tra Macchi e Titone facendo un riferimento alla cattedra di Storia della Musica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo che dal febbraio del 1958 ebbe come titolare fino al 1970, Luigi Rognoni, che diresse e fondò l'Istituto di Storia della Musica («è la prima cattedra del genere assieme a quella di Roma in Italia; e con essa viene fondato il più meridionale istituto musicologico d'Europa»³⁶). Incoraggiato dall'assistente Antonio Titone musicologo e compositore, entrambi divennero figure chiave nel mondo universitario palermitano che nella primavera del 1959, diedero vita al Gruppo Universitario per La Nuova Musica di Palermo, da qui GUNM.

Una grande novità nell'ambito accademico, sia per l'innovativa posizione geografica, sia poiché si presentava come l'unica associazione italiana in ambito universitario che si prefissava l'obiettivo di diffondere la musica contemporanea attraverso l'organizzazione propria di eventi manifestazioni e di una collaborazione fra musicisti professionisti. Il gruppo fu costituito formalmente il 21 marzo con atto notarile.³⁷ Il concerto d'inaugurazione che ebbe luogo 3 marzo 1959,³⁸ fu la dimostrazione che il direttivo lavorava egregiamente con la realizzazione di un programma che comprendeva brani di Béla Bartók, Maurice Ravel, Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern, Paul Hindemith. Nel giro di un solo anno il GUNM coraggiosamente concretizza i suoi intenti attraverso l'organizzazione di un altro concerto il 9 maggio dello stesso anno, e un ciclo di altri quattro eventi programmati tra il novembre del 1959 e febbraio 1960.

³⁶ PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Radici, tronco, rami, foglie, fiori e frutti delle sei "Settimane Internazionali di Nuova Musica" di Palermo (1960-1968) in Nuova musica: le settimane internazionali di Palermo*, pp. 12-13.

³⁷ Il consiglio direttivo era composto da Titone (presidente), Pagano (vice presidente), Sciarrino (segretario), ma la bozza di statuto inviata in seguito da Titone conteneva altresì un Comitato d'Onore al quale avrebbero dovuto fare parte «T. Ajello, G. Cocchiara, C.G. Argan, S. Caramella, V. Titone, Trombadore» ulteriori modifiche allo statuto del GUNM furono apportate dall'intervento di Rognoni come testimoniato da Titone, al fine di evidenziare l'autonomia del gruppo seppur sotto l'egida dell'Università di Palermo (TITONE, *La pipa di Honneger*, p. 25).

³⁸ Cfr. DARIO OLIVIERI, *Alla ricerca della visione perduta*, in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo: le settimane internazionali Nuova musica, 1960-1968* a cura di Floriana Tessitore, Roma, RAI-ERI, 2003. p. IX.

Il secondo intento esplicitato nel manifesto del 1959 a chiare lettere da Titone viene ampiamente corrisposto nella realizzazione delle Settimane Palermitane, come diretta conseguenza dei concerti del GUNM. Da questa seconda impresa del GUNM, come testimonia Paolo Emilio Carapezza, Luigi Rognoni si dissociò poiché i presupposti non erano coerenti con le sue matrici culturali espressioniste.

Il primo ideologo delle Settimane fu Heinz-Klaus Metzger, proponendo già alla prima conferenza del GUNM al pubblico la prima «Settimana», «un allievo pur sempre prediletto da Adorno, ma ribelle [...]».³⁹ L'istituzione di questa manifestazione dedicata all'avanguardia musicale è il risultato del coraggio di altri organizzatori: Paolo Emilio Carapezza, Francesco Agnello, Roberto Pagano, Eliodoro Sollima.

Le Sei Settimane programmate con cadenza annuale dal 1960 al 1968, con qualche interruzione nel 1964, 1966, 1967.

Dal 13 al 19 maggio 1960 a Palermo fu inaugurata la Prima Settimana Internazionale di Nuova Musica, in collaborazione con il Teatro Massimo, con un concerto del Gruppo Strumentale dei Solisti e Professori dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI diretti da Daniele Paris nella Sala grande del Teatro Massimo. In questa occasione vi fu la prima assoluta di ...*un iter segnato* di Guàccero, e nella seconda parte si ascoltarono gli *Ideogrammi 1* di Aldo Clementi, dedicati proprio al GUNM.

Quasi tutta la nuova musica italiana di quegli anni, del resto, traversava da un autore all'altro stilemi e parole, a parte Bussotti ed Evangelisti. Tanto più sorprendenti, dunque sono le novità di linguaggio, di struttura, di grafia, che ritroviamo in ...*un iter segnato*, di Domenico Guàccero e in *Composizione 3* Studio per 12 strumenti, di Egisto Macchi, composte entrambe per quel fertile 1960 e ancora presentate alla prima «Settimana» di Palermo. È intanto da notare che sia Guàccero che Macchi accolgono certi suggerimenti delle esperienze più avanzate del momento, per quanto riguarda l'uso dei quarti di tono (monesis e trisesis), del suono indeterminato, di quello oscillante nell'ambito di un'ottava; suggerimenti tutti che erano stati percepiti in Italia solo da Franco Evangelisti.⁴⁰

³⁹ CARAPEZZA, «Settimane Internazionali di Nuova Musica» di Palermo, in Di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo, *Nuova Consonanza*, Roma, 1980 p. 58.

⁴⁰ ANTONINO TITONE, *Musicalisti Italiani alla Prima «Settimana» di Palermo: Problemi di Forma e di linguaggio*, ivi. p. 34

Il programma del 15 maggio, terza giornata della prima settimana palermitana, al Teatro Massimo proseguì con concerto del Gruppo dei Solisti dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI questa volta diretto da Andrzej Markowski, fra le esecuzioni, la prima assoluta di *Composizione 3* di Macchi, *Dimensioni* di Turi Belfiore e *Canti per tredici* di Luigi Nono. Sul ritorno che questa I Settimana ebbe nel mondo musicale degli anni Sessanta è possibile rifarsi alla testimonianza di Paolo Emilio Carapezza, nonostante la bassa presenza del pubblico locale la risonanza di questo evento musicale ebbe ampio respiro a livello europeo.

Nino Titone presentò musiche elettroniche di Cage, Gelmetti e De Blasio (prime audizioni assolute), Mayuzumi (prima europea) Eimert, Evangelisti, Maderna, Stockhausen, e Berio. Il Quartetto di Napoli suonò un *Trio* di Arri-go, e *Spektren* di Kayn, ma si rifiutò categoricamente di provare a leggere la *Phrase à trois*, che Sylvano Bussotti aveva composto appositamente per il Gunm. Vi fu invece una conferenza di un musicologo debuttante, Mario Bortolotto. [...]. Io allora studente di composizione (nella classe di Eliodoro Sollima) al conservatorio, e al terzo anno di lettere classiche all'università, ero tra il pubblico locale, che fino alla III Settimana era quasi una minoranza rispetto agli specialisti venuti da tutt'Europa: due anni prima ero già divenuto allievo di Luigi Rognoni, e Nino Titone mi aveva iniziato ai difficili tesori della nuova musica. Ma devo proprio a questa I Settimana la decisione della mia definitiva scelta della professione musicologica: mi ero ben accorto che ha ragione Alfred Einstein, che «la musica d'oggi spiega quella del passato e non viceversa», e senza indugio dedicai quindi i miei studi alla ricostruzione della storia delle costituzioni della musica.⁴¹

Dal 21 al 28 maggio del 1961 ebbe luogo la II Settimana con due novità, la presidenza del GUNM di Francesco Agnello, con relativo assetto organizzativo da gestire, e le due orchestre locali si giostrano le iniziative della settimana. L'orchestra del Teatro Massimo, in una serata retrospettiva diretta da René Leibowitz, suonò Shöenberg, Webern, Mahler, Ravel, Debussy. L'Orchestra Sinfonica Siciliana suonò quattro concerti diretti da Daniele Paris e Romolo Grano, tra le prime assolute vanno ricordate lo *Studio per un quartetto* di Guaccero, *Composizione 5* di Macchi realizzata nel 1961 proprio per la seconda edizione del festival palermitano, una prima esecuzione assoluta in Italia di *Or-*

⁴¹ CARAPEZZA, "Settimane Internazionali di Nuova Musica" di Palermo, p. 59.

dini di Evangelisti mentre Titone si congedò dalla composizione eseguendo *Recitativo* di Boulez.

Ospite assoluto della III Settimana palermitana dal 1 al 8 ottobre del 1962 Giuseppe Ungaretti, cinque concerti per l'Orchestra Sinfonica Siciliana due per l'Orchestra del Teatro Massimo. Questa edizione segna il debutto di due giovani compositori siciliani: Francesco Pennisi con *l'anima e i prestiggi* e di Salvatore Sciarrino con *Canti di Bashò*. Pennisi in seguito si riallacerà direttamente all'ambiente di Nuova Consonanza nel 1964, insieme a Clementi come le due presenze siciliane nell'atto costitutivo giuridico dell'associazione, avvicinandosi definitivamente alla nuova musica e all'ambiente romana, sotto l'egida di Evangelisti a partire dalla terza edizione delle Settimane palermitane come evidenza nella sua testimonianza.

Sul fronte romano si segna nel 1962 la data storica della fondazione di Nuova Consonanza, presente già anonimamente nelle Settimane Palermitane, come sottolinea Pennisi nella sua testimonianza.⁴² Ripercorrendo in sintesi le vicende IV Settimana da 2 al 9 ottobre del 1963, alla nuova musica si affiancò la nascita a Palermo del *Gruppo '63*, movimento letterario d'avanguardia attivo fino alla fine del decennio, impegnato nella costituzione di un linguaggio sperimentale che propose un suo primo convegno durante le Settimane Palermitane, il *I Incontro degli scrittori del gruppo '63*. Le riunioni dal 3 al 8 ottobre si svolsero tra le mattine all'Hotel Zagarella, e i pomeriggi per gli incontri con il pubblico presso la Sala Scarlatti, ai dibattiti si alternavano letture di testi, e un'attenzione non da poco per il teatro con la messa in scena di 'Teatro Gruppo 63'⁴³ presso la Sala Scarlatti la sera del 3.

Il fermento sperimentale era già percepito fin dagli inizi degli anni Sessanta sul versante letterario concretizzandosi nella realtà del *Gruppo 63*; propositi neoavanguardistici animavano polemiche estetico-letterarie di rottura di schemi e modelli delle tradizionali letterarie, che portavano le firme di Balestrini, Eco, Pagliarini, Guglielmini e Anceschi, Barilli e Sanguinetti. Un 'ciclo di conferenze sui problemi e le tendenze dell'arte d'oggi' venne tenuto sul tema teatro musicale dallo stesso Macchi, Metzger e Kagel; sulla musica si pronunciarono Borto-

⁴² Cfr. FRANCESCO PENNISI, *Minima memorialia*, in *Nuova consonanza, Trent'anni di musica contemporanea (1959-1988)*, pp.180-184.

⁴³ Cfr. *Gruppo 63, Critica e Teoria a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmini*, Feltrinelli Economica S.p.A. Milano, novembre 1976, p. 363

lotto, D'amico e Vlad. Al concerto d'inaugurazione, in questa edizione Evangelisti a dispetto dell'anno precedente riuscì a eseguire *Random or not Random* con Daniele Paris alla direzione dell'Orchestra Sinfonica Siciliana e Rzweski al pianoforte.⁴⁴

Dal 1 al 6 settembre del 1965 ebbe luogo la V Settimana: del festival si segnalano anzitutto due prime assolute di teatro musicale: *Anno Domini* di Macchi * *Selon Sade* di Bussotti, dove l'asterisco sta per *La passion*. Ebbe luogo il III Incontro degli scrittori del gruppo '63, dedicato ad un ampio dibattito sul romanzo sperimentale, la sera del 3 settembre la Compagnia del «Teatro della ripresa» diretta da Carlo Quartucci mise in scena al Teatro Biondo tre atti unici di Testa, Filippini e Lombardi. Alla manifestazione si susseguirono proiezioni di film sperimentali, la mostra d'arte *Report-revort, pittori e scultori della pop-art europea*, mostra offerta dalla Biennale Internazionale d'arte di Palermo e da «Il Quadrante»⁴⁵.

La VI e ultima Settimana dal 27 al 31 dicembre 1968 fu la più ricca di manifestazioni, con un programma che si articolava su sette concerti, sette spettacoli cinematografici e quattro di teatro musicale, nella ferma volontà di portare all'exasperazione gli aspetti innovativi di questa neonata cultura. Il ritorno della mostra *Revort 2*, nell'anno della contestazione il '68 che fu esplicitamente chiamato in causa sul palco tra le scene del Teatro Biondo e il Teatro Politeama. Alla struttura organizzativa delle Settimane venne meno il contributo ormai assiduo di Francesco Agnello, sostituito dalla più antica associazione musicale siciliana «Gli amici della musica», segnando la grande assenza dell'Orchestra Sinfonica Siciliana.

La preziosa testimonianza di Carapezza evidenzia l'enorme caos di quest'ultima settimana di nuova musica, quasi questa fosse il riflesso del disordine politico del '68 italiano che non andò ad ogni modo a inficiare sulla qualità della proposta culturale che vide, volendo citare alcuni contributi, l'ultima composizione di Franco Evangelisti *Die Schachtel* «cinque strutture per nastro magnetico e piccola orchestra», il *Contrappunto dialettico alla mente* di Nono e ancora, memorabile al settimo concerto di chiusura, la prima di *False relationships and the extended*

⁴⁴ Cfr. CARAPEZZA, *Le Sei Settimane internazionali di nuova musica di Palermo*, in *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Roma, Nuova Consonanza, 1980 pp., 55-66

⁴⁵ Il titolo della mostra 'Revort' è visibile sulla copertina della rivista «Collage», nn. 3-4, dicembre 1964.

ending per violino, violoncello, trombone tre pianoforti e campane di Feldman, e la prima italiana di *Winter music* di Cage a scuotere l'inverno palermitano al Teatro Biondo.⁴⁶

Nel corso dei suoi otto anni di vita, le Settimane, oltre a far coadiuvare impulsi artistici con diversi ambiti intervento seppur con una radice estetica comune, nel caso specifico, quello musicale, hanno permesso l'affermazione internazionale di molti compositori italiani e il debutto ufficiale di alcuni compositori siciliani, si ricorda i già menzionati Sciarrino e Pennisi, anche Turi Belfiore precedentemente stimolato dalle iniziative del GUNM; Come ricorda Carapezza, Palermo fu il palco di preziosissime opere eseguite per la prima volta in Italia per esempio facendo riferimento alle esecuzioni già citate di Evangelisti; Se pur con una macchina organizzativa che non poteva fare affidamento su una stabile struttura pubblica, l'assetto veniva organizzato di volta in volta da un piccolo gruppo ristretto di amanti della musica, tra i quali Macchi in prima linea quale fervido sostenitore, di quella realtà palermitana che nonostante l'enorme eredità lasciata, non riuscì ad affermarsi come centro consolidato di divulgazione della nuova musica.

3. La Quinta Settimana di *Anno Domini*.

Il 1962 fu un anno di cruciale importanza in ambito artistico per Macchi, sul versante 'nuovo consonante' viene ricordato come l'anno di nascita dell'associazione romana, su quello compositivo egli completa la partitura di *Anno Domini*, una composizione per teatro musicale su libretto di Titone avviata nel corso dell'anno precedente.

Sulle notevoli proporzioni del suo lavoro su *Anno Domini*, si può leggere una testimonianza chiave in una lettera di Macchi indirizzata a Titone, del 7 agosto 1961:

Il lavoro procede abbastanza bene e speditamente anche se per fare una pagina ci vogliono delle ore. Ho iniziato il testo, le prime parole dei tre gruppi corali, dopo un inizio assorto, pieno di silenzi e di brusii. Credo che, alla fine dell'episodio, all'ingresso dei prigionieri, dovrò rivedere tutta la scena per integrarla con le registrazioni: cosa che potrò fare solo quando avrò davanti lo schema totale in cui poter intervenire con una maggiore precisione di tempi. Il problema espressivo è quello di riempire quello spazio al buio, per dare la stes-

⁴⁶ Cfr. CARAPEZZA, *Le Sei Settimane internazionali di nuova musica di Palermo* pp.55-66: 59.

sa sensazione che si prova quando si entri in una camera buia dove non si sappia che vi sono persone che dormono. [...] Ora, all'alzarsi del sipario, lo spazio buio che tocca a me riempire e a cui tocca a me dare un significato, il significato di uno spazio buio abitato da esseri umani, da certi particolari esseri umani, in certe determinate condizioni. [...] Ti assicuro che la difficoltà del brano è eccezionale, anche perché il pensiero è molto più rapido della penna e nel tempo in cui scrivi l'inizio del pensiero già la decisione viene meno e, alla fine, ti ritrovi con un surrogato della tua idea primitiva, con una copia, più o meno sbiadita e incolore. Tuttavia, il libretto è funzionalissimo, è formidabile.⁴⁷

Questa descrizione circa l'avanzamento dei lavori e delle difficoltà sceniche con cui Macchi si appropria, in particolare per ciò che concerne lo scenario di apertura di *Anno Domini* risulta preziosa, alla luce di una ipotesi sul lavoro effettuato per la sua trascrizione della *Bohème* in formato ridotto al termine della sua carriera artistica. Di fondamentale valore a tal proposito risulta il carteggio tra Titone e Macchi tra il 1961-1962: i due compositori legati da una profonda amicizia, oltre che dall'organizzazione delle Settimane Palermitane, condivisero l'amore per il melodramma e un particolare interesse per l'universo pucciniano, declinato su fronti diversi.

A tal proposito va ricordato che lo stesso Titone diffuse un suo saggio critico sull'opera di Puccini, *Vissi d'arte. Puccini e il disfaccimento del melodramma*, pubblicato nel 1972 da Feltrinelli. Vedendo concludere l'esperienza delle Settimane Palermitane nel 1968 e l'ultima pubblicazione del nono volume di *Collage*, avendo concluso con ogni attività compositiva, Titone si spinse verso nuove frontiere della musica, che lo condussero a quegli studi accademici sulla quale aveva creduto opportuno rifiutarsi prima di allora, e lo fece avvalendosi come materia di ricerca del melodramma, e concentrandosi sull'esponente ritenuto più "improbabile" nell'ambiente musicale d'avanguardia: Giacomo Puccini.

Se per Verdi si è assistito ad una tardiva e clamorosa rivalutazione critica che, iniziata in Germania, assunse la dimensione di un'autentica "Verdi Renaissance", altrettanto non può dirsi per Giacomo Puccini. La sua melodia piacevole e mesta continua a suscitare consensi troppo appassionati perché l'uomo di cultura possa frequentarla senza troppi rimorsi. Tuttavia, nessuno può negare che

⁴⁷ EGISTO MACCHI, tratto da una lettera inviata a Antonino Titone il 7 agosto 1961, trascritta in *Archivio musicale del XX secolo: Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea, Numero monografico dedicato a Egisto Macchi*, Palermo, CIMS, stampa 1996, p. 179.

quella musica mostra, all'usura cui viene incessantemente sottoposta, una resistenza davvero eccezionale. Da qui i primi ripensamenti critici, non a caso ancora a opera di studiosi stranieri. Viene a delinarsi così la figura del compositore rigoroso e del tutto lontano dal provincialismo culturale dell'epoca.⁴⁸

La “resistenza all'usura”, richiamata a chiare lettere anche sulla copertina di questo suo volume, oltre che nelle note sull'autore, sono il vessillo della rivendicazione critica della musica di Puccini. Fin dalle prime righe del suo saggio, Titone richiama a quell'inevitabile valutazione fatta di tre strade plausibili: due delle quali conducono inevitabilmente alla sfera emozionale, dal trasporto emotivo assicurato dall'ascolto della sua musica, e una terza come quella necessariamente percorribile che è una rivalutazione critica, per l'infinito contributo che questo compositore potrebbe offrire alla Nuova Musica.

In questa ottica, l'obiettivo di Titone si risolve nell'imboccare la terza delle tre strade per una valutazione del melodramma pucciniano, dimostrando che le sue opere sono state concepite entro schemi formali precisi, dunque l'esclusivo riferimento alla sfera emozionale come unico metro di valutazione porterebbe a risultati. Per la sua stessa composizione e per la complessità delle tematiche delle sue opere, Titone si dedicò a un tentativo di analisi strutturale di questi e che prenda le distanze da una riflessione così superficiale. Parafrasando le parole dell'autore, che si è inizialmente discostato da un'analisi accademica della musica, cambia rotta in nome di Puccini invitando il lettore a rileggere e riscoprire le sue opere come se fossero delle rigorose architetture, intimamente legate tra di loro con estrema “pignoleria” da significati precisi e volutamente veicolati.

Le opere pucciniane analizzate nel saggio da Titone, *Manon Lescaut*, *Butterfly*, *Turandot*, *Tosca* individuate dall'autore come capisaldi di riferimento nella scrittura del compositore lucchese, con alcuni riferimenti in parallelo alla *Bohème*, e alla *Fanciulla del West*, rivisitate nell'ottica di un musicologo avanguardista che ha compreso a fondo la lezione di Puccini, e perciò non la rigetta. A tal proposito, va ricordato che per quanto questa fosse largamente accolta e acclamata dal pubblico dei maggiori teatri italiani, nell'ambiente musicale e sperimentale degli anni Settanta, il parere dei compositori d'avanguardia era piuttosto

⁴⁸ ANTONINO TITONE, *Vissi d'arte, Puccini e il disfaccimento del melodramma*, Feltrinelli Milano 1972, p.120

controverso, spesso sulla scia di una manifesta chiusura verso le tematiche pucciniane. Per farsene un'idea, sarà utile rileggere la testimonianza di Berio contenuta in una lettera del 27 maggio 1974, a due anni dalla pubblicazione di *Vissi d'arte*:

A parte l'occasione del cinquantenario della morte, mi sembra che Puccini stia diventando una mania. Comincio a sospettare che ci sia qualcosa di losco nell'inconscio musicale di chi vuole a tutti i costi collocare Puccini in una prospettiva «comoda» e «contemporanea» [...]. Per esprimere un giudizio globale su Puccini mi ci vorrebbe molto tempo, molto più che per Maderna, e debbo confessarti che, in questo momento mi sembrerebbe tempo sprecato. Non è facile, infatti, armonizzare l'innato rispetto e affetto che si prova per una musica «che ci ha visto nascere» con la futile prospettiva spirituale in cui questa musica oggi si viene a trovare.⁴⁹

Sulla scia delle parole di Berio, che appaiono in manifesto contrasto con l'idea di “resistenza all'usura” e di contemporaneità reclamata da Titone, è possibile intravedere quali delle tre strade annunciate dal compositore siciliano siano state imboccate nella valutazione del melodramma pucciniano da Berio. Nel caso specifico, è altresì plausibile, grazie al suo contributo, il suggerimento di una quarta strada, ben lontana dalla terza all'insegna della riscoperta delle minuziose architetture musicali dell'opera, che più si avvicina al versante economico-finanziario: le opere di Puccini sono una garanzia di incassi, per tanto non può che essere considerato un fatto estraneo ad un riadattamento contemporaneo delle sue tematiche in ambito colto musicale, ma esclusiva materia di studio per specialisti in traduzione di opere d'arte in mosse finanziariamente accattivanti.

Una posizione rigida, malgrado il primato di Puccini riconosciuto da Berio, circa la messa in scena degli aspetti psicologici dei personaggi, della quotidianità come innovazione nell'intreccio narrativo il suo contributo si ferma lì e non può andare oltre che una patina nostalgica e il relativo valore economico. Una posizione rigida quella di Berio, che presumibilmente vacillò alle porte degli anni '90, attraverso un suo ripensamento che restituì un acclamato e inatteso finale a *Turandot*.⁵⁰

⁴⁹ *Giacomo Puccini nelle testimonianze di Berio, Bussotti, Donatoni e Nono*, a cura di Leonardo Pinzauti, «Nuova rivista musicale italiana», VIII, 1974, pp. 356-365: 356-357.

⁵⁰ L'idea cominciò a concretizzarsi quando al Festival di Musica de Gran Canarie fu commissionata proprio a Berio una conclusione definitiva della famosa opera pucciniana

La storia dell'attesissimo finale mancato fu caratterizzata da numero crescente di dubbi, che avevano accompagnato le iniziali alternative proposte da Alfano, fin dal suo primo tentativo nel 1926 che lo avevano considerato inadeguato. I tentativi fallimentari di dare una soluzione drammaturgicamente e musicalmente all'altezza dei canoni pucciniani si accumularono negli anni fino a Berio. Il suo improvviso cambio di rotta sul suo giudizio circa l'opera di Puccini, potrebbe essere imputabile ad una improvvisa riscoperta di quelle meticolose architetture rivendicate da Titone, oppure alla ferma volontà di contrastare le difficoltà riscontrate dai suoi predecessori nel risolvere i problemi lasciati insoluti sia nella partitura che nel tessuto narrativo dal compositore lucchese. È un fatto però, che il lavoro di Berio sul finale descritto nell'accurata analisi di Marco Uvietta⁵¹, fosse un vero e proprio lavoro di ricostruzione ottenuto con l'ausilio degli schizzi lasciati da Puccini rigorosamente utilizzati come parametri, ove coesistono il linguaggio contemporaneo e un certo rispetto per la struttura iniziale di *Turandot*. La sua versione, che oscurò i tentativi dei predecessori, vorrebbe restituire lo spirito surreale della fiaba di Carlo Gozzi, cogliendo la sua "originaria" natura di *Turandot* immobilizzandola nel suo orizzonte orientale. Lungamente ponderata l'idea di una trascrizione su *Turandot*, come entusiasticamente dichiarò in una rivista per «il Corriere della Sera», Berio rivendicò la paternità dell'umanità restituita alla principessa di ghiaccio, spiegando inoltre le spigolose problematiche insite nel libretto dell'opera.

Ma il mistero sul perché Puccini non terminò «Turandot» rimane. «Il libretto era scadente. Anzi, indecente», suggerisce Berio. E prosegue: «Sono intervenuto subito dopo la morte di Liù. Venti minuti di musica, una sessantina di pagine di partitura. È il momento in cui Turandot si umanizza e scopre l'amore. E 'urla' sempre meno. Ho sviluppato le parti strumentali che commentano l'azione, senza aggiungere uno strumento a quelli previsti da Puccini. Ho usato gli schizzi di Puccini che Alfano ha utilizzato troppo poco. Invece sono molto

incompleta, premiata in seguito nel 2002 e riconosciuto da Ricordi come plausibile soluzione di disgelamento della temuta principessa di ghiaccio

⁵¹ Cfr. MARCO UVIETTA, *È l'ora della prova: Berio's finale for Puccini's Turandot**, Cambridge Opera Journal, 16, 2, Cambridge University Press, 2004. pp. 187–238.

interessanti. Viene fuori la conoscenza che Puccini aveva della musica del suo tempo.⁵²

Rispetto all'intervista del 1974, un mutamento radicale e una rivalutazione del compositore lucchese sembrerebbero manifestarsi nel finale di *Turandot*, ristrutturato da Berio che ribadisce, in un ulteriore testimonianza, di essere riuscito a far convivere l'anima di Puccini con la sua 'revisione' di compositore d'avanguardia. Nonostante questo suo intervento nell'ultimo atto di *Turandot*, nell'intervista a Di Gennaro ammette di non sapere a chi attribuire i meriti di questo finale trattandosi di un'operazione di composizione in cui convivono elementi di natura strutturale (decifrabili dalla partitura solo da addetti ai lavori) con la struttura unitaria dell'opera nel rispetto dell'originale di Puccini.⁵³

Riprendere un discorso circa il rapporto controverso di Berio nei confronti dell'opera di Puccini aprirebbe un capitolo a parte, un tale riferimento, invero, è utile in merito alla volontà di delineare il ruolo di "Cassandra" rivestito da Titone e in che contesto si collocasse un'analisi come la sua nel 1972, quanto fosse previdente e lungi dall'esser losco il suo inconscio musicale, visti i risultati ottenuti in seguito da Berio. Ed è altresì utile in questa sede, nel tentare di azzardare un parallelismo tra il ripensamento di Berio su Puccini e il lavoro effettuato da Macchi sulla *Bohème*. Entrambi i compositori provenienti dalla stessa 'tradizione musicale' alle porte degli anni Novanta, decidono di rimettere le mani, seppur in maniera e presupposti differenti, su due grandi classici del melodramma firmati dal compositore lucchese.

Le due 'riscritture', quella di Berio e di Macchi, nate curiosamente nel medesimo periodo godono di un denominatore comune: la stessa affinità per la composizione di Puccini, la scelta delle sue opere come campo di ricerca musicale privilegiato, tra le molteplici differenze forse, potrebbe essere rintracciata una posizione estetica più coerente in

⁵² VALERIO CAPPELLI, *Berio: ho reso Turandot più umana*, in «Corriere della Sera», 29 dicembre 2001, anche su: http://www.lucianoberio.org/system/files/2001_Cappelli.pdf.

⁵³ CARMELO DI GENNARO, "Intervista a Luciano Berio", in *La scena di Puccini*, a cura di Vittorio Fagone e Vittoria Crespi Morbio, Lucca, Fondazione Raghianti 2003, pp. 121-123., intervista disponibile anche su: <http://www.lucianoberio.org/carmelo-di-gennaro-intervista-luciano-berio?1016991397=1>;

Macchi nella sua valutazione delle opere di questo compositore. Invero, è doveroso in questa sede, un richiamo della posizione estetica del compositore-musicologo siciliano Titone nei confronti di Puccini, anche considerando che ha collaborato lungamente con Macchi nel ricostruire un'idea di teatro musicale d'avanguardia.

Va ribadito, inoltre, che l'umore generale dei compositori d'avanguardia seguivano a piè pari le orme tracciate da Berio agli inizi degli anni Settanta; talvolta legato alla sfera emozionale e dunque nostalgica degli anni di ascolto giovanili, come nel caso di Donadoni, o incuriosita dall'aspetto "popolaresco" del suo teatro e della sua musica come nel caso di Nono, Puccini si colloca in un quadro ampiamente discusso dove l'unica posizione, dichiaratamente volta alla sua rivendicazione è quella di Titone, nel saggio appena esaminato, e di Sylvano Bussotti.⁵⁴ Sulla narrazione della caratura artistica di questo ultimo compositore e delle sue affinità con l'universo di Puccini si sofferma Bortolotto:

Bussotti esecutore e attore, Bussotti 'allievo' di Cage e devoto di san Giacomo Puccini, Bussotti pittore e disegnatore che risveglia spettri di *Gesamtkunstwerk*, Bussotti organizzatore, marionettista, polemista, regista, scandalo di Darmstadt e professore di composizione, pecora nera di conservatorio e premiato da giurie molto ufficiali e autorevoli, virtuoso di ornato neo-liberty e pupillo di critici 'impegnati', (ex-) dannunziano come il suo (quasi) maestro Dallapiccola e (semi-) comunista, lettore appassionato di Sade e di Antonio Gramsci, [...] ; par proprio non gli manchi nulla per costruire, della difesa purezza cui s'attanagliano i nipoti di Webern, l'antitesi netta.⁵⁵

Tornando alle riflessioni racchiuse intervista del 1974, che risale alle porte del cinquantenario del compositore lucchese, alcuni compositori avanguardisti sono chiamati a rispondere circa una valutazione su come e in che misura l'opera del maestro lucchese abbia ancora legami affettivi o polemici col mondo multiforme delle avanguardie contemporanee. Ed è proprio in contrasto con questo giudizio prevalentemente "negativo" o eccessivamente cauto delle avanguardie musicali nei confronti di Puccini, è possibile immaginare quanto coraggioso e lungimirante fosse riprendere un discorso come quello affron-

⁵⁴ Cfr. *Giacomo Puccini nelle testimonianze di Berio, Bussotti, Donadoni e Nono*, pp.357-363

⁵⁵ MARIO BORTOLOTTI, *Le cinque tentazioni di Bussotti*, in ID., *Fase seconda: studi sulla Nuova Musica*, Torino, Einaudi, 1976, p.201.

tato da Titone nel suo saggio che, se pur citando René Leibowitz e Mosco Carner come fonte, presenta una riflessione descrittiva e schematica, proponendo una sua inedita analisi musicale delle tematiche pucciniane. Negli intenti iniziali del suo autore, *Vissi d'arte* avrebbe dovuto ricoprire il ruolo di apripista per un discorso più ampio sul melodramma e sulle opere di Puccini, che però rimase incompiuto.

