

Alessandro Mastropietro

“Lo voglio alla Nino”: Titone, Macchi e l’“idea di un nuovo teatro musicale” all’inizio degli anni ‘60¹

1. Preamboli

Le sperimentazioni e i fermenti a tutto campo che percorrono l’attività delle nuove generazioni compositive italiane sin dagli anni Cinquanta trovano, nel decennio successivo, la strada di uno sfogo creativo cospicuo in tentativi di teatro musicale programmaticamente ‘nuovo’; cospicuo sia nei numeri (quasi tutti gli esponenti delle neo-avanguardie musicali vi contribuiscono), sia nel valore di esperienze e progetti rispetto ai quali, dagli anni Ottanta in poi, o se ne amministrerà il potenziale, con soluzioni spesso più prudenti e conservatrici, o si muterà radicalmente fronte di ricerca teatral-musicale. Tale fervore prende le mosse fatalmente da compositori di quella generazione che, anche per ragioni geografico-culturali, prima avevano potuto intercettare i rinnovamenti più radicali del linguaggio musicale e artistico in generale, e prima avevano dunque strutturato la propria personale posizione estetico-linguistica in quell’orizzonte, sì da sentirsi sicuri al confronto inevitabilmente multidisciplinare che il teatro musicale comporta; dal nord-Italia, con le fondative prove di Berio (*Allez-hop*), Maderna (il radiofonico *Don Perlimplin*), Nono (*Intolleranza 1960*) per non citare che i maggiori,² la febbre si propaga al centro-sud, dove molte figure stanno entrando nella piena maturità e stanno beneficiando della ventata libertaria (nel nesso suono-gesto-grafia-senso) portata dalla linea-Cage, da Firenze in giù acutamente recepita.

In questa stagione, protagonista è una coppia creativa formata dal palermitano Antonino Titone³ (“librettista” con abbondanti virgolette) e dal compositore Egisto Macchi, di formazione sostanzialmente romana.⁴ Una collaborazione pluridisciplinare, nel campo di un teatro musicale sperimentale, è d’altronde in quegli anni endemica, servendo a riconfigurare le strutture che ormai appaiono ingessare il teatro musicale tradizionale (tra cui la matrice ‘letteraria’ del testo da musicare) con nuove forme, nuove relazioni, nuovi assetti linguistici; nel caso di Titone, essa è persino transdisciplinare, operando egli – come si vedrà – anche come artista visivo e compositore lui stesso. Oltre la dimensione strettamente linguistica e inter-disciplinare, nella coppia Titone-Macchi si avverte pure l’esigenza (in quegli anni diffusa) che un ‘nuovo teatro musicale’ investisse con le sue opere lo stato della realtà presente, reagendo alle problematichità, durezza, contraddizioni, e anche dando voce alle speranze di progresso che la attraversavano.⁵

¹ Il presente saggio sviluppa la prima parte del capitolo (4.3) dedicato a Egisto Macchi in A. Mastropietro, *Nuovo teatro musicale a Roma e Palermo, 1961-1973*, tesi di Dottorato in Storia e Analisi delle Culture Musicali a.a. 2003-04, di cui fu co-tutor proprio Antonino Titone. La gran parte dei documenti qui considerati era stata già esaminata allora, salvo alcuni ora confluiti nel Fondo Macchi presso la Fondazione Cini di Venezia – Istituto per la Musica, che si ringrazia per la gentile collaborazione e l’autorizzazione alla riproduzione di alcune immagini; ai documenti ora lì conservati si farà d’ora in avanti riferimento con la sigla I-Vgc/IdM/FEM (seguita da eventuale collocazione specifica). Di altri in altri fondi, non è stato possibile compiere un nuovo esame, come spiegato *infra*.

² Si potrebbero aggiungere almeno i nomi di Paccagnini (*Le sue ragioni*) e di quei musicisti che, appartenenti a una generazione estetica precedente, risolsero prima il loro ingresso nel teatro musicale, ma con lavori nell’alveo estetico di un ‘realismo grottesco’ e linguistico di una (a)tonalità aggiornata fino alla dodecafonica tematica (Tosatti, Chailly, Fellegara etc.).

³ Su Antonino Titone (Castellammare del Golfo, 1934 – Palermo 2013), musicologo, pittore, scrittore e operatore musicale, questo periodico ha già dedicato – all’indomani della sua scomparsa – svariati approfondimenti: si vedano i materiali e i saggi (di P. Violante, P. E. Carapezza, A. Collisani) nei nn. 2/2013 e 1/2014.

⁴ Su Macchi: *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico – Egisto Macchi*, CIMS, Palermo 1996.

⁵ Un’attitudine analoga, ma di segno estetico opposto, coltivava in quegli anni Virgilio Titone, professore di Storia Moderna presso l’Università di Palermo e zio di Antonino, autore dei due volumi di *Quaderni reazionari*, Denaro, Palermo, 1962-63, una rivista/libro di proprie riflessioni storico-filosofiche: “reazionario” è, in lui, un atteggiamento positivo, «nel senso di capacità di reagire e di opporsi, che deriva da un desto e consapevole vivere e da un chiaro senso del presente» (M. Maraventano, *Venti anni di attività culturale a Palermo 1945-1965. Stampa periodica – Teatro – Musica*, Cidim, Roma s.a., pp. 17, 35-37 e 49-50: 49). Una reattività ancor più immediata e viscerale alla vita e all’arte presente, ma segnata da un’estetica sperimentale (e perciò distante dalle posizioni crociane e misoneiste in arte di Virgilio Titone), segna anche la poetica della coppia Antonino Titone-Egisto Macchi nell’approcciare il teatro musicale. Virgilio Titone (Castelvetrano, 1905-1989) è stato

Il sodalizio tra i due era nato nel 1954 a Palermo: allora, Macchi vi era impiegato nella locale sede del Consolato del Brasile, ma aveva già intrapreso studi privati di musica e di composizione a Roma (con Roman Vlad) e seguendo l'attività artistico-professionale di Hermann Scherchen. Lo stesso Titone sottolineò molti anni più tardi l'immediata sintonia, umana e intellettuale con Macchi,⁶ rafforzata dal singolare ma non casuale parallelismo di iniziative dedicate alla Nuova Musica che i due portarono avanti – con non episodici reciproci coinvolgimenti – a Roma e a Palermo: sul piano dell'attività pubblicitaria, la rivista *Ordini. Studi sulla Nuova Musica*, fondata a Roma da Macchi, Franco Evangelisti e Domenico Guaccero, vissuta per soli due numeri (uno stampato, nel 1959, l'altro progettato e pronto l'anno dopo, ma mai uscito) ambedue ospitanti scritti di Titone, e la rivista *Collage*, nata a Palermo in forma 'orale' nel 1962 e poi stampata in otto ulteriori numeri – ciascuno diviso, analogamente alle attività di Titone, tra arte e musica – fra il 1963 e il 1970;⁷ sul piano dell'attività concertistica, Nuova Consonanza, quasi un'evoluzione in festival del primo concerto romano proposto da *Ordini* nello stesso 1959, e il Gruppo Universitario Nuova Musica di Palermo, del quale Titone fu il primo presidente e che, sempre nel fatale 1959, imbastì un doppio appuntamento proponendo per la prima volta nel capoluogo siciliano lavori di Berg Webern e Petrassi accanto ad altro Novecento storico, per poi dar vita alle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo, inaugurate nel 1960 e realizzate per altre sei edizioni fino al 1968.⁸

L'intreccio delle esperienze farà sì che le figure romane entrino in contatto stabile con quelle palermitane, e diano manforte alle loro iniziative ben oltre la presenza artistica a singoli numeri o edizioni: Daniele Paris, il direttore d'orchestra che battezza il secondo concerto del GUNM nel 1959, sarà anche (co-)direttore artistico di svariate Settimane di Nuova Musica, e Guaccero, amico strettissimo di Macchi, farà parte – in virtù della sua vasta cultura – con Paolo Emilio Carapezza e altri della redazione di *Collage*. Per tutti costoro, l'impegno sui molteplici fronti – organizzativo, intellettuale, musicale – discendeva da un gene básico di militanza, all'epoca pressoché obbligata se si viveva in termini di 'missione' l'accettazione e l'affermazione di un pensiero musicale nuovo: in Macchi e Titone, per struttura del carattere, tale attitudine militante era forse la più spiccata e insieme poliedrica,⁹ sviluppando pronta capacità d'azione in diversi campi e – soprattutto per Macchi – una congenialità al lavoro e alla 'battaglia' di gruppo.¹⁰

intellettuale complesso e poligrafo di consistente produzione, figura di rilievo nella ripresa culturale in una Palermo post-bellica nella quale, già alla fine del 1944, fonda e dirige una rivista di critica letteraria e politica, "La nuova critica", per Flaccovio; pur destinate tutte a una vita breve e a ospitare soprattutto suoi scritti, le tre riviste avviate da Titone nel secondo dopoguerra ebbero un ruolo da non sottovalutare nell'orizzonte siciliano (M. Maraventano, *Venti anni... cit.*); "L'Osservatore" (1955-56), in particolare, si distinse per autorevolezza di contributi, e insieme per l'attenzione a una nuova generazione di studiosi (programmaticamente in primo piano in "La nuova critica"). Il nipote Antonino esordì su "L'Osservatore" quale saggista dedito alla musica del Novecento (saggi sulla Seconda Scuola di Vienna e su Stravinskij; si veda – anche riguardi al rapporto con lo zio – A. Titone, *La pipa di Honegger*, in *Luigi Rognoni intellettuale europeo*, a cura di P. Misuraca, Regione Siciliana, Palermo 2010 (Archivio Sonoro Siciliano, n. 7) , vol. I *Testimonianze*, pp. 135-155: 135-137 e 139). Sul contesto in cui operarono – e che di cui facevano valida parte – i due Titone: P. Violante, *Swinging Palermo*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 15-148 (un riferimento specifico a Virgilio T. è a p. 59).

⁶ A. Titone, *La pipa di Honegger*, cit., p. 139.

⁷ D. Tortora, *Roma e Palermo centri di nuova musica negli anni Sessanta*, in *Musica/Realtà*, 26 (agosto 1988), pp. 87-105; *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, a cura di F. Tessitore, Cidim-Rai Eri, Roma 2003.

⁸ *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, cit.; D. Tortora, *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, LIM, Lucca 1990. Altri han già notato come il monotipo pittorico confezionato da Franco Nonnis, servito per stampare la copertina, fu utilizzato anche per il frontespizio del secondo concerto del GUNM nel 1959.

⁹ Tra le altre creature direttamente legate loro: per Macchi, l'Istituto della Voce, fondato a Roma con Domenico Guaccero nel 1982 con l'intento di indagare il fenomeno vocale-musicale nei suoi aspetti costitutivi e sperimentali, e di proporre repertori ancora poco sistematicamente battuti allora in Italia (ad es. la liederistica), e lo Studio R 7, co-fondato con altri sei soci e attivo dal 1968 al 1973 con obiettivi insieme di ricerca e di produzione; per Titone, il Centro Iniziative Musicali in Sicilia (un istituto in cui si sposavano ricerca musicologica – ad es. il Centro di Documentazione della Musica Contemporanea, CDMC – e iniziative concertistiche; il suo fondo librario-musicale e documentario – comprendente almeno una parte dell'epistolario di Titone – è ora depositato presso la sede di Villa Trabia della Biblioteca Comunale di Palermo) e le quattro Conferenze Musicali Mediterranee (1990-97).

¹⁰ Cfr. lettera di Macchi a Titone del 14.2.1959, in: E. Macchi, *Quindici lettere ad Antonino Titone*, a cura di D. Oliveri, in *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico – Egisto Macchi*, cit., pp. 157-181: 164).

Documento del sodalizio tra i due è la corrispondenza intercorsa perlopiù negli anni dal 1957 (quando Macchi lascia Palermo per la sede romana del Consolato) al decennio successivo:¹¹ ne emerge uno scambio a tutto campo, in cui il privato ha forse la parte minore, a sottolineare il ruolo prevalente di confronto – operativo, intellettuale o analitico – che le lettere assumono.¹² Accanto ai problemi (finanziari, gestionali, interpersonali) nell'imbastire le molte iniziative sul tappeto, non mancano riflessioni sullo 'stato dell'arte' musicale presente e, in particolare, su quello delle rispettive produzioni, con annotazioni che toccano anche la mera tecnica compositiva: fino all'inizio del decennio-1960, infatti, Titone pratica ancora la composizione (dopo il 1961 si dedicherà interamente alla musicologia e alla pittura, oltre che all'organizzazione culturale-musicale), sicché gli approfondimenti tecnici costituiscono un'autentica discussione-verifica delle prassi e delle estetiche, non solo una semplice 'informazione'.

Proprio allo scemare dell'interesse del secondo per la composizione,¹³ Macchi e Titone si scambiano nei primi mesi del 1961 lettere vivacemente dialettiche su un progetto teatral-musicale (*Romanza*) che il secondo sottopone al primo: si tratta di un curioso "melodramma da concerto" per tenore, 2 recitanti-ballerini, 4 soprani e orchestra, il piano della prima parte del quale¹⁴ mostra, nelle cinque scene in cui s'articola, propensione per il molteplice, per l'avvicinamento di oggetti stilisticamente disparati e, soprattutto, riconoscibili, *codificati*, pur entro il novero dello *Zeitgenossisch* musicale:¹⁵

1. *recitativo, stile aleatorio*;

2. *silencio de cal y mirto* (testo di Lorca), *rigida serialità integrale*, con tutti i difetti e le caratteristiche di questa, in modo che se ne noti la matematica concezione;

3. *cancion* per tenore e 2 arpe, si incassa nella scena precedente, seguendo uno *stile vocale ornato* (lunghe fioriture melodiche, tra *Noces* di Stravinskij e la *Improvisation sur Mallarmé* di Boulez);

4. *gran scena e ballo, stile jazzistico*, vi partecipano tutti i performers indossando maschere;

5. *complainte*, nello *stile dello Stockhausen massimamente aleatorio*, termina come una "sinfonia degli addii", con una scenetta di esodo – e scappellamento cerimoniale – da parte degli strumentisti divenuti superflui.