Il saggio avrebbe avuto una funzione introduttiva ad un lungo cammino di riflessioni e approfondimenti che non videro mai la luce: come si desume dalle *Note sull'autore* infatti la previsione fu quella di condurre il lettore attraverso *fasi di lettura*, di cui questo volume rappresentava solo la prima tappa, e a cui sarebbero seguite le *analisi* e i *referti* delle singole opere, un glossario delle “*parole sonore*” del musicista e a conclusione una *bibliografia ragionata*.⁵⁶

Vissi d'arte di in questa sede è una parentesi che andava fatta, in relazione sia al lavoro relativo ad *Anno Domini*, e seppur cautamente, in relazione alla valutazione della posizione di Macchi nei confronti del melodramma pucciniano, considerata la calda circolazione di idee condivise che veicolava fra i due. Il libro di Titone e l'esistenza stessa della piccola ‘*Bobème*’ di Macchi possono considerarsi di per sé una testimonianza plausibile dell'ammirazione condivisa per il teatro di Puccini, lì dove la prima è una chiara rivendicazione in termini teorici, e la seconda una elaborazione concreta. In aggiunta, verrebbe da chiedersi se, considerate le esperienze anteriori condivise e collaterali in ambito teatrale, Macchi e Titone avessero potuto condividere altresì le vicende, i valori che presero corpo anni più tardi con OPERA NOVA, in che termini e con quali esiti. Tuttavia, non potendo fornire una risposta, *Anno Domini* assegna ugualmente un confronto interessante alla luce dell'analisi del lavoro effettuato da Macchi su *Bobème*; per quanto di natura differente siano le due opere, queste condividono certuni caratteri dal quale nascono, anzitutto i più manifesti: un'attenzione e un amore smisurato per il melodramma. Ricostruendo attraverso le testimonianze, gli anni giovanili di Macchi furono segnati da una costante presenza del compositore al Teatro dell'Opera di Roma come confermato ad esempio dal figlio Lamberto e come ribadisce in nota

⁵⁶ Cfr. AMALIA COLLISANI. *Da Puccini a Verdi: parabola di un musicologo antiaccademico*, in «InTrasformazione», rivista di Storia delle Idee, 3:1 (2014): <http://www.intrasformazione.com>, pp. 174-176:174.

Daniela Tortora in un suo saggio critico dove ricorda anche i primi tentativi in ambito drammatico.

Non pochi musicisti e colleghi di Macchi (Ennio Morricone, Alessandro Sbordoni, Nino Titone, il figlio Lamberto, Nicola Badalucco, Carlo Marinelli) hanno segnalato/sottolineato nelle loro testimonianze questo aspetto della personalità musicale del compositore (confermato tra l'altro dalla testimonianza Miriam Di Tommaso, colloqui del 1 luglio e del 22 settembre 1995, riguardanti la sistematica presenza di Macchi, negli anni dell'adolescenza, alle stagioni del Teatro dell'Opera in compagnia dello zio paterno Agide Ponticelli che in qualche modo ne aveva coltivato gli interessi musicali.) Vanno qui ricordati, tra i primi tentativi in ambito drammatico di Egisto Macchi, i progetti non più realizzati relativi ad un balletto (dal titolo *Parisina*) e ad un'opera ispirata all'atto unico *Sogno, ma forse no* di Luigi Pirandello. Su quest'ultimo ci informano la lettera, datata 10 luglio 1956 di Egisto Macchi all'amministratore degli eredi di Luigi Pirandello, ove si fa richiesta di autorizzazione a mettere in musica la suddetta opera in vista di un concorso a scadenza imminente.⁵⁷

Le testimonianze sulle prime esperienze di ascolto o i primi tentativi in ambito teatrale, circoscrivono ancor di più il valore affettivo che lega il compositore a questa opera, che seppur presentandosi come un entusiasmante slancio giovanilistico, *Anno Domini* segna nella carriera artistica di Macchi la definitiva scoperta del teatro, come risultato di una vocazione latente lungamente coltivata negli anni giovanili anche attraverso la frequentazione assidua del Teatro Costanzi, e come ap-prodo ad uno spazio ideale per il proprio temperamento musicale.

La natura multiforme della composizione teatrale di *Anno Domini* che affianca le registrazioni e il nastro ai cori, all'organico orchestrale, agli interpreti nell'esecuzione dal vivo, segna un antecedente importante nell'idea di teatro musicale previsto da Macchi, con una prima importante differenza da segnalare rispetto al lavoro fatto su *Bobème*: l'idea iniziale di *Anno Domini* era quella di una composizione di grandi dimensioni dove l'intervento di riduzione per l'adattamento scenico interviene in una seconda istanza per ragioni logistiche, una sorta di ripiego per ovviare al problema degli spazi che non riuscivano ad ospitare uno spettacolo come quello pensato dai due compositori, dunque esterne al concepimento dell'opera.⁵⁸

⁵⁷ TORTORA, *Saggio critico*, p.41 nota n. 72.

⁵⁸ ROBERTO PAGANO, *Inaugurata la Settimana con Anno Domini*, «Giornale di Sicilia», 2 settembre 1965, contenuto in *Documento 2*, in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, pp.155-156.

La riduzione effettuata su *Bohème*, al contrario risulta in sé una ponderata scelta stilistica, effettuata non solo per rendere agevole e “trasportabile” l’opera ma come opzione aprioristica realizzata, come già evidenziato, in quanto tratto peculiare.

Dal carteggio tra i due compositori risulta interessante l’enorme entusiasmo manifestato da Macchi circa l’impiego di una voce radiofonica diffusa mediante altoparlanti e preincisa su nastro e via via sincronizzata dal vivo nel corso dello spettacolo. A questo proposito, pare che il suggerimento sia giunto proprio da Titone ed è fu considerato uno stimolo ben accetto presumibilmente grazie anche all’influenza del lavoro di Macchi in ambito cinematografico coevo a quello teatrale, e che introduce una questione rilevante in questa sede: la sincronizzazione dal vivo del nastro magnetico prevista nella partitura di *Anno Domini*.

In tal senso, come verrà rilevato in breve, la partitura di questa opera di Macchi risulta densa di osservazioni interessanti in un confronto con quella della *Bohème*, ed inevitabile per diverse motivazioni. Una prima osservazione preziosa è da imputare proprio alla sincronizzazione del nastro magnetico con la compagine orchestrale, gli attori recitanti e non, previsti in *Anno Domini*, che a differenza della *Bohème* di Macchi riuscì a vedere le luci di scena, segnando un precedente non di poco conto in un’ipotesi di resa scenica. Segue una seconda osservazione circa la distribuzione dei quattro cori e le previsioni di quali andassero registrati e quali eseguiti dal vivo in *Anno Domini* e come e in che misura siano rilevabili nelle indicazioni fornita in partitura.

Altre annotazioni importanti riguardano la disposizione e la composizione dei cori per ciò che attiene sia alla qualità delle voci sia al loro numero. È singolare inoltre l’accenno alla carta da impiegare per la stesura della partitura: le misure (95cm X 50 cm) ed il numero dei pentagrammi predisposti lasciano intendere che già in questa fase il compositore stesse lavorando ad un’operazione di vaste dimensioni per un organico di proporzioni elevate (solisti, cori, grande orchestra).⁵⁹

Le quattro parti dei gruppi corali di *Anno Domini*, furono eseguite e registrate a Roma presso le Edizioni musicali Rete e International Recording il cui montaggio fu affidato allo stesso Macchi e a Carla Si-

⁵⁹ TORTORA, *Saggio critico*, p. 42

moncelli. Per la sua unica esecuzione dal vivo, quella palermitana, della sincronizzazione delle parti corali nel corso dello spettacolo se ne occupò Macchi con l'ausilio di tre tecnici del suono Emilio Rosa, Jean Lionnet e Bruno Moreal.⁶⁰

Notevole il fatto che fosse stata prevista dal compositore una riduzione per voci e due pianoforti della partitura come ampiamente descritto in appendice al saggio di Mastropietro. Il testo della partitura di questa riduzione, manoscritto autografo a matita riporta tutte le parti vocali inclusi i recitanti e corali, evidenzia una orchestra in sintesi composta da soli due pianoforti dove sono lasciate in sospenso alcune soluzioni per trascrizione pianistica delle percussioni, lasciando ipotizzare l'utilizzo della cordiera e della cassa del pianoforte. Sono evidenti e chiarite dettagliatamente le indicazioni dell'amplificazione vocale e del cambiamento di scene-luci.⁶¹ Inoltre, le precise indicazioni fornite da Mastropietro in nota sulle disposizioni in partitura relative al coro, sul numero dei suoi componenti, sulla distinzione delle voci per coloritura, in assenza della possibilità di effettuare la stessa analisi sul nastro de *bohème*, permettono di immaginare con che tipo di criteri fossero predisposti i cori secondo Macchi in un'esecuzione che prevedesse l'integrazione delle voci per mezzo del nastro magnetico, in un contesto teatrale che andava evidentemente ridotto per ragioni esterne al concepimento dell'opera.

Peraltro, nella pagina introduttiva della partitura è prescritto che i componenti di ciascun coro siano numerosi, per ragioni timbriche e dinamiche, e la registrazione ovvio a tale esigenza, ma l'ascolto della registrazione della première conferma che così si perse l'articolazione assicurata dalla combinazione su nastro/dal vivo. [...] Sul nastro – dall'ascolto – sembrano anche esser stati collocati anche alcuni interventi delle percussioni. [...] Per le singole voci dei due Cori registrati (Coro 1° e Coro 3°, entrambi a 5 voci, mentre quello dal vivo è a 8 voci e quello “in orchestra” a 4) è infatti prevista l'assegnazione incrociata su cinque canali del nastro magnetico, in modo che la voce più acuta del Coro 1° sia accoppiata a quella più grave del Coro 3°, e viceversa; la differenziazione e la distinzione timbrico frequenziale tra i canali e delle due voci a ciascuno di essi assegnate è però demandata alla diversa composizione vocale dei due Cori

⁶⁰ Cfr. *ivi*, e anche il *Catalogo delle Opere*.

⁶¹ Cfr. ALESSANDRO MASTROPIETRO, *Appendice I: Scheda delle fonti musicali di Anno Domini, - Riduzione per canto e pianoforte*, in “Lo voglio alla Nino”: Titone, Macchi e l’“idea di un nuovo teatro musicale” all’inizio degli anni ’60, in «InTrasformazione», Rivista di Storia delle Idee 5:2 (2016) ISSN. 2281-1532 <http://www.intrasformazione.com>, Patrocinata dall’Università degli Studi di Palermo pp.209-239.

registrati: Coro 1°, 4 linee di soprani e 1 di bassi; Coro3°, 2 di bassi, 2 di tenori e 1 di soprani. Informazione spaziale rilevante possiedono anche la registrazione su nastro: ad es., nella sc. 25, il mix di stazioni-radio – a 7 canali – viene diffuso da altoparlanti a fondo sala, con un effetto di sorpresa e accerchiamento verso l'ascoltatore che può essere memore delle soluzioni spazio-elettroacustiche praticate da Nono in *Intolleranza 1960*.⁶²

Un'ulteriore osservazione va fatta sul sistema di scrittura prevalentemente presente nella composizione di Macchi. Nonostante il mutamento progressivo e radicale nel sistema di scrittura musicale delle avanguardie, sia per ciò che concerne *Anno Domini* così come testimoniato da questo breve estratto, sia per ciò che riguarda le partiture di *Bohème*, il compositore non abbandona l'uso "tradizionale" del pentagramma nelle sue partiture. Il rapporto con il sistema della scrittura musicale, è degna di nota nel tentativo di attribuire dei connotati caratteristici e di voler identificare l'opera di Macchi in relazione al suo spartito, e per azzardare un'analisi in quest'ottica è opportuno rifarsi alle parole di Goodman.

Uno spartito, che sia usato o meno come guida per un'esecuzione, ha quale sua funzione primaria quella di identificare con autorevolezza un'opera da un'esecuzione a un'altra. Spesso gli spartiti e le notazioni — e gli pseudo-spartiti e le pseudo-notazioni — hanno altre funzioni più emozionanti, come quella di facilitare la trasposizione, la comprensione e la composizione stessa; ma ogni spartito, in quanto tale, ha l'ufficio logicamente prioritario di identificare un'opera! Di qui derivano tutte le proprietà teoriche obbligatorie degli spartiti e dei sistemi notazionali in cui essi sono scritti. Il nostro punto di partenza consisterà dunque nell'analizzare più da vicino questa funzione primaria. Anzitutto, uno spartito deve definire un'opera, contrassegnando le esecuzioni che appartengono all'opera da quelle che non le appartengono. Il che non equivale a dire che lo spartito debba fornire un facile criterio per decidere se una data esecuzione appartiene o meno all'opera; dopo tutto, la definizione dell'oro come l'elemento di peso atomico 197,2 non mi offre alcun criterio per distinguere prontamente un pezzo d'oro da un pezzo d'ottone. Il confine tracciato deve essere manifesto solo teoreticamente. Ciò che si richiede qui è che tutte le esecuzioni congruenti con lo spartito, e solo queste, siano esecuzioni dell'opera.⁶³

⁶² Ibidem, pp. 216, 217, in nota 38. e 43

⁶³ NELSON GOODMAN, *La teoria della notazione*, in *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il saggiatore, 1998 (ed. or. *Languages of Art*, London, Oxford University Press, 1969) p. 112

Volendo riassumere, partendo dall'assunto di Goodman sul sistema notazionale, la prima informazione necessaria e primaria che uno spartito conferisce all'opera è la sua identificazione, la partitura è dunque l'insieme delle sue caratteristiche. Seguendo questo postulato offerto da Goodman, il tipo di scelta effettuata in sede compositiva nel redigere l'opera conferisce informazioni circa l'identità dell'opera ai suoi esecutori, ma ne offre delle altre ugualmente rilevanti sul suo compositore.

Coadiuvata a questa osservazione ne consegue dunque un'altra, sulle informazioni rilevabili dai metodi di scrittura delle partiture questa volta per mezzo delle parole di Schmid⁶⁴: soffermarsi ai suoni come sola notizia sull'opera che la musica può offrire, questa non può che essere riduttiva e forviante, perché la sua scrittura determina e organizza la struttura dell'opera rilevando i suoi fattori essenziali, riferendosi simultaneamente all'esecutore ma essenzialmente al compositore. Così il metodo di scrittura scelto, in quanto mezzo privilegiato di espressione, può essere collocabile come uno specchio delle sue immagini mentali, che si concretizzano in un *corpus* di regole. Nel caso specifico di *Bobème*, come rilevato nel capitolo precedente, la partitura racchiude in sé sia le parti previste per strumenti, sia per sintetizzatori, rigorosamente trascritte su pentagramma. Anche per ciò che concerne le indicazioni riguardanti l'uso del nastro, per quanto di rado se ne trovino, lì dove è prevista una specifica sincronizzazione con l'esecuzione, sono segnalati con riferimenti personali inediti a matita, tipici della scrittura di Macchi, integrate al pentagramma.

Le indicazioni sulla sincronizzazione del nastro in *Bobème* risultano quasi inesistenti, al confronto con quelle di *Anno Domini*, sono esclusivamente quali notazioni manoscritte dal compositore sulla copia della partitura per orchestra di Puccini, e sono previste e trascritte all'interno della partitura della sua *bohème*.

Purtroppo, circa la sincronizzazione dal vivo dell'organico orchestrale, del nastro, e delle voci non vi è dovizia di dettagli così come non vi sono indicazioni circa i sistemi di amplificazione da utilizzare e molto altro che al contrario è rilevabile in *Anno Domini*, e questo non è da imputare ad una mancanza di meticolosità del metodo di lavoro

⁶⁴ Cfr. MANFRED HERMAN SCHMID, *La scrittura musicale come prerogativa della composizione musicale in occidente*, in «Musica Docta», n. 2, 2012, Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica, pp.9-29

di Macchi, bensì alla possibilità che non fosse stato concluso tutto il progetto di *Bohème*. In tal senso va fatto un ulteriore parallelismo, per ciò che concerne la partitura di *Anno Domini*; risulta interessante l'analisi di Mastropietro, dove viene messa in rilievo la precisione con la quale il compositore evidenzia i dettagli per ciò che riguarda l'aspetto scenico, azioni e luci, integrati con altri elementi, definiti ponte, tra questi e la componente strettamente musicale per la facilitazione alla sincronizzazione, come per esempio l'abbinamento di quelle voci e di quei suoni che dovevano essere eseguite dal vivo da una parte, e l'identificazione di quelle che invece dovevano essere registrate su nastro dall'altra.

Ciò vale in primo luogo per la spazializzazione elettroacustica delle voci: a quella – complessa – predefinita per gli elementi sonori su nastro, si aggiunge quella indotta dalla possibile ripresa microfonica del Coro 2° e dei recitanti, puntigliosamente indicata in partitura (mediante un apposito segno) quando microfonato, il suono vocale si carica di un'ulteriore informazione spaziale sommata a quella del suono live e combinata con le altre sorgenti sonore localizzate (sugli altoparlanti o dal vivo). Notato con precisione è anche l'inviluppo di registro e d'ampiezza dei singoli elementi rumoristici su nastro, diffusi dal fondo sala [...]. Considerata la temporizzazione generale di tutti gli elementi nella pagina, verrebbe da avvicinare la concezione di questo lavoro teatrale a un testo audio-visivo integralmente definito e riproducibile, e quindi al lavoro di Macchi nel campo della sonorizzazione cinematografica.⁶⁵

In quest'ottica alla partitura va attribuito un valore più ampio, assume le vesti di uno strumento dalla doppia valenza che permette di leggere nella sua interezza l'opera sia per ciò che concerne l'aspetto scenico sia per il versante musicale, presumibilmente facilitato dalla funzionalità del testo di Titone a cui fa riferimento nella sua lettera Macchi all'inizio di questo paragrafo. Il teatro-musicale pensato da Macchi diventa direttamente leggibile sulla partitura in *Anno Domini*, permettendo non solo una lettura ai suoi esecutori, ma accusandolo quale sintomo dell'ecllettismo dello stile compositivo di Macchi. Nel suggerire l'impianto scenico direttamente in partitura attraverso l'introduzione di indicazioni sceniche, volendo parafrasare le parole di Mastropietro rendono il testo dell'opera un vero e proprio *copione verbale-scenico-visivo*.

⁶⁵ MASTROPIETRO, *“Lo voglio alla Nino”*, pp.217-218.

Inoltre, come ribadito da Tortora per ciò che concerne la partitura vi sono delle indicazioni relative alla modalità di registrazione delle parti affidate al primo e al terzo gruppo corale in termini spaziali: vengono segnalate altre indicazioni redatte in fase di elaborazione dal compositore, come ad esempio la posizione del quarto coro che doveva essere dislocato nella buca orchestrale, così come accanto alla simbologia adottata per i microfoni, ad esempio, vi è la segnalazione dell'impiego di un orologio a pendolo.

Queste osservazioni circa il metodo di lavoro di Macchi su *Anno Domini*, confrontate con le informazioni a disposizione per ciò che riguarda la messa in scena della *Bobème*, lasciano supporre che malgrado la partitura fosse completa e il lavoro sulle registrazioni fosse avviato, questa ultima trascrizione non fosse pronta per la messa in scena. In particolare, vista la dovizia di dettagli sulla sincronizzazione dal vivo, uno degli elementi cardine in *Anno Domini*, ed effettivamente sperimentata nel suo primo allestimento, la stessa operazione non è verificabile nel caso di *Bobème*, poiché non sono riscontrabili lo stesso numero di indicazioni in partitura né nell'insieme degli appunti. Questa ipotesi acquisterà maggior spessore in relazione alla presentazione del progetto di OPERA NOVA, per il Festival di Puccini a Torre del Lago nel 1992 che verrà affrontato nel capitolo successivo di questa trattazione. Circa la genesi di *Anno Domini* il riferimento chiave sono tutte le informazioni sottratte dal carteggio tra i due compositori e analizzate da Mastropietro, dove si apprende che vi furono alcuni tentativi sfumati prima dell'approdo definitivo all'idea di *Anno Domini*. Dopo un primo progetto teatral-musicale, *Romanza*, inviato da Titone a Macchi di cui si ha una traccia nella lettera datata 22 febbraio 1961, il compositore palermitano si riferisce al lavoro inviato definendolo "melodramma da concerto", previsto per tenore, 2 recitanti-ballerini, 4 soprani e orchestra, il suggerimento di Macchi è una conversione della proposta in un balletto.⁶⁶ Un paio di mesi più tardi riceve dallo stesso un ulteriore progetto per teatro che non viene accolto con troppo entusiasmo dove si fa riferimento, come sottolinea Tortora, alla volontà di Macchi di distinguersi dai modelli circostanti di teatro, e nello specifico all'accenno ad 'un canone a mani battute' proposto

⁶⁶ Cfr. TORTORA *Saggio critico*, in *Archivio musiche del XX secolo: Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea, Numero monografico dedicato a Egisto Macchi*, Palermo, CIMS, stampa 1996, p. 41

da Titone, da cui Macchi si scosta nel tentativo di trovare una forma di teatro musicale che si contraddistinguesse dai riferimenti contemporanei ed in particolare da *Intolleranza 60* di Luigi Nono.

Non andrò a sentire Nono: impossibile per me. Le critiche danno un'idea. Guaccero non va. Bortolotto potrà informarci. E poi non desidero fare qualcosa in un certo senso perché Nono l'ha fatta così o non l'ha fatta così: voglio che facciamo una cosa nostra, la "NOSTRA" visione del teatro musicale, con tutta la nostra umanità, fermenti, obiettività, amore entusiasmo, odio. Questo: umanità, soprattutto ricerca dei valori. Fragore, violenza, ma anche raccoglimento, tenerezza, calore intimo, i sentimenti piccoli oltre i grandi. Tu sai tutto questo: inutile ripeterlo. Ma serve a sfogarsi. [...]⁶⁷

Questo riferimento, contenuto in una lettera inviata da Macchi a Titone, risulta considerevole nella ridefinizione dei canoni estetici pensati dal compositore per la sua idea di teatro, dove si evidenzia una profonda sensibilità nella ricezione dell'esperienze teatrali edite dai suoi contemporanei, ed in questo caso il riferimento esplicito è indirizzato a Nono, cui fa fronte la ricerca spasmodica di Macchi di un'idea che si distinguesse e che rispecchiasse la propria vocazione teatrale in una forma del tutto inedita.

Agli inizi di luglio 1961 Macchi riceve rimanendone più che soddisfatto le prime pagine del libretto di *Anno Domini*, ed anche particolarmente impressionato dall'agilità con la quale si presentava il testo per la sua impostazione moderna e funzionale, che permetteva maggiore libertà di movimento al suo gesto creativo nella messa in scena. La stesura del libretto da parte di Titone *Anno Domini. Tredici testi per un'azione teatrale*, venne terminata nel 1961 datazione verificabile nella versione a stampa pubblicata da Aldo Buzzichelli, editore di Firenze. Sugli elementi caratterizzanti di questo libretto è possibile anzitutto soffermarsi sulla sua eterogeneità linguistica: dal latino, francese, tedesco, italiano e inglese, così come caratteristica si presenta la sua compilazione che prevede una prima parte testuale destinata alla recitazione e una seconda breve parte di annotazioni circa le indicazioni di scena, personaggi, l'azione sul palco. Il libretto così come promesso dal suo titolo consta di tredici sezioni in una organizzazione formale a

⁶⁷ EGISTO MACCHI, *Lettera Macchi a Titone*, Senza data [ma ottobre 1961] [carMT73] trascritta in *Archivio musiche del XX secolo*: Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea, Numero monografico dedicato a Egisto Macchi, Palermo, CIMS, stampa 1996, p.180.

numeri chiusi: *Lamentatio Prima, Recitativo, Lamentatio Seconda, Grande Scena D'amore, Trenodia, La Spartizione delle Vesti, Preghiera, Seranata, Epistola, Duetto Primo, Lamentatio Terza, Duetto Secondo, Postludio*.

I due compositori mettono in scena un'analogia universalmente riconosciuta di qualunque forma di detenzione, con una messa a fuoco di un rapporto ambiguo tra il prigioniero (Enea) e il suo carnefice (il colonnello), a cui segue una alternanza emozionale del rimpianto e del lutto al momento del compimento del sacrificio. La narrazione di *Anno Domini* è un bagaglio di valori, di un impegno civile e ideologico molto ampio, il suggerimento offerto dalla mistura linguistica del libretto ha portato Macchi a situare la vicenda in un campo di concentramento nazista.⁶⁸

La mancata tempestività nella messa in scena dell'opera viene fatta risalire alla già annunciata vastità dell'organico previsto inizialmente, il tentativo di rappresentarla sfumato l'anno prima ne fu una riconferma cosicché *Anno Domini* fu la *Visione che si ebbe sul cielo di Palermo*⁶⁹, in occasione della V *Settimana Internazionale di Nuova Musica* il 1 settembre 1965, presso il Teatro Biondo dove ebbe luogo la sua prima e unica rappresentazione, in una versione in forma ridotta e semi-scenica. Dal canto suo, la Quinta Settimana fu all'insegna della complessità organizzativa grazie alla varietà di proposte e ambiti di intervento, per questo motivo la direzione artistica degli eventi fu delegata a diverse figure, quella musicale fu affidata a Daniele Paris, quella dedicata alla letteratura a Giuliani e Balestrini, quella per la pittura a Diacono, Manfred de la Motte, Vittorio Rubio e Cesare Vivaldi, Jasie Reichard. Sul lavoro del duo Macchi Titone, in una nota scritta per il catalogo generale della Settimana, si pronuncia descrivendone la composizione ed una recensione lo stesso Carapezza.

L'opera è sostanzialmente una tragedia, nel senso strutturale che il termine aveva nell'antichità, articolandosi in episodi (dialogati) e stasimi (corali) che si succedono come entità autonome (tredici in tutto): sembra infatti divisa secondo le regole classiche, in *parodos*, *prologos*, cinque stasimi, quattro episodi,

⁶⁸ Cfr. TORTORA *Saggio critico*, pp.13-54:44

⁶⁹ Cito il titolo del volume curato da Floriana Tessitore, una fonte preziosa per la cronistoria della genesi delle Settimane palermitane, degli albori di *Collage* fin dalla sua forma dialogica (Cfr. COLLISANI. *Da Puccini a Verdi*: p. 174), attraverso la trascrizione di tutti gli articoli delle testate giornalistiche palermitane apparse in quegli anni, dei programmi di sala delle Settimane, un quadro definito del contesto storico, culturale, musicale di Palermo negli anni '60.

epilogos, exodos, né vi mancano invocazioni alla divinità, e il *deus ex machina*. La tragicità è pure essenziale, essendo basata la vicenda sulle sofferenze umane, patite specialmente per violenza e chiudendosi con una visione dell'umanità sconsolata e amara. Macchi è per vocazione in linea del melodramma italiano verista, intriso di forti passioni e sconvolto dai dolori violenti: ha fatto il miracolo di innestare in esso la nuova musica con tutti i suoi più avanzati espedienti. Sono stati per questo decisivi i "libretti strutturali" di Nino Titone: la sua drammaticità ha eccitato da un lato e frenato e depurato dall'altro quella ancor più sanguigna e truculenta di Macchi.⁷⁰

Per l'occasione, la direzione dell'Orchestra Sinfonica Siciliana fu affidata a Daniele Paris, la parte corale eseguita dal Coro Nuova Musica di Roma diretto da Fausto Corrubolo, la regia ad Italo Alfaro. Nonostante l'imponenza con la quale l'opera si presentava, o forse a causa di questa, l'immenso impegno e dedizione di Macchi per questo suo primo progetto teatrale in scena, fu accolto con riserva dal pubblico che si rivelò oltremodo incerto, o questo si desume da una lettura degli articoli apparsi all'indomani della rappresentazione.

Complessivamente buona l'esecuzione. Apprezzati gli attori Luigi Casellato (Enea) e Gianluigi Crescenzi (l'Ufficiale); un po' meno l'innominata attrice che faceva da *trait d'union* tra i protagonisti. Ottima interpretazione vocale e scenica dei soprani Miciko Hirayama, Irene Oliver e Irene Pavia Guest. Molto riuscita la realizzazione delle complesse parti corali (Coro Musica Nuova di Roma diretto da Fausto Corrubolo) che lo stesso Macchi ha avuto pazienza di registrare e di sincronizzare. Eccellente la prestazione dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, splendidamente diretta da Daniele Paris. Comprensibilmente disorientato, ma non completamente sfavorevole il pubblico. Festeggiati Macchi e tutti i principali interpreti.⁷¹

Da una sintesi degli articoli apparsi all'indomani della prima, ciò che poco sembra aver convinto questo pubblico incerto fu la resa scenica della trama, nonostante gli sforzi conclamati, così come la caratterizzazione dei personaggi risulta opaca e di difficile interpretazione. I personaggi principali risultarono vagamente tratteggiati nelle rispettive inclinazioni, sembrando meno convincenti nella loro interazione all'interno della vicenda drammatica. I pareri anche i più controversi,

⁷⁰ Nota di PAOLO EMILIO CARAPEZZA sul catalogo della Settimana sul lavoro di Macchi e Titone, in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, p. 38, nota 107.

⁷¹ ROBERTO PAGANO, *Inaugurata la Settimana con Anno Domini*, «Giornale di Sicilia», 2 settembre 1965, in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, p. 156.

convengono su una definizione “verista” del melodramma offerto da Macchi, lì dove la resa scenica di questa tragedia viene definita truce e la sua musica espressionista e sanguigna. Nonostante le perplessità, lì dove questo primo esperimento teatrale sembrava presentare una reazione incerta al suo pubblico, stessa perplessità non si riscontrarono sulla ricezione dei cori interamente registrati insieme ai rumori di fondo, la cui riproduzione avvenne per mezzo di un impianto a quattro canali indipendenti, e fu definita la migliore alta fedeltà ascoltata fino ad allora ad un teatro di Palermo.⁷²

Va ricordato che la Quinta Settimana aperta da *Anno Domini*, per la sua offerta artistico culturale, fu quella che maggiormente si ricorda proprio per il teatro musicale, non solo per l'appariscenza e discussa messa in scena dell'opera Macchi-Titone, bensì perché non fu l'unica ad esserlo in termini di scalpori. Il contestatissimo esperimento di Teatro Musicale di Sylvano Bussotti, *selon Sade*, talmente discusso da approdare alla scena già corredato di censura al titolo non essendo gradito alle autorità ecclesiastiche cittadine, scaldò di proteste la domenica del 5 settembre, penultimo appuntamento della Settimana al Teatro Biondo. Nella sua prima assoluta a Palermo, con il soprano Cathy Berberian, e lo stesso compositore nel ruolo del maestro di cappella e curatore delle scene e regia, di scrittura aleatoria e destinato a nove strumenti, in uno degli esperimenti più arditi di Bussotti porta la Nuova Musica in scena sottoforma di provocazione ampiamente corrisposta da un pubblico interdetto.⁷³

Il riferimento alla *Passion selon sade* di Bussotti è d'uopo non solo per la condivisione del cartellone della Quinta Settimana e per quella delle contestazioni più o meno decise del pubblico, bensì perché fornirono due idee preziosissime in termini di rilevanza di Teatro Musicale d'avanguardia, e perché si confermarono, malgrado o grazie gli esiti, due esperimenti ampiamente riusciti seppur diametralmente differenti. Ciò che assume rilevanza nel confronto di due opere così differenti si risolve nel fatto che Bussotti e Macchi presentano la loro personale visione di teatro sperimentale in un momento storico in cui questo ambito, le avanguardie europee muovevano ancora i loro primi

⁷² GIOACCHINO LANZA TOMASI, *Musica per un pasticcio teatrale (senza teatro)*, «L'Orca», 2-3 settembre 1965, ivi, pp. 156-157.

⁷³ Cfr. LUIGI PESTALOZZA, *Sade a Palermo*, «Rinascita», 11 settembre 1965, contenuto, in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, pp. 184-186.

passi verso una definizione antimelodrammatica congrua al loro linguaggio.

Un confronto di tali esperimenti fu fatto direttamente da Carapezza all'interno di un articolo-bilancio dell'intera Settimana, va inoltre precisato che in questa sede occuperebbe uno spazio eccessivamente oneroso un parallelismo tra l'idea teatrale di Macchi e quella di Bussotti, si potrebbe semplicemente sottolineare un genuino interesse nei confronti di *Anno Domini* di Bussotti in fase di elaborazione⁷⁴ o in una modalità più cauta servirsi della riflessione già offerta da Carapezza, che mette in parallelo il teatro Macchi-Bussotti, a consuntivo della Quinta Settimana.

Da un punto di vista puramente e restrittivamente musicale, la *Passion selon Sade*, rappresenta un momento di sosta e quasi di regressione nell'opera del suo autore: ma perché qui si tenta di allargare la *musica humana* fino a comprendere in essa qualunque minimo moto pur non sonoro del corpo umano, «teoreticamente» mirato, ed imponendo ai singoli umori (in veste di attori) di patire una riduzione visibile e udibile compiutamente comunicabile, alla propria verità più profonda e nascosta. [...]. Il risultato generale indubbiamente fu completo, impuro, disorientante; eppure ben connesso e pieno di senso; [...] Pur tuttavia un risultato volutamente equivoco, che s'è prestato benissimo alla mondanizzazione dell'opera e alla divizzazione del suo autore, che proprio a Palermo l'industria culturale ha scoperto e visto nelle sue prove migliori(e a lui Collage anni fa aveva dedicato la prima delle sue schede di musicisti): Bussotti è ora il primo della nuova musica ad avere il contratto con la casa ricordi. All'opposto di queste sottigliezze morbose e raffinate eterogenee, ci fu la forza impetuosa, la grossezza violenta di *Anno Domini* di Macchi [...]. La comprensione dell'opera di Macchi non è molto più difficile di una di Verdi: ma le nocche gravemente la smozzicata realizzazione scenica. Senza di essa (non prevista dal programma) la musica si sarebbe retta assai meglio⁷⁵

⁷⁴ TORTORA, *Saggio critico*, l'autrice in nota trascrive una breve citazione di una lettera inviata a Macchi il 3 maggio 1962, dove si evince l'entusiasmo di Bussotti circa l'eventualità di essere uno degli interpreti pensati per *Anno Domini*. pp.13-54:43 nota 81.

⁷⁵ PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Verifica pratica*, in *Collage: dialoghi di cultura. Rivista trimestrale di nuova musica e arti visive contemporanee*, Palermo, G. Denaro, Settembre 1966, n.6. pp.10-11

4. “Ordini” e “Collage”. L’esperienza palermitana.

Il 19 marzo davo notizia febbrile del lavoro romano che stava portando alla nascita della «nostra rivista», editore Luigi De Luca. Seguivano precisazioni varie (numero delle pagine, testi in italiano e in inglese) e minuziosi conti in merito alla periodicità quadrimestrale o semestrale: conti senza l’oste perché De Luca morì improvvisamente e «Ordini, Studi sulla Nuova Musica, comitato direttivo: Franco Evangelisti- Domenico Guaccero-Egisto Macchi- Antonino Titone», appena nata lo seguì nella tomba. Si riuscì a pubblicare solo il primo numero, datato «Luglio 1959» (ma che in effetti uscì ad agosto) sicché Nino Buttitta poté affermare: «allora ho la collezione completa».⁷⁶

Le parole di Titone anticipano già quella che fu la composizione del Comitato direttivo di *Ordini, Studi sulla nuova musica* con Guaccero direttore responsabile della rivista primogenita del sodalizio e dell’approfondirsi della conoscenza dei compositori romani e palermitani. A causa della prematura morte dell’editore della rivista Luigi De Luca, di Ordini fu pubblicato un singolo numero che accoglie oltre i contributi dei quattro redattori anche le firme di Theodor W. Adorno e Aldo Masullo, e costituisce una finestra significativa sul dibattito e la riflessione negli anni Sessanta sulla musica contemporanea. Parallelamente alla nascita del GUNM e precedendo di poco l’esordio delle Settimane Palermitane, la vicenda di Ordini è considerata il primo snodo storico dei presupposti di ciò che in seguito avrebbe dato alla luce Nuova Consonanza. Nel novembre dello stesso anno di pubblicazione della rivista, il gruppo di Ordini organizza a Roma un concerto di David Tudor presso il Ridotto del Teatro Eliseo così da ampliare le premesse formulate in sede teorica. Nonostante questa manifestazione fu l’unico tentativo portato a termine dal gruppo di Ordini, richiamò l’attenzione di un pubblico vasto e manifestò l’urgenza di un post-Darmstadt italiano. A tal proposito, vale rifarsi nuovamente alla costruzione storica della genesi dell’associazione romana fornita da Daniela Tortora, per evidenziare il ruolo cardine di questa rivista.

Già negli ultimi mesi del 1959 il ristretto circolo di giovani compositori interessati alle avanguardie sembra prendere una maggiore consistenza e a maturare l’intenzione di fondare una associazione destinata alla promozione e alla diffusione della musica contemporanea a Roma. Macchi ritiene che già con «Or-

⁷⁶ ANTONINO TITONE, *La pipa di Honneger*, in *Nuova musica: le settimane internazionali di Palermo (1960-1968)*, Gioiosa Marea, Pungitopo, 2013, p. 27.

dini», ovvero un comitato di redazione della rivista, si possa parlare di un'associazione in atto: secondo la sua testimonianza, alla rivista e ai concerti avrebbe dovuto affiancarsi la nascita di un sodalizio recante, almeno nelle intenzioni di Evangelisti, lo stesso nome. La dicitura «Ordini» viene tuttavia messa da parte in quanto, richiamando il titolo di una composizione di Evangelisti, agli altri musicisti romani appare connotare in maniera eccessivamente personale un'iniziativa che, al contrario, mira a coinvolgere una vasta moltitudine di indirizzi e poetiche.⁷⁷

Oltre a una introduzione a cura di Domenico Guàccero, i testi in italiano sono curati e tradotti in inglese da Robert W.Mann e William Waever, al termine della rivista vi è un inserto a carattere informativo e due rubriche intitolate «Letture» e «Corrispondenze». Nell'inserto contenuto nella rivista vi è l'annuncio, datato aprile 1959, a chiare lettere della costituzione ufficiale del G.U.N.M a Palermo e dei due concerti già tenuti dal gruppo nel corso del 1959, e la previsione di un ciclo di ulteriori dieci concerti in cui sarebbero state eseguite musiche di Schoenberg, Strawinskij, Berg, Petrassi, Nono, Dallapiccola, Stockhausen, Boulez insieme a numerose composizioni in prima esecuzione assoluta. Ed infine, un concerto di musica elettronica con brani di Evangelisti, Pousser, Berio, Maderna e Stockhausen. L'intenzione è dunque, già nel 1959, quella di prevedere una manifestazione di più ampia portata che lasciano pensare a una già messa in cantiere delle Settimane Palermitane. Così come afferma Daniela Tortora già ancor prima della pubblicazione di Ordini, Titone aveva discusso a Roma con Evangelisti, Macchi, Guaccero e Paris al rientro da Darmstadt, il progetto delle future Settimane Internazionali di Nuova Musica, dove sarebbero confluite le attività del GUNM, per mezzo del contributo della "trincea romana", come naturale e diretta conseguenza. Alla redazione gravitarono inoltre altre figure tra artisti e musicisti, tra cui Daniele Paris già coinvolto nel GUNM in qualità di direttore del gruppo strumentale. Tra i non musicisti va ricordato Franco Nonnis, amico di Evangelisti per la pregressa e coeva esperienza di *Incontri di Fasce sonore*, e pittore poliedrico che seguirà a partire dall'esperienza di Ordini, e fin dalla Prima delle Settimane Palermitane, così come le vi-

⁷⁷TORTORA, *Nuova Consonanza, Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, LIM Editrice, Lucca 1991, p.35

cente di Nuova Consonanza, in veste di responsabile grafico attraverso la sua esperienza nelle arti figurative.

Il mondo contemporaneo è fondamentalmente scisso, ma allo stesso tempo tende all'integrazione. La cultura vive in sé pienamente questa dolorosa dialettica: ma anche essa tende a comporsi in unità. Così accade che per un artista d'oggi non basta essersi espresso; egli non può rintanarsi nel proprio *hortus conclusus*, egli deve affrontare, quanto più possibile il contatto, l'urto con altri campi dell'esistere, con altri *ordini di realtà*. La musica, per un certo tempo affidata a facili intuizionismi, non può sottrarsi a questa intersezione con altre discipline. Il mondo contemporaneo presenta un tipo particolare di struttura ordinata, anche dove esso cade nell'irrazionale o nell'angoscia. Occorre dunque studiare tale struttura nei suoi vari ordini estetico, filosofico, scientifico, sociale senza perciò limitarsi entro ad una analisi pedestre e morta. Gli *ordini* della realtà contemporanea vanno visti nella loro vivente interrelazione. E non deve mai essere dimenticato che l'artista non è un individuo fuori dalla storia, fuori dai problemi umani del suo tempo. Questo nostro tempo di cui possiamo, tutti e ciascuno essere le vittime o i quotidiani costruttori e che perciò ci condiziona ad una scelta decisiva. L'integrazione non potrà attuarsi per miracolosa partenogenesi. Allora uno studio sugli *ordini musicali* non sarà soltanto un esame di tecniche e poetiche più o meno personali. Anche in ciò si manifesta la tendenza all'unità, all'unità tecnica e di espressione, unità di contenuti e di forme. Unità di analisi e di sintesi, unità di mondo morale e di arte. Unità non coatta, ma che salva il privilegio della individualità del dibattito, dell'opposizione⁷⁸.

La prefazione di *Ordini* può essere interpretata come un manifesto, lì dove i suoi redattori possono essere intesi come musicisti, compositori, musicologi militanti, nella ferma volontà di confrontarsi ed esprimersi per mezzo di una rivista multidisciplinare, che non si soffermi solo entro l'ambito musicale, e che faccia riferimento anche in termini sociologici rilevanti alla società contemporanea in cui l'artista vive ed è immerso. Il ruolo che avrebbe dovuto ricoprire presumibilmente *Ordini*, sarebbe stato oltre ad essere luogo privilegiato di riflessioni teoriche, di dibattito e confronto, quello di supporto alle iniziative artistiche e culturali al fine divulgativo. Gli ordini della realtà a cui si fa riferimento nella prefazione avrebbero trovato una chiave di lettura significativa e unitaria all'interno della rivista che purtroppo ebbe vita brevissima. Prendendo in esame l'articolo di Macchi contenuto nella

⁷⁸ DOMENICO GUACCERO, *Prefazione*, in «*Ordini*», *studi sulla nuova musica*, A. 1, n. 1 (luglio 1959), Roma, 1959.

rivista, già citato nel corso di questa trattazione, *Produzione e consumo della nuova musica* risulta una risposta esaustiva alle tematiche cardine richiamate in prefazione. Pur partendo da una riflessione sulla nuova musica e sulla comprensione dei suoi valori, il confronto con la ricezione di queste nuove sonorità a partire da un riferimento esplicito sulla ricezione del nuovo fenomeno musicale da parte della società contemporanea non viene messo a tacere.

L'eredità di «Ordini» non andò dispersa, la necessità di un luogo di dibattito culturale e privilegiato venne colto immediatamente nel gennaio-ottobre del 1962 da ben sei numeri parlati dal titolo "*Collage. Dialoghi di cultura. Rivista mensile parlata a cura di Paolo Emilio Carapezza, Gaetano Testa, Antonino Titone*" e si avvaleva dell'appoggio editoriale di Flaccovio. Il primo numero della 'rivista parlata' debuttò l'8 gennaio del 1962, nella saletta all'ammezzato della casa editrice libreria Flaccovio di Palermo, l'incontro fu presieduto dallo stesso Salvatore Fausto Flaccovio. Rappresentava una grande scommessa per l'editore palermitano, che affiancandosi al circolo vivace di intellettuali, permetteva un acceso dibattito sulla situazione culturale della città dalle mostre agli eventi culturali, affrontando anche tematiche relative ai problemi sociali. L'operazione effettuata da Flaccovio attraverso il proprio supporto, lungi dall'escludere l'editoria aveva incentivato attraverso la neonata pratica della rivista parlata, quale aspetto assolutamente innovativo, nuove esperienze via via sempre più diffuse: come la poesia sonora, le audio-riviste su supporto magnetico, a dimostrazione di una progressiva stanchezza verso il supporto cartaceo e una rinnovata fiducia nei confronti della forma dialogica.⁷⁹

Ciò che i suoi ideatori non si aspettarono fu l'enorme entusiasmo con la quale fu recepita l'iniziativa, che accolse il vasto consenso del suo auditorio presumibilmente proprio grazie alla scelta di ricorrere alla forma parlata, a cui soggiaceva una profonda motivazione sociale:

⁷⁹ Cfr. MARINA GIORDANO, "*Collage*": un'esperienza di eseditoria d'avanguardia nella Palermo degli anni Sessanta, in *Tecla* temi di critica e letteratura artistica, 29 dicembre 2010, n°2, pp. 107-129. L'autrice ricostruisce nell'articolo qui citato, la storia di *Collage* fin dagli albori, fornendo un'analisi dettagliata di ogni numero di questa rivista. L'articolo in questione, come specificato in nota è tratto dal cap. I del volume *Palermo 60'. Arti visive: fatti, luoghi, protagonisti*, Flaccovio, Editore, Palermo, 2006. della stessa autrice. In questa sede, è divenuto uno strumento prezioso per richiamare alla memoria questa esperienza editoriale palermitana, in particolare per l'approfondimento della fase iniziale di «Collage» in forma dialogica e come analisi completa dei nove numeri della rivista.

il risveglio degli animi attraverso il dibattito e il confronto con gli altri. Il suo successo può essere imputabile ad una maggiore efficacia comunicativa, per ogni numero della rivista era prevista la seguente struttura: per il dibattito erano previsti trenta minuti, con la possibilità di avvalersi di altre forme di comunicazione come l'ascolto della musica per mezzo di nastri magnetici, letture di testi poetici, visione di quadri, sculture e recitazione di testi teatrali. I redattori dispongono in totale di ottantacinque minuti di tempo per ogni numero della rivista, tutti gli articoli venivano rigidamente cronometrati e tagliati qualora sforassero il limite temporale predisposto. Notevole, l'importanza attribuita al ruolo del dibattito come sottolineato dallo stesso Titone:

A questo punto viene inserito il dibattito di trenta minuti in cui si cerca di legare redattori e pubblico nella discussione degli argomenti trattati. È l'unica parte della rivista che non viene letta, ma improvvisata. Ad essa si è voluto riservare un ampio spazio perché in un certo senso sta ad indicare lo spirito di "Collage" che tende ad un incontro vivo, libero, di opinione, di convinzione, di temi da discutere, tra i redattori che assumono la veste di stimolatori e il pubblico che in un certo senso è proprio l'elemento fondamentale di "Collage", rivista che non vorrebbe avere autori ma solo lettori. "Collage" viene chiuso infine da un notiziario breve, rapido immediato, polemico, in cui alla notizia letteraria si avvicenda il fatto di costume, la curiosità culturale, la nota politica impegnata, il puro fatto di cronaca.⁸⁰

In questi termini, le pagine della rivista erano rappresentate dai minuti e il rigore con il quale questi venivano rispettati permetteva l'equilibrio complessivo di tutta la rivista. Circa la struttura della forma dialogica di *Collage* si espresse nel dettaglio Titone in un articolo apparso su «Il Tempo», dove spiegò anche come sopraggiunse l'idea di una rivista parlata. Parafrasando la testimonianza di Titone, l'idea iniziale elaborata una sera in compagnia di Carapezza e Testa, nasceva tra la stanchezza nei confronti dell'ambiente accademico, e la necessità di fondare un club estemporaneo all'insegna del più *spericolato avanguardismo*, composto da un piccolo gruppo di amici, intellettuali in cui si potesse ascoltare musica, recitare testi teatrali, esporre opere d'arte. Da lì all'idea del giornale parlato il passo fu breve, e la sera stessa nella casa di Titone vennero buttate giù le prime idee sul sommario, gli ar-

⁸⁰ ENZO QUARANTINO, *Un musicologo, uno scrittore, un pittore e Flaccovio hanno creato "Collage", una singolare nuova rivista*, «Il Tempo», 18 febbraio 1962, in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, p. 265

ticoli, e il titolo del primo numero e anche chi avrebbe potuto supportare questa idea: Flaccovio. Una rivista democratica, che oltre a lasciarsi 'leggere' in forma completamente gratuita, abbatteva definitivamente con il dibattito, la quarta parete tra redattori e lettori, attraversando le tematiche culturali e agganciandosi alle questioni sociali. Un'idea come questa non poteva non suscitare richieste di smascheramento circa l'orientamento politico dei suoi redattori, a cui rispose accuratamente Testa.

“Collage” non ha una tendenza ortodossamente politica. Nonostante ciò, è precisamente impegnato in una posizione umanistica che va dalla partecipazione ai fatti politici a quella per i fatti economici, di costume, di cultura in un senso stretto. Tale partecipazione ha come caratteristica una esigenza di democratizzazione dei rapporti fra autorità sia politica, sia amministrativa, sia prettamente culturale e di cittadinanza, intendo per cittadinanza sia gli studenti e le loro esigenze, sia gli impiegati e quindi le esigenze di una certa classe di lavoratori. Ma è assurdo provocare fatti di cultura pretendendo di restare fuori da qualsiasi impegno politico. C'è piuttosto da dire che ogni tendenza politica per quanto progressista o reazionaria conduce in sé, il più delle volte elementi che si inseriscono fattivamente nelle prospettive di una società in evoluzione. In questo senso i redattori di “Collage” assumono di volta in volta un preciso impegno politico che aspira a rappresentare, ad esprimere questi elementi fattivi senza un'etichetta di partito.⁸¹

Il successo con il quale fu accolta l'iniziativa, spinse a spostare il seguente numero della rivista in un'altra sede dalla Libreria Flaccovio al Salone delle Mostre del Banco di Sicilia, così che nel marzo del 1962 uno spazio più ampio del precedente accolse un numero di duecento ascoltatori, prevalentemente formato dall'ambiente universitario, oltre che da studenti e docenti, si segnala la presenza dell'antropologo Nino Buttitta, del musicologo Roberto Pagano, o scrittori come Michele Perriera, ma anche dall'entusiasmo della critica e della stampa celebrando la nascita di un fenomeno avanguardista e totalmente innovativo a Palermo. Il sesto numero di *Collage* palesò stretta relazione che intercorreva fra la rivista e le Settimane Palermitane, sia per l'attenzione dimostrata per la musica d'avanguardia sia per gli stessi fondatori in comune. Fu presentato all'aula Scarlatti del Conservatorio di Musica V. Bellini di Palermo durante la Terza Settimana Internazionale di Nuova Musica, il 7 ottobre del 1962 segnando inoltre la

⁸¹ GAETANO TESTA, *Ibidem*, p.265.

conclusione di «*Collage*» nella sua forma parlata. La conclusione della versione parlata viene associata ai costi che questa rivista non riusciva a coprire, visto che per le sue edizioni non era previsto alcun biglietto di ingresso e i testi e le registrazioni dei numeri speciali non potevano essere realizzati per lo stesso motivo.

Nel 1963, all'insegna della ricerca di una maggiore stabilità la redazione di «*Collage*» abbandonò la sua forma dialogica, trasformandosi nella sua forma scritta in diretta continuità con l'esperienza precedente, pubblicò altri nove numeri, con dei significativi cambiamenti e le relative precisazioni al titolo della rivista: “*Collage. Dialoghi di cultura. Rivista trimestrale di Nuova Musica e di Arti Visive Contemporanee*” a cura di Carapezza e Titone, con collaborazioni stabili dalle firme di D. Guacero e H.K. Metzger e in seguito M. Kagel e M. Bristiger; per il settore delle arti visive L. Alloway, M. Calvesi, M. de La Motte, M. Diacomo, O. Hahn, J. Reichardt, V. Rubiu. I numeri furono pubblicati tra il 1963 e il 1970 a Palermo e comportarono anche un cambiamento ulteriore: dall'editore Flaccovio a Denaro, e l'uscita dalla redazione di uno dei soci fondatori, Gaetano Testa. L'uscita di Flaccovio fu determinata dal fatto che lo stesso editava già un'altra rivista stampata “*Sicilia*” in collaborazione con l'Assessorato del Turismo e non poteva sopperire ai costi di produzione. Fu ad ogni modo coinvolto nell'ultimo numero di dicembre del 1970 come editore. Va precisato che era già in seno alle aspettative iniziali, che avevano i redattori su *Collage*, l'idea di una futura pubblicazione e ad un passaggio alla forma stampata, non appena raggiunto in un momento di maturazione e di consolidamento dell'iniziativa, lo avevano già anticipato le parole di Titone nella sua intervista per «*il Tempo*» nel febbraio del 1962:

Per quanto riguarda le prospettive di “*Collage*”, gli elementi su cui, noi redattori, più puntiamo, sono anzitutto tre: 1) intervento di personalità pubblicamente impegnate; 2) promozione di manifestazioni di largo respiro [...] 3) trattazione approfondita di temi particolari cui saranno dedicati numeri speciali. Fino a giungere alla pubblicazione vera e propria, cioè di “*Collage*” stampati: Flaccovio, infatti, è il nostro editore nel vero senso della parola. Egli pubblicherà di tanto in tanto una raccolta degli interventi più significativi di due o di tre numeri della rivista, in speciali quaderni di “*Collage*”. Se da questo si passe-

rà poi alla pubblicazione mensile della rivista, per il momento non lo sappiamo.⁸²

Per questo motivo il primo numero ‘stampato’ riporta una doppia numerazione «n.1(7), anno 2, nuova serie», a voler ribadire la continuità con la forma parlata antecedente, un volume di circa cento pagine dalla copertina rosso vivo e titoli in nero fino alla sesta uscita le copertine furono caratterizzate da maggiore vivacità; i saggi vennero pubblicati in lingua originale a due colonne con traduzione in italiano. Della grafica, dell’impaginazione e dell’ideazione delle copertine se ne occupò direttamente Titone, dal numero sei a seguire, le copertine come recensito da Giordano acquistarono maggiore vitalità richiamando direttamente le tematiche trattate e a conferma di rivista-sodalizio di arti visive e musica. Notevole ad esempio, la settima uscita della rivista dove sulla copertina sono visibili due particolari lavori di Michelangelo Pistoletto e un particolare dalla partitura di *Phasen* di Roland Kayn, con relativi articoli di approfondimento all’interno del volume.

Un numero più articolato e cospicuo di intellettuali gravitò all’interno della redazione, avvalendosi anche di corrispondenti dall’estero e per conferire alla rivista un taglio internazionale i testi vennero sempre tradotti anche in inglese. Il primo numero di «*Collage*», a conferma della diretta filiazione e della coerenza con le promesse di «*Ordini*», vanta firme e riferimenti già presenti nella precedente esperienza editoriale, a riprova del ponte permanente tra Roma e Palermo, tra le quali quella di Domenico Guaccero, designato alla redazione nella sezione musica; così come le pagine tratte da “*Random or not random*” di Franco Evangelisti con relativa recensione a cura di Carapezza, e tra le letture l’immancabile contributo di Macchi, un articolo descrittivo della sua *Parabola*, seconda composizione per teatro su testo di Titone, seguite da alcune foto tratte dalla sua partitura.⁸³

La rivista aveva un formato un po’ più complesso rispetto alla versione parlata, le sezioni rigidamente suddivise, ma equilibrate fra musica ed arti visive, come si evince dalla sola lettura dal sommario, comprendeva per entrambe due saggi critici e le rubriche per la sezione musica *Collazione*, *Verifica*, *Letture*, *Asterisco*, e per quelle di arti visive

⁸² ANTONIO TITONE, intervista di ENZO QUARANTINO, *Un musicologo, uno scrittore, un pittore e Flaccovio hanno creato “Collage”, una singolare nuova rivista*, «Il Tempo», 18 febbraio 1962, in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, p. 265.

⁸³ Si veda «Collage», n.1 (7) p.45.

Confronto, Scheda e Asterisco. Ciò che assottigliava il confine tra la sezione musica e la sezione arti visive era rappresentato dalla pubblicazione degli spartiti di Bussotti, si veda ad esempio la pagina tratta da “*Mi travolse una remota esistenza*” da “*TORSO-Lettere da Braibanti*”⁸⁴, ed anche come già anticipato di Evangelisti, o *le pagine di simboli e le pagine di note* da ‘*Puls-Minimus 1963*’ di Stockhausen⁸⁵, una pagina da “*Schwingungen*” di Roland Kayn⁸⁶, e ancora, una pagina da *Ode*, di Edison Denisov⁸⁷, ed anche “*Clausula*” per tre esecutori di Castaldi⁸⁸ aka, aka to III di Salvatore Sciarrino, preziose pagine ibride di vere e proprie espressioni grafico-musicali tratte da partiture e riportate all’interno delle riviste. Un interessante ibrido fra le sezioni musica e arte, fu l’intervista contenuta al numero 6 di Vedova, la sua preziosa testimonianza di pittore e non “decoratore teatrale” o “scenografo” come tiene a precisare lo stesso Vedova, circa la sua collaborazione col compositore Luigi Nono per le scenografie di *Intolleranza 60*, nella sua prima esecuzione mondiale al Teatro la Fenice di Venezia nell’aprile del 1961 per il XXIV Festival di Musica Contemporanea⁸⁹.

L’idea iniziale dei redattori di *Collage* fu quella di pubblicare numeri trimestrali, con il tempo fu convertita in un annuario, la sequenza dei numeri pubblicati lascia immaginare, come fa notare Marina Giordano, l’evoluzione in corso d’opera di un progressivo sintomo di stanchezza.

I tempi tra un numero e l’altro furono, infatti, sempre abbastanza lunghi, dagli otto mesi a un anno in media, sino ai due anni che intercorsero tra il penultimo e l’ultimo, segno di una stanchezza che avrebbe portato all’interruzione delle pubblicazioni. La sequenza dei numeri pubblicati fu la seguente: n. 1: dicembre 1963; n. 2: marzo 1964; nn. 3-4: dicembre 1964; n. 5: settembre 1965; n. 6: settembre 1966; n. 7: maggio 1967; n. 8: dicembre 1968; n. 9: dicembre 1970.⁹⁰

⁸⁴ In *Collazione*, da «Collage», n. 1. (7)

⁸⁵ In *Collazione*, da «Collage», n.3-4;

⁸⁶ ROLAND KAYN, *Schwingungen* in *Lettere*, «Collage», n. 1(7), p.32.

⁸⁷ Si veda in «Collage», n.8, p. 95

⁸⁸ Ibidem, p. 21

⁸⁹ Cfr. EMILIO VEDOVA, *Interventi*, «Collage», n.6. pp.93-94.

Intervista menzionata anche in GIORDANO, “*Collage*”: un’esperienza di eseditoria. Pp. 107-129:121.

⁹⁰ GIORDANO, “*Collage*”: un’esperienza di eseditoria. p.116

Nonostante la sua evoluzione nella forma stampata nell'aprile del 1964 presso il Circolo Artistico di Villa Whitaker, a due anni dall'ultimo numero, venne presentato un'uscita speciale di Collage, nuovamente nella sua forma parlata nel tentativo dichiarato di Carapezza di tornare indietro nel tempo e riprendere le stesse intenzioni della forma dialogica.

Anche nella sua forma stampata Collage continuò ad essere il referente privilegiato delle *Settimane Palermitane*, divenendo l'organo ufficiale di divulgazione, a partire già dal primo numero della rivista l'articolo *asterisco** di Carapezza si presenta con un ampio bilancio sulle opere presentate alla *IV Settimana Palermitana* e sull'incontro degli scrittori del Gruppo 63, a cui segue una riflessione sullo stato dell'arte della nuova musica e una recensione degli artisti che presero parte alla settimana. Già citato nel paragrafo precedente una considerevole riflessione è dedicata alla Quinta Settimana con un riferimento particolare al teatro musicale, e una recensione di tutte le attività che ebbero luogo nel capoluogo siciliano, nella sesta uscita di Collage nella *Verifica pratica* di Carapezza. Così come nell'ottavo numero vi è un'ampia sezione interamente dedicata alla Sesta Settimana, una disamina di Giacchino Lanza di Tomasi sulle musiche dei concerti cui accompagna una breve biografia per ogni artista presentatosi all'evento palermitano, segue una parentesi dovuta al teatro musicale firmata Guaccero e Sanguineti.⁹¹ Come già anticipato nel paragrafo precedente di questa trattazione, il quinto numero, dodicesimo nella sua forma parlata, ospitò il catalogo della mostra *Revort 1*, (1965) organizzata in occasione della Quinta Settimana presso la Galleria d'Arte Moderna "E. Restivo".

Per ciò che riguarda arti visive, ricorrenti analisi sul fenomeno della Pop art cui furono dedicati saggi, articoli su artisti come Andy Warhol, Joe Tilson, Claes Olbenburg, trovarono spazio anche, solo per citarne alcuni, esponenti del *Nouveau Realisme* come Martial Raysse e Daniel Spoerri, o italiani esponenti della "Scuola di Pistoia" etichetta coniata proprio fra le pagine di Collage tra i quali Pino Pascali, Mimmo Rotella e Mario Schifano. La definisce in quanto tale, nel sesto numero Cesare Vivaldi, a proposito dell'unico esponente invitato alla mostra *Revort I* Roberto Barni, riferendosi a questo gruppo di artisti, che formatosi sotto l'influenza della pop art americana si allontana

⁹¹ «Collage» n.8, pp. 89-122.

sempre di più restituendo nuovi connotati ad una corrente artistica, un'avanguardia, tutta italiana.⁹²

Dall'ottava uscita della rivista, dicembre 1968, il volume oltre a riportare la sola numerazione della forma stampata, fu esplicitamente dedicato alla Sesta Settimana di musica di Palermo, la fotografia di Giovanni Maniscalco Basile in copertina lo dichiara a chiare lettere, raffigurando il particolare di una porta verde in legno, quella della nuova casa di Titone a Palermo, con un dettaglio interessante sull'intestazione: "Sesta Settimana Internazionale di Palermo 27-31 dicembre 1968, Amici della Musica". Segue la foto di una giovane donna nuda coperta da un ventaglietto pubblicitario dedicato alla Settimana:⁹³

Quest'ottavo numero di «Collage» è specialmente dedicato alla sesta edizione della Settimana di Palermo. La cosa non è nuova, ma solo più vistosa e netta e sempre di più- riteniamo -lo diventerà con gli anni. Ma questa non è la sola congiunzione del festival palermitano: l'Associazione Siciliana Amici della Musica, la più antica società di concerti della città, ha aperto infatti il portone della sua vecchia casa alla giovanissima amica, in barba a Marcuse e all'integrazione repressiva. Speriamo solo che non ci succeda troppo spesso in questi giorni di fine d'anno la tremenda avventura di Poe: di scoprire nel corpo della fanciulla gli orribili tratti della vecchia imbellettata. Epperò anche questo il nostro scopo: portare all'exasperazione fino a farli esplodere gli aspetti deteriori della nuova cultura. Tutti saranno fuggiti dalla vecchia casa, la giovinetta rimarrà nuda.⁹⁴

Le porte, secondo l'idea di Titone avrebbero dovuto essere il tema delle copertine di *Collage* per i numeri a seguire, una vera e propria serie di cui lui stesso fu autore cosicché anche il nono ed ultimo numero si apre un *Particolare della vetrata d'ingresso di Villa Belforte in Palermo*, ritratta da Giuseppe Cappellani. Interessante l'annuncio alle ultime pagine dell'ottavo numero di *Collage*, si pubblicava la nascita di una nuova rivista a Palermo, una nuova esperienza editoriale dal titolo «Presenza sud», e dal sottotitolo "Periodico di cultura contemporanea edito dal Centro di Ricerche Estetiche «Nuova Presenza», sotto la direzione di Francesco Carbone. Dedicata alle arti, al teatro e alla letteratura, con una particolare attenzione alle realtà locali e agli artisti pa-

⁹² CESARE VIVALDI, *La scuola di Pistoia*. In «Collage», n.6. pp. 73-74

⁹³ Cfr. TESSITORE, *Visione che si ebbe*, p.22.

⁹⁴ [non firmato], senza titolo, «Collage» stampato n.8, dicembre 1968. p.2

l'ermitani, seppur non trascurando le tendenze più recenti. Gli autori, anch'essi non esclusivamente siciliani, tranne gli stessi Carapezza, Carbone, Testa ed anche Michele Perriera, Aurelio Pes, Lucio Zinna, furono affiancati da saggi di Argan, Celant, Apollonio, Vinca Masini, alcuni nomi si avvicendavano già intorno a *Collage*. *Presenza sud* e *Collage* non svilupparono un rapporto concorrenziale ma collaborativo, mostrando, su fronti diversi, l'ampio respiro culturale che Palermo offriva tra gli anni Sessanta e Settanta. *Presenza sud* così come *Ordini*, pubblicò un unico primo numero nell'ottobre del 1968 chiudendo in un singolo numero la sua esperienza. Durante i suoi sette anni di vita intorno alla redazione di *Collage*, oltre alla costante del binomio Titone Carapezza, si avvicendarono numerosi tra artisti e musicisti, nonostante la vivacità con la quale fu accolta e animata, questa alle porte degli anni 70 assistette all'uscita dell'ultimo numero e una successiva chiusura.