Nonostante si sia arrestato allo stadio progettuale, *Romanza* dice già qualcosa della fase attraversata in quel momento da Macchi e dai primi passi verso un nuovo teatro musicale in Italia: anzitutto, la

¹¹ Purtroppo, tale corrispondenza – per gli anni che qui interessano – è allo stato quasi interamente inaccessibile: alle lettere da Macchi a Titone (ben 77), conservate nel fondo (di cui alla nota 9) ex-CIMS/CDMC presso la Biblioteca Comunale di Palermo, non è consentito attualmente l'accesso; se ne possono leggere solo le 15 pubblicate a cura di Dario Oliveri nel contributo di cui alla nota precedente, più altri frammenti in D. Tortora, *Saggio critico*, in *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico – Egisto Macchi*, cit., pp. 13-66. Le lettere da Titone a Macchi sono conservate presso l'archivio privato della sig.ra Miriam Di Tommaso (d'ora in poi AM1, come in D. Tortora, *Saggio critico*, cit.) prima consorte del compositore; questa porzione, i cui originali ho potuto consultare fuggacemente circa 12 anni fa, è momentaneamente inaccessibile. Tre lettere di Titone co-destinate – in modo esplicito o implicito – a Guaccero oltre che a Macchi si trovano ora nel Fondo Guaccero presso la Fondazione Cini di Venezia – Istituto per la Musica.

¹² Forse per questo lo scambio epistolare si prosciuga quando vengono meno le ragioni (*Collage*, le *Settimane palermitane*, i progetti congiunti di teatro musicale) di siffatto confronto: l'unica lettera di Titone a Macchi in I-Vgc/IdM/FEM risulterebbe quella (24-25.7.1970 da Palermo) informativa su canti popolari siciliani utilizzabili nella colonna sonora per il film *Bronte, cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini. Va inoltre considerato che Titone fece viaggiando costantemente tappa a Roma durante gli anni di più intensa collaborazione con le figure di quell'ambiente, ospite proprio in casa Macchi. Sul sodalizio tra i due, si veda ancora D. Tortora, *Saggio critico*, cit., pp. 19 e sgg. e 40 e sgg.

¹³ I due lavori a me noti di Titone risalgono in realtà alla fine del decennio precedente: i noniani – ma ancor più frammentari e fonemati quanto a scrittura vocale – *Quattro Haikai* per coro misto (1958-59, pubblicati in *Sette Variazioni a Luigi Rognoni*, Flaccovio, Palermo 1985, pp. 17-45), e *Bianco e nero, mobile per pianoforte* (1959), pubblicato da Bruzzichelli l'anno successivo, alquanto debitore – quanto a semiografia e materiali sonori – a *Proiezioni sonore* di Evangelisti.

¹⁴ Il piano, allegato a una lettera non datata di Titone a Macchi, è conservato presso l'archivio AM1, al n. 43 della cartella "Corrispondenza".

¹⁵ Il sommario del progetto è una mia sintesi sulla base del documento di cui alla nota precedente.

concezione combinatoria della drammaturgia, generata qui dall'accostamento stilistico; si tratta di una combinazione 'orizzontale', e non ancora verticale, che poi – nella forma del contrappunto audio-visuale o perfino del collage – diverrà soluzione abituale in molti autori di area romana. Quindi, la relativizzazione delle tecniche compositive: Macchi era all'uscita da un lungo periodo (interrotto da una crisi, tra 1956 e il '57) di lavoro sul controllo del suono attraverso metodi seriali, durante il quale – soprattutto nella prima fase – il punto di riferimento, anche a giudicare dai titoli, era stato Nono, per il suo tentativo di consustanziare controllo seriale ed espressione, e per la sua disponibilità a serializzare anche elementi (di altezza o ritmici) non-astratti. Nell'invitare Macchi a 'giocare' con i materiali e i riferimenti stilistici, Titone – ritenendolo ormai evidentemente padrone di quelle tecniche – guardava forse ad *Allez-bop* di Berio, dove il rapporto tra linguaggio e drammaturgia musicale è risolto con modalità assai vicine a quelle combinatorie-contrappuntistiche poi assai praticate in area romana.¹⁶ D'altra parte, un timido tentativo di rendere sintetici musica e gesto si può intravedere, in *Romanza*, nelle poche indicazioni sceniche, dalle quali si può divinare una consanguineità (favorita dai contatti con Darmstadt, ma ancor più da una specifica ricettività romana in quella direzione) coi primi lavori di 'teatro strumentale dell'assurdo' di Kagel e di alcuni capisaldi di Cage.¹⁷

La convivenza di una costellazione meta-linguistica (nel filone del teatro al quadrato e del concerto-teatro alla Kagel) e di un non meglio identificabile cotè melodrammatico a tinte grottesche finirà col non convincere Macchi proprio per il carattere anfibio di questa soluzione,¹⁸ così come di quelle relative ad un altro progetto, discusso in una lettera del 26.4.1961; il compositore è perplesso sull'aspetto stilizzato, freddo, pensato, voluto dell'azione finale:¹⁹

Questo perché, in un lavoro simbolico, eccessivamente simbolico, quale è quello che mi proponi, tutto viene fagocitato inesorabilmente dal dio simbolo e azioni così pregnanti quale quella della pittura del crocifisso si sviscerano, si sgonfiano, decadono [...]. Sai le mie idee e sai quanto vada cercando la purezza dell'espressione per poter dubitare minimamente di un mio assoluto rifiuto a sovrastrutture di qualsiasi genere. Io desidero la forza dell'agitazione del nostro mondo fatta scena, desidero il nostro dolore fatto scena, le nostre speranze fatte scena: e questa scena dovrà poi essere musica. Comunque sia, il lavoro che mi hai mandato è assai interessante e ben congegnato, ricco di spunti e di pathos suggestivo e sentito. Ma è un po' alla Nono. E io lo voglio alla Nino [...].

Il passo tradisce quanto forti fossero le motivazioni e l'attesa di riuscita artistica (soprattutto soggettiva) sul fronte teatral-musicale, verso il quale l'influente tradizione operistica italiana imponeva evidentemente un impegno e un investimento di energie non meno che massimi. In quel campo, peraltro, ormai anche nell'Italia del secondo dopoguerra si era aggiornata una più diffusa e completa conoscenza dei capisaldi della modernità, e i primi cimenti della neo-avanguardia avevano fatto un certo rumore; proprio nella primavera del 1961, Macchi e Titone avrebbero avuto la possibilità di conoscere due titoli centrali nel percorso di un nuovo teatro musicale in Italia: *Collage*, di Achille Perilli e Aldo Clementi, formula una drammaturgia contrappuntistica nella quale le linee della scena (guidata da una trama astratta-simbolica) e della musica (affidata, in un episodio, a un collage su nastro magnetico) procedono in relativa autonomia ma in consapevolezza delle possibilità combinatorie – anche di 'non-relazione' – tra di loro. In *Intolleranza 1960*, Nono ripensa e rifonde la costruzione del suono in una

¹⁶ Non si può escludere anche un'influenza del radiodramma, nel quale i linguaggi avanzati venivano in quegli anni inglobati in una tavolozza che Piccardi legge attraverso il concetto di "didascalicità del moderno": proprio al 1961 risale la partecipazione al Prix Italia di *Attraverso lo specchio* di Castiglioni e del *Don Perlimplin* di Maderna. Si vedano (oltre alla nota 78 *infra*): C. Piccardi, *Didascalicità del moderno: Attraverso lo specchio di Niccolò Castiglioni*, e G. Ferrari, «Questa storia di Don Perlimplino era...», entrambi in *L'immaginazione in ascolto. Il Prix Italia e la sperimentazione radiofonica*, a cura di A. I. De Benedictis e M. M. Novati, Die Schachtel/Rai Trade, Milano 2012, pp. 11-34.

¹⁷ Tuttavia, a Darmstadt e Roma (dopo le deflagranti apparizioni di Cage nel 1958 e nel 1959) i lavori autenticamente 'gestuali' concepiti a partire dal 1960 dai due (*Sur scène, Journal de Theatre, Antithèse, Phonophonie*, per Kagel; *Theatre Piece* e vari altri per Cage) avrebbero avuto diretta accoglienza performativa solo dal 1963. Ciò non esclude circolazione – e la discussione – di prima mano a Roma e Palermo di notizie e partiture.

¹⁸ Si veda la lettera del 22.2.1961 di Macchi a Titone, (riportata in D. Tortora, *Saggio critico*, cit., p. 41), nella quale Macchi consiglia l'amico di trasformare il soggetto in balletto.

¹⁹ In D. Tortora, *Saggio critico*, cit., p. 42.

drammaturgia dagli intenti fortemente espressivi e coinvolgenti, facendo leva decisiva sulla riformulazione (attraverso le componenti sia scenico-visive sia acustico-musicali) dello spazio.²⁰

Tra le due opzioni estetico-poetiche, Macchi – senza cancellare dall'orizzonte quella dose di elasticità di relazioni nella pluralità audiovisiva che permane anche in *Collage* – spinge naturalmente l'elaborazione progettuale verso l'opzione-Nono, per la reazione civile ed esistenziale alla prevaricazione e il simmetrico investimento sensoriale e linguistico dell'audiospettatore. Ma prossimità e autorevolezza del modello, potenziate da un paio di scritti-manifesto ch'ebbero al tempo molta circolazione,²¹ pongono ai due problemi di indipendenza e autenticità personale: dopo la prima di *Intolleranza 1960* (e forse quando ormai di *Anno Domini* è già partita la genesi), il compositore grossetano scrive a Titone in questi termini:

[...] 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 e violenza, ma anche raccoglimento, tenerezza, calore intimo, i sentimenti piccoli oltre ai grandi. Tu sai tutto questo: inutile ripeterlo. [...]²²

Gli sproni di Macchi al compagno di creazione cercano insomma di non far perdere di vista la linea di un innervamento nella vita, di un comprometersi nel mondo – nelle sue passioni e contraddizioni – cui sottoporre il «suono puro» per chiarezza d'immagine interiore²³ (e non per astrazione), al quale Scherchen l'aveva guidato durante l'apprendistato.

2. Teatro, linguaggio musicale, "vita"

Prima di addentrarsi nelle drammaturgie effettivamente realizzate dalla coppia, è perciò opportuno affrontare il nodo che lega il loro terragno teatro musicale, il loro immergersi nel flusso tragico della vita²⁴ e le scelte di linguaggio che Macchi volge a una destinazione scenica. L'approccio al teatro, infatti, sfiora cronologicamente due passaggi importanti nel percorso estetico-compositivo del musicista: la redazione del saggio *Produzione e consumo della nuova musica*,²⁵ e l'avvio di una consistente attività di compositore per audiovisivi (soprattutto documentari, ma anche film e colonne sonore radiofoniche) portata avanti fino alla fine della sua vita, occupando – nella sua fase centrale – un ruolo prevalente.

Il "consumo" cui Macchi allude è, forse, non solo la mera fruizione della *neue Musik*, ma il suo *consumarsi come produttrice di significati* (consumo *semantic*): la constatazione della frattura tra pubblico medio dei concerti e musica contemporanea colta, tra questa e società in generale, è il dato di fatto da cui muove il saggio per *Ordini*, non per assumere posizioni pre-determinate contro compositori o pubblico, ma per chiarire, di quel fatto, le cause. Appurata, nel pubblico, una negativa inerzia all'ascolto, Macchi non risparmia critiche ai compositori: se è vero che il linguaggio adottato (e si riferisce perlopiù al serialismo integrale le cui gabbie strutturali aveva egli stesso sperimentato di recente) è "presente", implicato nel mondo contemporaneo, d'altra parte essi ne fanno un *hortus conclusus*, un perimetro per sperimentare le «infinite forme esistenziali del materiale sonoro, che il semplice calcolo combinatorio può prevedere»; ne fanno, insomma, una cortina fumogena alzata grazie alla carica di ineluttabilità che quel linguaggio sembra portarsi dentro. Due i ribaltamenti nei quali, per Macchi, così s'incorre:

²⁰ Su *Collage*: *Collage 1961, un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, a cura di S. Lux e D. Tortora, Gangemi Editore, Roma 2005. Su *Intolleranza 1960*: *Intolleranza 1960 a cinquant'anni dalla prima assoluta*, a cura di A. I. De Benedictis e G. Mastinu, Marsilio, Venezia 2011; *Luigi Nono. Intolleranza 1960*, [programma di sala] a cura di A. I. De Benedictis, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2011.

²¹ L. Nono, *Appunti per un teatro musicale attuale*, in "La Rassegna Musicale", 4/1961, pp. 418-424; L. Nono, *Alcune precisazioni su Intolleranza 1960*, in "La Rassegna Musicale", 2-4/1962, pp. 277-289 [entrambi ora in L. Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2001, pp. 86-95 e 100-116].

²² E. Macchi, *Quindici lettere ad Antonino Titone*, cit., p. 180. Il curatore assegna la lettera – senza data – all'ottobre 1961; propendo invece per una datazione all'aprile 1961, in giorni limitrofi alla prima di *Intolleranza 1960* a Venezia (13.4.1961).

²³ G. Zaccaro, *A colloquio con Egisto Macchi*, in "Avant!", 16.2.1962, p. 5.

²⁴ Per questo Carapezza vede Macchi – accanto a Bussotti – collocabile per estetica e poetica attorno al polo 'dionisiaco' della *neue Musik* romano-palermiana: l'altro polo consistendo negli apollinei Evangelisti e Pennisi (P. E. Carapezza, *Premessa. Il suono e il mondo*, in *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico – Egisto Macchi*, cit., pp. 5-8).

²⁵ E. Macchi, *Produzione e consumo della Nuova Musica*, in "Ordini, Studi sulla nuova musica", 1/agosto 1959, pp. 19-26.

scambiare, per causa della percezione, la percezione stessa; e interpretare falsamente il ruolo del linguaggio nella catena musicista-linguaggio-società:

Da una parte il compositore è tutto rivolto all'evoluzione dei moduli linguistici, attribuendo ad essi un'importanza di ordine espressivo che in realtà non le si addice: infatti lo sviluppo di ogni lingua organizzata procede da urgenze espressive di nuovo genere e non viceversa; il segno è funzione del contenuto e solo nuovi contenuti possono giustificare l'adozione di nuovi segni. Dall'altra parte, l'ascoltatore è portato ad interpretare l'evoluzione linguistica come la manifestazione di una nuova sensibilità che invano si sforza di intendere, abbandonando quindi ben presto la partita e trincerandosi dietro la incomprendibilità del linguaggio così come gli viene proposto.