Ma dopo il 1968 e a causa del Sessantotto -ma per questo è solo il mio punto di vista che confligge con quello di Metzger ma limitatamente alla deriva dell'esperienza panormita- l'avanguardia e la riflessione sul moderno cedettero alla cultura del territorio, all'insularismo, alla sicilitudine. Concorsero al cedimento la frammentarietà dell'esperienza musicale che non sembrava più il luogo privilegiato della filosofia o della rifondazione linguistica così come era stato sino a Darmstadt; scelte accademiche in favore della cultura del territorio magari riletto strutturalisticamente; la polemica intellettuale dei sessantottardi. Nel numero 9 del dicembre 1970 "Collage" annuncia per il novembre 1971 la settima edizione della "Settimana" incentrata su Berio, Bussotti, Donatoni e Stockhausen, Schoenberg e si annuncia una grande personale di Twombly. Non se ne fece nulla. Non si stampò più neanche Collage.⁹⁵

Seppur con pochi anni di differenza il destino delle Settimane Palermitane e di *Collage* fu il medesimo, così come nel corso della loro esistenza mutuarono i propri fondatori e le premesse per la divulgazione a livello nazionale e internazionale delle avanguardie in tutte le loro declinazioni. Il nono numero della rivista si chiudeva con l'annuncio entusiasta della Settima Settimana Palermitana, una locandina che l'annunciava per il novembre del 1971 ma che, come già anticipato, non fu mai organizzata. A causa della mancanza di fondi, che facevano leva su pochi abbonamenti e pochi proventi derivanti da inserzioni

⁹⁵ PIERO VIOLANTE, *L'ultima settimana*. In *Nuova Musica, Le Settimane Internazionali di Palermo (1960-1968)* p.47

pubblicitarie, nonostante il ritorno a Flaccovio come editore, la rivista chiuse battenti. In poco meno di un decennio la rivista palermitana dimostrò, non solo di potersi strutturare al pari livello di altrettante conclamate testate giornalistiche già esistenti, ma volendo parafrasare Piero Violante di poter avviare, coadiuvata dal contributo delle Settimane Palermitane, una resistente linea ferroviaria Darmstadt-Vienna-Palermo, che fu tristemente dismessa alle porte degli anni Settanta. Il risultato dell'eroico gesto di chi ha creduto fortemente a queste iniziative e su questa ha speso tanto e non solo in termini finanziariamente quantificabili, ha permesso di lasciare alla memoria storica uno sguardo sulla crisi della modernità, sull'avanguardia e sul post-avanguardia, non solo in musica, ma mettendo in discussione lo stato di tutte le arti.

Ma non abbiamo mai smesso, nell'Istituto di Storia della Musica prima e nella Sezione Musica del Dipartimento Aglaia poi, di covare il fuoco della Nuova Musica, con vampe spesso ardenti e luminose. Ivi si sono formati grandi compositori: Salvatore Sciarrino oggi celeberrimo; Federico Incardona, che in questa Università ha fondato una feconda scuola di compositori, tra cui i suoi allievi- Giovanni Damiani e Marco Crescimanno palermitani, Emanuele Casale ed Angelo Sturiale catanesi.⁹⁶

⁹⁶ CARAPEZZA, *Radici, tronco, rami, foglie, fiori e frutti delle sei "Settimane Internazionali di Nuova Musica" di Palermo (1960-1968)*, p.19

CAPITOLO 4.

L'IPOTESI DI UN TOUR

1. Il 'Carro di Tespi' sbarca in Versilia?

Il 20 Marzo 1992 «La Nazione» sveglia Viareggio con una nuova proposta contenuta in un articolo dal titolo *Festival lirico a basso costo*.¹ Il progetto di OPERA NOVA pare sia giunto, dunque, ufficialmente in Versilia e si mostra nella sua forma definita come offerta in attesa di attuazione per il cartellone del Festival Puccini a Torre del Lago per l'estate 1992. La soluzione di riportare a casa in forma ridotta *La bohème* e *Tosca* sembrerebbe ripresa in continuità con la tradizione storica del melodramma pucciniano, oltre che un'interessante mossa manageriale, che non avrebbe giovato solo ed esclusivamente alla neonata OPERA NOVA. Rispondendo perfettamente all'idea di un piccolo Carro di Tespi firmato da due avanguardisti, quale vetrina migliore, se non il più importante Festival lirico dedicato al compositore Giacomo Puccini, unico al mondo? Quale miglior palco se non il tanto amato ritiro campestre del compositore lucchese, lì dove la *Bobème* era stata in parte concepita, Torre del Lago?

Gli ultimi mesi della carriera di Macchi dedicati alla realizzazione della *Bobème* e di altre attività coeve alla sua messa in scena, furono consacrati alla presentazione di OPERA NOVA come progetto in attesa di vedere effettiva realizzazione in scena. Si presume che la sua ricerca vertesse sia ad un'adeguata struttura ospitante sia in direzione di finanziamenti esterni per una realizzazione scenica del suo progetto. Le testimonianze dei familiari convergono sul fatto che gli ultimi mesi di vita di Macchi fossero caratterizzati da numerose trasferte, non solo dovute agli impegni che gravavano circa la presentazione delle due iniziative di OPERA NOVA, come vedremo. Sta di fatto che gli appunti lasciati da Macchi dimostrano che la proposta fatta al Teatro dell'Opera di Roma non fu l'unico tentativo sfumato per *La bohème* e

¹ *Festival lirico a basso costo. Proposto dal comune un progetto elaborato da Macchi, Morricone, Montaldo e Bolognini*, «La Nazione» del 20 marzo 1992, in I-fgc, in FEM, cartella «Viareggio»; la firma del giornalista non è leggibile.

Tosca di vedere le luci di scena. Il suo sforzo di ricercare interlocutori interessati alla sua proposta, non si limitava ai confini nazionali, ma in particolare, tra giugno, luglio e agosto del 1992, fu rivolto anche a Barcellona, Parigi, Montpellier.

Tra i documenti relativi a questi tentativi sfumati, è possibile tracciare un quadro piuttosto interessante di una delle tappe da lui raggiunte per la presentazione del suo progetto: Viareggio. Risulterà interessante, visto il numero elevato di quesiti che questa trattativa lascia insoluti, farsi per lo meno un'idea di come andarono le vicende che ruotarono intorno a Torre del Lago e al Carro di Tespi parcheggiato in Versilia.

Macchi e Morricone non furono i primi compositori d'avanguardia impegnati nelle terre di Puccini, poiché dal 1978 al 1983 Sylvano Bussotti fu prima consulente e poi direttore artistico del Festival. Dell'attrazione fatale per le opere di Puccini, nel segno della sua modernità e non della sua estetica piccolo-borghese, e delle idee di Bussotti sullo spettacolo, si discute in un importante volume che racchiude le vicissitudini storico e politiche delle manifestazioni di Torre del Lago.² La trattazione segue tutte le vicissitudini del Festival tra gli anni 1979-1983 e sembra un prologo al tentativo naufragato di Macchi e Morricone, di rinnovare lo scenario controverso in riva al lago. Non poche falle organizzative nel rapporto col territorio si affacciano nelle pagine di Vitelli, che presiedette il Festival pucciniano alle origini (1982-1984).

La Fondazione Festival Pucciniano venne poi fondata nel 1990 dal Comune di Viareggio. Prima di lasciare la presidenza, Mauro Paoli (15 settembre 1990) firmò lo statuto di quell'ente che da quel momento in avanti avrebbe guidato la manifestazione, in totale autonomia nella gestione, con un bilancio proprio e la possibilità di ricercare sponsor. Nacquero altresì un comitato scientifico-artistico e il collegio dei revisori dei conti, che affiancano la direzione artistica e il consiglio di amministrazione, composto da 11 membri eletti dal Comune, unico socio fondatore, che contribuisce con una donazione di 150 milioni.³

² NICLO VITELLI, *Un bel di vedremo*, Firenze, Edizioni Clichy, 2016.

³ Cfr. LISA DOMENICI, *Festival Puccini 1930-1998*, Milano, Nocetti, 1998, *passim*.

Il suo status giuridico è quello di fondazione di diritto privato con riconoscimento della personalità giuridica.⁴

Lo statuto della Fondazione, organo senza fini di lucro, contiene i principi e l'assetto dell'amministrazione, la definizione degli obiettivi, e le attività che ne conseguono ossia quello di progettare, organizzare e realizzare il Festival pucciniano e la stagione lirica, con particolare riguardo all'opera di Giacomo Puccini, anche bandendo concorsi e rassegne musicali, favorendo ricerche e studi critici, convegni di studio e pubblicazioni. Non di meno, anche il Comune di Viareggio, ancor prima della costituzione della Fondazione formale e giuridica, ha sempre giocato un ruolo di rilievo nelle programmazioni del Festival il perché, e forse è inutile puntualizzarlo è di facile intuizione, ad oggi dallo statuto viene confermata giuridicamente la sua parte attiva quale organo della governance e fondatore della Fondazione.

Le categorie di risorse finanziarie a cui una Fondazione senza scopo di lucro come quella del Festival di Puccini, vengono specificate nei principi economici contenuti nello statuto, la Fondazione può contare oltre ai contributi statali, derivanti dalla ripartizione del FUS (Fondo unico dello Spettacolo), anche alle risorse rappresentate da contributi di altri enti pubblici territoriali (Comune o Regione), contributi provenienti da soggetti privati o sponsorizzazioni, ed infine i ricavi caratteristici provenienti dalla vendita dei biglietti, abbonamenti o noleggio/vendita degli spettacoli, oltre ad altri proventi di attività commerciali altre (affitto di spazi, visite guidate etc).⁵ Le condizioni di equilibrio artistico economico e finanziario della azienda-teatro, come specifica Ferrarese nella sua analisi inerente al sostegno pubblico al teatro dell'opera, consentono all'ente di durare nel tempo e di perseguire le sue finalità culturali, le quali derivano in modo cogente dalle modalità e dal sostegno statale. Ancora oggi la quota FUS rappresenta il valore più importante dei proventi per la copertura dei costi a cui poi si vanno ad aggiungere tutti gli altri finanziamenti, contributi dei privati e le entrate proprie dell'ente-teatro.

⁴ Decreto della Giunta regionale toscana n. 207 del 25/06/1991. Si veda altresì il sito ufficiale della Fondazione Festival di Puccini, ove sono riportate le medesime informazioni, ed è anche consultabile lo statuto: Cfr. <https://www.puccinifestival.it/la-fondazione/>

⁵ Cfr. PIER EMILIO FERRARESE, *La strategia e la gestione di un teatro d'opera, Il Teatro La Fenice di Venezia*, Venezia, Cafoscarina, 2016, pp. 69-79.

Ciò che invece ha subito una progressiva evoluzione dalla sua istituzione, sono i criteri di ripartizione della quota fra i vari settori e così come i parametri di assegnazione, attraverso strumenti normativi applicati in seguito. In questa sede è interessante fare una specifica sulla quota FUS, questo finanziamento statale venne introdotto con la legge 30 aprile 1985 n° 163, denominata *Nuova disciplina degli interventi dello Stato a Favore dello spettacolo* una tappa storica fondamentale in materia di regolamentazione dei fondi statali a favore dello spettacolo, poiché rappresenta il meccanismo con la quale vengono erogati i contributi statali per enti, associazioni, fondazioni e aziende operanti nei settori di cinema, musica, danza, teatro circo e spettacolo viaggiante. La legge 163/85 quale “legge madre” di un percorso di riforma di ampio respiro, rappresentò la prima tappa di un percorso volto al ripensamento governativo circa le necessità e le motivazioni del mondo dello spettacolo italiano che non avevano trovato risposta plausibile nell’assetto legislativo precedente nonostante la riforma degli anni Sessanta con la legge 1213/65 sul cinema e la legge 800/67 sugli enti lirici e le attività musicali e quella a regolamentazione dei circhi e degli spettacoli viaggianti 337/68.⁶

In particolare per ciò che concerne la legge n.80 del 1967 (Legge Corona) seppur affermando per la prima volta che l’attività lirica e concertistica è considerata di rilevante interesse nazionale e dunque meritevole di sostegno statale non rappresentava in sé una riforma organica per le istituzioni teatrali, in questa ottica l’istituzione del FUS nel 1985 definisce per la prima volta quali fossero le risorse finanziarie necessarie per il funzionamento di un teatro, anche se per una legge organica bisognerà aspettare l’emanazione dei decreti di riforma nella metà degli anni Novanta.⁷ Così come descritto nella relazione sull’utilizzazione del FUS fatta al primo anno dalla sua entrata in vigore dal Ministro del Turismo e dello Spettacolo Lagorio, questa nuova legge tiene conto dell’esigenza sempre più pressante di una regola-

⁶ Cfr. *Relazione sulla utilizzazione del fondo unico per lo spettacolo e sull’andamento complessivo dello spettacolo (anno 1985)*, con riferimento specifico a (articolo 6 della legge 30 aprile 1985, n°1963) presentata dal Ministro del Turismo e dello Spettacolo Lagorio, disponibile sul sito: <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/download-relazioni-parlamento?start=20>.

⁷ Cfr. GIORGIO BRUNETTI, *Il settore e l’azienda teatrale*, in *Le condizioni di equilibrio delle aziende culturali-il settore del teatro d’opera*- a cura di PIEREMILIO FERRARESE, Venezia, Cafoscarina, 2017 pp.45-59.

mentazione puntuale dell'erogazione dei fondi statali a favore dell'impresa-spettacolo, così che l'istituzione del FUS venne fondato quale fondo permanente a proiezione triennale distribuito nei suoi principali quattro settori di attività: il cinema, prosa, musica, spettacolo viaggiante e circense. In particolare, rappresenta un sostegno significativo nell'equilibrio finanziario dei Teatri, la cui ripartizione del corso degli anni dall'istituzione della quota FUS ha subito diverse modifiche, in particolare per ciò che concerne i criteri di attribuzione a cui sono susseguiti tre interventi normativi.

Ciò che si è rilevato dalla sua fondazione ad oggi è una progressiva dipendenza dei diversi "operatori culturali" a vario titolo nei confronti del contributo statale da un lato, e dall'altro in una visione ottimistica ad una graduale trasformazione dell'azienda teatro volta alle buone pratiche di rendicontazione interna al fine di valutare periodicamente l'andamento delle attività e una contigua rendicontazione esterna per rendersi quanto più attrattive e come strumento di ricognizione verso i portatori d'interesse, finanziatori istituzionali e sponsor. Nel caso specifico quello di OPERA NOVA sono diverse le tracce rilevabili tra i documenti afferenti all'associazione, che mostrano un vivo interesse all'accesso dei fondi statali, e il riferimento al neonato FUS sembrerebbe dimostrato anche da un documento relativo alle informazioni tecniche e ai costi della scenografia.

La scenografia de *La Bohème* è costituita da una struttura in legno di facile assemblaggio che sviluppa un ingombro massimo di 5m di larghezza X 4m di altezza X 6m di profondità: ciò consente il suo comodo inserimento in qualsiasi normale spazio teatrale e la sua sistemazione, come palcoscenico a sé stante, in ogni tipo di auditorio all'aperto. Il costo complessivo a recita di questa nostra prima produzione è, per il 1992, di lit. 50.000.000, incluse tutte le spese accessorie: trasposto e allestimento di scene e luci viaggio e soggiorno dell'intera compagnia (50 persone) nei giorni di recita. Lo spettacolo è attualmente in fase di prova e potrà essere presentato a partire dal prossimo mese di agosto. Si informa, a questo proposito, che la Commissione Generale Musica del Ministero dello Spettacolo ha stabilito l'assegnazione di una sovvenzione statale in favore degli spettacoli musicali allestiti nella formula di trascrizione cameristica come da noi elaborata e prodotta. [...]. La nostra iniziativa di produzione di spettacoli lirici di pregio a basso costo risulta oggi quanto mai opportuna e interessante, in considerazione della continua lievitazione dei prezzi e soprattutto in presenza dei massicci tagli governativi che vengono ora imposti alla pro-

duzione musicale italiana tutta, dagli Enti lirici alla Associazioni musicali private.⁸

A cinque anni dall'istituzione del FUS, OPERA NOVA sembrerebbe mirare per la sua sopravvivenza al 'neonato' fondo statale *ad hoc* per la rappresentazione dei propri spettacoli, la possibilità di accedere a tale finanziamento avrebbe reso, i suoi progetti maggiormente attrattivi per qualunque realtà teatrale. Il documento specifica, tra l'altro, che la sovvenzione venisse concessa ad organismi giuridicamente riconosciuti e che fosse stata quantificata in base alle necessità degli spettacoli: 25.000.000., più un incentivo di 3.500.000 di lire a recita in previsione di prove preliminare in loco; oppure un totale, comprensivo di incentivo, di . 19.500.000. di lire a recita senza prove sul posto.

Un prodotto culturale come quello pensato dal duo Macchi-Morriconi, si presenterebbe in questa veste non solo come piccolo e trasportabile, altresì economico ed estremamente attrattivo, in quanto secondo questa testimonianza sembrerebbe che la Commissione Generale Musica avesse garantito a tutti gli spettacoli di OPERA NOVA rappresentati durante l'anno, la possibilità di usufruire delle sovvenzioni a consuntivo dell'esercizio. Tale documento, introduce un'ulteriore riflessione sulle necessità tecniche di uno spettacolo come quello previsto da Macchi, ad esempio se fossero previste delle prove in loco, nella struttura ospitante, e dunque da preventivare nelle spese, e a questo proposito a quale delle due tipologie di sovvenzioni mirasse. E ancora, se la richiesta di sovvenzioni avvenisse per mezzo della struttura ospitante, e dunque in questo caso da parte della Fondazione di Torre del Lago oppure direttamente da OPERA NOVA, considerata la sua natura giuridica. Invero fornisce delle indicazioni interessanti sul numero dei suoi componenti e sulle dimensioni di questo piccolo spettacolo viaggiante, che risulterebbe versatile e disposto per qualunque tipo di auditorio anche all'aperto, ma non sui costi anche in questo caso, ed un'ulteriore indicazione sullo stato dell'arte dello spettacolo di OPERA NOVA all'epoca della stesura di questo documento: in fase di sperimentale e potenzialmente pronto per il mese di agosto 1992.

⁸ *Informazioni tecniche sugli spettacoli* di OPERA NOVA, sono state trascritte su un documento di una pagina, non è verificabile un autore o una data, DS consultabile in I-fgc, in FEM, cartella «*Bobème*».

2. Un progetto *low cost* per il Festival Pucciniano del' 92

Quello che una lettura dei documenti raccolti e custoditi da Macchi lasciano intendere è che il contenuto e le date relative alla messa in scena del suo progetto venne suggerito alla stampa da Giovanni Vanni, segretario nazionale, fin dai suoi albori di un'associazione denominata U.N.C.A.L.M. È rilevante in questa sede accennare alla costituzione di questa realtà che gioca un ruolo determinante nella presentazione della proposta Macchi-Morricono al Festival di Puccini. Per questo motivo è bene fare cronologicamente un passo indietro e soffermarsi sulla genesi della costituzione dell' U.N.C.A.L.M, associazione che giocherà un ruolo di rilievo nella partita di OPERA NOVA del 1992. Il sito ufficiale dell'associazione U.N.C.A.L.M da un'idea di quanto vicina fosse alle sorti del Festival di Torre del Lago fin dalla sua costituzione, se non altro per la sua prossimità geografica, difatti la sua sede legale è proprio a Torre del Lago.

Con atto notarile nel 1989 fu costituita a Viareggio e nel febbraio del 2002 fu riconosciuta come organizzazione di rilevanza nazionale ed iscritta nel Registro Nazionale delle Associazioni di promozione sociale e riconosciuta altresì quale Onlus di diritto- non lucrativa e di utilità sociale- nel maggio del 2002 ai sensi del Decreto legislativo n.460/1997 e della successiva Legge n.471/2001.⁹

La storia della sua costituzione e dei componenti del suo direttivo è ampiamente documentata sul sito ufficiale dell'organizzazione, di cui segue una breve sintesi. Nel maggio 1988, Giovanni Vanni, all'epoca vice presidente del Festival Pucciniano di Torre del Lago, con l'appoggio dell'allora sovrintendente dell'Arena di Verona e all'epoca direttore artistico del Festival Pucciniano, Renzo Giaccheri, decise di realizzare il tentativo di unire assieme, coordinandoli a livello nazionale, quanti più sodalizi musicali operanti in Italia. La direzione di Renzo Giaccheri, dal 1986 al 1990 al Festival, cercò di mantenere l'obiettivo di una qualifica alta dell'evento culturale, insieme a Giuliano Carella, trovandosi spesso a dimenarsi con accesi problemi ammi-

⁹ Il sito ufficiale di U.N.C.A.L.M. offre una panoramica della storia di tale associazione, del direttivo, dello statuto da cui è possibile risalire agli scopi sociali e alle attività dell'organizzazione. Cfr. <http://www.uncalm.it/uncalm/index.htm>

nistrativi causati dalla politica locale, e cercando di introdurre criteri organizzativi e manageriali nuovi.¹⁰ I sodalizi musicali, che l'U.N.C.A.L.M. intende riunire e a cui fa riferimento sono associazioni culturali musicali giuridicamente riconosciute sul territorio nazionale italiano, e a cui viene richiesta un'adesione per dare corpo ad una realtà più ampia che fosse riconosciuta giuridicamente da un lato e dall'altro permetterne una coordinazione delle attività.

I primi risultati di questa premessa sono attestati dal convegno tra il 7 e l'8 maggio del 1988 che vide la presenza di 51 sodalizi da tutta Italia (incluse le 30 adesioni ideali che perfezionarono solo in seguito l'adesione all'Unione). Il convegno del 1988 si concluse con l'istituzione di una *Commissione per lo statuto* e una *Commissione per la scelta del logo e del nome*.

Un anno dopo presso l'Hotel Palace di Viareggio si svolse il congresso istitutivo dell'organizzazione in cui si registrò la nascita ufficiale della Unione Nazionale Circoli e Associazioni Liriche musicali, quale primo esempio di organizzazione in Italia nata a tutela dell'associazionismo musicale e culturale, con una prima storica sede nel caseggiato di Piazzale Belvedere 4 a Torre del Lago, locale messo a disposizione per il Festival Pucciniano proprio a fianco alla villa che fu di Giacomo Puccini, dichiarando ad ogni modo la sua esplicita autonomia e indipendenza dal Festival ospitante. La prima presidenza dalla costituzione di tale organizzazione venne affidata al Maestro Alvi Picchi di Torre del Lago, a cui è subentrò la presidenza del Dott. Santi D'Alessandro di Lucca, una presidenza memorabile, poiché dai dati relativi alla presentazione del progetto Macchi-Morricone del 1992, si presume che fu questa presidenza che vide arrivare sul tavolo di discussione la proposta di OPERA NOVA a marzo del 1992.

La cronologia degli eventi può essere ricostruita per mezzo di alcuni documenti. Si tratta di alcuni articoli della stampa di locale inviati al compositore in seguito all'avvenuta presentazione della sua iniziativa nel 1992. In questo documento è presente anche una lettera che il segretario scrisse all'allora sindaco di Viareggio Antonio Cima presentando il progetto di Macchi e Morricone.

¹⁰ Cfr. NICLO VITELLI, *Un bel dì vedremo: il festival di Giacomo Puccini: cronaca di un'incompiuta*, Firenze, Clichy, 2016. p.28.

Dinnanzi alle difficoltà economiche di codesto comune, alle difficili soluzioni che potrebbero essere adottate attorno alla stagione lirica del 1992 di Torre del Lago, [...] Nell'ipotesi che la stagione dovesse essere, per qualche ragione, rinviata, oltre ai danni morali o materiali, sicuramente il Festival andrebbe a finire con gravi ripercussioni anche sulla politica amministrativa che hai portato avanti.

- La proposta che ti faccio, e che a sua volta è stata segnalata a me, è la seguente:

-fare 4 serate di *Bobème* e 4 di *Tosca*, o magari alcune di più con giovani Europei di grande prestigio come da allegata ipotesi di programma:

-la proposta è avanzata, come da loro progetto, dai Maestri MACCHI, MORRICONE, MONTALDO, BOLOGNINI e con la direzione orchestrale del Maestro FRANCO MANNINO, costo di 50 milioni di lire a serata, ottenendo dal Ministero se viene fatta subito la domanda di circa 25 milioni di lire a serata, più naturalmente l'incasso.

- Con questa soluzione, mentre da un lato si potrebbe dare al pubblico delle soluzioni suggestive e di grande effetto, perché realizzate da personaggi di grosso prestigio, dall'altro si potrebbe tenere la stagione con un onere a carico del Comune bassissimo, potendo ottenere il contributo dallo stato e nello stesso tempo quello della biglietteria. Bisogna decidere con tutta premura del caso, non soltanto per la scadenza al 30 Marzo, ma anche per evitare che questo complesso possa impegnarsi per le date che potrebbero essere utili a Torre del Lago. [...]. -¹¹

Nel definire una cronologia della presentazione della proposta e nel voler individuare chi si è fatto carico di proporre l'iniziativa di Macchi-Morricone per il Festival questo documento rappresenta un elemento di cruciale rilevanza. Questo comunicato redatto e firmato da Vanni fu indirizzato al Sindaco e come si apprende l'intento è la presentazione della proposta di Macchi quale unica valida ad azione salvifica del Festival del'92.

¹¹ L'intero blocchetto di nove fogli contiene la lettera del Segretario Vanni, seguito da l'ipotesi di proposta, Il telefax inviato a Renzo Giaccheri, e sei pagine di una raccolta di articoli della stampa di Viareggio inerenti alla proposta. L'intestazione in alto a sinistra riporta che l'intero blocchetto è stato emesso da U.N.C.A.L.M. nelle date del 17 marzo e il 20 marzo 1992. Presumibilmente questa copia fu inviata dall' U.N.C.A.L.M direttamente a Macchi per conoscenza dell'avvenuta presentazione del suo progetto e della reazione della stampa locale, in FEM, cartella «*Viareggio*».

Nel genuino interesse di voler evitare che la stagione lirica potesse saltare, in aggiunta all'economicità del progetto che faceva leva sia sulla struttura dei suoi costi di produzione, sia sulla possibilità di un finanziamento statale, il segretario nazionale dell'U.N.C.A.L.M decide di presentare il progetto allegando al presente documento una seconda pagina, un'ipotesi di proposta con una possibile calendarizzazione delle serate e alcune notizie sul preventivo.

Su questo documento possono essere fatte alcune osservazioni meritevoli di attenzione. Il documento riporta la data 18 Marzo 1992, da quanto si apprende nella lettera inviata da Vanni al Sindaco Cima, il tempo a disposizione per prendere una decisione sulle sorti del progetto di Macchi doveva essere ridotto al minimo, considerato che i termini di scadenza per la richiesta del finanziamento fossero fissati per il 30 marzo 1992. Inoltre, il carattere urgente di una risposta di fattibilità, come si evince dalle parole di Vanni era determinato anche dal fatto che la compagnia avrebbe potuto impegnarsi per quelle date indicate utili a Torre del Lago. Nell'ipotesi di proposta redatta dal segretario Vanni, OPERA NOVA presentava, entrambe le riduzioni sia quella di Macchi che quella di Morricone, con le ormai note vesti; un'orchestra di soli 16 strumenti e 4 sintetizzatori, a cui non servono né il coro, né macchinisti, elettricisti, attrezzisti, carpentieri.

La compagnia arriva e porta tutto:

- pensa al montaggio delle scene,
- pensa ai costumi, alla sartoria, alle calzature,
- pensa alle stesse scene che provvede da sola
- provvede alle prove e a quanto altro occorra
- provvede alla Direzione Orchestrale.

Tutto questo lavoro, che la stessa sarà impegnata da sola, per il Festival costerebbe £. 50.000.000. **a serata**, compresi "gli artisti primari e comprimari". Non occorre neanche la Direzione Artistica. Il Comune facendo subito la domanda potrebbe ricevere dal Ministero circa £. 25.000.000. a serata più naturalmente gli incassi- L'orchestra, che è della Compagnia, sarà diretta dal M^o Franco Mannino. Il progetto è stato preparato da: Macchi, Morricone, Montaldo, Bolognini, e da questi verrà curato, quindi con l'utilizzo dei loro nomi per l'immagine.¹²

¹² *Proposta, ivi.*

Da questa ipotesi allegata alla proposta fatta da Vanni per conto di OPERA NOVA, emergono ulteriori indicazioni inedite sul progetto. Volendo analizzare a questo punto il progetto di OPERA NOVA, nell'ottica proposta da Ferrarese, tale iniziativa presenta tutte le caratteristiche tipiche del progetto culturale che si possono ascrivere a due categorie: fattori intrinseci legati alla sua l'unicità, l'irripetibilità la trasversalità e la complessità, ed a fattori estrinseci ossia la sua integrazione in un programma, la definizione di un orizzonte temporale e la sua multireferenzialità, ossia "espressione di senso" condivisa sia in relazione ai partecipanti del processo creativo sia per il pubblico a cui è destinato ed eventuali portatori d'interesse.¹³

OPERA NOVA ha ben chiaro ed esplicita tra i suoi scopi quali che siano i destinatari delle sue iniziative, e a quali operatori culturali intende rivolgersi per l'effettività delle sue iniziative. Ed a tal proposito intende rivolgersi alla neonata Fondazione torrelaghese per una prima assoluta presentandosi come progetto completo e solo in attesa di un palco. Il carattere maggiormente attrattivo della proposta sembrerebbe in questo caso, nella negoziazione OPERA NOVA e Fondazione Festival Puccini quello economico, in particolare in relazione alla sua struttura ospitante, che non si trovava in una condizione economica favorevole.

Che l'economicità della proposta si basasse sui fondi statali è ormai noto, ma la giovane associazione di Macchi aveva previsto un profondo taglio al personale esterno al suo progetto, che mette in luce una specifica scelta gestionale dell'associazione: l'autonomia da figure professionali della struttura ospitante. OPERA NOVA, in tal senso, si libera di diverse figure professionali come emerge dall'ipotesi di contratto, non solo del Direttore d'orchestra cui l'associazione si fece carico di proporre il maestro Franco Mannino, ma anche della Direzione artistica. Il progetto valorizzato esclusivamente dalle firme dei compositori, la cui immagine sarebbe stata curata dai suoi stessi ideatori. Così per come è presentata lo sbarco in Versilia di OPERA NOVA, fu un lieto evento non solo per la neonata associazione romana, ma anche come soluzione ottimale per risollevare la situazione preoccupante, riprendendo parole del segretario dell' U.N.C.A.L.M., così sembrerebbe, della 38° edizione del Festival.

¹³ Cfr. PIER EMILIO FERRARESE, *Lineamenti di report per le aziende culturali, elementi di project management degli eventi culturali*, Venezia, Cafoscarina, 2012, pp. 28-35

Le ulteriori sei pagine del documento qui in analisi, sono una raccolta di articoli, ritagli della storia di questa proposta, sintetizzano l'umore generale della stampa locale circa l'approdo di Macchi e Morricone al Festival di Puccini, ma ancor di più suggeriscono un quadro preoccupante della condizione amministrativa e gestionale del Festival di Torre del Lago, prima del loro arrivo.

Gli articoli in questione si riferiscono a cinque giorni di marzo del 1992, dalla domenica del 15 marzo e al venerdì 20 marzo, delle due testate giornalistiche più interessate alle cronache del Festival «La Nazione» e «Il Tirreno». Quello che si evince dalla ricostruzione dello scenario torrelaghesse offerto dalla stampa, è una allarmante situazione economica in cui verteva il Comune di Viareggio, socio fondatore del Festival e garante privilegiato della manifestazione, ma anche delle diverse instabilità organizzative della Fondazione che a soli due anni di vita verteva già in una disastrosa condizione economica e amministrativa. Sembrerebbe che il passaggio dalla gestione comunale a quella diretta della Fondazione, provocasse notevoli dissesti finanziari e che le conseguenze di tali disavanzi si fossero già ampiamente manifestati nell'edizione precedente. Gli articoli, di questi cinque giorni al fuoco delle polemiche, mettono in luce lo stato confusionale dell'amministrazione comunale di Viareggio intorno all'imminente organizzazione del Festival, ove aleggiava l'ipotesi sempre più concreta che avrebbe visto il teatro di Torre del Lago senza alcuna rappresentazione.