E' manifesto l'errore di impostazione di un tale rapporto. Nel compositore il feticismo del linguaggio porta a scambiare gli oggetti sonori, quali si costituiscono attraverso il giuoco dei moduli linguistici, con il loro effetto e quindi ad uno scadere progressivo della necessità dell'esprimersi [...].²⁶

E più sotto, nella conclusiva *pars costruens*:

E' il nostro vissuto psicologico che interessa per quello che possa avere di comune con l'espressione musicale, intendo dire la possibilità che esso abbia di esteriorizzarsi in forme musicali. Non si procederà nel cammino, intrapreso da noi tutti con tanta fiducia e passione, se ci ostineremo ancora a prescindere da quanto dentro di noi già preesiste come forma musicale in potenza.

L'impegno nella musica per audiovisivi (con risultati di notevole inventiva,²⁷ riconosciuta anche da un Petrassi) può leggersi come un tentativo di soluzione alle esigenze affiorate nell'articolo e connaturate all'estetica di Macchi: uscita dal cerchio magico del neo-positivismo seriale; compromissione con un aspetto *eteronomo* al puro linguaggio musicale (l'immagine documentaria, ripresa della realtà, seppur montata) e, nell'effettiva prassi creativa, in genere pre-esistente – anche nelle possibili determinazioni espressive – all'elaborazione della componente sonoro-musicale; ancoraggio degli esiti del nuovo pensiero sonoro a un codice da sviluppare a contatto con una forma d'espressione la cui fruizione eminentemente collettiva²⁸ comporta una qualche codificazione condivisa dei suoi elementi. Macchi porta così nell'audiovisivo – accanto a Morricone – *anche* la *neue Musik*, l'*informel* materico, la ricerca sul timbro, infine la ri-qualifica cageana del suono d'ogni giorno (in questo aiutato dallo specifico lavoro sul sonoro cinematografico), ma l'intento – e ancor più l'esito, evidente già nei primi capolavori cinematografici di Macchi – dell'operazione finisce, nel suo caso, col presentarsi duplice, anzi perfino cortocircuitante: accanto alla possibilità di generare formanti stilistiche di un linguaggio, il suono della Nuova Musica (serialista, informale, elettronico, "concreto"...) può far sorgere, proprio per la sua resistenza alla codificazione e una certa inettitudine alla "consumazione" linguistica, un'attitudine fenomenologica. La sperimentazione sonora promuove quindi

l'apparire – attraverso il suono – di un nucleo profondo e 'inaudito' (per la novità del linguaggio, per la valorizzazione di un singolo elemento timbrico o ritmico, per l'emergere del suono da un'archetipia ancestrale così come da una convenzione più o meno rivisitata in senso ironico, emotivo o assoluto), originato in ogni modo da una deviazione seppur minima rispetto alle convenzioni di sonorizzazione musicale del tempo.²⁹

La valenza fenomenologica del suono (musicale e non) nell'audiovisivo rifluisce pertanto anche sugli elementi musicali più ipotecati – in via di principio – dal "consumo linguistico", e in precise condizioni (che il compositore può individuare e realizzare) rivitalizzarli contro la loro consumazione linguistica, avvalendosi tuttavia della loro riconoscibilità semantica.

²⁶ Macchi, *Produzione e consumo...*, cit., pp. 24-25.

²⁷ S. Bassetti, *La musica applicata*, in *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico – Egisto Macchi*, cit., pp. 67-75.

²⁸ Ciò vale in qualche modo anche per il genere cortometraggio, quello nel quale più intensamente Macchi è stato attivo nel primo decennio di attività di compositore per *moving-pictures*: com'è noto, i corti – per espressa disposizione ministeriale – venivano regolarmente proiettati anche nelle sale cinematografiche; tuttavia, il genere rimase un terreno meglio disponibile alla sperimentazione, rispetto al film lungometraggio ordinario.

²⁹ A. Mastropietro, *Egisto Macchi e le musiche per Bronte di Vancini*, in *Sulla strada dei Mille. Cinema e Risorgimento in Sicilia*, a cura di S. Gesù, Brancato Editore, Catania 2010, pp. 120-127: 121-122.

La “musicalizzazione” dei rumori e dei mezzi di riproduzione tecnologica rientra pienamente per Macchi nella dialettica tra fenomenologia e codificazione del suono e, nelle intenzioni del compositore, contribuisce a superare il problema dell'entropia linguistica, della perdita d'informazione – per saturazione equipollente di tutte le possibili combinazioni seriali – della *neue Musik*. In un passo – poi compresso³⁰ – destinato alla presentazione di *Parabola* (*infra* cap. 4), Macchi fornisce in tal senso un'indicazione eccezionalmente corredata di annotazioni teoriche altrove rare; essa viene formulata spiegando, per il ruolo di “colonna effetti” della *registrazione* 2, l'utilizzo (assai vicino a prassi radiofoniche) di suoni/rumori non elaborati, ma modificati nella durata e montati a velocità differenti dall'originale:

[...] Ognuno dei suoni usati è sempre perfettamente riconoscibile per quello che è, almeno fintanto che il suo tempo di “esposizione” lo permette. (Naturalmente in montaggi di frammenti di pellicola magnetica di cm. 3,8 corrispondenti a 1/12 di secondo [essi] impediscono la riconoscibilità dell'oggetto proposto.) Questa colonna effetti sostituisce l'orchestra alla quale è stata preferita per due ragioni in particolare:

1) esigenza di aderire quanto più strettamente allo spirito della vicenda, in cui eventi sono proposti allo spettatore con una immediatezza, con una concretezza tale da richiedere un corrispettivo sonoro altrettanto direttamente efficace da poter pervenire alla sensibilità dello spettatore con la stessa immediatezza;

2) esigenza di raggiungere un tipo di fruizione omogenea rispetto a tutti gli elementi dello spettacolo. La quantità di “informazione” che si sviluppa dagli eventi scenici non avrebbe dovuto essere inferiore o superiore a quella degli eventi sonori. La scheletricità dell'impianto generale della vicenda comporta un valore di “informazione” sufficientemente lontano dalla saturazione da consentire una facile intelligibilità, da stabilire una sicura, non equivoca comunicazione. Mi è sembrato pertanto necessario costruire un testo sonoro la cui complessità non superasse quei valori e rispettasse le capacità di percezione dell'ascoltatore. L'uso appunto di “oggetti sonori naturali” (sono esclusi, quindi, i suoni elettronici) mi sembrava potesse ridurre la “originalità” del “messaggio” sonoro, almeno in confronto alla complessità del linguaggio strumentale contemporaneo, la cui carica di “informazione” (per un pubblico che non sia quello specializzato dei festivals) è salita a livelli di quasi saturazione. Impoverimento quindi dell'originalità del “messaggio sonoro” in favore di un arricchimento di fruizione e di apprendimento dello spettatore. Tutti gli oggetti sonori (anche quelli riferibili alle registrazioni 1 e 3) sono stati catalogati e classificati. Non sottoposti a manipolazione (nel senso che a questo termine si attribuisce nella pratica della musica concreta) e con le eccezioni cui accennavo prima (semplici modificazioni delle durate e delle intensità), questi oggetti sonori naturali si offrono all'ascolto nella loro genuina struttura per essere riconoscibili nei loro valori fondamentali, senza alcuna preoccupazione per il “ricordo”, per la “memoria” degli eventi cui naturalmente sono associati i singoli suoni, anzi vorrei dire con il fermo proposito di mettere in moto questa “memoria”.

Testato con le esperienze nell'audiovisivo, l'utilizzo di materiali sonori oggettuali (presente già in *Anno Domini*) rovescia la rappresentazione cinematografica: non accoppiamento biunivoco di immagine-evento sonoro, ma autonomia di questo a contrappuntare la situazione in scena, e a innescare un'autonoma interpretazione fantastica del fruitore a partire da un pronto riconoscimento dei materiali oggettuali ad un primo livello semantico. Propiziata dalla *experimental music* cageana, l'immissione del vitalismo sonoro nella cornice dell'opera approda a un esito opposto alla serena illuminazione *zen*, all'accettazione di una “vita” cui l'arte si omologhi: la vita e i suoi tumulti vengono gettati dentro l'arte, quand'anche si abbia a che fare con sonori *objets trouvés* o collagistiche citazioni. La stessa scrittura strumentale e vocale, tuata dal pensiero seriale e dalle sue nascenti propaggini informali, schiva l'atarassico osservare la materia dipanarsi nel tempo, e vi si tuffa (nella materia) subendone i raggelamenti, le immobilizzazioni.

³⁰ Compresso nella versione pubblicata (E. Macchi, *Parabola*, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone, in “Collage”, 1 (7)/dicembre 1963, pp. 39-44) per motivi di spazio tipografico, o forse per il suo esulare – in direzione sia tecnica sia estetica – dalla mera informazione descrittiva, questo passo è stato recuperato nella sua lezione originaria in un documento del fondo Macchi-Di Tommaso (AM1) consistente in 5 grandi fogli dattiloscritti (due dei quali recanti sul retro l'accollatura pre-stampata per la partitura di *Parabola*) che contengono la prima versione della presentazione (il passo riportato si trova ai ff. 2-3).

Tra le componenti linguistiche cui Macchi ha trovato una posizione nel suo personale sistema linguistico-espressivo dei primi anni Sessanta, quella “oggettuale” avrà più lungo e significativo sviluppo, senza che le altre vengano meno. Tutte, comunque, sono compresenti nel primo – e unico – dei progetti portati a termine con Titone.

3. Anno Domini

La genesi del lavoro, già indagata, si può così riassumere: le testimonianze epistolari collocano l'avvio della composizione nell'agosto del 1961 (Macchi aveva ricevuto poco prima l'inizio del libretto, dichiarandosene soddisfatto).³¹ Il testo ‘librettistico’ risulta terminato entro l'anno, e doveva apparire molto simile – se non sostanzialmente identico – alla forma che poi assumerà nella stampa realizzata in vista della première del 1965:³² vi si può riconoscere l'influenza dell'organizzazione della parola nello spazio tipografico tipica di certa poesia dei *Novissimi* e del Gruppo ‘63³³ o della “poesia visiva” dello stesso periodo, così come della de-costruzione collagistica e combinatoria di strutture fraseologico-versuali (nonostante l'eccezionale o intermittente riapparizione di ritmi versuali tradizionali, ad es. l'endecasillabo). La stesura della partitura prosegue fino ai primissimi mesi del 1962,³⁴ anno riportato sul frontespizio e alla conclusione dell'unica partitura autografa.³⁵

Anno Domini, “composizione per teatro in un atto”, ha avuto una sola rappresentazione,³⁶ a Palermo, nella serata inaugurale della V Settimana Internazionale di Nuova Musica (1.9.1965, Teatro Biondo):³⁷ gigantismo degli organici e – verosimilmente – difficoltà di esecuzione costrinsero a pre-registrare su nastro anche il Coro 2 e quello ‘in orchestra’, previsti dal vivo nella partitura,³⁸ missandoli agli altri Cori,

³¹ Lettera del 10.7.1961 di Macchi a Titone, citata in D. Tortora, *Saggio critico*, cit., p. 42.

³² A. Titone, *ANNO DOMINI tredici testi per un'azione teatrale (1961)*, musica di Egisto Macchi, Aldo Bruzzichelli Editore, Firenze, 1965]. Il libretto pubblicato è una riproduzione di un dattiloscritto, i tredici testi (ognuno con un titolo) riportati su una pagina ciascuno; la descrizione che ne dà Zaccaro a composizione in corso è in sostanza aderente alla stampa: «Le varie “voci” che già sul libretto sono espresse contrappuntisticamente (cioè come varie parti potenzialmente autonome che tendono a formare un tutto unico), dovranno avere, in musica, la medesima disposizione, senza che la chiarezza di ciascuna di esse abbia a perdere qualcosa» (G. Zaccaro, *A colloquio con Egisto Macchi*, cit.). Per la sua evoluzione in “copione” comprendente dettagliate informazioni sceniche e strutturazioni formali, *infra* in questo paragrafo.

³³ Grazie agli stretti rapporti personali con Gaetano Testa (co-redattore di “Collage” ‘parlato’), Titone conosceva sicuramente assai bene la poesia dei Novissimi, ai quali fu quasi interamente dedicato il primo appuntamento/numero dei *Dialoghi di cultura* di “Collage” ‘rivista parlata’ (8.1.1962). Tra le influenze più sensibili, oltre a quella di Alfredo Giuliani, quella di Edoardo Sanguineti (*Laborintus* era stato pubblicato già nel 1952?) traspare anche dalle pratiche della babele linguistica e della parodia (di una preghiera, di un ordinario testo drammatico del lamento funebre...), quest'ultima determinante – dietro l'assetto spazio-visivo – nell'articolazione in 13 parti-pagine del libretto.

³⁴ Bussotti, in una lettera a Macchi del 16.11.1961 (fondo AM1), chiede notizie sull'elaborazione – in corso – dell'opera; il già citato articolo di Zaccaro (cfr. nota 23), del febbraio 1962, definisce *Anno Domini* “in lavorazione”. La partitura era ultimata quando (22.3.1962, fondo AM1) Arrigo Benvenuti, compositore fiorentino e direttore delle edizioni Bruzzichelli (nel cui catalogo il lavoro sarebbe stato accolto), aggiorna in una lettera la situazione della partecipazione di *Anno Domini* al Concorso annuale della SIMC (anche l'articolo di Zaccaro aveva anticipato che esso vi sarebbe stato sottoposto).

³⁵ Per la descrizione delle fonti musicali e quindi dell'organico del lavoro, si veda la *Scheda* in appendice.

³⁶ Il lavoro, presentato – come detto – nella sezione ‘Opera’ del Concorso SIMC 1962, ricevette lì solo una segnalazione; il suo impianto doveva peraltro risultare assai poco ‘operistico’, per una commissione giudicante probabilmente legata a modelli primo-novecenteschi (il presidente della SIMC era all'epoca Mario Peragallo). Contatti allacciati in seguito, attraverso Benvenuti e le edizioni Bruzzichelli per un allestimento a Bergamo nel “Teatro delle novità” diretto da Bindo Missiroli, non si concretizzarono (al riguardo, la lettera di Benvenuti a Macchi del 9.5.1962, così come quella di Bussotti – del 3.5.1962 – di conferma della sua disponibilità a figurare tra gli interpreti della prima, entrambe nella corrispondenza presso il fondo AM1).

³⁷ Dell'esecuzione esiste una registrazione, effettuata dalla RAI (Teche Rai, Nastroteca centrale, bobine PA 330-331), ora rimasterizzata e pubblicata in doppio Cd I.R.T.E.M. (994/1-2, 1996) monograficamente dedicato a Macchi nella collana *Musici del Novecento attivi a Roma*. La durata complessiva, di 48'33", è tutto sommato coerente – conteggiati tagli in meno e applausi in più – con le cronometrie effettive segnate in partitura.