Il Festival dunque stava rischiando di attraversare un forzato anno di pausa, a causa dei debiti contratti nella edizione precedente e nell'analisi degli articoli appariranno più chiare le motivazioni. Le preoccupazioni del segretario dell'U.N.C.A.L.M. palesate nella lettera al Sindaco di Viareggio, si mostrano in questa ottica assolutamente fondate, trovano appoggio nell'umore manifestato dalla stampa. Analizzati congiuntamente questi due punti di vista sembrerebbero mettere in luce che la proposta di Macchi-Morricone, avanzata da Vanni al sindaco, arrivasse in concomitanza con un altro evento rilevante nell'assetto organizzativo del Festival: la riconferma al ruolo di direttore artistico del festival di Angelo Cavallaro.

Il maestro Angelo Cavallaro è stato confermato alla direzione artistica della manifestazione che il Festival pucciniano terrà durante la prossima estate nel teatro all'aperto di Torre del Lago e alla storica Villa Borbone." Lo scarno

comunicato della Fondazione annuncia in pratica che la stagione lirica ci sarà. Un annuncio non di poco conto visto che sino all'altra sera – quando il consiglio di amministrazione ha confermato la fiducia a Cavallaro – c'era ancora la massima incertezza e addirittura il rischio che quest'anno a Torre del Lago non si potessero udire le melodie di Puccini. Il Festival naviga in cattive acque economiche. Ha successo di pubblico (almeno quelle più note alla grande platea) ma costa troppo. Così il deficit è pauroso ed il Comune non può contribuire come un tempo per ripianare il bilancio. Quest'anno ad esempio, darà soltanto cento milioni, un'inezia. Il fatto della conferma al maestro Cavallaro sblocca comunque una situazione che da troppo tempo era in fase di stallo. Ora potrà essere formulato il progetto artistico e su quella base verranno chiesti i contributi al ministero e poi alla Regione. La scadenza da inoltrare è ormai prossima il 31 marzo. «Quest'anno molto probabilmente punteremo su *Tosca* e *Bohème* – ha detto il presidente della Fondazione Pietro Raffaelli – due opere di sicuro richiamo. Poi ci sarà qualcosa di contorno, a Villa Puccini. Ma dovremo fare le cose nella massima economia». Ora è attesa la conferma che effettivamente le due opere scelte sono quelle, le date, gli interpreti, i direttori d'orchestra.¹⁴

La presenza di Angelo Cavallaro e di Pietro Raffaelli fu la decisione inaugurale della neonata Fondazione nell'edizione precedente. Pietro Raffaelli, geometra e neofita del teatro lavorò al fianco del versiliese di nascita e fiorentino d'adozione Angelo Cavallaro al cartellone della 37° edizione. Il cartellone della manifestazione del 1991 avvantaggiò il duo in quanto fu prontamente approvato dalla giunta comunale, con un bilancio di circa 4 miliardi di lire e una nuova produzione di *Turandot*. Purtroppo, le vicende seguirono un decorso differente dall'entusiasmante previsione iniziale. La conferma di Cavallaro quale Direttore artistico della manifestazione, nella versione offerta dalla «Nazione» l'anno successivo, venne affiancata dalle parole fiduciose del Presidente della Fondazione Pietro Raffaelli, che si lasciò sfuggire i titoli delle possibili scelte sottoposte alla valutazione di messa in scena per la 38° edizione all'insegna dell'economicità, lasciando intuire che *Bohème* e *Tosca* fossero preferite non a caso, e che nonostante il ventilato timore che la manifestazione per quell'estate saltasse, una soluzione sarebbe affiorata. «La sofferta decisione del Pucciniano, Il Festival conferma Cavallaro direttore», è dall'altro lato la voce di Lisa Domenici del «Tirreno» che non si lascia sfuggire la riconferma di Ca-

¹⁴ *Festival pucciniano: ora si può fare, deve essere formulato il programma e su quella base potrà essere chiesto il contributo ministeriale*, «La Nazione», del 19 marzo 1992, la firma del giornalista non è leggibile, in FEM cartella «Viareggio».

vallaro alle redini del Festival, proroga sostenuta dall'unanimità del consiglio della Fondazione, favorita da sei consiglieri presenti sugli undici eletti. Il musicista versiliese d'origine sembrerebbe aver esaudito il suo desiderio con la riconferma alla direzione, dal canto suo il Festival può veder allontanare le nubi di una battuta d'arresto grazie a tale decisione seppur presa con effettivo ritardo.

Dunque, semaforo verde per la manifestazione torrelaghese che ora può "partire" anche se con forte ritardo sulla tabella di marcia e buttar giù il cartellone da presentare entro la fine del mese al ministero del turismo e dello spettacolo per la richiesta dei contributi. La nomina di Cavallaro ha squarciato le nubi che offuscavano il festival, di cui fino a pochi giorni fa si metteva in forse l'attuale edizione. Invece, il 38° festival pucciniano si farà, anche se naturalmente in forma ridotta. Il programma della Fondazione comprende *Tosca* e *Bohème*, e un bilancio di tre miliardi e mezzo. Resterà tutto invariato o ci saranno ritocchi da parte del direttore artistico? È certo non sarebbe una cosa nuova, anche lo scorso anno Cavallaro il [...] sostituendo Villi a *Cavalleria Rusticana* preannunciata in abbinata a *Tabarro*. Ma Cavallaro ritenne di fare un'operazione diversa, raffrontando il primo lavoro pucciniano anno della maturità. Quest'anno però non c'è da badare a quello che sarà allestito sul teatro torrelaghese, come ha detto il presidente della Fondazione Pietro Raffaelli, viste le vicissitudini che hanno ritardato l'organizzazione della manifestazione. Già dovevano essere stabiliti cartellone e cast. Una stagione di transizione può comunque salvare il festival da una pericolosa battuta d'arresto e assicurare la continuità della stagione ormai appuntamento tradizionale in estate sulle rive del lago.¹⁵

Nella pagina della Cronaca di Viareggio del «*Tirreno*», l'articolo della Domenici è accompagnato da foto che ritraggono il musicista Cavallaro alla direzione di un'opera e da un'importante promemoria della giornalista circa la scadenza per la richiesta per i fondi Ministeriali, in breve: la presentazione del cartellone della manifestazione doveva essere presentata entro aprile al Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Facendo un passo indietro alla domenica del 15 marzo, sempre il «*Tirreno*» annuncia un colloquio decisivo circa le sorti del Festival 1992 previsto proprio per quel giovedì 19 marzo tra il sindaco Cima e l'assessore comunale Paolo Giannarrelli, oggetto dell'incontro che avrebbe rappresentato una 'schiarita' delle nubi intorno al Festival: il

¹⁵ LISA DOMENICI, *Sofferta decisione del Pucciniano, Il Festival conferma Cavallaro direttore*, «Il Tirreno» del 19 marzo 1992, in FEM, cartella «Viareggio».

reperimento dei fondi necessari alla sopravvivenza della manifestazione.¹⁶

Pochi giorni prima dell'annuncio della nomina del direttore artistico Cavallaro, Lisa Domenici nel suo articolo, fornisce un breve quadro in poche righe della situazione preoccupante circa le sorti del Festival a pochi giorni della nomina ufficiale della direzione artistica. Una soluzione possibile al vaglio, favorita dall'incontro tra Regione e Comune, si sarebbe potuta concretizzare attraverso una richiesta di noleggio delle scenografie al Comunale di Firenze. Sembrerebbe dalla testimonianza della giornalista che la valutazione gestionale per il Festival del 1992, tenesse in conto la possibilità di una co-produzione, così da ottimizzare l'impiego delle risorse e suddividere gli oneri dell'allestimento.

Ad ogni modo l'incontro ridava speranza alla messa in scena della manifestazione, ma con un'unica alternativa possibile. Ammesso che il Festival si fosse fatto, bisognava scegliere prodotti culturali da "cassetta", l'unica soluzione per la "sopravvivenza" era un'azione gestionale volta a favore un'offerta culturale, che accattivasse il pubblico attraverso la costruzione di un cartellone fatto di soli titoli di opere notoriamente apprezzate. In quest'ottica non si trattava meramente di una ripresa di spettacoli già prodotti che non richiedessero una riprogettazione in toto, ma rivolgersi a un destinatario del progetto culturale ben preciso "il grande pubblico", escludendo aprioristicamente eventuali scelte di "nicchia" con l'aspettativa di rinunciare, parafrasando le parole di Domenici, a operazioni culturali e programmi ambiziosi e troppo onerosi. L'insuccesso dell'anno precedente al Festival di Puccini, fu rappresentato da una assoluta carenza di presenze per la rappresentazione de *Tabarro*, come dichiara lo stesso Raffaelli, a tal proposito questa 38° edizione non poteva più permettersi assenze in platea.¹⁷ In sintesi, questa edizione doveva battere cassa.

Invero le vicissitudini dell'edizione precedente derivarono dal fatto che la donazione offerta dal Comune non fosse sufficiente a coprire tutte le spese alle quali doveva provvedere la neonata Fondazione. La nuova produzione di *Turandot* che la 37° edizione aveva previsto

¹⁶ DOMENICI, *Festival pucciniano, per riempire il teatro saranno allestite opere che fanno 'cassetta', per i soldi incontro con la Regione*, «il Tirreno» del 15 marzo 1992 in FEM, cartella «Viareggio».

¹⁷ Cfr. *ivi*: la giornalista riporta nel suo articolo il parere di Raffaelli circa la manifestazione dell'anno precedente e le previsioni sulla stagione del 1992.

di realizzare aveva assistito ad un innalzamento del bilancio e ad una conseguente rinuncia della sua messa in scena, la proposta alternativa posta in essere da Cavallaro fu un progetto di indagine e raffronto della produzione pucciniana con la conseguente rappresentazione, come già anticipato de *Il Tabarro* e *Le Villi*. Come racconterà la Domenici in *Festival Puccini 1930-1998*, pubblicato anni dopo quella 38° edizione, quel cartellone che vedeva in scena selezionate da Cavallaro come una opzione innovativa, a parer suo, ossia la scelta di rappresentare la prima e l'ultima opera di Puccini, due opere cronologicamente agli antipodi. Il tentativo, poco apprezzato dal pubblico, fu quello realizzare un incontro simbolico degli anni giovanili del compositore, e allo stesso tempo il campione dell'ultimo melodramma, acclamato in tutto il mondo a cui si sarebbe aggiunta anche una messa in scena di *Turandot* che godeva della speranza di Cavallaro in un possibile allestimento di Bussotti, per un adattamento all'aperto.

Per *Le Villi* il cast fu formato da Antonio Salvatori, Lucetta Bizzi e Giorgio Merighi. In *Tabarro* Franco Giovine, Giuseppe Giacomini, Giovanna Casolla. Gli appuntamenti concertistici, collaterali e guida di questa edizione furono dedicati a musiche del Novecento francese, viennese e americano presso Villa Borbone.¹⁸ L'intuizione di Cavallaro però come già anticipato, non fu ben accolta e il teatro non riuscì a raggiungere al botteghino i numeri sperati.

Secondo il Presidente della Fondazione pucciniana, Pietro Raffaelli, l'attuale situazione caotica si è creata perché “si è messo Puccini tra le pieghe del bilancio” e invece c'è da puntare sulla qualità della manifestazione che porterebbe ad avere un richiamo turistico competitivo con i grandi appuntamenti della linea estiva. “certo per riempire il teatro -dice Raffaelli- bisogna per forza allestire opere di cassetta, e quest'anno senza dubbio verrà sacrificata la qualità della manifestazione. Ma deve essere un episodio, perché l'obiettivo deve essere sempre la qualità”. In altri termini secondo Raffaelli la Fondazione per prima cosa deve organizzare un festival di grosso spessore culturale, poi pensare alla quantità, ossia a riempire il cartellone e ovviamente il teatro (ne sarebbe una conseguenza perché la manifestazione torrelaghese ruoterebbe ormai in orbite internazionali.). Insomma, quest'anno se non addio al festival, senz'altro a operazioni culturali e programmi ambiziosi. Bisognerà accontentarsi della “cassetta” di *Bohème* e *Tosca*.¹⁹

¹⁸ Cfr. DOMENICI, *Festival Puccini 1930-1998*, *passim*.

¹⁹ DOMENICI, *Festival pucciniano*.

Sembrerebbe dalle parole di Raffaelli, che la complessità nella fase di produzione della 38° edizione del Festival di Puccini, deriverebbe esclusivamente dalla commistione di elementi culturali-artistici e le complessità introdotte dalle variabili economiche-finanziarie, ad ogni modo tale complessità altro non è che la caratteristica senza la quale non esisterebbe alcun progetto culturale. Volendo parafrasare a tema le parole di Ferrarese, la produzione artistica di un Teatro lirico è caratterizzata da una pluralità spesso dissonante di elementi: la combinazione difficilmente appagante fra l'eccellenza artistica e l'autosufficienza gestionale tra le risorse utilizzate ed acquisite, ossia il raggiungimento dell'ottimo qualitativo e dell'autosufficienza economica.

Questo mix di elementi apparentemente discordanti fra di loro intervengono in maniera diretta sulla previsione e la pianificazione del progetto culturale della Fondazione che si palesa nella struttura del suo cartellone, per tanto, risulta determinante la scelta dei titoli delle opere che ricoprirebbero il ruolo di sentinella della strategia posta in atto dalla Fondazione. In tal senso Raffaelli precisa quale strategia di produzione culturale fosse manifesta fino a quel momento, adottata dalla Fondazione con il solo scopo di offrire una proposta per il pubblico torrelaghese culturalmente alta, con rappresentazioni di qualità scostandosi fortemente dall'idea di realizzare un cartellone ricco di eventi giustapposti unicamente e oculatamente per battere cassa. Ribadendo la sua volontà di mantenere lo standard alto dell'offerta culturale torrelaghese come obiettivo cardine della Fondazione, ma soprattutto come preminente intenzione strategica dell'ente, Raffaelli motiva "l'improvviso" cambio di rotta verso l'opzione *Bobème* e *Tosca*, quali opere più amate del compositore lucchese e che avrebbero garantito un'affluenza indubitabile, qualificandola sia come una manovra d'emergenza ma anche come mossa episodica in via del tutto eccezionale, una vera e propria operazione salva-Festival, una nuova ed inevitabile strategia emergente.

Ed in effetti, portare in scena opere di repertorio, ossia comunemente rappresentate e ben conosciute, non solo garantisce il benessere del pubblico che non esiterebbe a rivederle più volte, comporta tra i vantaggi una facilitazione in termini di esecuzione richiedendo tempi di messa in scena e di studio meno impegnativi per la compagnia artistica. Nonostante i titoli, più volte definiti da cassetta dalla stampa,

delle opere di Puccini, a cui la strategia emergente di Raffaelli sembrerebbe puntasse maggiormente, lasciano pensare che in cantiere ci fosse già la proposta di Macchi e Morricone, la sintesi degli articoli fino al 19 marzo, lascia intendere che non fosse ancora stata vagliata come plausibile, e che si pensasse a *Bobème* e *Tosca* in un formato ridotto non ben specificato in che termini- esclusivamente come garanzia da botteghino e come sicurezza per un tutto esaurito a teatro. L'attesissima conferma circa la sorte della manifestazione non si attardò di molto, probabilmente perché i termini della scadenza ministeriale fossero stringenti, vennero convalidate non solo le già vocifere opere da cassetta, *Bobème* e *Tosca*, per di più venne divulgato un ipotetico calendario di date definite, un direttore d'orchestra, e la presentazione ufficiale di un progetto portato in Versilia da due musicisti Macchi e Morricone.

Una inedita garanzia di sopravvivenza per il Festival approda al «Tirreno» a “prezzi stracciati”.

OTTO serate di lirica (divise equamente tra «Bohème» e «Tosca») a prezzo stracciato (50 milioni a serata contro i soliti 150) firmate dai registi Mauro Bolognini e Giuliano Montaldo, dirette dai maestri Ennio Morricone ed Egisto Macchi. È quanto L' *UNCALM* (unione circoli e associazioni liriche) suggerisce al sindaco Antonio Cima in vista della stagione quella del '92, vota al risparmio, «di transizione» come si dice. «Abbiamo avuto in mano il costo del progetto solo l'altra sera -spiega il segretario dell'*U.N.C.A.L.M.* Giovanni Vanni- quando ancora non era stata ufficializzata la riconferma di Alberto Cavallaro. Non è quindi una proposta intesa a scavalcarlo ma solo una base di discussione: *U.N.C.A.L.M.* in questo progetto non ha alcun interesse se non quello di agevolare il realizzarsi della 'stagione del '92' del Pucciniano.» Il progetto in mano all' *U.N.C.A.L.M.* sta in questi termini otto serate, senza grandi interpreti ma comunque con “giovani europei di prestigio e soprattutto con la firma di maestri come Bolognini, Montaldo, Morricone e Macchi. La direzione orchestrale è di Franco Mannino, «Il tutto al costo di 50 milioni a serata- scrive Vanni-ottenendo dal Ministero dello spettacolo (se viene fatta subito la domanda) circa 25 milioni a serata. Se si considera il ricavato degli incassi la gestione di un programma del genere potrebbe di bassissimo onere per il comune stesso. E al tempo stesso offrire uno spettacolo dignitoso. Questo consentirebbe al festival di tenere la stagione.» Come mai tanto risparmio rispetto alle serate degli scorsi anni? «Intanto la mancanza di interpreti di grido (che costano decine di milioni) poi la drastica riduzione dell'orchestra i cui elementi sono solo 16. Assente anche il coro. A integrare i vuoti sarebbero gli effetti creati dai sintetizzatori. «La casa editrice Ricordi ha edito questo progetto accettando

la revisione, le partiture di Macchi e Morricone. Le opere sono eseguite completamente.» sottolinea Vanni.²⁰

Questo comunicato stampa riporta tutti i dettagli del progetto inviati il 17 marzo da Vanni al Sindaco Cima, ove vengono in aggiunta incluse le stesse date previste nella lettera inviata al Sindaco. Come si evince dall'articolo del «Tirreno», le due opere di OPERA NOVA avrebbero solcato il palco per otto date a sere alterne: *Bohème* di Macchi-Montaldo sarebbe dovuta andare in scena il 30 luglio, il 2, il 9 e il 15 agosto, *Tosca* di Morricone-Bolognini il 1, 8, 13 e 16 agosto, inoltre viene lasciata aperta l'ipotesi, considerati i costi di produzione, di poterne calendarizzare delle altre repliche oltre le otto già annunciate. In nessuno degli articoli esaminati, così come nella lettera del segretario Vanni al Sindaco Cima viene fatta menzione dell'esistenza di OPERA NOVA come realtà creata *ad hoc* dai due compositori per la riduzione di opere liriche in formato cameristico, lasciando come unica garanzia della riuscita del progetto i nomi e l'immagine dei suoi ideatori. Viene ribadita come è evidente nell'articolo, la direzione orchestrale di Franco Mannino proposta dalla compagnia, viene messa tacere però la totale autonomia del progetto dalla direzione artistica. A questa due opere, questa figura professionale non serve, come già annunciato dall'ipotesi di proposta d'altro canto «*La compagnia arriva e porta tutto*». E difatti l'approdo di questa compagnia non se lo lascia sfuggire neanche la Nazione

Cerchiamo di vedere il progetto Macchi-Morricone Montaldo-Bolognini più nel dettaglio. Otto recite alternate quattro di «*Bohème*» e altrettante di «*Tosca*», alle date del 30 luglio e dell'1-2-8-9-13-15-16 agosto. Da notare la scelta delle opere, opportunamente rivolta a titoli tra i più popolari e di maggior cassetta. Direzione orchestrale di Francesco Mannino, che avrebbe a disposizione un organico di 16 strumenti e 4 sintetizzatori. Non servirebbero coro, macchinisti e attrezzisti in quanto la compagnia destinata ad agire «*arriva e porta tutto*». Pensa cioè alle scene al montaggio, ai costumi, alla sartoria, alle calzature, alle prove e a quant'altro occorra. Ma l'aspetto più interessante è senza dubbio quello economico. Secondo i progettisti il Festival verrebbe a costare alla Fondazione del Pucciniano la cifra tonda di 50 milioni a serata. Un onere bassissimo se si considera che, facendo subito la relativa domanda il comune potrebbe ricevere dal ministero competente un contributo di circa 25 milioni a serata.

²⁰ «*Otto serate di lirica a prezzi "stracciati", È la proposta dell'U.N.C.A.L.M. al sindaco Cima.*» in «*Tirreno*», del 20 marzo 1992, firma del giornalista non leggibile, in I-Fgc, in FEM, cartella «*Viareggio*».

A questa somma si aggiungerebbero naturalmente gli incassi, con previsioni di pareggio o addirittura di margine di guadagno. [...] È altrettanto chiaro tuttavia che, anche percorrendo vie diverse da quelle della proposta di Macchi e C., l'amministrazione comunale deve muoversi con la massima urgenza per non perdere (e non sarebbe la prima volta) il prezioso treno del finanziamento del ministero. Tanto più indispensabile nel Festival «di transizione» che si preannuncia per la prossima estate.²¹

La possibilità di portare in scena il progetto di Macchi e Morricone allontanerebbe l'eventualità del Festival di 'ripiego' annunciato da Raffaelli, almeno per ciò che riguarda la rinuncia ad un prodotto culturalmente "alto" considerate le firme dei padrini di questa proposta, dunque le previsioni sulla riuscita della manifestazione appaiono oltremodo positive. Questa offerta per il Festival si presentava attrattiva per più aspetti richiamati in parte persino a gran voce della stampa: le firme autorevoli al progetto garantivano uno standard culturalmente alto e una previsione di affluenza all'evento elevato; la rielaborazione di due note opere di Puccini, oltre a corrispondere la caratteristica garanzia di incassi, conferivano alla rappresentazione due anime coesistenti l'innovazione attraverso la riduzione e la 'voce' dei sintetizzatori, e per di più l'antica tradizione versiliese di un Carro di Tespi. L'utilizzo di capitale umano giovane e inerba, garantiva un considerevole taglio ai costi di produzione e la valorizzazione di voci assolutamente inedite. I "prezzi stracciati" delle rappresentazioni di *Bohème* e *Tosca*, a cui si aggiunge la sicurezza di una sovvenzione statale, l'evidente ritardo sulla tabella organizzativa e una visibile assenza di alternative verosimili porterebbero ad una sola conclusione: al 20 marzo 1992 il cartellone della 38° edizione del Festival sarà firmato da due musicisti 'nuovoconsonati' Macchi e Morricone.

Per ciò che concerne i tratti salienti economico finanziari della proposta di OPERA NOVA tra i documenti relativi alle vicende di Viareggio, dal canto suo Macchi, o chi per lui se ne occupava, aveva stilato in fase di pianificazione dell'evento, quelli che apparirebbero come due tipi di budget economico redatti a preventivo: uno denominato *previsione delle spese vive a recita*²², ed un secondo *previsione di spesa per*

²¹ *Festival lirico a basso costo*, in «La Nazione», del venerdì 20 marzo 1992, autore non leggibile, Ivi.

²² *Previsione di spese vive a recita*, documento dattiloscritto di una pagina, senza autore, senza data, consultabile, in I-fgc, in FEM, cartella «Viareggio».

*l'allestimento dei due spettacoli.*²³ Il primo dei due documenti, come già intuibile dalla denominazione, tiene conto esclusivamente delle spese vive per la singola rappresentazione di una recita e si presenta suddiviso in 12 macro-aree, che oltre a dare un'idea sull'imputabilità dei costi confermano quanto anticipato dalla proposta iniziale circa la volontà di rendere assolutamente autonoma la compagnia da personale esterno. Una singola recita, come si evince dalla prima voce di questa previsione, avrebbe previsto una *Compagnia artistica* di quindici musicisti, otto cantanti tra principali e secondari e un direttore d'orchestra, per una spesa complessiva di 19.000.000. di lire. Alla voce *Palcoscenico* corrispondono un costumista scenografo, un direttore palcoscenico e un regista, alla voce *Tecnici* vengono evidenziati un singolo datore luci ed un fonico. Seguono la spesa complessiva di 4.500.000 prevista per i *Noleggi del Materiale*, e quelle relative all' *Organizzazione tecnico artistica*, al *Compositore* (quota partitura), *Interprete*, *Imprevisti*, *Amministrazione*.

La panoramica offerta da questo preventivo mette in luce parte dei costi di produzione, ma in particolare la composizione di chi animava gli spettacoli di OPERA NOVA. Più che per l'imputazione dei costi alle singole voci del preventivo, ciò che è altresì interessante, è che questo documento permette di farsi una vaga idea del costo di una possibile recita. Il documento permette altresì di ipotizzare le spese relative per ciò che concerne il cachet degli artisti, quelle previste per personale tecnico e il noleggio del materiale, ma non è possibile definire se fosse una versione definitiva o semplicemente una bozza. Più che considerare il documento come traccia dell'adozione di una rendicontazione delle spese inerenti alle rappresentazioni di *Bohème* e *Tosca*, questo "budget stilato a preventivo" può fornire indicazioni di natura altra da quella economico-finanziaria. Le lacune, dal punto di vista della rendicontazione economica, presenti in questo budget preventivo, presumibilmente sarebbero state oggetto di aggiustamenti in corso d'opera, tuttavia sono diverse a partire dall'eterogeneità delle macroaree di imputazione delle spese, l'assenza di una previsione di un incasso medio per recita.

²³ *Previsione di spesa per allestimento dei due spettacoli*, documento dattiloscritto di una pagina con modifiche manoscritte, senza autore, senza data, in I-fgc, in FEM, cartella «Viareggio».

Le altre macroaree (compositore (quota partitura), organizzazione tecnico artistica, amministrazione, rappresentante legale, formalità, interprete, pubblicità e spese rappresentanza, quota parte società (ammortamenti e riserve), imprevisti, soggiorni) con relativo importo di spesa, non presentano un dettaglio nella definizione, oltre al fatto che il totale generale di queste spese “vive” ammonta a 58,5000 lire riportando un disavanzo rispetto alle previsioni annunciate dalla proposta iniziale di .50.000.000 lire a serata.

Inoltre, l'assenza di dettagli nelle voci di questa previsione economica, unita a quella di una datazione verificabile o di un autore, lascia pensare che questo documento non abbia una valenza rilevante ai fini della rendicontazione economica dello spettacolo ma sembrerebbe più una serie di ipotesi sulle spese un po' alla “buona” indirizzata forse più dell'amministrazione interna di OPERA NOVA, che ad un eventuale struttura ospitante. Sebbene queste falle non permettano di fare luce sulle variabili economico-finanziario dell'evento, questo documento presenta ulteriori informazioni non di poco conto sulla formazione di questa “compagnia che arriva e porta tutto”. Per ciò che concerne la messa in scena assume invero un valore di rilievo per ciò che riguarda il numero e la tipologia del personale impiegato per una singola rappresentazione. In definitiva, rappresenta l'unica testimonianza che permette uno sguardo al dietro le quinte del formato ridotto di *Bohème e Tosca*. Di fatto oltre alle voci relative agli artisti le cui notizie su tipologia e numero sono deducibili dalle partiture così per ciò che concerne la regia, concentrandosi sulla macro-area denominata “Tecnici” si avrà un singolo addetto alle luci di scena e un singolo fonico.

Si presume che sia stato meditato un *modus operandi* caratteristico dell'anima di OPERA NOVA all'insegna della versatilità: come si è visto per ciò che concerne i cantanti, ossia che siano in grado di interpretare più ruoli, o la stessa richiesta fatta alla regia, come appreso nella lettera a Richard Wilson, e come si presuppone abbia agito Montaldo da regista tutto-fare, lo stesso per ciò che riguarda tutto il personale tecnico previsto nella compagnia. In tal senso la ‘riduzione’ pensata da Macchi può essere interpretata a tutto tondo per ogni aspetto della sua proposta, riguarda tanto le partiture quanto tutte le specifiche degli allestimenti e del personale coinvolto assumendo una rilevanza non di poco conto sulle questioni organizzative con ricadute significa-

tive sulla rendicontazione delle spese degli eventi. Ciò che dunque si può dedurre da questi “documenti contabili”, non è tanto una reale previsione dei costi dell’evento, ma tanto più l’idea interessante adottata da OPERA NOVA di un *modus operandi*, che si basasse sulla versatilità di tutte le figure professionali a vario titolo, impiegate a garanzia di un utilizzo ottimale delle risorse a disposizione e di una specifica scelta gestionale che si basasse così come per ciò che riguarda l’anima culturale, sulla riduzione.

Il secondo documento, *previsione di spesa per l’allestimento dei due spettacoli*, in termini di informazioni di carattere economico finanziario risulta ancor più striminzito e l’interpretazione delle voci della previsione di spesa ancor più complessa. Ad una prima lettura, sembrerebbe un totale provvisorio forfettario degli allestimenti di entrambi gli spettacoli, questa volta comprensivo del costo di entrambe le partiture (una notazione manoscritta a fianco preciserebbe che i costi delle partiture spetterebbero a Ricordi). Anche in questo caso non vi è una datazione verificabile né è possibile controllare chi fosse l’autore. Non si intuisce da questo documento se si riferisce ai costi delle sole otto serate annunciate o se include eventuali giorni di prova in loco, anche in questo caso, in breve non è presente alcuna informazione temporale, in presenza di tali lacune un’analisi che permetta una previsione economica verosimile non è fattibile.

Risulterebbe infine un totale provvisorio di 420.000.000. di lire, un importo che rimane sospeso nella vaghezza e di cui non è possibile sapere se fosse lo stesso presentato agli altri teatri interpellati da OPERA NOVA o se fosse una previsione *ad hoc* per Viareggio. Tra i documenti e gli appunti lasciati in eredità da Macchi non mancano un certo numero di preventivi, o di tentativi di rendicontazione sulle rappresentazioni dello spettacolo, più o meno dettagliati, più o meno radrizzati da annotazioni manoscritte a fianco. Un’intera cartella denominata preventivi *Bohème* lo accerta, la messa in scena degli spettacoli era ben avviata in cantiere ugualmente sul versante economico, ciò che non è possibile verificare con certezza è quali di questi siano stati presentati come plausibili e in quale circostanza e con quale esito. Invero ipotizzare che il destino di *Bohème* e *Tosca* fosse stato decretato dalla loro anima economica-finanziaria, ossia dal loro valore economico, è una strada astrusa a causa della carenza di informazioni rilevanti, ma che fornirebbe diverse risposte plausibili.

Tra l'altro il *prezzo stracciato* delle due rappresentazioni annunciato entusiasticamente dalla stampa locale di Viareggio, avrebbe trovato man forte esclusivamente per mezzo di sussidi ministeriali che avrebbero supportato almeno la metà del prezzo di ogni singola rappresentazione, di cui si è ampiamente fatto menzione nelle testimonianze trascritte, e sembrerebbero la condizione essenziale per la sopravvivenza del progetto, infatti non vi è traccia di altri portatori di interesse o di sponsor intenzionati a contribuire alla messa in scena. Ad ogni modo, questa unica testimonianza di "spese previste", seppur utilizzata con cautela per le motivazioni già esposte evidenziano un disavanzo di non poco rispetto alle previsioni. Circa il Festival del 1992, Vitelli conferma quel ventilato timore che la stagione saltasse, ma non specificando cosa effettivamente fu messo in scena, bensì segnalando che lo stesso spauracchio dell'anno di pausa in seguito toccò anche al Festival del 1998. Ciò che è noto, nonostante l'acclamato arrivo di Macchi-Morricone in Versilia, è che la 38° edizione del Festival non fu il primogenito palco del progetto melodrammatico del duo 'nuova-consonante'. Ciò che non è possibile verificare con certezza sono le motivazioni, ossia se il progetto sfumò a causa di variabili economiche difficilmente gestibili nonostante la manifesta economicità, per lo meno quella acclamata dalla stampa locale, o se un'offerta più accattivante fosse giunta a Torre del Lago salvando in extremis il Festival, o se in ritardo sulla tabella di marcia il comune di Viareggio non riuscì a reperire i fondi statali.

Ciò che invece non è arduamente ipotizzabile, è che nonostante le difficoltà riscontrate nel portare avanti il proprio progetto, Macchi non smise di tentare di mettere in scena la sua piccola *bohème* continuando a lavorare e a intercettare teatri che fossero disponibili ad aprire le porte ai melodrammi ridotti di OPERA NOVA.

Lo sforzo di assicurare un debutto al suo Carro di Tespi, e l'impegno riversato su tutte le altre attività collaterali della sua carriera artistica, presumibilmente lo portarono a rallentare i lavori su *Bohème* lasciando ad oggi una partitura completa, un bagaglio di idee brillanti, e una manciata di provini. Una eredità allettante che avrebbe potuto attirare qualsivoglia realtà musicale, intenta a voler rendere omaggio egregiamente non solo al compositore scomparso prematuramente proprio in quell'estate in cui tentò di mettere in scena 'la sua piccola *Bohème*', ma che di riflesso avrebbe goduto del successo di un esperimento as-

solutamente inedito sia sul versante tradizionale dell'ambito melodrammatico sia su quello sperimentale della musica d'avanguardia. In quest'ottica la piccola *Bohème* si presenta come una felice terra di mezzo dichiaratamente fertile di interpretazioni e di riflessioni, circa la duttilità dell'opera di Puccini e l'eclettismo della composizione di Macchi. Interpretazioni a cui evidentemente Torre del Lago si mostrò cieca dal 1992 fino ad oggi.

La domanda su quale fosse stata l'alternativa alla proposta di OPERA NOVA, se in altri termini, quella 38° edizione assistette davvero il temutissimo anno di pausa oltre alla segnalazione di Vitelli, arriva dalla stessa giornalista che in quei cinque giorni di polemiche sul Festival ne raccoglieva le fila su Tirreno nel 1992, Lisa Domenici. Già individuata come attendibile cronista delle vicende torrelaghesi da Vitelli, lo stesso segnala che su impulso della Fondazione è stato pubblicato un libro utilissimo a conoscere la sintesi evolutiva delle manifestazioni di Torre del Lago dal 1930 al 2006 intitolato *Il Festival Puccini di Torre del Lago*. La narrazione di Vitelli differisce da quella della Domenici poiché si concentra su un settennio che ha contribuito a cambiare irreversibilmente le sorti gestionali del Festival, non suole essere una ricostruzione delle manifestazioni dal punto di vista delle attività o del cartellone né un racconto autobiografico avendolo visto in prima linea nella gestione del Festival alcuni anni prima dell'arrivo di Macchi. Per questo motivo il contributo di Vitelli si limita a dare un'idea del contesto di pochi anni prima della 38° edizione qui in esame, per conoscere invero le sorti di ciò che realmente solcò il palco di Torre del Lago del 1992 tornerà utile la narrazione già citata della Domenici. Ebbene la stagione che avrebbe dovuto vedere il duo 'nuovoconsonante' sbarcare in Versilia, oltre a non portare in scena il progetto di OPERA NOVA effettuò il radicale ridimensionamento già annunciato ai giornali da Pietro Raffaelli: il programma prevedeva un solo titolo *Tosca*, quattro appuntamenti collaterali, e un concerto di chiusura in ricordo di Mario Del Monaco per il decennale della sua morte. La Fondazione continuò dunque anche in seguito alla proposta di OPERA NOVA a dibattersi con i conti in rosso fisso, dal canto suo il Comune di Viareggio che deve versare i contributi stanziati nelle casse della Fondazione si ritrovò a corto di liquidità aprendo un mutuo con le banche che però non era in grado di restituire.

La situazione precipitò al punto tale che oltre a mettere in piedi un cartellone di sopravvivenza, per dare ossigeno al Festival si creò una sorta di spirale di solidarietà nella quale parteciparono anche gli artisti che al loro volta, generosamente, abbassarono i propri compensi. Vennero a tal proposito ingaggiati artisti stranieri, affinché il consiglio di amministrazione non dovesse versare i contributi assicurativi. Questa operazione provocò ad ogni modo la perdita del consueto ingaggio dell'orchestra del teatro del Giglio di Lucca, la cui collaborazione non venne meno l'anno successivo. Non di meno a questa rete solidale partecipò non solo il pubblico che riempiendo il teatro, riuscì a coprire le spese con gli incassi ma anche il Teatro dell'Opera di Roma che contribuì donando le scene di Tosca. A chiusura della stagione però si concluse prematuramente il mandato di Raffaelli alla presidenza previsto dallo statuto di quattro anni, interrotto dalle sue dimissioni volontarie motivato dalla resa contro la battaglia ai bilanci in perenne crisi, e con lui diede dimissioni l'intero consiglio di amministrazione. I problemi finanziari furono l'eterna lotta dell'amministrazione torrelaghesa anche gli anni successivi, la stessa sorte toccò, come testimoniato dalla Domenici, anche nella stagione del 1993, il Festival fu organizzato con estremo ritardo, da andare in scena per di più a novembre, a ranghi ridotti al cinema teatro Politeama e stessa sorte di incertezza e instabilità finanziaria toccò all'edizione del 1994.

3. I concorsi di canto.

Nel 1983 insieme all'amico e collega Domenico Guaccero, Macchi fonda a Roma l'Istituto per la Voce allo scopo di concentrarsi sui problemi connessi alla vocalità nel campo della musica colta, musica popolare nei vari continenti e allo "strumento voce" legato alle nuove tecnologie dell'elettronica e della cibernetica. Quest'ultima accezione dell'Istituto per la Voce circa il suo campo di indagine, ossia il rapporto tra la voce e le nuove tecnologie, in relazione al lavoro effettuato pochi anni più tardi su *Bohème* e la sua riduzione, apre scenari interessanti per tale motivo si farà una breve analisi di questa iniziativa.

Fin dalla sua fondazione l'Istituto per la Voce l'obiettivo si concretizza nell'organizzare annualmente seminari e concerti a Roma con la sola direzione artistica dei due musicisti, ed in seguito, alla morte di Guaccero, tale compito gravò esclusivamente su Macchi. Ad un

anno dalla sua fondazione i due compositori organizzarono due concerti e sette seminari nelle sale della RAI, al Foro Italico, ed anche due concerti in omaggio a Goffredo Petrassi. I seminari avrebbero offerto un panorama sull'uso della voce, nelle musiche di tradizione orale europee e non, nelle musiche di tradizione scritta, a partire dalla composizione dei fonemi.

Nel 1984 l'attività appare triplicata; Egisto Macchi, dopo aver assistito l'amico con una tenerezza tra paterna e filiale nel suo declinare (Domenico Guaccero ci lasciò nell'aprile 1984) sembrò volere come ribellarsi e riaffermare con voce ancora più alta la vitalità della creatura comune [...]. Non fu l'avventura felicemente riuscita di una fantastica scommessa, fu il compimento sofferto, e lavorato a fondo con fatica, di un progetto maturato e pensato in ogni suo aspetto, e condotto avanti con pertinace volontà e dura ostinazione. Idee, esperienza e volontà; questi potremmo assumere come i segni distintivi dell'Istituto per la Voce. Sono quelli che consentono di superare l'imprevedibile venir meno della sovvenzione ministeriale nel 1988. Un seguito di circostanze impedisce la prosecuzione delle attività [...]. Ma non è una sconfitta, è una vittoria, e clamorosa: è l'unica volta nella storia della Commissione Centrale per la Musica del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, dalla sua costituzione nel 1968 ad oggi, che viene votato all'unanimità un ordine del giorno che esprime rammarico per l'accaduto, riconosce "ufficialmente" le "straordinarie" doti di organizzatore e di musicista di Egisto Macchi ed esprime l'auspicio che l'Istituto della Voce continui la sua attività.²⁴

Dal punto di vista dell'attenzione per i "mezzi" a disposizione la ricerca sulla voce è un ambito piuttosto fertile in Macchi, che trova ampio spazio in ogni momento della sua carriera compositiva, sia in una fase iniziale quando già nel 1963 scrive *Voci* per un coro misto su un testo di Ungaretti, o nel 1968 prevede una *Composizione 6* (Kleines Dachauer Requiem) per un coro di voci bianche, e poco più tardi nel 1978 decide di fondare il gruppo "Coralisti riunite del Comune di Manciano" a Grosseto.

Avendo già menzionato in questa sede il suo lavoro effettuato sui cori di *Anno Domini* in parallelo quelli previsti al nastro per *Bohème*, l'interesse del compositore per la ricerca vocale appare manifesta. Richiamare alla memoria l'esperienza di Macchi e il suo impegno per l'istituzione e il sostentamento di una realtà come l'Istituto per la Vo-

²⁴ CARLO MARINELLI. Programma di sala della manifestazione *Omaggio a Domenico Guaccero ed Egisto Macchi*, 15-29 dicembre 1992, Istituto della Voce, Roma, trascritto da DANIELA TORTORA in *Nuova Consonanza (1989-1994)* pp.156-157.

ce rileva non solo il suo estremo interesse per la vocalità in tutte le sue declinazioni, ma anche la sua esperienza nel campo gestionale di una organizzazione di produzione culturale. Coevo alla fondazione dell'Istituto per la voce, oltre ad OPERA NOVA e il suo ultimo anno presso la presidenza di Nuova Consonanza, nello stesso periodo Macchi poneva la sua attenzione a diversi concorsi di canto che si tenevano in Italia e all'estero. Tra gli appunti e i documenti afferenti alle iniziative di OPERA NOVA, vi sono diverse indicazioni circa la sua partecipazione ai concorsi di canto, in alcuni casi probabilmente come semplice ascoltatore in altri presumibilmente come giudice della commissione esaminatrice. Tra i più interessanti vi è sicuramente la sua partecipazione ad un concorso di canto che ancora oggi riscuote i suoi successi a Barcellona e che lo vide fra le prime file nel 1990, anno in cui i progetti di OPERA NOVA si trovavano ancora in una fase embrionale e anno in cui il suo interesse per la vocalità era manifesto nel già anticipato impegno presso l'Istituto per la voce. Un libretto del 28° *Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas*, tenutosi a Barcellona dal 8 al 18 novembre del 1990 attesterebbe la sua presenza e il suo interesse.²⁵ Una lettera datata 20 novembre 1990 inviata a Macchi dalla Presidentessa del Comitato Organizzatore di questo concorso, Maria Vilardell Viñas porrebbe anche un'interessante riflessione sul vivo interesse del compositore a prendere parte a tale concorso, oltre a confermare la sua presenza alla selezione.

Nella lettera quest'ultima avrebbe allegato una lista di contatti dei cantanti che interessavano al compositore. Non è specificato per quale tipo di iniziativa ma ciò lascia sperare che Macchi fosse alla ricerca di interpreti per la sua riduzione.²⁶ Dalle parole della Presidentessa, infatti, sembrerebbe che Macchi avesse manifestato un interessamento per alcuni dei partecipanti alla gara. Tale concorso internazionale fu fondato nel 1963, da Jacint Vilardell, in onore del tenore catalano di cui porta il nome Francesc Viñas per commemorare il primo centenario dalla sua nascita. Il concorso che oggi è arrivato alla 57° edizione, si tiene ogni anno, ancora oggi è rivolto a giovani cantanti provenienti da tutto il mondo, nel corso dei suoi anni di attività è diventato uno

²⁵ Pieghevole del 28 *Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas*, Barcellona 8-18 novembre 1990, I-fgc, in FEM, cartella «Barcellona».

²⁶ MARIA VILARDELL VIÑAS a EGISTO MACCHI, Lettera dattiloscritta inviata il 20 novembre 1990 da Maria Vilardell Viñas, I-fgc, in FEM, cartella «Barcellona».

dei più prestigiosi concorsi nel mondo dell'opera, un trampolino di lancio per molti interpreti e che ha permesso di far conoscere numerose giovani promesse. Per offrire l'opportunità a cantanti di tutti i Paesi di partecipare il Gran Teatre del Liceu di Barcellona, questo concorso ha predisposto un accordo con i teatri d'opera di Madrid, Parigi, Londra, Berlino, Milano, New York, Los Angeles, San Francisco, Pechino e Mosca per le selezioni preliminari. L'audizione finale si tiene ogni anno in gennaio, al Gran Teatre del Liceu, così come il concerto finale con i vincitori del concorso accompagnati dall'Orchestra Sinfonica del Gran Teatre del Liceu. Oltre a ricevere premi ufficiali, i vincitori possono ricevere borse di studio e contratti per spettacoli in vari altri teatri.²⁷

Un'altra tappa importante per OPERA NOVA è sicuramente Osimo, per due motivazioni: la prima, quella ipotetica legata ad un'altra selezione di cantanti dove è attestata la partecipazione di Macchi grazie ad alcuni documenti che verranno esposti di seguito. La seconda, invece tutt'altro che ipotetica direttamente legata alle sorti di OPERA NOVA avrebbe a che fare con un contratto che si sarebbe dovuto stipulare per l'organizzazione dei suoi spettacoli.

Ad Osimo, un'ulteriore selezione di cantanti a cui il compositore prese parte fu quella organizzata dall'Accademia d'arte Lirica e Corale della Città di Osimo²⁸, una prestigiosa Accademia fondata nel 1979 per perfezionare nell'arte lirica giovani cantanti di provenienza internazionale sotto la guida di autorevoli maestri. L'Accademia negli anni ha raggiunto ampia notorietà e prestigio internazionale da porsi come punto di riferimento per la salvaguardia dell'arte e della cultura lirica di tradizione italiana ed europea.

Testimonianza manifesta è il protocollo firmato presso il Comune di Osimo il 24 maggio 2003 da venticinque ambasciatori di altrettanti Stati. Alla direzione dell'Accademia si sono avvicendati dalla fondazione Romano Gandolfi, Ottavio Ziino, Katia Ricciarelli, Alberto

²⁷ Si veda inoltre il sito ufficiale, da cui sono state tratte le informazioni riportate Cfr. www.tenorvinas.com.

²⁸ La carta affrancata da cui sono tratte tali indicazioni fa risalire la sede di tale Accademia presso Palazzo Campana-Piazza Dante, ad Osimo il logo è il medesimo riportato sul sito ufficiale. Di tale selezione sono consultabili alcune schede tecniche dei cantanti, dell'anno accademico 1990/1991 e dell'anno 1991/1992, con le valutazioni manoscritte, talvolta difficilmente leggibili di Macchi, un blocco di fogli consultabile, I-fgc, in FEM, cartella «OPERA NOVA».

Zedda, Raina Kabaivanska, Sergio Segalini. Ad oggi, come verificabile sul sito ufficiale dell'Accademia l'accesso al Corso di Canto, per l'ammissione all'anno preparatorio ai giovani talenti è richiesta la preparazione di cinque brani a propria scelta.²⁹ Queste caratteristiche della selezione richiamano a gran voce l'impostazione delle schede dei cantanti conservate da Macchi, qui in analisi, candidati che nei due anni dal 1990 al 1992 furono presumibilmente soggetti ad una sua valutazione. Questo corso come riportato sugli appunti conservati da Macchi godeva all'epoca delle selezioni a cui prese parte del patrocinio del Ministero del Turismo e dello Spettacolo e della Comunità Economica Europea e i documenti a disposizione metterebbero in luce che Macchi prese parte a queste audizioni, forse in veste di giudice, di questi candidati provenienti da ogni parte del territorio nazionale e dall'estero, interpreti di canto lirico che presentavano a tale selezione un numero massimo di cinque brani a loro scelta tratti dal repertorio dell'opera lirica. Le selezioni per la formazione delle classi di canto di questa Accademia a cui Macchi prese parte furono quelle dell'anno accademico 1990/1991 a novembre e quelle dell'anno accademico 1991/1992 tenutesi a maggio.

Tali schede sono composte dalle generalità, in cui è specificato il registro vocale di ogni partecipante e il programma presentato dal candidato per la selezione, per ogni interprete vi è una valutazione complessiva dell'esecuzione redatta da Macchi in forma manoscritta seguito da un voto attribuito dal compositore per l'esecuzione di ogni brano.

Le valutazioni redatte da Macchi si riferiscono all'interpretazione, all'intonazione, alla dizione, così come al colore della voce, la presenza scenica, di ogni interprete. Ciò che è interessante della lettura di queste schede sono proprio i commenti del compositore circa l'esecuzione dei candidati, in particolare, perché talvolta questi commenti fanno riferimento ad un'opera, che ormai sembra dichiaratamente tra gli interessi di Macchi, *La bohème*. Tra le schede di valutazione infatti, tra le varie è interessante quella che si riferisce ad un'esecuzione di «Pace, pace mio Dio» dalla *Forza del Destino* di Verdi, interpretazione di una candidata proveniente dalla Corea di 24 anni, che eseguì anche «Tacea la notte placida» dal *Trovatore* di Verdi. La vo-

²⁹ Le informazioni reperibili anche sul sito ufficiale dell'accademia: www.accademiadicantoliricaosimo.com.

ce di questa cantante, ad esempio, colpì particolarmente il compositore così che tra le righe della sua valutazione complessiva è leggibile un commento interessante, Macchi la definisce una splendida voce ed un'ottima Mimì, nonostante il suo repertorio non prevedesse nulla tratto da *La bohème*. La stessa interprete dal repertorio di Puccini interpretò da *Turandot*, «Tu che di gel sei cinta», tra i suoi brani presentò: «Morrò, ma prima in grazia» da *Un ballo in Maschera* di Verdi, «Eben, n'andrò lontana» da *La Wally* di Catalani.³⁰ Tra le schede dei cantanti, vi sono diversi commenti attribuiti da Macchi a fianco dell'esecuzione di ciascun interprete che lasciano pensare ad una ricerca di figure per la sua *bohème* anche per ciò che riguarda le voci maschili. Un esempio valido risulta la scheda di valutazione di un interprete di 29 anni, nessuno dei brani da lui selezionati tocca il repertorio di Puccini, bensì esclusivamente brani tratti dalle opere *Attila*, *Macbeth*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*, *Ernani* di Verdi. Eppure, nella sua valutazione manoscritta, Macchi gli attribuisce un ottimo voto complessivo seguito da un commento: «Ottimo Colline- ottima voce – ottima presenza- buona potenza». Ad un baritono di 26 anni che presentò cinque brani tratti rispettivamente da Mozart: *le Nozze di Figaro*, *il Flauto Magico*, e dal *Don Carlo* di Verdi e dal *Don Pasquale* di Donizetti Macchi nella sua valutazione si esprime, lì dove è leggibile, definendo l'interprete «una bella voce, canta con proprietà timbriche (che ricordano Panerai) -voce che si impone.»

L'ulteriore motivo per il quale Macchi si recasse ad Osimo in quegli anni, è una ragione strettamente legata alle sorti del progetto OPERA NOVA lo dimostra una bozza di contratto redatta al fine di regolamentare una futura collaborazione con Grisby Music. L'interesse nei confronti di una realtà come Grisby Music è motivato da una delle peculiarità intrinseche all'anima dei progetti dell'associazione di Macchi, ossia l'utilizzo dei sintetizzatori per le sue riduzioni.³¹

Grisby Music s.r.l. (Grisby) fu il rappresentante in Italia dell'AKAI ELECTRIC co. LTD di Tokio a cui da ciò che appare dalla bozza del

³⁰ Cfr. *schede di valutazione*, I-fg

³¹ *Contratto relativo alla realizzazione di spettacoli teatrali da parte dell'associazione tra OPERA NOVA e Grisby music*, si tratta di un documento allegato ad una missiva di uno studio legale a cui Macchi presumibilmente si era rivolto, per stipulare un accordo con Grisby music. Il documento dattiloscritto, datato 7 aprile 1992, è in definitiva una bozza di contratto che avrebbe sancito gli accordi fra le due parti. Il documento è consultabile in FEM, fascicolo OPERA NOVA.

contratto, OPERA NOVA chiedeva, tra le varie di utilizzare il catalogo sonoro del sistema “Digital sampler AKAI S1000” per l’elaborazione e il campionamento dei suoni necessari.

Secondo la proposta contrattuale OPERA NOVA chiedeva le tastiere AKAI S1000 con relativi floppy disc e hard disc di dotazione sia per l’esecuzione dei campionamenti sia per eventuali esecuzioni dal vivo. In sostanza, dal contratto si evince che Grisby Music, avrebbe provveduto a fornire per gli spettacoli teatrali organizzati da OPERA NOVA, le attrezzature tecniche tra le quali si intendono altresì oltre quelli già menzionati, apparecchi d’identificazione e di distribuzione dei campionamenti, quelli di lettura e sincronizzazione dei nastri preregistrati, i cavi di collegamento dell’intero sistema elettroacustico e tutto ciò che si ritenesse necessario per consentire una rappresentazione ad alto livello tecnico. Inoltre, Grisby Music avrebbe messo a disposizione personale tecnico qualificato, anche per l’utilizzazione delle attrezzature ed anche, in tempi concordati di volta e in volta, le attrezzature di Grisby Music disponibili ad Osimo per la selezione e la combinazione dei suoni campionati sul “Digital Sampler AKAI S1000”. In questo ultimo passaggio del contratto, si potrebbe avanzare l’ipotesi che lo studio Grisby Music a seguito di questo contratto stipulato con Macchi, sarebbe divenuto un altro laboratorio messo a disposizione per la realizzazione dei suoni sintetizzati per *Bobème* e per la registrazione dei cori su nastro magnetico eventualmente, e che dunque il lavoro mancante sui nastri si sarebbe potuto effettuare negli studi situati ad Osimo. Un’altra indicazione interessante per ciò che concerne il personale tecnico è evidente in questa bozza di contratto, si ricorda che l’idea fondamentale di OPERA NOVA è quello di garantirsi una compagnia autonoma e tutto fare e questa promessa sarebbe stata mantenuta anche per ciò che concerne fonici e personale tecnico. Il contratto avrebbe garantito ad OPERA NOVA un tecnico qualificato, in tutte le fasi di elaborazione dei campionamenti ed anche in occasione di ogni singolo spettacolo teatrale per la supervisione, per la manutenzione e per il montaggio e lo smontaggio delle attrezzature tecniche e di tutti gli impianti elettroacustici.

L’art. 5 sui *diritti di utilizzazione economica dei suoni* è quello che riguarda strettamente i diritti d’autore e i rapporti eventuali con la SIAE, in cui è fatto altresì riferimento che i musicisti di OPERA NOVA, avrebbero potuto scegliere tra i suoni contenuti nelle librerie dei cam-

pionatori di proprietà di Grisby Music, e che tali suoni sarebbero stati opportunamente mescolati per l'ottenimento di nuovi timbri per varie categorie strumentali. In tale contratto è fatto altresì riferimento che sarebbero state redatte delle partiture per le opere di OPERA NOVA in riferimento proprio a questi suoni della libreria dei campionatori di Grisby Music. Sul contratto sono, inoltre, esplicitate le obbligazioni di OPERA NOVA nei confronti di Grisby Music, ossia una somma fissa per ogni spettacolo, non definita in quanto si tratta solo di una bozza, a riprodurre in evidenza il marchio AKAI il cui logo sarebbe stato fornito dalla stessa Grisby Music, sui dépliant, manifesti, locandine prodotte per ogni spettacolo e su qualunque materiale prodotto diretto alla promozione e alla pubblicità di tutti gli spettacoli teatrali.³² Il contratto con Grisby Music, malgrado non fosse giunto ad alcuna conclusione effettiva, chiarirebbe in che misura. OPERA NOVA si riservasse il suo personale tecnico, e in che maniera si rendesse autonoma dalla sua struttura ospitante. Inoltre, considerato che tale accordo avvenne in data postuma al termine della scrittura di *bohème*, un tale contratto metterebbe in evidenza la volontà del suo ideatore di una previsione di ulteriori spettacoli in formato ridotto, e che i progetti per OPERA NOVA andassero oltre le sole riduzioni di *Bobème* e *Tosca*.

In tal senso, queste due riduzioni avrebbero rappresentato il primo passo di un progetto sul lungo termine e di ampio respiro si sarebbero qualificate come il primo conclamato tassello di un esperimento ben riuscito, una pianificazione a lungo termine di altre riduzioni di grandi opere del repertorio tradizionale dell'opera lirica.³³

4. Montpellier, ultima tappa

In nove anni di attività l'Istituto della Voce ha fatto per la conoscenza della musica vocale e corale, cameristica e teatrale, e per la riflessione su di essa, come esperienza storica e come esperienza contemporanea, nel vivo del fare e

³² Non è definita ma presente la durata di tale contratto e il numero massimo di spettacoli dall'inizio del contratto fino al suo termine. opera nova ad ogni modo sottolinea l'efficacia del contratto che è espressamente condizionata a che il primo spettacolo dei suoi spettacoli fosse rappresentato in pubblico, entro il termine di un anno dalla firma di questo contratto ad opera delle due parti. Qualora ciò non fosse avvenuto nel termine prefissato il contratto non avrebbe prodotto alcun effetto.

³³ Questa possibilità potrebbe essere suggerita anche dalle ipotesi di riduzioni, mai realizzate ed esposte nel primo capitolo di questa trattazione.

dello studiare, quanto da altri non è mai stato fatto. Ci si apprestava a festeggiare il decimo anno di attività; e sarebbe stato l'anno in cui il teatro avrebbe avuto una parte più emergente, con una partecipazione in prima persona di Egisto Macchi autore, regista e direttore. L'otto agosto del 1992, a Montpellier, questa gioia viva del fare, e del fare per gli altri, non per sé, per comunicare e discutere, per conoscere è stata spezzata. [...]. Già nel 1980 ci aveva lasciato Franco Evangelisti. Ora nel 1984 e nel 1992, Domenico ed Egisto, una stagione della musica italiana si è chiusa.³⁴

L'omaggio del 1992 di Marinelli redatto a pochi mesi dalla morte del compositore fa riferimento all'Istituto per la Voce, come ultima conclamata fatica che aveva visto insieme per l'ultima volta un duo nuovo consonante, quello di Guaccero-Macchi, nel tentativo di fare ricerca insieme sul frangente vocale con l'enorme esperienza ereditata nella lunga militanza nella trincea di Nuova Consonanza. Ed in effetti volendo effettuare un parallelismo con OPERA NOVA, quest'ultima non poteva sperare di poter essere menzionata come ulteriore fatica che vedeva all'opera un altro binomio 'nuovoconsonante' formato da Macchi-Morricone, considerata la mancata messa in scena di un così faticoso progetto.

Nel corso di questa trattazione si è tentato di affiancare ad ogni attività intrapresa a favore della messa in scena di *Bohème*, altre attività collaterali messe in atto dal compositore così da evidenziare quanto fosse vivo l'interesse di Macchi del poter far convivere insieme tutte le iniziative seppur differenti e su più versanti nella ricerca musicale, e quanto queste fossero "interdisciplinari" e in un certo senso contribuissero a far crescere, 'la piccola *Bohème*' non solo come idea plausibile ma anche come progetto valido e solo in attesa di fattibilità, di credibilità.

Così come la sua partecipazione ai concorsi di canto ad Osimo e a Barcellona, si presume favorissero la ricerca di cantanti e interpreti nonostante le audizioni indette l'estate precedente a Roma esaminate nel secondo capitolo, così come la riuscita gestione delle attività dell'Istituto per la Voce, nonostante la prematura scomparsa di Guaccero e l'ultima presidenza per Nuova Consonanza, hanno suggerito come Macchi riversasse su OPERA NOVA l'insieme delle competenze

³⁴ CARLO MARINELLI, "Omaggio a Domenico Guaccero ed Egisto Macchi", in *Nuova consonanza (1989-1994)*, op.cit. 157-158.

acquisite nel campo artistico da un lato e gestionale dall'altro nel tentativo di portare le due riduzioni sul palco.

Le tappe del tour di presentazione del progetto sono scandite e documentate dalle cartelle di documenti di relative a. OPERA NOVA così come quella che attesta il tentativo di co-produzione con il Teatro dell'Opera di Roma, e quello sfumato con Viareggio, un'ultima tappa dell'estate 1992 è confermata da una cartella denominata Montpellier. L'ultima cartella da analizzare, tra gli appunti relativi a questo tour di presentazione della riduzione messo in atto da Macchi che in questa sede si è tentato di immaginare, nonché quella più scarna di contenuti è proprio quella relativa all'approdo della proposta in Francia: l'ultima tappa per la presentazione del suo progetto.

All'interno di tale cartella è consultabile esclusivamente una traduzione in francese del *programma di massima* di OPERA NOVA traduzione di cui si curò la moglie di Macchi, Sylvaine Couquet che accompagnò proprio in quest'ultima tappa il compositore alla ricerca di una realtà teatrale che ospitasse il suo progetto. In seguito alla morte del compositore non sono mancati i tentativi da parte della vedova di dare un palco a questa riduzione, continuando a proporre il progetto e cercando interlocutori validi. Poco dopo quell'agosto del 1992 lo stesso Morricone decise di sciogliere l'associazione OPERA NOVA, nonostante fosse ancora disponibile l'appoggio di un collaboratore che ha affiancato fin dagli albori l'associazione culturale Francesco Miracle anche nella ricerca degli interpreti.

L'associazione culturale venne chiusa e di questa ultima fatica è fatta menzione nel volume monografico dedicato ad Egisto Macchi curato da Daniela Tortora. L'idea della mancata messa in scena che aleggia intorno a questo progetto è sempre stata attribuita all'improvvisa dipartita del suo ideatore e alla conseguente incompletezza del progetto. Invero, sicuramente un lavoro oneroso sarebbe dovuto toccare a chi si fosse preso carico di questa preziosa eredità, e forse in assenza di chi questa riduzione l'aveva immaginata fin dalla fase di ideazione il risultato si sarebbe potuto allontanare da i presupposti di partenza.

Eppure, questa *Bohème* come si è tentato di dimostrare fin qui si è rivelata una fucina di idee artistiche, culturali e persino intuizioni manageriali non di poco conto, rivelandosi seppur incompleta assolutamente inedita nelle sue fattezze, una rivoluzione nella circolazione del

teatro d'opera per mezzo di un allestimento ridotto ai minimi termini, la volontà di valorizzare voci giovani ed emergenti con la doppia valenza di un taglio ai costi di produzione, l'innesto dei sintetizzatori per favorire il ripensamento profondo sulla partitura originale unito all'impiego dei nastri magnetici che si configura come la volontà di riallacciare un ponte con la tradizione del melodramma attraverso mezzi elettroacustici; ed ancora l'idea di una compagnia teatrale itinerante ridotta a poche anime e assolutamente autonoma, un *modus operandi* "versatile" adottato sia come opzione culturalmente valida per ciò che concerne le scelte di regia, e declinato per ogni figura professionale prevista al suo interno.

Ed infine la scelta di riportare a un Carro di Tespi in Versilia, un chiaro tentativo di «far gridare allo scandalo i patiti dell'esecuzioni filologiche» come provocatoriamente presenta il progetto Petrobelli nel dépliant, o riallacciarsi dichiaratamente con la tradizione del melodramma pucciniano riportandola a casa?

Ciò che è fuori da ogni dubbio è che ancor prima del novembre 1991, mese in cui fu ufficialmente completata la partitura di *Bobème*, così come dimostrano i documenti relativi alla scelta del cast, Macchi stesse predisponendo tutto il possibile affinché fosse fattibile, e che fino a quell'agosto 1992, nonostante gli ultimi aggiustamenti che avrebbero fatto di questa opera un progetto completo, tutti i tentativi operati dal compositore fossero indirizzati verso una collaborazione che permettesse un palco, una prima assoluta alle due riduzioni. Così che lo sbarco in Versilia, verificate le tempistiche non fu fattibile presumibilmente non per la dipartita dell'ideatore del progetto ma per altre variabili di cui non è possibile verificarne la natura che non ne hanno permesso la rappresentazione. Così come diversi quesiti rimangono aperti circa la co-produzione, anche questa sfumata, con il Teatro dell'Opera di Roma di cui non è possibile verificare il mancato interesse per un "Carro di Tespi sintetizzato".

Ciò che non è difficile da ipotizzare è che la prematura scomparsa dell'ideatore di questo coraggioso progetto ha dettato sicuramente una battuta d'arresto ai lavori sulla riduzione, lasciando un'eredità di l'inestimabile valore.

CONCLUSIONI

L'analisi della partitura di Macchi ha rivelato un profondo rispetto della drammaturgia originale malgrado i tagli e l'uso inedito dei sintetizzatori e le diverse modifiche strutturali. Si è inoltre dimostrato che la riduzione non è solo volta ad agevolare una rappresentazione agile e rinnovata, ma che permette di risalire alle modalità con cui il compositore decide di raccontare la sua versione della *Bohème*. Questo capolavoro non è stato scelto a caso, e questa decisione suscita diverse riflessioni sull'acutezza di questo progetto: da un lato fornisce informazioni sul gusto estetico di Macchi e dall'altro permette di confermare che l'architettura originaria del melodramma di Puccini ben si presta a forme di rivisitazioni e di riduzione.

La pur ferrea struttura dell'opera originale ha consentito al compositore di ridurla senza intaccarne la sostanza drammaturgica, rispettata da Macchi. Tramite un confronto tra le due partiture, si è tentato di cogliere il gesto creativo ed inedito di Macchi lì dove si manifesta, lì dove invece vengono lasciate intatte le intenzioni musicali di Puccini. La rielaborazione effettuata da Macchi prevede una profonda modifica all'organico orchestrale ed è stato verificato il ruolo dei sintetizzatori e del nastro magnetico nelle sue composizioni, i quali dichiarano a priori la presenza della "nuova musica" nel risultato sonoro finale, senza che tale componente violi l'ipotesto ma è il valore aggiunto di un'opera che abbraccia simultaneamente innovazione e tradizione, acustica ed elettronica, sintesi ed estensione.