³⁸ Cfr. G. Lanza Tomasi, *Musica per un pasticcio teatrale (senza teatro)*, in “L'Orchestra”, 2-3.9.1965 [riportato in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, cit., pp. 157-159: 158]. Peraltro, nella pagina introduttiva della partitura è prescritto che i componenti di ciascun coro siano numerosi, per ragioni timbriche e dinamiche, e la registrazione ovviò a tale esigenza, ma l'ascolto della registrazione della *première* conferma che così si perse l'articolazione assicurata dalla combinazione su nastro/dal vivo. Tuttavia, ancora nel febbraio 1962 pure i Cori 1 e 3 erano previsti dal vivo: «L'organico vocale sarà composto da tre cori in scena e da uno in orchestra; quello strumentale sarà il tipico sinfonico.» (G. Zaccaro, *A colloquio con Egisto Macchi*, cit.). Sul nastro – dall'ascolto – sembrano anche esser stati collocati anche alcuni interventi delle percussioni. I cori che si ascoltarono

alle voci di speaker e ai suoni di cui già era prevista la registrazione. Oltre all'organico orchestrale (incarnato dall'Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Daniele Paris), dal vivo rimasero perciò solo gli attori, le comparse e le voci cantanti femminili.

L'allestimento fu in forma semi-scenica, per la regia di Italo Alfaro:³⁹ perciò, della sfaccettata e complessa rete di informazioni audio-visive *composte* anch'esse (questo è forse il senso del complemento del titolo, "composizione teatrale") nella partitura, solo una parte poterono cogliersi a Palermo. Le ragioni dell'accoglimento perplesso da parte della critica presente alla prima (*infra* con note 80-83) e del giudizio storico 'con riserva' che le si accompagna tuttora (opera di compromesso tra drammaturgia verista, o forse meglio grottesco-realista, e nuovo teatro;⁴⁰ «linguaggio propriamente teatrale [...] incerto, instabile, sospeso tra un atteggiamento meramente descrittivo e la definizione ormai superata di caratteri in conflitto tra loro»⁴¹) sono probabilmente da cercare anche in quella messa-in-scena monca, e non solo nei caratteri irrisolti⁴² che, indubbiamente presenti, di *Anno Domini* costituiscono pure il fascino e non gli fanno meritare l'oblio.

Uno degli aspetti più interessanti della partitura è infatti la precisione con cui vi vengono descritti dettagli che riguardano l'aspetto scenico (azioni, luci) e altri elementi-ponte tra questo e la componente propriamente musicale (suoni e voci su nastro con la loro spazializzazione, voci recitanti dal vivo). Ciò vale in primo luogo per la spazializzazione elettroacustica delle voci: a quella – complessa – predefinita per gli elementi sonori su nastro,⁴³ si aggiunge quella indotta dalla possibile ripresa microfonica del

– su nastro – alla *première* furono eseguiti dal Coro Musica Nuova di Roma diretto da Fausto Corrubolo; il nastro fu realizzato e montato a Roma presso le Ediz. musicali Rete e International Recording, a cura dell'autore e di Carla Simoncelli. Vedi la scheda in *Appendice I*, per le parti dei Cori utilizzate in funzione della registrazione.

³⁹ Italo Alfaro (Firenze, 1928-Roma, 1979) fu regista televisivo – nella sede Rai di Torino – e teatrale, attività iniziata nel 1955 con la Compagnia italiana di prosa del teatro d'arte dei giovani. Alcune foto di scena in b/n si possono osservare sia in "Marcatrè", 16-18/luglio-settembre 1965, p. 357 (autore del servizio fotografico non indicato), sia (una sola, da collezione privata) in *Palermo Anni Sessanta. Le Settimane Internazionali Nuova Musica*, a cura di F. Tessitore, Teatro Massimo, Palermo 2013, p. 157: rispecchiano la nudità prevista della scena (muri con porta d'ingresso, pedana-praticabile sul palco), ma smentiscono che sia stata una mera «versione da concerto» come indicato nel titolo del servizio di "Marcatrè", dato che gli interpreti sulla scena indossano costumi, ma non è chiaro se siano stati rispettati i numerosi cambiamenti di luce (e soprattutto i "buio"), né se vi fossero impiegati i significativi oggetti in scena e le azioni che coinvolgono questi con gli attori; l'impressione è che l'allestimento si sia limitato ai costumi e ai movimenti/oggetti scenici strettamente indispensabili.

⁴⁰ In particolare. G. Lanza Tomasi, *Musica per un pasticcio teatrale (senza teatro)*, cit., p. 159: «La stessa confessione di verismo avrebbe dovuto porre l'opera sulla via onorevole che passa attraverso gli esempi, speriamo dimenticati, di *Una gita in campagna* di Peragallo e di *Partita a pugni* di Tosatti. *Anno Domini* è di questi formalmente migliore, più nuovo di linguaggio o per meglio dire di mezzi, di effetti e di sapienza compositiva [...]. E' questo un pregio esclusivo della componente musicale dello spettacolo, non di quella teatrale, sulla quale molto vi sarebbe da obiettare: per banalità e incongruenza delle azioni mimiche: perché la trama emotiva viene annunciata non rappresentata dai due protagonisti.»

⁴¹ Questa il giudizio in D. Tortora, *Saggio critico*, cit., p. 46, però corretto dal seguente riconoscimento: «Un passaggio obbligato, tuttavia, lungo la via per la conquista di una propria autonomia e di una propria identità di scrittura; un terreno fecondissimo per la sperimentazione di soluzioni extravaganti rispetto al repertorio strumentale di più consueta frequentazione; l'occasione, infine, per cimentarsi con un'impresa del tutto nuova nella propria storia, determinante per dare accesso a quel principio dell'impurità cui si è fatto cenno [...].»

⁴² Altra circostanza pregiudiziale alla sua ricezione fu la divisione, nell'allestimento palermitano, in due parti divise da intervallo; il lavoro, in un solo atto, è stato diviso alla sua *première* per assecondare esigenze pratiche, mancando sulle fonti qualsiasi istruzione autoriale originaria in proposito: la partitura autografa prosegue - senza interruzioni - la numerazione di battute nella seconda parte; l'indicazione "fine della prima parte" è evidentemente aggiunta in un secondo tempo; inoltre il personaggio dell'Ufficiale apparirebbe in modo troppo isolato e fugace prima della pausa, mentre la sua presenza ha un senso col seguito della "Grande scena d'amore" insieme al Prigioniero e al Soldato. Inoltre, reggendosi *Anno Domini* su contrasti netti e irriducibili, proprio la cesura tra prima parte (coralità vocale e scenica, grandi quadri visivi) e la seconda (che si apre con una lunga sezione recitata condotta dai personaggi individuali), risolta in separazione strutturale invece che in studiata collisione, può aver contribuito a pregiudicare molto di quei contrasti e a disorientare i recensori della prima assoluta.

⁴³ 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 registrati: Coro 1°, 4 linee di soprani e 1 di bassi; Coro 3°, 2 di bassi, 2 di tenori e 1 di soprani. Informazione spaziale rilevante possiedono anche le registrazioni su nastro: ad es., nella sc. 25, il mix di stazioni-radio – a 7 canali – viene

Coro 2° e dei recitanti, puntigliosamente indicata in partitura (mediante un apposito segno, vedi es. in fig. 1 dell'Appendice II)⁴⁴; 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 (es. in fig. 2 dell'Appendice II, scena 17, p. 50, dettaglio). 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. Ciò coglierebbe solo parzialmente, a mio avviso, i valori della partitura, e distorcerebbe un quadro storico nel quale ormai (e, per ragioni intuibili, soprattutto nel teatro musicale, portato alla organizzazione temporale più o meno rigorosa dei parametri sonori) ogni componente del fatto teatrale era chiamata a valorizzarsi per sé e in relazione alle altre e, perciò, ad articolarsi con la migliore e maggiore definizione dei segni.⁴⁵

La relativa novità di *Anno Domini* sta appunto nell'includere tali segni direttamente sulla partitura e, spesso alla pari degli eventi musicali, di dar loro precise coordinate temporali. In tal quadro, andrebbe riconsiderata la funzione di quello che oggi si conosce quale 'libretto': il vero riferimento per l'elaborazione musicale del lavoro sembra infatti esser stato un copione verbale-scenico-visivo, del quale si conserva purtroppo solo un frammento (le pp. 12-16)⁴⁶ ancor più circostanziato della partitura nelle indicazioni per la distribuzione delle battute, per i movimenti scenici, le luci etc. Inoltre, tale 'copione' rispecchia la combinazione effettiva nella partitura dei testi del libretto (sovrapposizione di differenti testi nella stessa scena), e assume – nel frammento superstite – la scansione in colonne che avrà in genere, nei 'copioni' successivi per Macchi di Titone (che, in una riflessione parzialmente pubblicata, li chiama significativamente *prepartiture*)⁴⁷, un valore insieme spaziale e mediale.

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*.

⁴⁴ E. Macchi, *Anno Domini*, partitura autografa presso l'Archivio Edizioni Berben – Ancona, p. 85 (dettaglio), si ringrazia la Berben per il consenso alla riproduzione e alla pubblicazione di questo e del seguente esempio in Appendice II.

⁴⁵ Titoli 'storici' come *Die glückliche Hand* di Schönberg, *L'Histoire du soldat* di Stravinskij, *Wozzeck* e *Lulu* di Berg, e analoghe esperienze teatrali rivoluzionarie (Pirandello, Mejerchol'd, Piscator, e più intensivamente Brecht, citato anche attraverso Adorno), accanto a *Originale* (1961) di Stockhausen (che, in una chiave vagamente neo-dada favorita qui dalla collaborazione con l'artista Mary Bauerrmeister, fornisce una griglia temporale entro cui calare materiali sonori, visivi, gestuali e teatrali agiti in uno spazio destrutturato), vengono chiamati in causa da Macchi nella prolusione al concerto intorno a "Teatro, gesto, grafia" all'interno della serie di appuntamenti "La Nuova Musica in Italia" proposta presso il Teatro Ateneo di Roma nella primavera del 1964 e organizzata insieme a Domenico Guaccero. Il testo, conservato in un dattiloscritto con aggiunte autografe presso I-Vgc/IdM/FEM, evidenzia uno stato della riflessione sul tema alimentato dal confronto ora biunivoco con Guaccero (passi del cui scritto *Un'esperienza di "teatro" musicale*, a sua volta legato alla prima elaborazione compositiva di *Scene del potere*, vengono quasi citati, con in testa la diagnosi di un «processo inteso ad isolare gli elementi costitutivi» del teatro musicale e quindi di una loro riorganizzazione a-gerarchica e non-unidirezionale; cfr. D. Guaccero, *Un'esperienza di "teatro" musicale* [1964], in *Un iter segnato. Scritti e interviste*, a cura di A. Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2005, pp. 143-160). La prolusione, inoltre, cita altri testi teorici e musicali europei che, in quegli anni, inglobavano perlomeno il 'gesto' nell'elaborazione seriale e – in generale – teatral-musicale: Ligeti, *Wandlungen musikalischen Form* (pubblicato in "Die Reihe", 7/1960); Stockhausen, *Originale*; Berio, uno scritto non identificato ma coevo ai primi di Eco sull'*opera aperta*; Kagel. Quel concerto propose, accanto a registrazioni da *Wozzeck*, *Il prigioniero* e *Intolleranza 1960*, un programma dal vivo espressione della nascita Compagnia del Teatro Musicale di Roma, fondata l'anno dopo da Guaccero Macchi e Bussotti, e annoverante la prima di *Incontro a 3 (Variazioni su Ionesco)* di Guaccero, che documenta una ricezione originale – per la sua tendenza alla de-costruzione scenico-sonora – del 'teatro dell'assurdo' affermatosi in Italia in quegli anni anche attraverso i pionieri dell'avanguardia teatrale romana (Carlo Quartucci mette in scena, tra il 1959 e il 1961, *Aspettando Godot* e *Le sedie*, negli stessi anni degli esordi di Carmelo Bene e del suo primo Majakovskij realizzato con Bussotti quale curatore delle musiche). In proposito: A. Mastropietro, *Anni Sessanta: rappresentazione e superamento della crisi del linguaggio in tre lavori "gestuali" di Domenico Guaccero*, in "Musica/Realtà", 105/2014; A. Mastropietro, *Intorno alla 'Compagnia del Teatro Musicale di Roma': un nuovo modello realizzativo, tra sperimentazione e utopia*, in *Atti del Seminario Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Fondazione Giorgio Cini-Istituto per la Musica, Venezia 2016, in preparazione per la pubblicazione online.

⁴⁶ In AM1: si tratta di 5 ff. dattiloscritti, barrati a matita (quindi, forse, riformulati, a meno che la barra non segnali il completamento in partitura della sezione), su carta giapponese di formato 220 x 237, riguardanti la somma della *Grande Scena d'Amore* e la *Trenodia* (testi nn. 4 e 5).

⁴⁷ Citata in: E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit., p. 44.