Da una analisi della *catalogazione dei suoni* predisposta da Macchi per i sintetizzatori, si è provato a tracciare quali criteri fossero stati utilizzati dal compositore per la combinazione del suo complesso strumentale di sintesi e per la ridistribuzione delle parti tra strumenti acustici ed elettrofoni. L'organico orchestrale di Macchi non nasce da una mera sottrazione di strumenti acustici ed una sostituzione dei suoni per mezzo dei sintetizzatori, bensì viene suggerito quale linguaggio musicale inedito per il melodramma. Emerge chiaramente una scelta di suoni previsti dall'originale e di suoni imprevisi cooptati dall'avanguardia musicale – e sono quelli più affascinanti. In relazione alla linea drammaturgica originale si è tentato di descrivere la funzione

di tutti i suoni catalogati nell'elenco, tentando di delineare le scelte stilistiche adottate dal compositore.

Per mezzo di un confronto con lavori di Macchi, prossimi o coevi alla realizzazione di questo progetto, si è altresì tentato di immaginare come il compositore avrebbe agito per un eventuale messa in scena di questa versione di sintesi, in cui la narrazione della componente visuale sembrerebbe giostrata dall'uso evocativo delle luci di scena. Considerata altresì, la prossimità di questo suo lavoro con la sua esperienza Istituto della Voce, analizzata in partitura la distribuzione dei suoni sintetizzati ed acustici in relazione alle parti previste per le voci, il compositore sembra voler valorizzare l'interazione musicale tra nuove tecnologie e voci, ricreando in partitura 'una piccola *Bohème*' di voci e ibrida nella sua orchestrazione di sintesi. La riduzione pensata da Macchi sul fronte della previsione di un allestimento e delle scelte di regia ha permesso di rilevare una profonda attenzione per i modelli contemporanei di rivisitazione dei grandi classici del teatro di tradizione.

Dalla *Tragédie de Carmen* di Peter Brook (1981), agli allestimenti fai-da-te della compagnia svedese *Folkoperan*, a quelli onirici e astratti di Robert Wilson, Macchi raccoglie esplicitamente tali impulsi contemporanei e li rielabora nella sua piccola *bohème* quali lezioni preziose per una nuova estetica teatrale. Grazie agli appunti e alle partiture di Macchi, e alle testimonianze degli eredi si è azzardata una valutazione dello stato dei lavori su questa nuova *Bohème* al momento della prematura scomparsa del suo ideatore. Purtroppo, il nastro che avrebbe dovuto riprodurre i cori da sincronizzare durante lo spettacolo non è mai stato realizzato, nonostante fossero già scritti in partitura. Esiste tuttavia un'eredità sonora di pochi minuti registrati in un nastro magnetico dallo stesso compositore presso lo Studio Pontevecchio Edizioni, con l'ausilio di due collaboratori: il figlio Lamberto e Bruno Carioti.

Dagli appunti si desume che pure la scelta del cast fosse stata avviata, purtroppo però sembrerebbe che non fosse mai stata eseguita una prova d'insieme: purtroppo mancano indicazioni di regia in partitura, né eventuali indicazioni di sincronizzazione suoni luci e azione scenica. Si è dunque tentato un bilancio dei lavori di OPERA NOVA per mezzo dei documenti contabili e amministrativi, attraverso la testimonianza degli eredi e della costumista Elisabetta Montaldo, ricostruendo gli accordi che nel corso dei suoi due anni di vita

l'associazione culturale si proponeva di allacciare. Macchi e Morricone fecero una richiesta di coproduzione al Teatro dell'Opera di Roma per la prima assoluta, che naufragò senza motivazioni apparenti, ma la domanda lascia presagire uno stadio ben avviato dei lavori sulla *Bobème*.

Il secondo tentativo sfumato di allestimento si colloca a Torre del Lago, un luogo molto caro a Puccini. Lo sbarco in Versilia del moderno Carro di Tespi non solo è ampiamente documentato dagli articoli entusiastici della stampa locale, ma conferma quella continuità con la tradizione che trapela dalla partitura di Macchi. L'obiettivo di OPERA NOVA era quello di portare al Festival pucciniano le riduzioni per la manifestazione estiva del luglio/agosto 1992. La stampa locale giunse ad annunciare le date degli spettacoli, evidenziando, tra l'altro l'estrema economicità del progetto, garantita per altro dalla possibilità di una richiesta di sovvenzioni statali *ad hoc*. I periodici non mancarono peraltro di evidenziare l'instabile situazione amministrativa ed economica in cui verteva il Festival in quegli anni. Si è tentato di ricostruire quell'atmosfera attraverso la testimonianza dei giornali, mettendole in rapporto con alcuni bilanci e preventivi di OPERA NOVA.

Va però precisato che i documenti contabili dell'associazione, presentano alcune imprecisioni che non consentono una previsione effettiva sui costi di produzione dello spettacolo. Se un'interpretazione economico finanziaria di tali documenti risulterebbe azzardata, i preventivi e i bilanci si presentano anche come una forma di testimonianza, forniscono informazioni preziose sul retroscena di questi spettacoli in formato ridotto.

La ricerca di un teatro disposto ad ospitare il suo progetto terminò con la morte di Macchi a Montpellier l'8 agosto 1992, per altro una delle date segnalate come plausibili dalla stampa di Torre del Lago l'allestimento, e ad oggi la sua piccola *bohème* esiste solo in partitura e in quella manciata di pochi minuti registrati. *La bohème trascritta per sedici strumenti e quattro sintetizzatori* di Egisto Macchi non è solo una sintetica e inedita versione della *bohème* di Puccini, ma una brillante sezione del *curriculum vitae* di questo compositore eclettico. È una testimonianza preziosissima della multiforme carriera artistica di un militante dell'avanguardia musicale italiana, che nella sua piena maturità decide di ripartire dal melodramma italiano e raccontarlo con tutti gli strumenti e le conoscenze ereditate.

Il cospicuo lavoro compositivo di Macchi ha invaso ogni campo di indagine dalla musica nuova, del teatro musicale d'avanguardia, alla musica per cinema, alla rivisitazione di grandi classici del melodramma tradizionale. Lo scopo principale di questa tesi è stato descrivere, quanto più possibile, l'ultima fatica di questo avanguardista che al termine della sua carriera e della sua vita decide di provare a costruire un ponte con la tradizione del melodramma italiano e di percorrerlo con suoni acustici ed elettronici della sua *bohème*. L'auspicio è quello che questo nostro lavoro riaccenda l'interesse su questo ganglio estetico, che attende un palcoscenico da ventisette anni.

APPENDICI

Intervista a Lamberto Macchi.¹

Immagino che dopo la prematura scomparsa di suo padre i lavori sulla *Bohème* siano stati interrotti, così come i progetti di OPERA NOVA. Si ricorda quando è stata chiusa l'associazione?

Si, per quello che ricordo le confermo che OPERA NOVA è stata chiusa poco dopo la morte di mio padre nel 1992, su iniziativa di Morricone, che era stato coinvolto nell'associazione da mio padre affinché si occupasse della riduzione di Tosca: accettò con entusiasmo, nonostante fosse preso da molti impegni, soprattutto in nome dell'amicizia che da anni li legava.

Notizie sull'avanzamento dei lavori di Morricone per *Tosca*?

So che esiste la partitura di Tosca e credo che sia stata completata, ho saputo che è stata ritirata dal copista solo qualche anno fa.

Purtroppo, non sono riuscita a risalire ad un atto di costituzione di OPERA NOVA che però risulta registrata come S.r.l. Per avere un riscontro cronologico e risalire ad altri componenti della società, si ricorda se qualcun altro ha partecipato alla sua costituzione?

Ricordo che oltre a mio padre e a Morricone c'erano altri due soci. Uno era Francesco Miracle, un musicista spagnolo trapiantato a Roma. L'altra era Carla Degano che, probabilmente, si sarebbe dovuta occupare delle relazioni pubbliche dell'associazione. Ricordo che Francesco Miracle era estremamente interessato al proseguimento dei lavori di OPERA NOVA, anche molti anni dopo la chiusura dell'associazione. Purtroppo, essendo scomparso pochi mesi fa, non è più possibile ascoltare quanto di interessante avrebbe avuto da dire a riguardo.

¹ Le risposte di Lamberto Macchi ed Elisabetta Montaldo sono rese in corsivo.

Mi conferma che gli spettacoli di OPERA NOVA non sono mai andati in scena?

Sì, le confermo che il progetto Bohème non è mai andato in scena, così come Tosca. Ricordo, però, che al termine della stesura della partitura sono stati registrati da mio padre, nel mio studio qui a Ponte Vecchio Edizioni, una trentina di provini, realizzati con i suoni sintetici che lui aveva previsto. Furono realizzati in collaborazione con Bruno Carioti, con cui sono ancora in contatto, al fine di decidere i suoni da utilizzare per le esecuzioni dal vivo e per ascoltare un riscontro di quanto scritto. Si tratta di pochi minuti di registrazioni, sulla copertina dell'AMPEX e anche nei fogli prestampati dalla Pontevecchio Edizioni si può risalire alla durata. Sui fogli prestampati ad esempio, ad ogni griglia corrisponde un provino, catalogato col titolo della sezione di Bohème a cui fa riferimento tramite codice SMPTE.

Ho avuto modo di consultare alcune bozze di contratto tra OPERA NOVA e il Teatro dell'Opera di Roma: e se suo padre avesse avuto l'intenzione di debuttare proprio il suo spettacolo?

Non saprei... immagino che, alla ricerca di realtà interessate alla messa in scena del suo progetto, sia partito proprio da Roma, interpellando il Teatro dell'Opera.

E su Torre del Lago?

Non ho ricordi a proposito. Credo che, così come a Roma, portasse avanti contatti per trovare un teatro disponibile alla realizzazione dei suoi progetti.

Secondo lei il progetto *Bohème* era pronto per le luci di scena?

Il lavoro di scrittura della partitura era sicuramente ultimato, però dubito che tutto fosse fruibile per l'allestimento, altrimenti sarei stato sollecitato sicuramente da mio padre!

Sa se per caso sono state fatte delle audizioni per la scelta del cast?

Ricordo che sono state fatte delle prove al pianoforte con alcuni interpreti, ma non so se fosse stato scelto un cast in via definitiva. Di queste cose se ne occupava Mi-

raclé e sarebbe stato il suo interlocutore ideale, dato che ha seguito il lavoro di mio padre fin dall'inizio. Io invece l'ho affiancato per le registrazioni.

Sa se è stato registrato il nastro per i Cori della *Bohème*?

No, il nastro magnetico a disposizione in Fondazione Cini fa riferimento ai trenta provini registrati qui in studio.

Tra le correzioni afferenti al nastro in partitura ho trovato il cognome "Lazzari": sa dirmi chi fosse?

Se non ricordo male potrebbe essere un riferimento al direttore del coro del Teatro dell'Opera, o del Santa Cecilia.

È stato scelto Pontevecchio Edizioni come studio di registrazione per i suoni della *Bohème*. Mi sono però imbattuta in alcuni documenti relativi a Grisby Music, uno studio di registrazione che si trova ad Ancona...

I trenta provini sono stati registrati in questo studio in due lunghe giornate di lavoro, dove eravamo presenti sia io sia Carioti e non credo siano state fatte altre registrazioni. Vista l'evoluzione dei mezzi tecnologici per la manipolazione dei suoni dagli anni Novanta ad oggi, il lungo e meticoloso lavoro di quelle due giornate, fatto oggi richiederebbe un minore dispendio di tempo ovviamente. Circa i contatti con Grisby Music, non saprei dire molto. Forse potrebbero avere a che fare col fatto che mio padre stesse cercando qualcuno che appoggiasse la distribuzione del suo progetto.

Si ricorda che tipo di sintetizzatori/campionatori ha utilizzato suo padre per *La bohème*?

*Mio padre conosceva il Fairlight della serie II, uno strumento all'epoca molto ambito ma che aveva un prezzo proibitivo. I suoni della *Bohème* comunque credo fossero pensati per il campionatore Akai S1000.*

Che sa dirmi riguardo alla catalogazione dei suoni nelle *legenda*?

La catalogazione fa riferimento alla libreria dei suoni dei campionatori: il lavoro sulla scelta dei suoni sarà avvenuto contemporaneamente alla stesura della partitura. Riconosco, ad esempio, il suono n. 38 «Flauto soffiato», che per la denominazione ARR1, non corrisponde al suono di un flauto: così come il n. 39 sono suoni "inventati". Questi suoni non riproducono il timbro di strumenti reali, tuttavia sono molto cari alla composizione di mio padre, che li impiegava spesso, tanto da farli riversare appositamente dal vecchio campionatore su Floppy disc per poterli utilizzare. Nella catalogazione si possono rilevare, infatti, suoni previsti dall'originale e suoni imprevisi e completamente inventati: le sigle numerate fanno riferimento al codice identificativo dei Floppy dai quali venivano caricati i suoni campionati dell' Akai S1000.

Sa se sono stati campionati dei suoni ad hoc per questa *Bobème*?

*Non credo che abbia campionato dei nuovi suoni appositamente per *La bohème*. Si è servito solo di quelli che possedeva già nella libreria Akai.*

Secondo Lei perché sceglie di usare solo sedici strumenti acustici accanto ai sintetizzatori?

Tra l'altro le parti affidate ai sedici esecutori, in partitura risultano semplificate rispetto all'originale. (faccio riferimento ai violini ad esempio)

La riduzione è stata pensata per mezzo dell'uso della "macchina" che permette di programmare preventivamente i suoni, di stabilire a monte la loro distribuzione. In questo modo, oltre a risolvere la questione degli strumenti acustici mancanti, si riesce nell'intento di dare un'idea timbrica nuova, passando attraverso i sintetizzatori, una nuova estetica. I sintetizzatori possono intervenire direttamente sulla parte timbrica dell'orchestrazione e in questo è evidente la componente creativa di questa operazione. Nel progetto gli strumenti acustici, al momento di un'esecuzione dal vivo, è come se fossero stati previsti per assolvere il compito di "umanizzare" i suoni riprodotti dai sintetizzatori. Nonostante le parti affidate ai violini risultino "semplificate" (rispetto a quelle previste per gli archi dei sintetizzatori) con la loro 'umanità' durante l'esecuzione, riescono in una sorta di nobilitazione dei sintetizzatori.

Secondo Lei perché ha scelto proprio *La bohème*?

*Mio padre è stato un grande estimatore del teatro d'opera tradizionale e in particolare modo delle partiture di Puccini. Qui allo studio di registrazione mio padre ha conservato ed esposto tutte le locandine delle sue Opere, e so che da ragazzo andava sistematicamente ad assistere alle stagioni del Teatro dell'Opera. Non stupisce che abbia scelto Puccini, credo che abbia preferito *La bohème* per affinità con la vena drammatica ed espressiva di questo compositore, che è riscontrabile in molte delle composizioni di mio padre.*

Intervista a Elisabetta Montaldo.

Per il progetto ideato da Macchi, lei si è occupata solo dei costumi o ha disegnato anche gli schizzi delle scenografie?

Sì, ricordo di questa riduzione e di essere stata interpellata per progettare i costumi. Ma non mi sono mai occupata delle scenografie.

Ha ricevuto delle indicazioni specifiche per la realizzazione dei costumi?

No, nessuna indicazione specifica, mi hanno lasciata libera di disegnarli come preferivo, della regia se ne occupò mio padre tra l'altro.

È stato mai realizzato un costume da quei bozzetti? Quelli visionabili (presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia) erano solo una proposta o sono stati approvati da Macchi?

Ricordo di averne realizzato uno per il soprano, scomparsa durante la realizzazione del progetto. Ho disegnato diversi bozzetti in quel periodo, questi sulla Bohème quasi non li ricordavo. Si le mie proposte furono accettate e quindi dai quei disegni si sarebbero realizzati i costumi.

Ha disegnato qualcosa anche per *Tosca*?

*Sì, ricordo che fosse prevista anche una *Tosca*, ma sono sicura che si stesse lavorando prima sulla Bohème, si trattava di un esperimento e si stava partendo da qui.*

Cosa ne pensava del progetto di Macchi?

Ero molto entusiasta, mi sembrava un'idea innovativa per l'uso dei sintetizzatori. Che avrebbe permesso di rappresentare l'opera lirica con costi bassissimi e in ogni teatro. Il progetto era in via sperimentale, era interessante perché si lavorava come tra un gruppo di amici dove ognuno, serenamente, dava il proprio contributo. Tutti portavamo avanti altri progetti e lavori non perché questo fosse meno importante ma perché era un tentativo, una sfida.

Si ricorda se sono state fatte delle prove al Teatro dell'Opera o al Brancaccio?

No, sono sicura di no, il progetto si è interrotto prima.

Come mai?

Egisto Macchi che era stato l'ideatore e il promotore, si è ammalato e ci ha lasciati. A parte il grande dolore per la scomparsa di un artista potente e dinamico al quale mi ero molto affezionata è stato un vero peccato. Portare lo spettacolo operistico a livelli divulgativi, poterlo rappresentare persino nelle scuole, era un'idea bellissima ed è molto strano che non sia mai più stata ripresa.

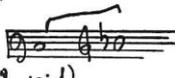
- VIOLINI TEMATICI con 8° base VC.
- 2) " " senza 8° base
 - 3) VIOLE/VIOLOCELLI UNISONO
 - 4) " " in 8°
 - 5) VC. e CB. UNISONO
 - 6) " " in 8°
 - 7) CBFF. SOLO
 - 8) VIOLINI PIZZ. UNISONO
 - 9) " " in 8°
 - 10) VC/CB PIZZ. UNISONO
 - 11) " " in 8°
 - 12) CBFF. SOLO PIZZ.
 - 13) ARPA per TEMI
 - 14) " per gli arandi diatonici
 - 15) VIOLINI Aggressivi con 8° base
 - 16) FLAUTO SOLO
 - 17) FAGOTTO SOLO
 - 18) CORNO SOLO
 - 19) LEGNI + OTTONI per armonie (raddoppio) mes e p
 - 20) " " " " f e staccati
 - 21) GRAM. CASSA
 - 22) TIMPANI
 - 23) CAMPANE
 - 24) BICCHIERI
 - 25) TAMBURO
 - 26) ARCHI RUVIDI, SECCI, STACCATI
 - 27) " " " LEGATI
 - 28) " " ^{meno sechi} per SOME
 - 29) " ^{più} sechi " "
 - 30) " RUVIDI. per DANCE
 - 31) " WROO per armonie di archi, dolce
 - 32) " meno WROO; più WROO
 - 33) WROO più armonie archi - dolce
 - 34) " " " - il WROO
 - 35) " " " - dolce
 - 36) Archi L'arandi a u. 1 - funi present. (?)
 - 37) ~~ARCHI~~ OTTONI con arco (arandi a 8°)
(AKAI SL 1062 u. 1)
 - 38) APRR (flauto sofferto)
 - 39) WROO STRIDULO, Aggressivo
 - 40) PIANO FORTE
 - 41) CARILION
 - 42) TRIANGOLO
 - 43) PIATTO sospeso
 - 44) XILOFONO
 - 45) Armonie archi
 - 46) WROO mandole 
(AKAI SL 1068 u. 1)
 - 47) WROO fucine 
(AKAI SL 1069 u. 1)
 - 48) WROO e fucine
 - 49) Archi ad legno battuto
 - 50) Campanelli
 - 51) Organo di cuoio
 - 52) cannone
 - 53) Scarica fucile

FIGURA 1, Egisto Macchi, *Legenda dei suoni*, elenco compilato dal compositore, Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia. In I-fgc, in FEM.

LA BOHÈME
GIACOMO PUCINI
QUADRO PRIMO
IN SOFFITTA

Al. VIVACE J. 108

10

Flauto (OH.)
Oboe (C. Ing.)
Clarinetto in D (CL.)
Fagotto
2 Corni in FA
2 Trombe in SOL
2 Tromboni (Tenor - Bass)
I SINT. (26)
II SINT. (26)
III SINT. (40)
IV SINT. (30)
MIMI
PARPIGNON
RODOLFO
MUSSETTA
ALONDO
MARCELLO
BENOIT
SCHUANARD
COLLINE
2 Violini
2 Violi
2 Violoncelli

FIGURA 2. Egisto Macchi, pagina della partitura d'orchestra di *La bohème*, trascritta per 16 strumenti e 4 sintetizzatori, Ricordi, Milano, 1991. Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia. In I-fgc, In FEM.

The image shows a handwritten musical score for the opera *La bohème*. The score is arranged in a system with seven staves. The top four staves are for synthesizers, labeled I SINT., II SINT., III SINT., and IV SINT. The bottom three staves are for vocalists: MIMI, PARRIGIOL, RODOLFO, MUSETTA, and ALCANTORO. The score includes handwritten annotations such as "Sumo 1", "Sumo 4", "Sumo 34", and "delicissimo". The lyrics "SOPR- LA- DA MA- RI- NA SE LA LASCI O- SCAL- DAR, CER- CAR," are written below the vocal staves. The score is written in a handwritten style, with some parts highlighted in yellow and red.

FIGURA 3. Egisto Macchi, annotazioni manoscritte sulle parti per i sintetizzatori, particolare di pagina della partitura d'orchestra di *La bohème*, trascritta per 16 strumenti e 4 sintetizzatori, Ricordi, Milano, 1991. Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia. In I-fgc, In FEM.

Nastro

(Ott. in Do)
(interni) **Allegro (alla Marcia)** (1)

4 Pif.
(sul palco)

6 Tr. ^{bc}
(sul palco)
in Si^b
(interne)

6 Tamb.
(sul palco)
accordati in Si^b
(interni) (lontanissimi, appena sentiti)
ppp

ROD. *Ancora più lento*

SCHAU. (al cameriere) (d)
presto? Ve - diam!...

COLL. *Chi l'ha richiesto?!*

FIGURA 4. Egisto Macchi, Annotazione manoscritta “Nastro” in corrispondenza delle parti da registrare, in G. PUCCINI *La bohème*, Milano, Ricordi, © 1920, P.R. 110, p. 219. Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

In I-Fgc, in FEM.

CHAMARD
Sif-foa il con-to?! così pre-sto? ve-

COLLINE

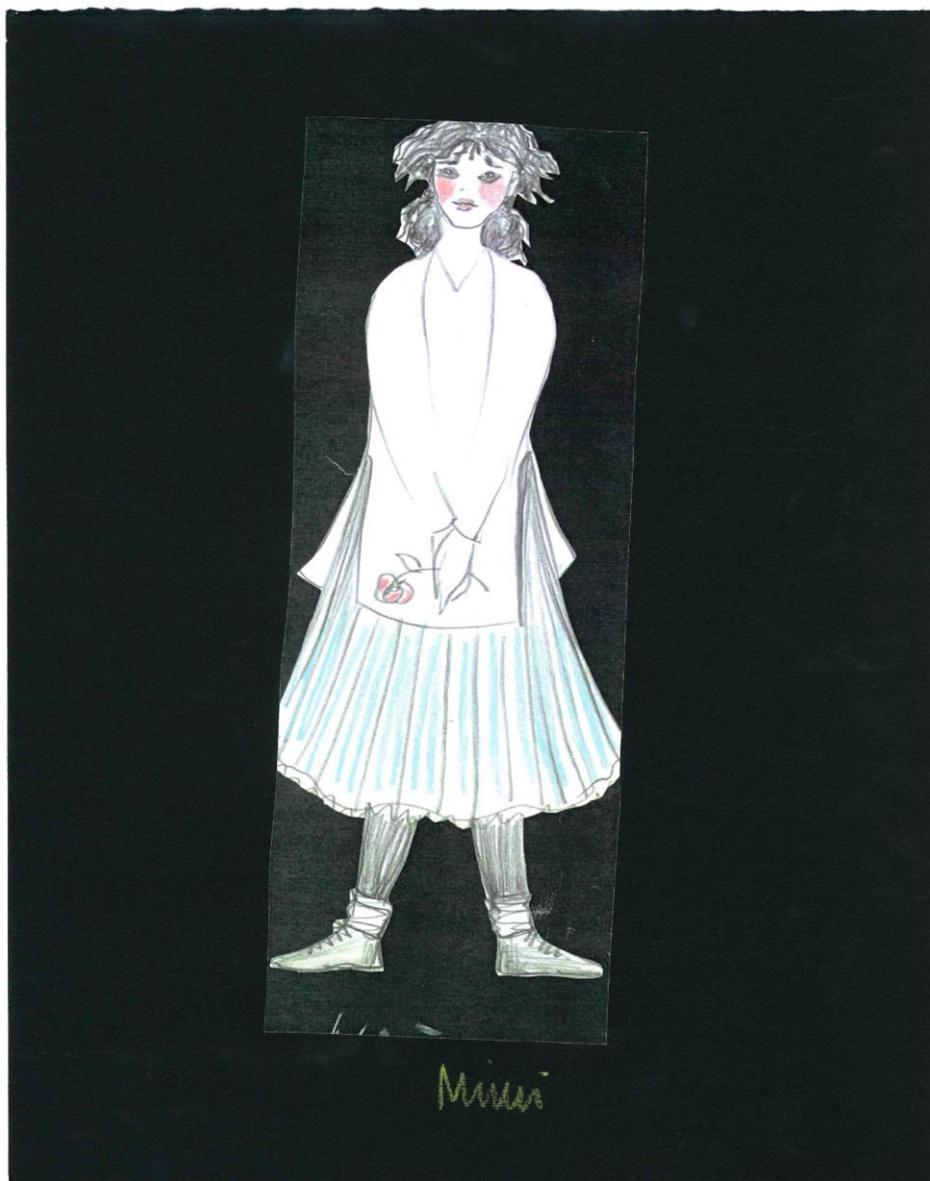
NASTRO (Cant)
in l'ha ri-chiesto?!

2 Violini

Allegro (alla Marcia)
ppp

FIGURA 5. Egisto Macchi, *La banda al nastro*, in *La bohème*, trascritta per 16 strumenti e 4 sintetizzatori Ricordi, Milano, 1991.p.219. Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

In I-Fgc, in FEM.

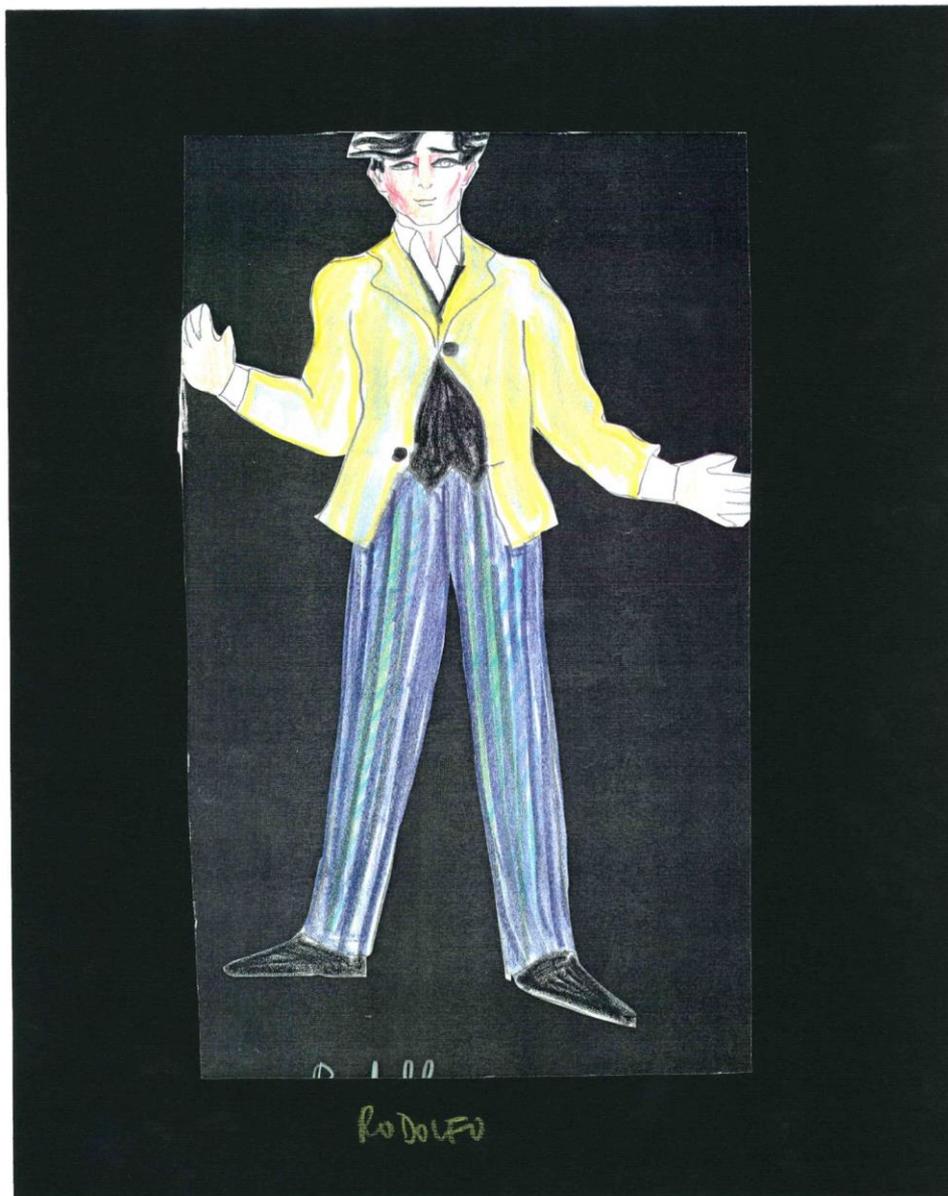


Mimi

Elisabetta Montaldo, bozzetto per costume di scena per
La bohème di Egisto Macchi.

Per gentile concessione degli eredi, di Elisabetta Montaldo e della Fon-
dazione Giorgio Cini, Venezia.

In I-Fgc, in FEM.

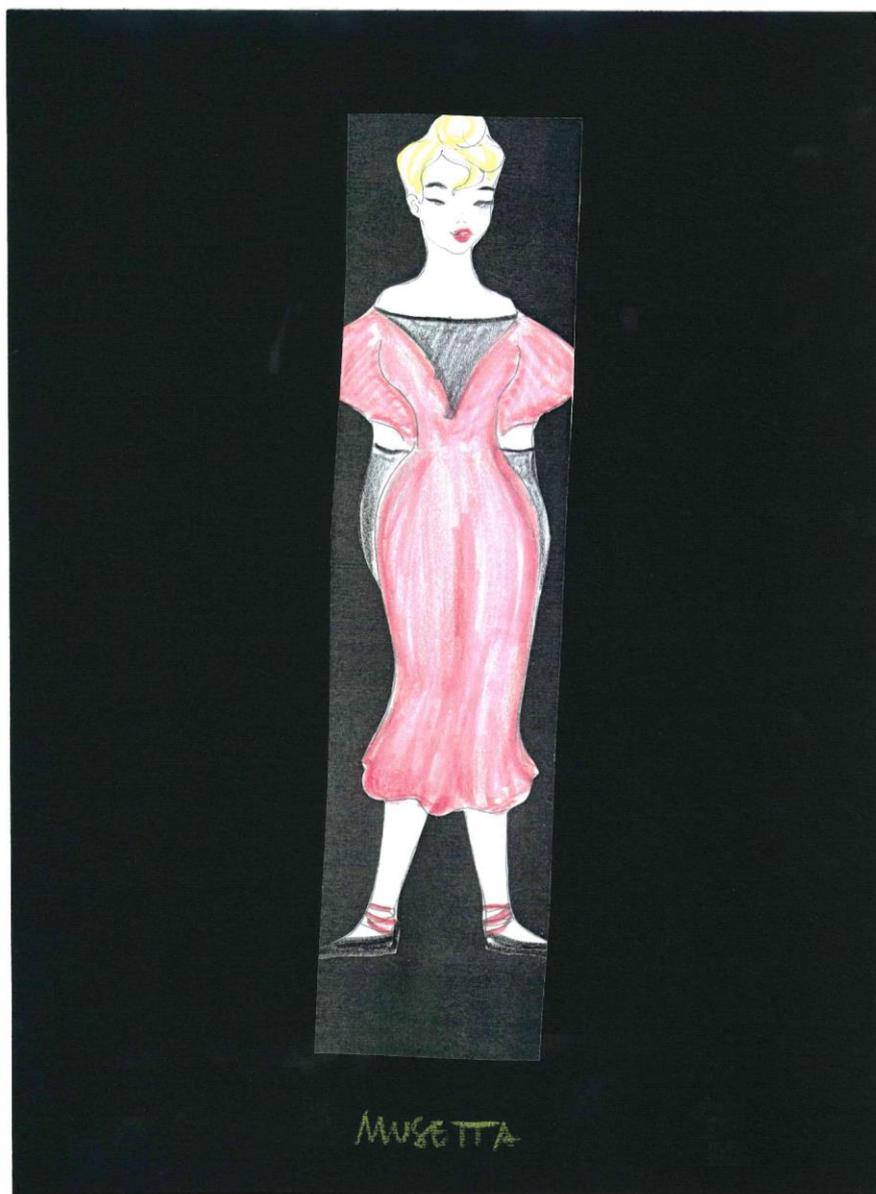


Rodolfo

Elisabetta Montaldo, bozzetto per costume di scena per
La bohème di Egisto Macchi.