In ogni caso, sul 'libretto' a noi noto [vedi nota 32] la disposizione grafica sul foglio – per linee spezzate, per colonne verticali di testo, per zone separate (per lingua, per attribuzione a personaggi o tipologie vocali) – è già/di nuovo una sua 'messa in partitura', suggerendo articolazioni acustiche, spaziali o temporali (fig. 3 in Appendice II, solo p. 1), e insieme (nel suo smontare/rimontare parole in fonemi e sillabe, frasi in parole, sequenze in frasi) lo rende disponibile a ulteriori processi de- o ri-compositivi, che ne trasformeranno totalmente il concretizzarsi sonoro-musicale in partitura e all'ascolto. La componente verbale predisposta da Titone viene quindi integrata (de-composta e ri-composta) due volte in altrettanti testualità complesse: dapprima nel copione, nel quale le informazioni scenico-visive hanno un rilievo significativo ed emerge una volta di più la matrice 'visiva' (e perciò non-discorsiva) del teatro musicale delle neo-avanguardie romane, quindi nella partitura. A tale "sparire" del testo nella partitura, al suo rendersi totalmente organico alla drammaturgia complessiva, allude lo stesso Titone sia nel 1963, riferendo di *Parabola*:

[...] Il testo, infatti, sin da allora nasceva in stretta aderenza alle immagini e ai suoni e venne steso come una "partitura di parole" molto più essenziale e inserita nella potenziale partitura sonora di Macchi [...];⁴⁸

sia nell'introduzione al dattiloscritto – poco più tardi – del testo per il *Processo a Giovanna* (sul quale *infra* il cap. 4):

[...] questo "libretto" vuole scomparire dietro le note e si augura di lasciare la musica completamente *sola*.⁴⁹

Nel rifunzionalizzare la componente verbale nella drammaturgia, i tre lavori che legano Titone e Macchi (uno completato, uno incompiuto, uno rimasto allo stato progettuale) si dispongono tutti a una più generale riorganizzazione di senso e di segno nelle componenti il teatro musicale, lungo una linea estetico-pragmatica che forse era già stata enunciata da Titone – con specifico riferimento ad *Anno Domini* – nell'intervento *Un'idea di teatro* entro il quinto 'numero parlato' di "Collage" (Palermo, Banco di Sicilia, 27.6.1962), probabilmente la fonte più volte citata da Macchi nella presentazione di *Parabola* per "Collage" stampato: è la linea di ciò che s'iniziava già a nominare "teatro musicale totale", ovvero coinvolgente, senza prevaricazioni gerarchiche determinate a priori, tutti gli elementi della rappresentazione audiovisiva. Ma, più che un contrappunto analitico e divergente, Titone e Macchi sembrano prendere le mosse da uno sconfinamento generalizzato (che accosta occasionalmente fasi di predominio/sottomissione netta di una componente e, da qui, riferimenti a generi corrispondenti, come il teatro di prosa tout-court – con musica assente o in totale subordine, il radiodramma – con visione assente o in totale subordine, etc.) per un differente obiettivo finale: l'approdo a una fusione organica, un discioglimento degli elementi nell'altoforno della drammaturgia:

Il problema è giungere a una coesistenza non gerarchica dei vari elementi che fanno il teatro: parole, suoni e immagini. Il compositore non può più illudersi di scrivere della musica su un testo per lui preparato, di servirsi quindi delle parole come di un "pretesto" e di chiedere poi a uno scenografo di presentare acconciamente il "suo" lavoro. Bisognerà – credo – giungere col tempo a organizzare la narrazione lavorando contemporaneamente ai suoi tre elementi essenziali. Si dovrà arrivare a stendere insieme la partitura che dovrà strutturare suoni, parole e immagini entro una comune resa grafica. Solo così si potrà – per esempio – creare un testo che non sia letteratura e non sia "pretesto". La parola dovrà essere considerata una delle dimensioni del discorso musicale e così l'immagine [...].⁵⁰

La descrizione sintetica qui di seguito muove dalla constatazione che *Anno Domini* si regge su contrasti generalizzati (sonori, verbali, visivi, di scrittura musicale...), sia in orizzontale sia in verticale. Il più frequente è quello luce/buio, parziali o totali: similmente al successivo *Parabola*, il fondo del palcoscenico è spartito in tre "muri" contro i quali gli effetti di luce/buio mutano anche indipendentemente. Che alcune strutture scenico-verbali si incassino l'una nell'altra, fino alla

⁴⁸ Citato in: E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit., p. 44.

⁴⁹ *Egisto Macchi | Processo a Giovanna | su testo di Antonino Titone*, documento presso il I-Vgc/IdM/FEM, f. 1 (anch'esso dattiloscritto) di 11, riportato in D. Tortora, *Saggio critico*, cit., p. 46.

⁵⁰ Citato in: E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit., p. 44.

sovrapposizione di tre strutture del testo librettistico stampato, asseconda tale criterio, generando automaticamente collisioni verticali di situazioni scenico-verbali. Nonostante ciò metta in discussione la valenza drammaturgico-formale di tali strutture (ridotte, come detto, a materiale), si è ricorso comunque – per comodità di esposizione – ai titoli delle 13 parti-pagine del libretto per scandire il flusso visivo-sonoro dell'azione e della partitura:

La *Lamentatio Prima* (testo 1°, pp. 1-24 – nn. 1-6, batt. 1-185 – della partitura autografa) apre il lavoro coagulando lentamente dal nulla, con studiata frammentarietà, un paesaggio audiovisivo frastagliato e lacerato. All'alzarsi del sipario, nel buio più completo, una voce recitante maschile sussurra – bocca aderente al microfono – parole dolenti e pietose, non comprese sul libretto e nella registrazione, ma presenti in partitura e nella riduzione, denotanti la condizione delle vittime dei lager ma anche – estensivamente – la condizione umana.⁵¹ Macchi ha, per il quadro iniziale (del cui testo già dispone), obiettivi molto chiari sin dal 7.8.1961 (lettera a Titone); essi fanno leva su un utilizzo intenzionato dell'informazione luministica:

Il problema espressivo è quello di riempire quello spazio buio, per dare la stessa sensazione che si prova quando si entri in una camera buia dove non si sappia che vi sono persone che dormono. La loro presenza in questo caso viene avvertita attraverso svariati elementi, per esempio la diversa composizione dell'aria all'interno, il respiro soffocato e quasi impercettibile, un odore particolare e caratteristico, etc. Ora, all'alzarsi del sipario, lo spazio buio non è altro che uno spazio buio che tocca a me riempire e a cui tocca a me dare un significato [...]. E' necessario che finisca l'episodio, luce compresa, lo integri, come dicevo, con le registrazioni e poi lo rivaluti in toto.⁵² [sottolineato mio]

Ancora immersa nel buio, la scena si riempie di sospiri, fonemi aspirati e ispirati dei Cori su nastro. La sperimentazione sulla voce, solidale a tutta quella coeva delle neo-avanguardie, ha qui una straordinaria concretezza ed efficacia scenica, un materismo poggiato sul suo essere *flatus* vitale, corporeo, prima che analisi fonematica. L'ingresso centellinato degli strumenti disegna, parallelamente, fasce accordali statiche, sfrangiate in entrata e in dissolvimento, secondo soluzioni simili a quelle di norma adottate da Boulez; la scrittura, però, è più vicina a quella di Nono, o alle fasce sonore di Ligeti, e perciò a soluzioni che trasformano in *informali* i principi seriali, in *textures* le strutture.⁵³ Con il solidificarsi di fasce a cluster in orchestra, si percepiscono anche le prime parole intere, in particolare “carne” e “morte” (con enfasi consonantica sulla “r”). Micro-melodie ai cori e agli archi, polimetria, dislocazione per blocchetti timbrici, animano progressivamente il tessuto sonoro, mentre la luce (sui due muri, prima di sinistra, poi di destra) cresce fino a un'intensità violenta, illuminando donne e bambini distesi. Ora, il tessuto si frange in silenzi contrapposti a lame e blocchi di suono contrastanti, per timbro e intensità, mentre le altezze – tendenzialmente bloccate in campi armonici, e compattate coi loro intorni quartitonalità – vanno a polarizzarsi su attrattori acuti, tra il Sol#4 e il Sib4. Le parole via via emerse sono contrappuntate dal Coro in orchestra, che intona a parte (in una lirica polifonia a 4 voci, su accordi in lenta rotazione⁵⁴) le colonne testuali che citano la notissima *Victoire de Guernica* di Paul Eluard (“beau monde de mesure...” etc.)⁵⁵.

⁵¹ «Alle anime vive, in memoria dei corpi morti, di quelli cioè che ormai sono polvere bianca, / ma anche di quelli che presto potranno essere morti, / voi che ascoltate cadaveri nauseanti loro malgrado (identici fini mutatis mutandis) / et nos cogitantes probabilmente anche / ohimé».

⁵² In D. Tortora, *Saggio critico*, cit., pp. 42-43.

⁵³ G. Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber, 1993, Laaber-Verlag.

⁵⁴ L'accordo è determinato da un'intervallistica verticale privilegiata (tra le parti esterne, 7e maggiori – a volte minori – e 9e minori, tra le parti interne anche qualche tritono, 5a giusta e 6a). In questa fase, si ode nella registrazione (8:30 e a seguire) una risata femminile, spia dell'entrata in scena (in anticipo rispetto alla didascalia del n. 6) di una donna: la regia non seguì perciò alla lettera le indicazioni sceniche – pur assai dettagliate – in partitura.

⁵⁵ La poesia, pubblicata in *Cours naturel* (1938), era rimasta anche nel periodo post-bellico un vessillo letterario dell'antifascismo, tanto da essere musicata da Luigi Nono in *La victoire de Guernica* (1954) per coro misto e orchestra. Si veda *infra* per le ulteriori citazioni nel testo musicato.

Il successivo *Recitativo* (testo 2°, pp. 25-53 – nn. 7-18, batt. 186-395) dà spazio, quasi nella sua interezza (solo pochi secondi ne sono esclusi), a suoni concreti registrati e montati su nastro,⁵⁶ più voci di speaker: mimetizzati all'inizio nel rumorismo del nastro, gli interventi dell'orchestra emergono episodicamente (ad es. nel n. 11 il pf. da bat. 278 e gli ottoni da batt. 293) con una scrittura ruvida e scheggiata;⁵⁷ altri interventi del coro (n. 10) e dell'orchestra (n. 12) sottolineano – del montaggio testuale – le parole che non appartengono (entro quelle degli speakers) alla prospettiva degli aguzzini⁵⁸. Sulla scena, violentemente illuminata, entrano uomini, donne e bambini (i prigionieri), recando gabbie e valigie che, inebetiti, lasciano cadere, denudandosi completamente come in un mercato di uomini (n. 15, didascalia “tutti mostrano il palmo delle mani e i denti”) in un clima sonoro sempre più lacerato di interventi collidenti (ivi compreso l'urlo on-air, à la *Artaud*, sulla parola “Mer-de”), e uscendo infine di scena durante il n. 19 “accelerando l'andatura come un branco di pecore”.⁵⁹

La *Lamentatio seconda* (testo 3°, pp. 54-66 – nn. 19-36, bat. 396-500) tesse un suggestivo contrappunto tra suono e scena-visione: sul piano sonoro, dopo un prezioso vestibolo delle percussioni, una frammentata frase verbale ancora da *La victoire de Guernica* (“il vous on fait payer... le pain la ciel la terre... e la misère”) viene intonata liricamente dal soprano solo, assecondata dal coro 2 e da 4 violini soli in un micro-contrappunto sovracuto punteggiato con percussioni e tastiere tintinnanti, mentre le dure parole (scompagnate in sillabe separate e in lingue diverse – italiano, latino, inglese, francese) di accondiscendenza alla crudeltà della guerra si materializzano in interventi massivi corali-orchestrali, ma sempre frammentari da interruzioni di silenzi e tenui spessori (ad es. la cadenza del flauto solo, n. 26 – batt. 457-460). Sul piano visivo, tre bambini laceri si inerpicano, torce accese e sbattute sul viso, lungo i muri ora vividamente illuminati (in corrispondenza dei *ff* in orchestra) ora bui della scenografia.

La battuta “children's corner” (alla *première* fu pronunciata in italiano) chiude la scena, e fa da trait-d'union con la successiva (pp. 67-89, nn. 37-40, batt. 501-605), che sovrappone i testi 4° (*Grande scena d'amore*), 5° (*Trenodia*) e parte del 6°, assegnando il primo ai personaggi recitanti in scena (Enea/Il prigioniero, Il soldato, L'ufficiale) e il secondo al commento del coro. Da qui in poi, le pre-esistenti strutture testuali si incassano tra loro, scorrendo parallele su più piani e impedendo una netta divisione in sequenze separate.

Nel buio, prima che la scena s'illumini su un uomo che attende al margine di una fossa scavata, s'ascolta un preludio di coro e orchestra centrato su frequenze gravi e fonemi isolati. Dopo il dialogo-identificazione del Prigioniero,⁶⁰ spogliato e condannato nonostante l'apparente compatimento del Colonnello (solo parole recitate e suoni dei passi sulla scena), i Cori – che si erano limitati, solo il Coro in orchestra, a interventi parlati-sussurrati o intonati su scarni interventi lirici – prorompe con l'orchestra in taglianti fortissimi, sempre discontinui e frammentati da silenzi e pianissimi, da singole parole-frasi microfonate/registrate e dislocate perciò su sorgenti spaziali sempre mutevoli. Intanto sulla scena il Prigioniero, recalcitrante, viene spinto verso la fossa dal Soldato, e commiserata tragicomicamente e a tinte cariche (“prima ci avevo la moglie e l'amante a Bro...”, “stanotte mi piscio”, “i miei amici sono morti”, ora tra i denti ora stentoreo) la condizione sua e degli ‘altri’; parole e frasi sopra segnalate sono un corollario-commento all'azione a centro scena, con i muri ancora al buio (“Lo tradivano sempre... ‘sti figli di”, “L'amava tanto”, “Gott mit uns” etc.).

⁵⁶ Si riconoscono nella registrazione, e sono segnalati nella partitura, suoni di una radio che si sintonizza su diverse stazioni (ronzii, sibili, disturbi...) e segnali di telegrafo; gli stessi speaker sembrano parlare attraverso la radio: un'allusione al ruolo vizioso, nella nascita dei regimi dittatoriali e nella loro accettazione, dei mezzi di comunicazione di massa?

⁵⁷ Simile anamorfismo rumoristico della scrittura strumentale sarà spinto assai in profondità in *Morte all'orecchio di Van Gogh* (1964) per recitante, clavicembalo amplificato, orchestra d'archi e nastro magnetico, brano da concerto costruito da Macchi attorno al testo della di Ginsberg e al nastro che sonorizzava un omonimo cortometraggio di Sergio Tau (si veda anche nota 107).

⁵⁸ “Imperocché voi peccaste or qui giacete”, “tassative disposizioni”, “kaput und”, “Verstehen Sie das?”.

⁵⁹ Perfino gli oggetti abbandonano la scena, separatamente, al numero successivo (n. 20), a sottolineare la loro indipendenza di azione-ruolo rispetto agli interpreti in palcoscenico.

⁶⁰ In partitura, le domande del Soldato al Prigioniero sono in tedesco, invece che in italiano (libretto e registrazione). nella parte iniziale del dialogo, Prigioniero e Colonnello non parlano mai direttamente l'un l'altro, ma sempre attraverso la mediazione del Soldato, che – s'intuisce dalla registrazione – si muove sul palcoscenico con passo militare.

I commenti di cori e orchestra proseguono nella successiva fase (pp. 89-94, nn. 40a-41, batt. 606-636), che completa il testo 6°⁶¹ con la violenta *Spartizione delle vesti* del Prigioniero tra Soldato e Colonnello (se le disputano grugnendo) e vi sovrappone il testo n. 7, la *Pregiera* parodica (“Padre nostro... che nei cieli... io fo la tua... volontà... non ho il pane... crepo et” etc.) recitata dal Prigioniero semisepolto nella terra.⁶² Gli interventi strumentali sono pochissimi e – salvo un paio di eccezioni – tenui, puntandosi in tutta la prima parte della scena sull’incastro (nella *première* solo parzialmente realizzato per come era precisamente notato) tra testo della preghiera del soldato, interventi dei Cori sugli altoparlanti, e versi animaleschi di Soldato-Ufficiale

La successiva fase (pp. 95-120, nn. 41-55, batt. 637-)⁶³ ha un elemento ricorrente nel suono della pendola (con e senza rintocchi delle ore)⁶⁴, che torna tre volte, ad aprire o a chiudere i testi recitati dialogati tra Ufficiale e Prigioniero (*Serenata* testo 8°, *Duetto primo* testo 10°, *Duetto secondo* testo 12°): gli appelli che il primo cerca di rivolgere al secondo non sono realmente colti, i due personaggi non comunicano. L’azione consta nella caduta di indumenti dall’alto sul Prigioniero; questi li scaglia verso il Colonnello, che a sua volta li rimanda indietro formando un cumulo; cala ora una brocca, il Prigioniero cerca di prenderla, ci riesce, vi beve, la scaglia verso il Colonnello, che si scaglia contro di lui rimanendo carponi; il Prigioniero si scuote e il cumulo crolla... I primi due testi sono intersecati dal testo latino dell’*Epistola* (testo 9°, affidata ai cori – con orchestra – in una scrittura che oscilla tra il recitato amplificato e il cantato, quest’ultimo a sua volta tra il lirico-sospeso e il tensivo-massivo; alla fine della descritta pantomima tra Prigioniero e Colonnello,⁶⁵ una struttura di luce-buio (improvvisi) sui muri si scontra con una struttura di pieni-vuoti orchestrali (mentre il coro prosegue le fasce cantate o gli interventi recitati amplificati). Sincronizzatisi infine i due tipi di eventi, si illumina il solo muro n. 3 (n. 52, batt. 815 e sgg.), presso il quale – dotate di tre torce – cantano tre donne⁶⁶ la delicata, sospesa *Lamentatio terza* (testo 11°, batt. 819-829), pochi gementi sostantivi e aggettivi col tenue accompagnamento di tastiere e violino soli, in parallelo alla loro stessa voce recitata su nastro. L’ultima parte del dialogo tra Colonnello e Prigioniero, iniziata nello sfondo distanziante di un fruscio di vecchio disco, è ormai confidenziale, come se – più che entrati in dialogo – i due si siano infine identificati.

Si avvia il finale *Postludio* (testo 13°), immerso in una luce incupitasi sul viola e in scena che va coprendosi di neve. Interamente intonato dai cori (cantati e parlati) e dalle voci soliste, il testo, nel quale si recuperano frammenti tradotti della *Lamentatio seconda*,⁶⁷ è tramato con fasce orchestrali che, da cluster compatti, tendono a diradarsi e ad assottigliarsi fino a singole note-polo proiettate su più ottave. Sono appunto dei rintocchi ottavati a precedere l’amara, grottesca chiusa recitata dai Cori:⁶⁸ “pane... pane?... non ce n’è!”.

⁶¹ La colonna testuale del libretto attribuita ai cori (quella a destra) manca di alcune linee versuali presenti in partitura (“Ma dicono che risorge... quello... dopo... Lo interroghiamo?... Non lo interrogate... Coruscans fulget”) che legano la scena con la successiva, aperta dal suono della pendola.

⁶² Per il riferimento beckettiano, *infra*.

⁶³ Alla *première*, la parte di azione (sonorizzata quasi solo con la pendola) da batt. 637 a 681 fu tagliata, e si attaccò quasi all’ingresso delle prime battute dei Cori 1-2-3 recitati (batt. 691 e sgg.).

⁶⁴ Il dettaglio della presenza o meno dei rintocchi non è specificata dalla partitura, ma è una *variatio* evidente nella registrazione della *première*: la sua presenza da batt. 712a, ad es., predispose l’ingresso di un pannello seriale-contrappuntistico (*in p*) ai legni, e poi – sfumato questo – poi l’ossessivo invito-ordine del Colonnello al Prigioniero-Enea di ascoltare “le voci degli angeli” (che Enea non sente).

⁶⁵ Vi entra anche il catatonico gesto, da parte del Prigioniero, di alzare e far cadere a corpo morto un braccio: ancora un’allusione al suo diventare vittima-corpo esanime, risolta in minimale ‘esercizio’ mimico, secondo una tecnica che avrà molta cittadinanza nel teatro degli anni a venire.

⁶⁶ Le voci femminili si allargano a partire dal tritono Re-Lab, lasciato loro dall’ultimo accordo delle voci femminili del coro in orchestra. In questa prima occorrenza del *tricinium* (vedi nota seguente), le tre voci cantano con emissione naturale-popolare (e dunque intonazione non pulita), e solo sprazzi della linea melodica notata.

⁶⁷ E’ appena prima di questo punto (corona di batt. 841) che l’autore ha reimpiegato il *tricinium* vocale femminile delle batt. 819-829 (*Lamentatio terza*), ma facendolo cantare – nella continuità delle linee melodiche e senza il riflesso parlato su nastro – con piena emissione lirico-corale, sopra un sfondo di cluster tenuto sovracuto di armonium e armonici degli archi: si tratta di uno momenti acusticamente ed espressivamente più magici della *pièce*.

⁶⁸ Questa chiusa, nella rappresentazione palermitana, fu – come segnalato – affidata agli attori singoli, perdendo però qualcosa in sbalzo e “universalità” dell’assurdo cui – detta dai Cori parlati – meglio rinvierebbe.

Alcune ulteriori considerazioni generali, a integrazione di quelle già formulate sopra:

1) Nella costellazione di media che le prime drammaturgie musicali della neo-avanguardia (soprattutto romana) disegnano, si fa notare la marginalizzazione della parola e della voce, confinate come sono – tanto in *Collage* di Perilli e Clementi, quanto in *Die Schachtel* di Nonnis ed Evangelisti⁶⁹ – a ruolo d’oggetto scenico o a sue appendici, e per di più localizzate in episodi circoscritti: in *Collage*, l’unico elemento vocale è un montaggio su nastro di brevi frammenti di canto jazz di Bessie Smith e una improvvisazione su un breve test-decollage preparato da Perilli, compresenti entrambi alla proiezione di un film analogamente montato; in *Die Schachtel*, nel 1962 non ancora ultimato, la voce cantata è categoricamente assente, per esplicita scelta estetica del compositore,⁷⁰ e la voce si materializza solo attraverso la catena elettroacustica (lo speaker dal vivo, e un nastro da predisporre a cura di chi allestisce lo spettacolo) in parole-slogan o testi deliranti, destinati a concretizzare nevrosi e psicosi affliggenti la società. In *Anno Domini* invece il recupero pieno di parola e voce (parlata quanto cantata) è fondamentale: tra e in relazione con gli altri elementi in gioco, esse hanno una funzione espressiva integra, non lesa – anzi potenziata, e amplificata nel passaggio nella catena elettroacustica – dalle sperimentazioni che vi si conducono: frammentazione, emissione aspirata di singole consonanti e vocali, gutturalizzazione, nasalizzazione etc.

2) si è già discusso sopra del presentarsi la componente verbale di *Anno Domini* in forme decompositive: si può invocare qui la categoria (sistemica e, per la pertinenza al contesto e alle figure, storica), del collage: pur non essendo tale nel senso proprio del termine, il testo verbale è costruito con criteri vicini al collage, come una libera composizione spaziale di frammenti di prima (fonemi, sillabe) e seconda (parole, brevi frasi di senso compiuto, in lingue differenti) articolazione, per di più rinviati a formule verbali-stilistiche (la preghiera in latino, l’invettiva...) riconoscibili. Il testo, così, lungi dall’essere una catena sintagmatica dai vincolanti nessi semantici e narrativi, è esso stesso materiale sonoro, disponibile a ulteriori frammentazioni, montaggi, sovrapposizioni in ogni ordine della forma;⁷¹ subisce, insomma, un’elaborazione secondo una logica musico-visiva non aliena al principio – Carapezza docet – della “musica pittoricamente costituita”.⁷² La stessa costruzione delle superfici sonore, in *Anno Domini*, segue siffatto criterio,⁷³ anche esagerandolo: le superfici sono ritagliate con nettezza nel tempo, spesso bloccate su determinati insieme di altezze (accordi/campi armonici)⁷⁴ tra i

⁶⁹ G. Ferrari, “*Die Schachtel*” di Franco Evangelisti: tra suono e immagine, un’avanguardia del teatro musicale degli anni Sessanta, in “Musica/Realtà”, 49/marzo 1996, pp. 72-86.

⁷⁰ F. Evangelisti, [Intervento senza titolo in] *Teatro musicale oggi*, a cura di L. Pestalozza, in “Il Verri”, 16 (nuova serie) agosto 1964, pp. 66-68.

⁷¹ Sia Gioacchino Lanza Tomasi (vedi nota 38 per il rinvio bibliografico) sia Duilio Courir (*Tiepido successo di Anno Domini*, in “Il Resto del Carlino”, 3.9.1965 [riportato in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, cit., pp. 164-165]) colsero nel testo una parentela con la poesia di Pound, peraltro affrontata monograficamente nel terzo appuntamento (18.4.1962) di “Collage. Dialoghi di cultura”.

⁷² P. E. Carapezza, *La costituzione della Nuova Musica*, in “Aut-Aut”, 79-80, gennaio-marzo 1964, pp. 15-37.

⁷³ Ciò similmente alla partitura di Aldo Clementi per *Collage*: le evidenze analitiche sono rintracciate e discusse in A. Mastropietro, *Drammaturgia, intertesto, testo: su Collage di Aldo Clementi*, in *Collage 1961, un’azione dell’arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, cit., pp. 221-235. Alla matrice visivo-spaziale del libretto, Titone rinvia esplicitamente: «Il tentativo parte da una precisa intenzionalità spaziale (la realizzazione grafica della partitura) rispetto alla resa spazio-temporale (la realizzazione scenica). Viene decisa una certa operazione grafica da realizzarsi entro un certo ambito spaziale» [E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit. in nota 30].

⁷⁴ Si porta qui un solo esempio di campo-superficie, rimandando a successiva più ampia e monografica trattazione un’analisi più dettagliata di tali procedimenti in *Anno Domini*: alle batt. 166-170 (p. 23) della partitura, archi e coro in orchestra sviluppano a partire dal grave una superficie “accordale” che sovrappone gradualmente concrezioni microtonali. Montano nell’ordine (il monesis – quarto di tono sopra – e il mobemolle – quarto di tono sotto – sono indicati con + e -):

vni 1-2-3, sopr. (Fa-, Fa, Fa+3)

vla1, vno4 (Sib, Si, Si+2)

vle2-3, ten. (Re#, Re#+2)

Vc., bassi (Fa-, Fa, Fa+, Solb1)

cbassi (Mi/Mi+0)

La struttura viene arrestata al replicarsi ottavato di un centro micro-gravitazionale già ascoltato (il Fa), e smorzata con un pizzicato (transitorio di chiusa) che cade sulla sillaba “de” delle parole del coro “Beau Monde”. Il continuum delle frequenze viene così articolato attraverso densi nuclei di gravitazione sonora stabili nella breve dimensione temporale. L’insistere su

quali ricorre la tipologia della fascia-*cluster*, a maglie larghe (cluster cromatico con zone vuote), strette (cluster cromatico) o strettissime (cluster quartitonale), altre volte spalmate entro un gruppo timbricamente omogeneo di strumenti (vistose le ampie zone polimetriche alle percussioni e alle tastiere). Le differenti conformazioni delle superfici potrebbero essere ancora improntate alla logica contrastiva che presiede a più livelli il lavoro, e che dunque prova ad animare di potenziale drammatico una modalità compositiva nata più sotto il segno dell'esperienza acustica pura e – se così si può dire – debolmente intenzionata: già il suo primissimo esegeta, nella partitura ancora in lavorazione, vi colse la collisione acustica di «violente e impressionanti sonorità alternate a impercettibili stasi».⁷⁵

3) s'intrecciano, nella drammaturgia di *Anno Domini*, motivi dell'esistenzialismo post-resistenziale e del teatro dell'assurdo, più esistenzialista che linguistico. Riaprire un confronto con il teatro di prosa contemporaneo più avanzato, pur entro un tollerabile eclettismo, è un altro merito della pièce, nonostante qualche farragine (scambiata da taluni critici per verismo e, da altri, non sofferta per la crudezza d'ambientazione). Il riferimento al campo di concentrazione e all'oppressione – ma non alla soppressione – dell'umanità è reso noto dallo stesso Macchi nell'articolo-intervista curato da Gianfranco Zaccaro proprio nel corso della stesura di *Anno Domini*:⁷⁶

L'azione si svolge in un campo di concentrazione; senza riferimento alcuno, solo il campo di concentrazione, la essenza di esso: la noia, la vita che passa senza che succeda alcunché se non dei piccoli fatti. Al posto delle pareti di scena, dello sfondo del palcoscenico, vi sono degli uomini nudi aggrappati: la loro vita, il loro essere in quel modo, è la noia.

Il legame al campo riesce, almeno nelle indicazioni sceniche in partitura, viepiù filtrato: allusioni più o meno pronunciate,⁷⁷ allontanate – rispetto ai 'muri umani' sopra descritti – da alcuni simbolismi più evidenti o da una resa realistica. Il modello, semmai, è l'allusività del sonoro "concreto" da radiodramma, la cui apertura interpretativa (svincolati i suoni da immagini biunivoche, come nel cinema) è esplicitamente chiamata in causa.⁷⁸ Ancor più significativi appaiono i motivi attinti a Ionesco e Beckett:

- anzitutto un uso pesante e graduato della parola, anche quella precipitata nel medium elettroacustico (*L'ultimo nastro di Krapp*);
- una forte visualità del pensiero scenico (accensione, spegnimento e modulazione cromatica delle luci inglobata nella composizione temporale degli elementi; evidenza di salienti dettagli visivi, come i volti illuminati da torce nel buio);
- valenza metaforica di alcuni temi, sin quasi alla palese citazione: il nesso carnefice-vittima (*La lezione* di Ionesco), l'insensata ossessività della pendola (*La cantatrice calva*, ancora di Ionesco), la sommersione fino al busto di un personaggio nel terreno, a significare la sua umanità dimezzata (ma in *Anno Domini* ancora attiva, laddove, in *Oh les beaux jours* di Beckett, è passiva, pessimisticamente inibita).