Per gentile concessione degli eredi, di Elisabetta Montaldo e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

In I-Fgc, in FEM.



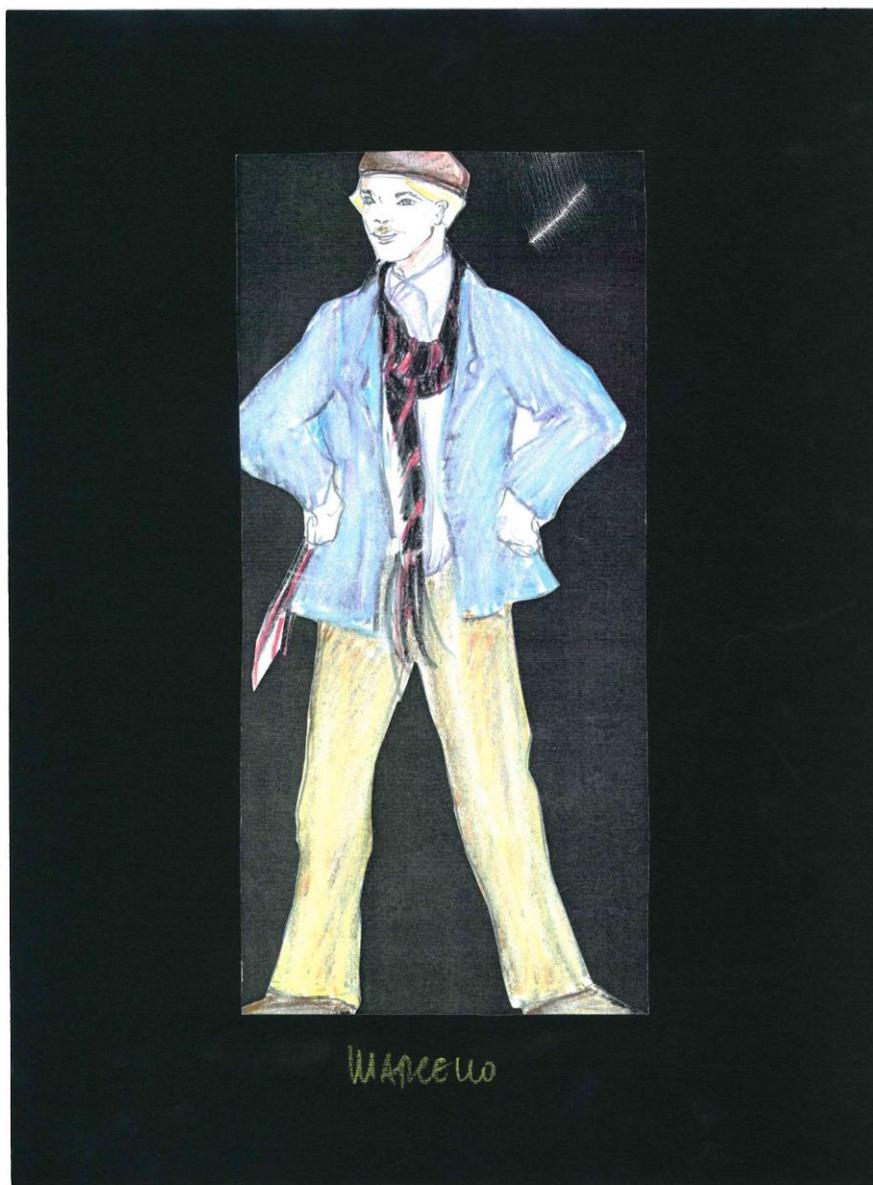
Musetta.

Elisabetta Montaldo, bozzetto per costume di scena per

La bohème di Egisto Macchi.

Per gentile concessione degli eredi, di Elisabetta Montaldo e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

In I-Fgc, in FEM.

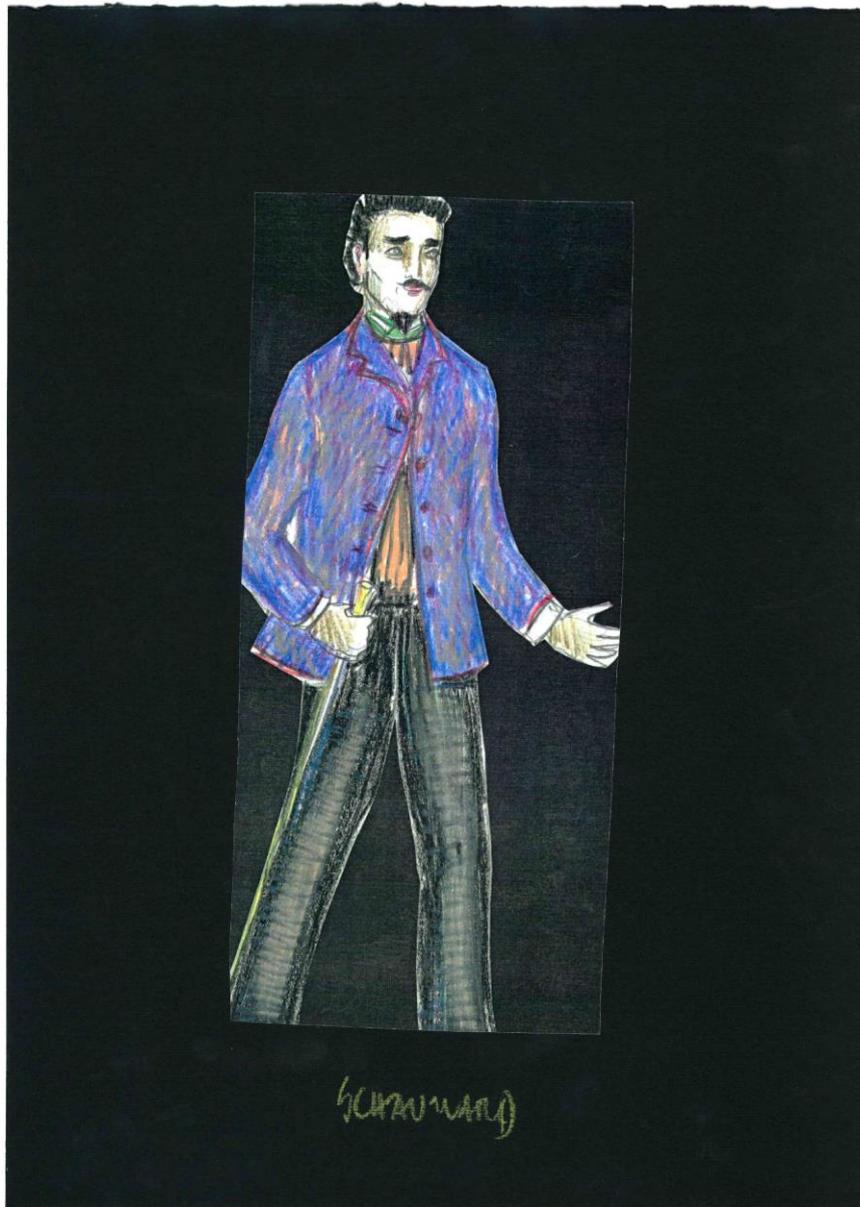


Marcello.

Elisabetta Montaldo, bozzetto per costume di scena per
La bohème di Egisto Macchi.

Per gentile concessione degli eredi, di Elisabetta Montaldo e della
Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

In I-Fgc, in FEM.

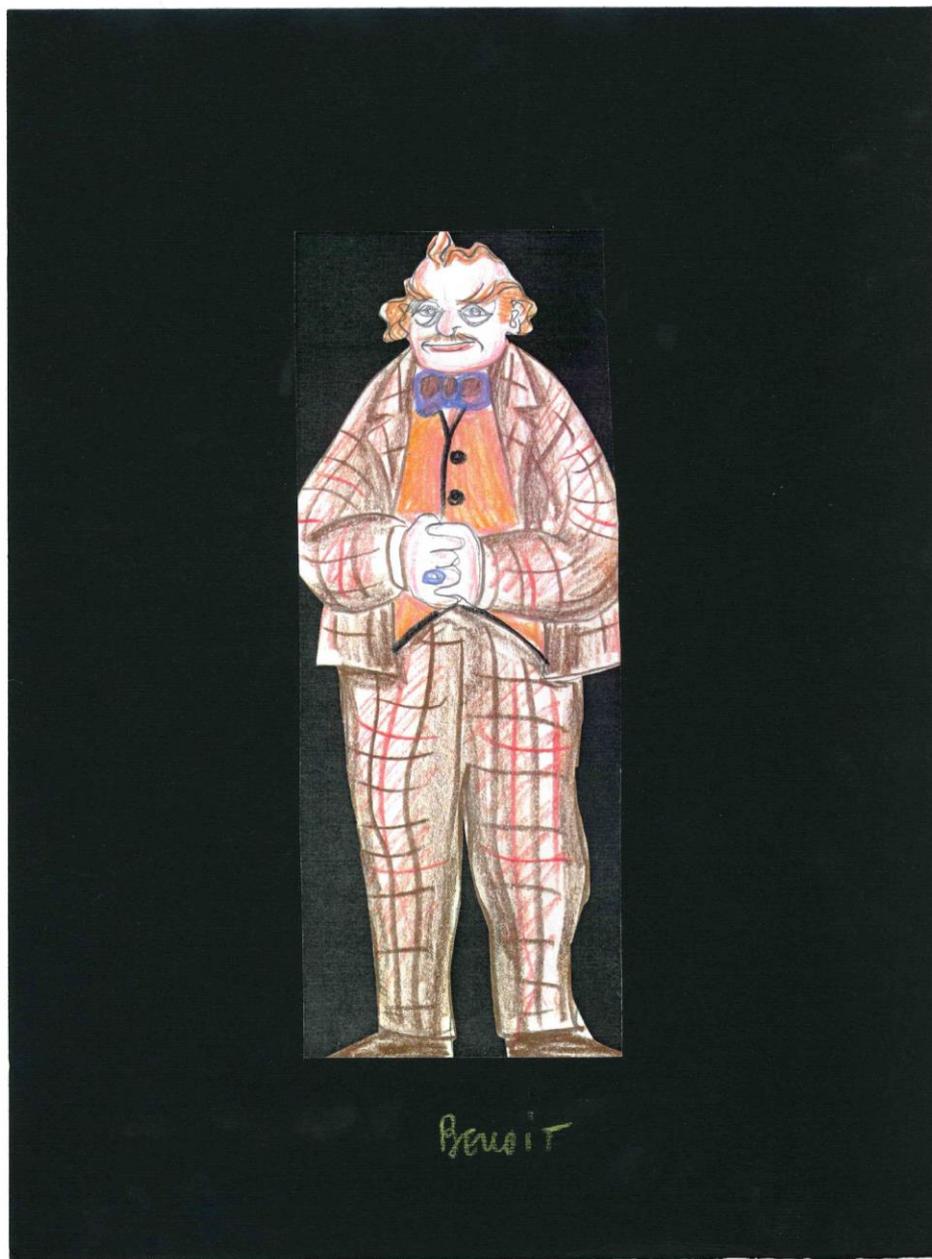


Schaunard.

Elisabetta Montaldo, bozzetto per costume di scena per
La bohème di Egisto Macchi.

Per gentile concessione degli eredi, di Elisabetta Montaldo e della
Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

In I-Foc. in FFM.



Benoit.

Elisabetta Montaldo, bozzetto per costume di scena per
La bohème di Egisto Macchi.

Per gentile concessione degli eredi, di Elisabetta Montaldo e della
Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

In I-Fgc, in FEM.

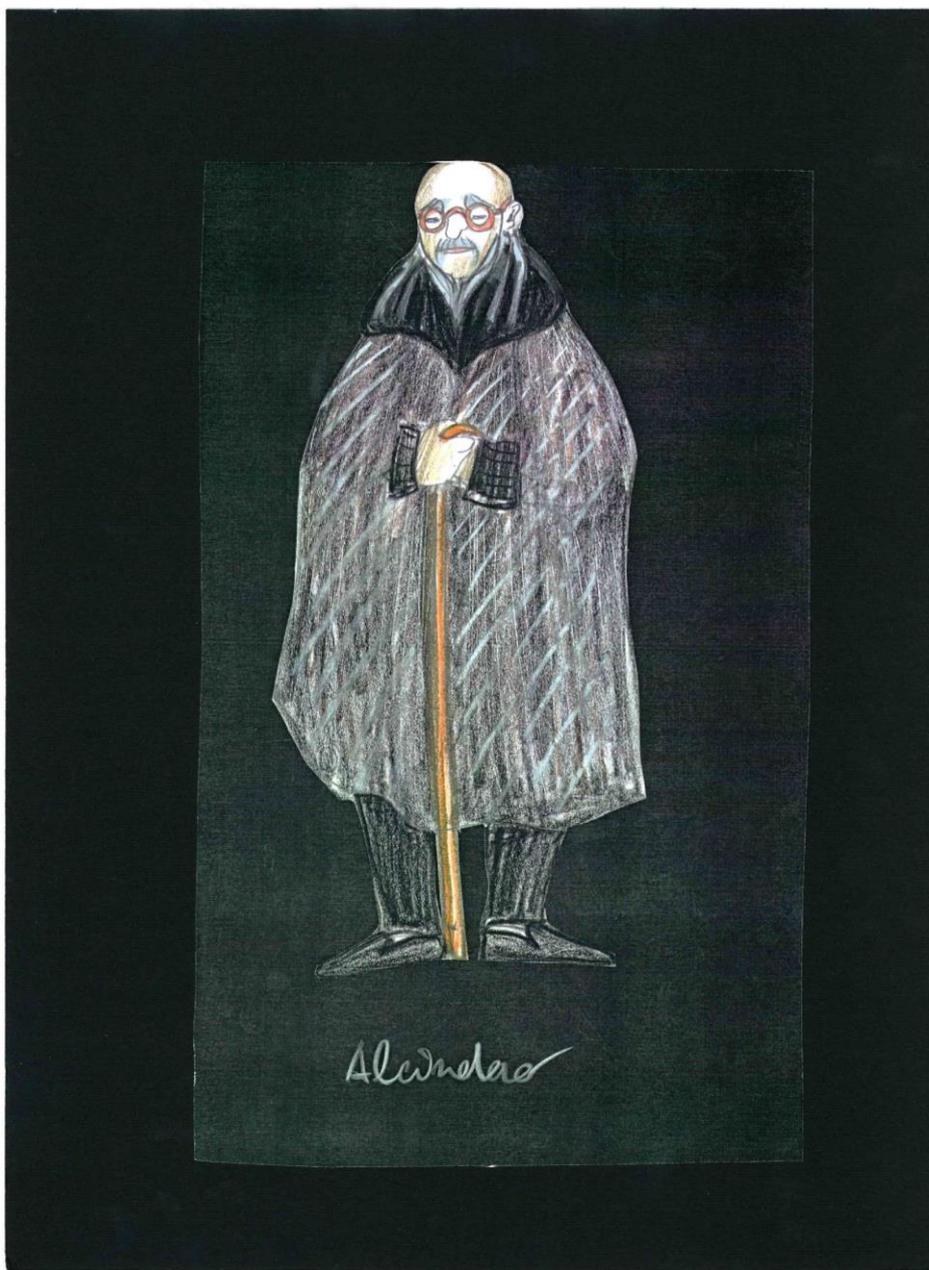


Colline.

Elisabetta Montaldo, bozzetto per costume di scena per
La bohème di Egisto Macchi.

Per gentile concessione degli eredi, di Elisabetta Montaldo e della
Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

In I-Fgc, in FEM.



Alcindoro.

Elisabetta Montaldo, bozzetto per costume di scena per
La bohème di Egisto Macchi.

Per gentile concessione degli eredi, di Elisabetta Montaldo e della
Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

In I-Fgc, in FEM.

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

EGISTO MACCHI, *Puccini, la bohème, trascritta per 16 strumenti e 4 sintetizzatori* da Egisto Macchi, Ricordi, Milano, 1991. (senza numero editoriale). I-fgc, in FEM, fascicolo «*Bohème*».

GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, Milano, Ricordi, © 1920, P.R. 110. (con annotazioni autografe di Egisto Macchi) I-fgc, in FEM, fascicolo «*Bohème*».

Documenti inediti consultati

Corrispondenza

Verbale di un colloquio di Macchi e Silvano Piovesan, 14 ottobre 1987, documento dattiloscritto di una pagina. I-fgc, in FEM, cartella «*Bohème*».

Lettera di Maria Vilardell Viñas a Egisto Macchi, 20 novembre 1990 dattiloscritto di una pagina. I-fgc, in FEM, cartella «*Barcellona*».

Minuta di lettera di Egisto Macchi a Robert Wilson, s.d., dattiloscritto di due pagine. I-fgc, in FEM, cartella «*Preventivi Bohème*».

Minuta di lettera di Mario Diacono a Robert Wilson, 19 dicembre 1990, Boston, documento dattiloscritto di una pagina in inglese, firmata da Mario Diacono. I-fgc, in FEM, cartella «*Preventivi Bohème*».

Lettera intestata *Istituto Nazionale di Studi Verdiani* di Pierluigi Petrobelli a Egisto Macchi, 29 aprile 1991. I-fgc, in FEM, cartella «*Bohème*».

Minuta del *dépliant* di OPERA NOVA di Pierluigi Petrobelli a Egisto Macchi, s.d., documento dattiloscritto. I-fgc, in FEM, cartella «*Bohème*».

Lettera su carta intestata *Duetto 2000*, indirizzata ai candidati, redatta dalla direzione di OPERA NOVA, datata 15 luglio 1991, dattiloscritto due pagine. I-fgc, in FEM, cartella «*Bohème*».

Lettera di inviata dalla inviata da Myung-Whung Chung a Egisto Macchi, riporta in intestazione *Direzione musicale dell'Opéra National de Paris*, datata 15 novembre 1991, su carta pre stampa dattiloscritto di una pagina. I-fgc, in FEM, cartella «*Preventivi Bohème*».

Lettera di Egisto Macchi ed Ennio Morricone a Gian Paolo Cresci, 2 marzo 1992, Roma, manoscritto, in I-fgc, FEM, cartella «*Teatro dell'Opera/Opera Nuova*».

Lettera di Gian Paolo Cresci a Ennio Morricone, 10 marzo 1992, Roma, dattiloscritto. I-fgc, in FEM, cartella «*Teatro dell'Opera/Opera Nuova*»

Lettera di Egisto Macchi ed Ennio Morricone a Gian Paolo Cresci, 21 aprile 1992. I-fgc, in FEM, cartella «*Teatro dell'Opera/Opera Nuova*».

Telefax di Giovanni Vanni a Renzo Giaccheri, 17 marzo 1992. Torre del lago. Dattiloscritto di una pagina su carta intestata U.N.C.A.L.M. I-fgc, in FEM, cartella «*Viareggio*».

Lettera di Giovanni Vanni ad Antonio Cima, 18 Marzo 1992, Torre del lago. dattiloscritto di due pagine su carta intestata U.N.C.A.L.M.. I-fgc, in FEM, cartella «*Viareggio*».

Progetti di OPERA NOVA

OPERA NOVA, *progetto di teatro lirico portatile*, documento di due pagine. disponibili diverse copie dattiloscritte. s.d. s.l. I-fgc, in FEM, cartella «*Montpellier*».

Informazioni tecniche sugli spettacoli di OPERA NOVA, documento dattiloscritto di una pagina. I-fgc, in FEM, cartella «*Viareggio*»

Proposta di trascrizione per voci e 15 strumenti e riduzione in un solo grande atto delle opere: *Rigoletto* di Giuseppe Verdi e *La sonnambula* di

Vincenzo Bellini. I-fgc, in FEM, cartella «*vario materiale preventivi Bobème*».

Ipotesi di riduzione per un teatro di marionette documento dattiloscritto di una pagina. I-fgc, in FEM, cartella «*Viareggio*».

Schede di valutazione del corso di canto per 'Teatro lirico dell'Accademia di Osimo' dell'anno 1990/1991 e dell'anno 1991/1992. Le schede sono redatte in forma dattiloscritta su carta prestampata riportano il logo dell'Accademia, con alcune annotazioni autografe di Macchi. I-fgc, in FEM.

Pieghevole del 28 *Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas*, Barcellona 8-18 novembre 1990, I-fgc, in FEM, cartella «*Barcellona*».

Ipotesi di contratto e preventivi:

Proposta spettacoli *Bobème* e *Tosca* di Giovanni Vanni al Sindaco Ci-ma, (allegato di due pagine alla lettera 18 marzo 1992) dattiloscritto. I-fgc, in FEM, cartella «*Viareggio*».

Ipotesi di contratto Opera nova/Teatro dell'Opera, dattiloscritto, senza data di due pagine. I-fgc, in FEM, cartella «*Teatro dell'Opera/Opera Nova*».

«*La bohème*» - Opera Nova, costi ridotti a recita per solo debutto a Roma, marzo 1992 dattiloscritto di una pagina. I-fgc, in FEM, cartella «*Preventivi Bobème*».

«*La bohème*» Opera Nova, costi lordi ridotti, a recita, 30 aprile 1992, dattiloscritto di una pagina. I-fgc, in FEM, cartella «*Teatro dell'Opera/Opera Nova*»

Proposta del Teatro dell'Opera a Opera Nova, 28 aprile 1992, dattiloscritto, espressa dal Prof. Bottone, documento dattiloscritto di due pagine. I-fgc, in FEM, cartella «*Teatro dell'Opera/Opera Nova*».

Bozza di contratto tra Opera Nova e Grisby Music, relativo alla realizzazione di spettacoli teatrali documento dattiloscritto, 7 aprile 1992. I-fgc, in FEM, cartella «*Opera Nova*».

Previsione di spesa per allestimento dei due spettacoli, documento dattiloscritto di una pagina con modifiche manoscritte, senza autore, senza data. I-fgc, in FEM, cartella «*Viareggio*»

FONTI SECONDARIE

Egisto Macchi e la Nuova Musica

AA.VV. *Archivio musiche del XX secolo: Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea*, Numero monografico dedicato a Egisto Macchi, Palermo, CIMS, stampa 1996.

AA.VV. *Di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Roma, Nuova Consonanza, ©1980.

BERIO LUCIANO, *Poesia e musica. Un'esperienza*, in Luciano Berio. *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, 2014 pp. 253-266 (ed. or. «*Incontri Musicali*», 3, 1959: 98-111).

BORTOLOTTO MARIO, *Fase seconda: studi sulla Nuova Musica*, Giulio Einaudi, Torino, 1976.

CARAPEZZA PAOLO EMILIO, *Le costituzioni della musica: disegno storico*, Flaccovio, Palermo, 1974.

CARONE ANGELA, *Gettare nuova luce sul passato. Le regie di Egisto Macchi per l'Euridice e Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Philomusica online- Rivista del Dipartimento di Musicologia e beni culturali. Vol. 16, N° 2, 2017, pp.227-247.

COSCI MARCO, *Nuovi suoni sullo schermo: Egisto Macchi compositore per il cinema*, Dottorato di ricerca in Musicologia, Università degli studi di Pavia. 2013-2014.

FUBINI ENRICO, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino, 1977.

GARDA MICHELA, *L'estetica musicale del Novecento: tendenze e problemi*, Carocci, Roma. 2007.

GUACCERO GIOVANNI, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali: Roma, 1965-1978*. Aracne, Roma, 2013.

MASTROPIETRO, ALESSANDRO "Lo voglio alla Nino": Titone, Macchi e l'"idea di un nuovo teatro musicale" all'inizio degli anni '60, in «InTrasformazione», Rivista di Storia delle Idee 5:2, Patrocinata dall'Università degli Studi di Palermo, 2016. pp.209-239.

TORTORA DANIELA, *Nuova consonanza. Trent'anni di musica contemporanea (1959-1988)*, Libreria musicale italiana, Lucca, 1990. (stampa 1991)

TORTORA DANIELA *Nuova consonanza (1989-1985)*, Libreria musicale italiana, Lucca, 1994 (stampa 1995)

- Puccini, la sua opera e le rivisitazioni

BUDDEN, J. *Puccini*, Carocci, Roma, 2009.

CARNER MOSCO, *Puccini: a critical biography*, traduzione a cura di Luisa Pavolini, 3 Ed., Il Saggiatore, Milano. 1974

DI GENNARO CARMELO, *Intervista a Luciano Berio*, in *La scena di Puccini*, a cura di Vittorio Fagone e Vittoria Crespi Morbio, Fondazione Ragghianti, Lucca, 2003. pp. 121-123. Anche in <<http://www.lucianoberio.org/interviste?1443945405=1>>;

GIRARDI MICHELE, *Giacomo Puccini, L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio Editori, Venezia. 1995.

GIRARDI MICHELE, *La poetica realtà della Bobème*, in *La bohème* di Puccini, Parma, Teatro regio, 2004, pp. 65-108 (versione italiana aggiornata del capitolo IV, «*La Bohème*»: *The Poetic Reality*, in ID., *Puccini: His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, pp. 99-144).

Giacomo Puccini nelle testimonianze di Berio, Bussotti, Donatoni e Nono, a cura di L. Pinzauti, «Nuova rivista musicale italiana», VIII, 1974, pp. 356-365.

NICCOLAI MICHELA, «*La Scala sotto la tenda*». «*La bohème*» inaugura il *Carro di Tespi lirico*, in *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di ILLIANO, R., Brepols, Turnhout, 2004. pp. 267-282.

TITONE ANTONINO, *Vissi d'arte: Puccini e il disfacimento del melodramma*, Feltrinelli, Milano, 1972.

UVIETTA MARCO, «*È l'ora della prova*»: *Berio's finale for Puccini's Turandot**, *Cambridge Opera Journal*, 16, 2, Cambridge University Press, 2004. pp. 187-238.

ZOPPELLI, LUCA, *Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della Bohème*, «Studi pucciniani», 1, 1998. pp. 57-65.

Il Festival di Puccini (letteratura e articoli di giornale)

DOMENICI LISA, *Festival pucciniano, per riempire il teatro saranno allestite opere che fanno 'cassetta', per i soldi incontro con la Regione*, «Il Tirreno» 15 marzo 1992, in I-fgc, in FEM, cartella, «Viareggio».

DOMENICI LISA, *Sofferta decisione del Pucciniano, Il Festival conferma Cavallo direttore*, «Il Tirreno» del 19 marzo 1992, in FEM, cartella «Viareggio».

DOMENICI LISA, *Festival Puccini 1930-1998*, Nocetti, Milano, 1998.

Festival lirico a basso costo. Proposto dal comune un progetto elaborato da Macchi, Morricone, Montaldo e Bolognini, «La Nazione» 20 marzo 1992, 1992, in I-fgc, in FEM, cartella «Viareggio»; la firma del giornalista non è leggibile.

Festival pucciniano: ora si può fare, deve essere formulato il programma e su quella base potrà essere chiesto il contributo ministeriale, «La Nazione», del 19 marzo 1992, la firma del giornalista non è leggibile, in FEM cartella «Viareggio».

“Otto serate di lirica a prezzi “stracciati”, È la proposta dell’UNCALM al sindaco Cima.” in «Tirreno», firma del giornalista non leggibile, in I-Fgc, in FEM, cartella «Viareggio».

Festival lirico a basso costo, in «La Nazione», 20 marzo 1992, firma del giornalista non leggibile, in I-fgc, cartella «Viareggio».

NICCOLAI MICHELA, ‘*La Scala sotto la tenda*’. «*La bohème*» inaugura il Carro di Tespi lirico, in *Italian Music during the Fascist Period*, a cura di ILLIANO, R., Brepols, Turnhout, 2004. pp. 267-282.

VITELLI NICLO, *Un bel dì vedremo: il festival di Giacomo Puccini: cronaca di un'incompiuta*, Clichy, Firenze, 2016.

Le Settimane Internazionali di Nuova Musica

BARILLI RENATO e GUGLIELMINI ANGELO, *Gruppo 63, Critica e Teoria*, Feltrinelli Economica SPA, Milano.

CARAPEZZA, P.E., DAMIANI, G., MODESTINI, M., ROMEO. C., ROMEO, D., TITONE, A., *Nuova musica: le settimane internazionali di Palermo (1960-1968)*, Pungitopo, Gioiosa Marea, 2013.

GIORDANO MARINA, “*Collage*”: un’esperienza di eseditoria d’avanguardia nella Palermo degli anni Sessanta, in *Tecla* temi di critica e letteratura artistica, 29 dicembre 2010, n°2, 2010. pp. 107-129

TESSITORE FLORIANA, *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo: le settimane internazionali Nuova musica, 1960-1968*, RAI-ERI, Roma, 2003.

Lecture integrative

BROOK, PETER, *Lo spazio vuoto*, traduzione a cura di Isabella Imperiali, Bulzoni, Roma, 1998

CHION MICHEL, *L'audiovisione, sono e immagine nel cinema*, [orig. *L'audiovision. Son et image au cinéma*, 1990, Nathan, Paris], a cura di DARIO BUZZOLAN, Lindau, Torino, 2001.

ECO UMBERTO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.

FERRARESE PIER EMILIO, *Lineamenti di report per le aziende culturali, elementi di project management degli eventi culturali*, Cafoscarina, Venezia, 2012.

FERRARESE PIER EMILIO, *La strategia e la gestione di un teatro d'opera, Il Teatro La Fenice di Venezia*, Cafoscarina, Venezia, 2016.

FERRARESE PIER EMILIO, *Le condizioni di equilibrio delle aziende culturali-il settore del teatro d'opera*, Cafoscarina, Venezia, 2017.

PUPPA PAOLO, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Biblioteca Universale la Terza, Bari, 1990.

QUADRI FRANCO, BERTONI FRANCO, STEARNS ROBERT, *Robert Wilson*, volume monografico, Octavo, Firenze, 1997.

QUADRI FRANCO e BANU GEORGE, (1999), *Robert Wilson, o Il teatro del tempo: l'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro*, Milano, a cura di Franco Quadri, in collaborazione con Alessandro Martinez, Ubulibri, Milano, 1999.

TESSITORE FLORIANA, *Il Teatro Massimo conquista per la terza volta consecutiva il premio Abbiati dell'Associazione Nazionale Critici Musicali*, comunicato stampa, 17 aprile 2012, in

< <http://www.teatromassimo.it/sala-stampa/comunicati/il-teatro-massimo-conquista-per-la-terza-volta-consecutiva-il-premio-abbiati.html>>.

VAIL M., *Vintage Synthesizers: Groundbreaking Instruments and Pioneering Designers of Electronic Music Synthesizers*. GPI Books, San Francisco, 1993.

Relazione sulla utilizzazione del fondo unico per lo spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo (anno 1985) presentata dal Ministro del Turismo e dello Spettacolo Lagorio, disponibile sul sito: <<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/download-relazioni-al-parlamento?start=20>>.

Siti consultati

Accademia d'Arte lirica e corale di Osimo: www.accademiadicantoliricaosimo.com

Associazione Nuova Consonanza: www.nuovaconsonanza.it

Associazione Teatrale Emilia-Romagna: www.ater.emr.it.

Centro Culturale Il Funaro: www.ilfunaro.org/

Compagnia Teatrale *Folkoperan*: www.folkoperan.se

- Concorso Tenor Viñas: www.tenorvinas.com
- Dir. Generale spettacolo: www.spettacolodalvivo.beniculturali.it
/
- Fondazione Festival Pucciniano: www.puccinifestival.it/la-fondazione/
- Sito ufficiale Elisabetta Montaldo www.elisabettamontaldo.com/
- Teatro Massimo di Palermo: www.teatromassimo.it/
- Unione Nazionale Circoli Associazioni Liriche Musicali: www.uncalm.it
- Vintage Synth Explorer [www.vintagesynth.com/akai/s1000.ph](http://www.vintagesynth.com/akai/s1000.php)
p.
- .
- .