L'operare generalizzato di contrasti a tutti i livelli, sommato alle difficoltà di allestimento⁷⁹ non mancò di spaesare la critica presente alla première: accadde che si lodassero alcuni particolari della

nuclei ben riconoscibili, anche a distanza d'ottava e, meno spesso, di quinta e di quarta (recupero degli intervalli consonanti nel ruolo di modulo intervallare), si alterna in *Anno Domini* con l'articolazione del tradizionale totale cromatico in accordi disposti su più ottave (ad es. batt. 542, p. 80).

⁷⁵ G. Zaccaro, *A colloquio con Egisto Macchi*, cit.

⁷⁶ G. Zaccaro, *A colloquio con Egisto Macchi*, cit.

⁷⁷ Il riferimento più evidente è, nella sc. 40a (pp. 89-92 della partitura), il litigio tra soldato e colonnello per gli abiti del prigioniero, amplificata dal cadere – più avanti, sc. 54-55 a p. 120 – di abiti-stracci dall'alto nella scena.

⁷⁸ Sul radiodramma: A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EdT, Torino 2004. Cfr. anche *infra* nota 93.

⁷⁹ La contraddizione tra il numerosissimo organico dal vivo – più i tre cori registrati e il nastro – e l'orchestrazione ora cameristica, ora per blocchi timbrici omogenei, con rare esplosioni collettive, è uno dei 'contrast' insiti nella partitura che la rese all'epoca – e ancora oggi – di problematica e quasi utopica realizzazione. E' possibile che nel 1966 Macchi, reduce dall'esperienza del primo allestimento di *A(lter) A(ction)* (giugno 1966) e impegnato da un anno con Guacero alla progettazione di manifestazioni per la Compagnia del Teatro Musicale di Roma, per superare l'impasse degli organici giganti di *Anno Domini* e per convertirla in teatro musicale da camera, ne abbia ipotizzato un rifacimento per piccolo complesso strumentale, di cui sono traccia alcuni appunti in I-Vgc/IdM/FEM, attualmente nel fascicolo *Anno Domini* (discussi in A. Mastropietro, *Intorno alla 'Compagnia del Teatro Musicale di Roma'...*, cit., in particolare quello che affianca a un organico di

musica,⁸⁰ ma si restasse dubbiosi della quadratura tra un empito espressivo avvicinabile al verismo, un riconosciuto aggiornamento linguistico e un'insufficienza della componente testuale-teatrale,⁸¹ o si apprezzasse l'efficacia delle parti più statuarie, oratoriali, a discapito di scarse e poco rilevanti azioni.⁸² La regia, per quanto minima, aiutò i fraintendimenti: invece che puntare sui contrasti, ed esaltare il valore schiettamente visivo delle scene, le sporcò con soluzioni poco comprensibili e non indicate in partitura (la presenza di un'azione mimata di Ufficiale e Prigioniero all'inizio; la scelta di una bella ragazza per la parte del Soldato...),⁸³ disorientando il pubblico.

Questi elementi incongrui fecero apparire tali anche i contrasti strutturali: di qui anche la patente di verismo, dal cui effettismo e illusionismo sentimentale la cifra di *Anno Domini* è assai distante.⁸⁴ Semmai, vi si coglie un'esigenza di arginare il ribollire di tanta materia con l'ingrediente dell'allusività dell'azione e una relativa depurazione – in direzione fonetica – dei materiali verbali. Tra i contrasti insiti in *Anno Domini*, si può annoverare anche la compresenza – simile in questo alla tragedia greca⁸⁵ – di un piano dell'azione individuale e un piano di commento-interazione corale, per cui i disparati elementi possono intendersi appunto di una drammaturgia 'tragica', in cui si senta il *tragos*, il flusso sanguigno della vita anche – anzi proprio – nella sua più forte negazione-oppresione. Di essi, non si tenta nella pièce una vera armonizzazione, ma appunto l'arginamento del flusso: la conclusione aperta, su una battuta paradossale e quasi irridente, è ancora un segnale di non-risoluzione, e i contrasti – 'composti' nella partitura – deliberatamente non si ricompongono.

Resta da chiedersi se l'insieme dei contrasti porti in effetti a un conflitto drammatico: non potendo e volendo contare affatto sul conflitto drammatico moderno di personaggi-individui (Enea, il Prigioniero, è un emblema, quanto i suoi aguzzini, ma non un 'personaggio' nel senso vero del termine), coerentemente alla certificata 'crisi del dramma moderno', il percorso drammatico di *Anno Domini* rimane imbrigliato in quadri visivi statuari piuttosto che dinamici, e ciò nonostante l'ampissima mobilitazione di forze esecutive e sorgenti sonore.⁸⁶ A quest'aporìa, che è anche sua cifra specifica e costitutiva (ritenerla solo 'peccato di gioventù' di un esordio ancora inconsapevole la fraintenderebbe), la riduzione drastica di mezzi del progetto successivo – ma intrapreso e abbandonato prim'ancora dell'andata in scena di *Anno Domini* – elaborato da Titone e Macchi costituisce una risposta.

quartetto d'archi, tastiere – di cui un harmonium a 4 mani, percussioni, 3 attori e soprano, riportato simile in un altro schema-tabella di organici, la sigla 'A.D.'). Se l'ipotesi fu abbandonata, ciò si dovette alla sua genesi intrinsecamente sganciata da preoccupazioni di agevole eseguibilità, a differenza di quella – sotto il segno della cameristica Compagnia – di *A(lter) A(ction)*, come lo stesso Macchi sottolineò in un'intervista radiofonica (trasmissione *Pagina aperta...* n. 9, Rai, Terzo Canale, registrato il 7-8.12.1966, nastro RO00207259, trascrizione mia): «Le mie due esperienze di teatro musicale sono, da questo punto di vista, assolutamente contrastanti: *Anno Domini* prescindeva da considerazioni di ambiente e di mezzi, è cioè un'opera che si scrive in uno di quei periodi in cui le speranze di realizzazione sono quanto mai scarse; mentre *A(lter) A(ction)*, che aveva alle spalle proprio la Compagnia del Teatro Musicale di cui si parlava, è un'opera concreta, cioè un'opera la cui importanza sociale si compendia forse nella frase 'costi minimi', che vuol dire possibilità di realizzazione oggi, significa organico ridotto, spettacolo agile da poter portare in giro, poter ripetere più volte perché sfrutta meglio e più completamente le risorse di un teatro da camera quale noi vogliamo.»

⁸⁰ R. Pagano, *Inaugurata la Settimana con Anno Domini*, in "Giornale di Sicilia", 2.9.1965 [riportato in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, cit., pp. 155-156].

⁸¹ G. Lanza Tomasi, *Musica per un pasticcio teatrale (senza teatro)*, cit., si veda nota 38, e inoltre: «[...] l'ironia o il sarcasmo del titolo o di altri passi (l'anno del Signore è l'anno dell'orrore) rimangono allo stato intenzionale.»

⁸² M. Mila, *Le cinque giornate di Palermo*, in "L'Espresso", 12.9.1965 [riportato in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, cit., pp. 187-189].

⁸³ Orsola, *Applausi perplessi*, in "L'Ora", 2-3.9.1965 [riportato in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, cit., pp. 160-161].

⁸⁴ Secondo una testimonianza orale raccolta dal sottoscritto da Antonino Titone, a Macchi fu scherzosamente – ed esageratamente – appioppato nell'ambiente il nomignolo di 'Maccagni'.

⁸⁵ Nelle note di presentazione all'esecuzione palermitana del 1965 ([P. E. Carapezza,] *Anno Domini*, in *5a settimana internazionale nuova musica – 2° incontro degli scrittori del gruppo '63 – revort 1*, Palermo 1965, pp. 5-6), Carapezza individua un ricongiungimento anche formale alla tragedia greca: 13 parti, al centro alternanza di 5 stasimi corali e 4 episodi solistici, incorniciata da parodos corale, prologos, epilogos ed exodos corale.

⁸⁶ Ma *supra*, nota 79, per una possibile sua riformulazione per "teatro musicale da camera" da parte di Macchi. Alla fine, Macchi optò (per le iniziative della Compagnia del Teatro Musicale di Roma a Grosseto nel 1967) per una ripresa della già roduta *A(lter) A(ction)* (cfr. A. Mastropietro, *Intorno alla 'Compagnia del Teatro Musicale di Roma'...*, cit.).

4.3.3 Il torso di *Parabola* e il progetto per *Processo a Giovanna*

Prim'ancora che *Anno Domini* approdi in palcoscenico, energie creative e problemi sollevati da quel primo cimento continuano a movimentare Titone e Macchi nello sviluppo di nuove forme teatral-musicali. Questa spinta partorisce, con cadenza annuale, un progetto abbandonato in fase di avanzata stesura musicale (*Parabola*) e uno rimasto allo stadio di proposta testuale (*Processo a Giovanna*).

Di *Parabola*, 2a composizione per teatro in un atto, si conservano (tutti collocabili nel 1963) il copione visivo-testuale vergato a colori,⁸⁷ il torso della partitura fin dove – si presume – fu portata avanti la sua redazione,⁸⁸ e un ampio scritto di presentazione, firmato da Macchi e apparso sul primo numero di *Collage*.⁸⁹ Estraggo da questo la descrizione sintetica del soggetto e dell'azione, articolata in cinque scene (ancora un riferimento alla tragedia, o al *play* shakespeariano e alla *tragédie* francese, entrambi in 5 atti?) separate da zone di buio:

La vicenda – imperniata su tre personaggi, una bambina, un ragazzo, una donna, narra una serie di soprusi, vessazioni e torture, che la donna tenta di condurre ai danni della bambina, sotto lo sguardo compiaciuto del ragazzo. La vittima predestinata, accuratamente preparata per il sacrificio dall'amorale intervento del ragazzo, si ribella, incurante delle gravi menomazioni subite, agli immorali tentativi della donna e la uccide. Il ragazzo, ora non più distaccato ma sadicamente compreso della sua nuova, eccitante funzione di "giustiziere", si getta alla caccia della bambina che alla fine, presa, verrà uccisa e offerta in olocausto al corpo mummificato della donna, frattanto divenuta dea, sconcia e terribile.⁹⁰

⁸⁷ Si compone di 30 fogli oblungi, il cui asse temporale è quello verticale (scorrimento verso il basso) e, solo in sottordine, da sinistra a destra. In colonne orizzontali, invece, è resa la tripartizione dello spazio dell'azione sul palco, con differenti colori associati: blu (sinistra), viola (centro), rosa (destra). Colori e zone sono collegati ai personaggi e alle funzioni spaziali: sinistra = bambina-ragazzo; centro = animazioni diverse; destra = donna. Di conseguenza, la zona centrale è occupata perlopiù da disegni e forme geometriche indicative, mentre le colonne laterali accolgono i testi destinati ai personaggi e alle registrazioni su nastro collegate (per questo il documento è un 'copione visivo-testuale' e non 'libretto') nonché le didascalie sceniche specifiche di quel lato-scena; eccezionalmente, alcuni testi al centro vengono – nella realizzazione in partitura – localizzati su un lato. È a questo specifico documento che Titone applica, dopo il libretto/copione per *Anno Domini* (si veda *supra* p. 10 e nota 46), il termine di *pre-partitura*. Il documento, al momento dell'unico accesso effettuato (2003), è stato visionato presso l'Archivio del CIMS-CDMC a Palermo; esso avrebbe dovuto perciò restare tra i materiali passati poi – con l'epistolario, le partiture e i documenti sonori e cartacei – nella sezione Villa Trabia della Biblioteca Comunale di Palermo: richiesta di un controllo, la direzione non ha però rinvenuto o identificato il documento, che potrebbe essere rientrato nel lascito testamentario – allo stato parzialmente inaccessibile – di Titone.

⁸⁸ La partitura si compone di 24 grandi fogli oblungi, scritti a penna col normografo (con saltuari appunti a matita), conservati oggi in I-Vgc/IdM/FEM/fascicolo *Parabola*, dentro il medesimo raccoglitore ad anelli – ma sciolti – della prima stesura della partitura di *Anno Domini*. Per la replica in orizzontale dell'incolonnamento verticale dei materiali sonori e visivi predisposto nel copione, vedi *infra*; un foglio con l'impianto pre-stampato è usato (il verso bianco) per il frontespizio: *A. Titone – E. Macchi | PARABOLA | "2a Composizione | per Teatro" | in 1 atto | luglio 1963* [si noti il doppio nome per la responsabilità creativa]. Manca un foglio di descrizione organico-note esecutive quale quello di *Anno Domini*, ma l'organico risultante può essere così compendiato: tre recitanti dal vivo, soprano dal vivo, coro dal vivo, più tre registrazioni su nastro (non specificato il numero di canali per ciascuna). Si arresta all'episodio della tortura della Bambina da parte della Donna (mentre il Ragazzo, assente e muto, esegue dei ritmi notati in partitura su un tamburo), e al quadro sonoro realizzato con un fitto montaggio di suoni concreti, anche questi notati in partitura con precisione: sul copione, tali eventi corrispondono alle pp. 9-10, mentre sul verso del frontespizio un appunto a matita indica la durata delle 'scena 1.' e 'scena 2.' rispettivamente di 5'50" e 6'; le due scene corrispondono perciò alle pp. 1-10 e 11-20, e la partitura reca l'inizio di una 'scena 3.' cui la presentazione di cui alla nota seguente fa in effetti riferimento per gli estesi procedimenti elettroacustici. Ne sono riprodotte due pagine (18 e 17) in E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit., pp. 41-42; qui in Appendice II, alle fig. 5-6, sono riprodotte le pp. 6 e 21 (si ringraziano gli Eredi e la Fondazione Giorgio Cini – Istituto per la Musica per la gentile concessione).

⁸⁹ E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit. Similmente ad *Anno Domini*, la predestinazione della martire innocente della violenza sconfinava ambiguamente in una sua possibile complicità: nelle scene iniziali la bambina, prima di rivelarsi quale vittima seviziata ("non avete notizie dei miei genitori?" pp. 10-11 della partitura, "non mi fate del male" p. 6 del copione), "nuda [...] occhieggia dietro una vecchia credenza" (p. 1 del copione). Come già segnalato, l'articolo riporta, in calce, un esteso stralcio (già citato *supra*) di un non altrimenti noto scritto propositivo di Titone su un nuovo teatro musicale: potrebbe derivare dall'elaborazione dell'intervento (*Idea d'un teatro*) tenuto il 27.6.1962 nella Sala Mostre del Banco di Sicilia a Palermo, nel numero 5 di *Collage. Dialoghi di cultura*, rivista mensile parlata.

⁹⁰ E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit., p. 39. Nel copione manoscritto, si colgono alcuni dettagli del testo scenico-visivo interessanti per la modalità – tra lo straniato e il provocatorio – con cui Titone, accostando soluzioni sadiche e grottesche, porge l'azione: il percorso verso il 'supplizio' della Bambina (addirittura messa in

Prima di osservare nel dettaglio i documenti, alcune considerazioni complessive su tre aspetti – spazio, semiografia nella partitura, materiali sonori – che, anche rispetto ad *Anno Domini*, segnano un approfondimento nella ricerca di un teatro musicale ‘nuovo’:

1) L’articolazione dello spazio, scenico e acustico, sta nel solco di quella *Anno Domini* (del quale riprende la distribuzione spaziale di due Cori registrati, più uno dal vivo), ma appare meno ridondante e più schematica: le tre piste registrate, come i tre colori del copione visivo-verbale di Titone, identificano uno spazio separato in tre zone distinte ma esteso a tutta la sala grazie all’opportuna disposizione di altoparlanti e proiettori-luce; questi devono essere azionati alla consolle da tecnici assimilati a veri “interpreti musicali”, poiché responsabili della modificazione significativa di un parametro nel tempo.⁹¹ Lo spazio è ulteriormente dinamizzato, più che dagli attori in scena (anch’essi associati alle tre zone del palco, dal quale non si allontanano), dagli interpreti vocali dal vivo: a due voci recitanti (maschile e femminile), soprano e coro sono affidati elementi da eseguire senza o con microfono; nel primo caso, l’informazione spazio-acustica è mobile, e può sfondare la quarta parete posizionandosi in punti diversi dell’intera sala (sulla scena, dietro la scena, sul fondo della sala, nei palchi, nelle gallerie etc.); nel secondo caso, è posizionata – mediante la catena elettroacustica – sui tre gruppi distinti di altoparlanti, miscelando le categorie sonore per criteri di opposizione o analogia rispetto ai personaggi/interpreti che in quella zona fa base (recitante femminile: a sinistra, con bambina e ragazzo; recitante maschile: a destra, con la donna; ‘colonna effetti’ rumoristica: al centro, con il coro e il soprano dal vivo).

2) La rilevanza del parametro-spazio si riverbera, più che in *Anno Domini*, anche nella scrittura, musicale e scenica, della partitura. Come segnalato, il copione di Titone [fig. 4 in Appendice II, solo f. 2], è già predisposto – mediante l’uso dei colori e la tripartizione in colonne – a una scrittura dei segni scenici spazialmente distribuiti: materiali sonori, verbali, scritte cartellonistiche, segnali illuminotecnici, istruzioni per movimenti scenici etc.; nella partitura, le informazioni sonore (e la gran parte di quelle scenico-visive) sono analogamente distribuite in tre zone della pagina, ovvero tre strati orizzontali, in cui la notazione degli eventi eccede lo scompartimento dello strato-zona solo quando essi sono particolarmente vistosi e finiscono col riempire acusticamente l’intero spazio (si veda la p. 6 in fig. 5, per gli eventi sonori del treno e dei clacson). La fusione audio-visuale in *Parabola* presuppone, dunque, un’analisi spaziale, ma non va incontro a una scissione delle componenti stesse: il progetto mira di nuovo all’annullarsi quanto più organico delle voci del contrappunto teatral-musicale in un flusso audio-visivo continuo. Titone, nello stralcio citato, sembra voler sottolineare l’estensione alla partitura musicale del processo di com-posizione integrale dei parametri teatrali, riallacciandosi esplicitamente – attraverso la categoria ‘grafica’ – alla “costituzione visivo-pittorica dell’atto compositivo” individuata da Carapezza (salvo far transitare il processo per media umani – il corpo, la voce, la parola – che lo de-asttrattizzano e lo caricano di tutte le scorie della vita):

Il tentativo parte da una precisa intenzionalità spaziale (la realizzazione grafica della partitura) rispetto alla resa spazio-temporale (la realizzazione scenica). Viene decisa una certa operazione grafica da realizzare entro un certo ambito spaziale. Già, dunque, il formato della partitura costituisce la prima “scelta” con la quale il compositore opera e a un tempo condiziona il mio lavoro. Su tale scelta io “comporrò” il testo e sentirò i “vuoti” che andrò via via determinando come la potenziale scelta del musicista. Alla fine, il mio testo sarà una partitura musicalmente realizzabile, ma avrà solo parole come suoni. Essa potrebbe venire già resa sotto una dimensione

croce) passa per una lettura di citazioni-parodie dell’*Apocalisse* (anche visive, come i “globi di fuoco”; alla Bambina, inebetita su un cavallo a dondolo (oggetto che tornerà in funzione straniante in *Processo a Giovanna*) viene segato un piede; la Bambina si ribella e uccide la Donna sparandole con un cannone giocattolo; la Donna muore inveendo contro la “baby-sister” (allusione a un rapporto incestuoso?), mentre la Bambina viene invitata alla fuga in mezzo a detonazioni varie.

⁹¹ «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 collocato un aiuto del regista (Saad Hardash) di quella pièce, un Andrea Camilleri allora docente al C.S.C. e attivo regista teatrale e radiofonico (cfr. A. Camilleri, *L’ombrello di Noè*, a cura di R. Scarpa, Milano, 2013, Rizzoli, p. 327).

sonora di altezze, intensità, timbri. Ma questo non è che il primo stadio, giacché ora solo il compositore interviene, ovvero “compone”, ma sulla mia partitura egli inserirà la sua [...].⁹²

Se si compara la partitura musicale di Macchi con quella verbale-visiva di Titone, il travaso diretto sembra in effetti evidente; ad es., tutte le indicazioni sceniche nella p. 2 del copione (fig. 4) si ritrovano nelle corrispondenti pagine (pp. 5 e 6, questa in fig. 6) della partitura, perfino con la riproduzione del disegno dello sventolare dei fazzoletti (pp. 1-2). Nei pochissimi casi in cui la partitura non riporti significative indicazioni sceniche del copione, un rinvio tra i due testi mediante segno convenzionale s'incarica di farlo.⁹³ La partitura si discosta dal copione solo per il mutamento di alcune soluzioni spaziali o cromatico-luministiche e, soprattutto (come spiegato da Titone stesso), per l'arricchimento o la maggior determinazione della componente sonora: alcune interiezioni diventano vocalizzi tesissimi, ‘disumani’, del soprano su micro-fasce vocalizzate del coro dal vivo;⁹⁴ le azioni sonore dei due cori registrati – spesso divisi tra sezione femminile e maschile – si estendono a gesti più o meno fortemente denotati e connotati (passi di marcia e l'ordine corrispondente – “eins-zwei” – in tedesco, recitazione dell'avemaria, ambientazione sonora – brusio, annuncio – di un'elezione papale, azione su percussioni, fischi e/o applausi etc.) e collegati ad altri gesti visivi e/o sonori (ad es. i passi di marcia al rullo di tamburo eseguito dal vivo dal Ragazzo e ai rumori di guerra nella ‘colonna effetti’⁹⁵); la complessa trama rumoristica della stessa ‘colonna effetti’ – quasi del tutto assente dalla descrizione del copione – è elemento centrale sia nello spazio, sia nella cucitura di legami con tutti gli altri elementi sonori e anche visivi.

3) Proprio la componente oggettuale-concreta del suono, in *Anno Domini* limitata alla seconda scena e alla pendola, campeggia qui quale unico elemento non vocale, tanto che per Macchi stesso essa «sostituisce l'orchestra»: le superfici a fasce, le concrezioni strumentali che lì già tendevano all'oggettualizzato, sono rilevate da un tessuto (la *registrazione 2*, associata al centro dello spazio scenico-acustico, con estensione occasionale di eventi salienti alle registrazioni 1 e 3 sui lati) di veri e propri *objets musicaux* alla Schaeffer;⁹⁶ gli oggetti musicali sono classificati in base alla loro morfologia (suoni *simmetrici, asimmetrici, omogenei, non omogenei*)⁹⁷ e modificati/elaborati solo a partire dalla terza scena (quella entro la quale la partitura conservata s'interrompe). Sulle altre due registrazioni (1 e 3), destinate rispettivamente alle zone sinistra e destra dello spazio teatrale, è approfondita la ricerca sui modi d'emissione nella voce, essendovi montati

“campioni” sonori vocali da ridurre successivamente a frammenti o addirittura a “elementi” e da manipolare attraverso le stesse preparazioni elencate per la registrazione 2. Da questo punto di vista le registrazioni 1 e 3 integrano la registrazione 2. Alcuni “campioni” di cui è previsto il prelevamento: consonanti e vocali – fonemi – soffi – frammenti di parole e canto – grida – fischi –

⁹² Citato in: E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit., p. 44.

⁹³ Il rinvio, ad es., viene segnalato tra p. 7 del ‘copione’ (dov'è apposta una lettera ‘(B)’ tra parentesi) e p. 15 della partitura, dove quella ‘(B)’ è riportata insieme all'indicazione ‘p. 7’; la didascalia così marcata è in effetti assente nella partitura, per cui i contrassegni descritti marcano un'integrazione da effettuare.

⁹⁴ Come per i due cori registrati e diffusi ai lati della sala, ma con minore frequenza, il coro dal vivo emette anche materiale sonoro-fonemico denotato/connotato: ad es. il brivido di freddo, a p. 6 del copione (p. 11 della partitura). Le micro-fasce consistono in genere di un solo intervallo, stretto e dissonante.

⁹⁵ Tra gli elementi sonori del secondo coro registrato (lato destro) ve n'è uno curiosissimo: la battuta interrogativa “Hai fame?” rivolta alla Bambina, in quel momento ritratta dal copione nel pieno (e al massimo retorico) della situazione miserevole di vittima gracile, inerme, prostrata dal clima – meteorologico – natalizio (pp. 7-8, “pallida e | magra | a Natale | tenera | senza | difesa | magra | col gelo | con | ossa | sbiancate [...]”, attribuite in partitura alla voce rec. femminile sulla sinistra), nella registrazione viene invertita e aumentata d'intensità. Il risultato, appena intuibile dalla sua notazione in partitura (p. 18), è un'esclamazione affermativa che suona esattamente come ‘è mafia!’.

⁹⁶ Non è possibile, al momento, accertare una conoscenza diretta da parte di Macchi o Titone della *musique concrète* francese, comunque probabile (Macchi, nella presentazione in “Collage”, usa esattamente il termine *oggetti musicali*), ma suggerimenti possono essere derivati da alcuni esempi italiani di testi radiofonici (ad es. *Ritratto di città*, di Berio e Maderna, presentato al Prix Italia del 1954) o persino cinematografici (si pensi alla sequenza dei titoli di testa di *La notte* di Michelangelo Antonioni, musica di Giorgio Gaslini, distribuito nel 1961). Un esempio di tessuto ‘concreto’ è descritto dallo stesso Macchi (E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit., p. 43).

⁹⁷ E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit., p. 43.

rumori ottenuti con la bocca le mani, la lingua, i denti, il naso – rumori ottenuti con le mani – respirazione – risate – passi – applausi.⁹⁸

I materiali coincidono dunque, in parte, con quelli già sperimentati nelle voci dal vivo di *Anno Domini*, ma qui in un campionario decisamente allargato e in una veste pervasiva dello spazio e del tempo tanto dell'esperienza fruitiva quanto dello sviluppo – aperto – di senso: la zona iniziale della “scena 1.”, ad es., nel buio appena animato da luci deboli in ciascuna zona scenica, presenta una rosa di suoni-rumori (un treno in movimento, vento, pioggia scrosciante e tuoni a diversa distanza, abbaiare, un plotone in marcia finché scatta sull'attenti, sirene, due fischi lancinanti, un brusio sommesso) che presi insieme potrebbero alludere – similmente ad *Anno Domini* – a un campo di prigionia perso nella campagna, ma anche a dimensioni più astratte o semanticamente circoscritte (l'agitarsi dei fazzoletti sposta i suoni del treno nel campo semantico del viaggio, l'“uuuh” della voce recitante femminile – ma con timbro maschile – addirittura a un panorama sonoro da film horror). La multi-planarità e l'ambiguità della modalità comunicativa sono accentuate nelle pagine successive di questa scena: al brusio potrebbero associarsi le campane, l'annuncio papale e gli applausi, ma a questi si associano anche dei fischi e risate da teatraccio comico; alla marcia, la sua scansione in tedesco, le mitragliate, il boato di una bomba e lo sfrecciare di aerei; al treno – per metonimia – i clacson e l'affollarsi di fischietti da vigile; ai cani i versi di uccelli e – isolato quanto beffardo – un raggio; il verso cupo della recitante sembra corroborato da un urlo di dolore, ma altri lacerti verbali (fino all'urlo “tetteeee”) e lo scosciarsi lascivo della Donna slittano verso il sadico; il tutto, concluso (subito prima di 10” di silenzio) dalla domanda della Bambina (“non avete notizie dei miei genitori?”) cui risponde una violentissima pernacchia. La scena successiva è segnata da un'incidenza maggiore di azioni e parole – ora anche cantate – dal vivo, tutte comunque riflesse nei suoni registrati che, intanto, proseguono liberamente nei percorsi già adombrati: si scorge accoccolato il Ragazzo, suonare un tamburo (e ciò ha un'eco puntuale in rulli di tamburo registrati); irrompe il Soprano con l'impennata vocale ‘disumana’ su sfondi di treno tuoni marce ed esplosioni; la Donna commenta inebetita il suo stato (“la mia angoscia” 4 volte) e descrive – con gli altri testi della voce rec. femminile – quello della Bambina (“senza sesso... sconvolta”)⁹⁹ mentre a straniare il tutto si ascolta un giornale-radio. La trama dei suoni-rumori dilaga nelle pp. 21-22 (scena 3.), notata con la massima precisione sia nelle durate sia nelle dinamiche generali e specifiche di ciascun rumore-oggetto (in fig. 6 la p. 21), facendo da guida alle emissioni fonetiche dei due cori registrati diffusi ai suoi lati¹⁰⁰, mentre in scena il Ragazzo – la cui complicità con la Donna-aguzzina ha iniziato a rivelarsi¹⁰¹ – “accenna passi di danza”.

In definitiva, elementi e informazioni audiovisuali sono, nel torso di *Parabola*, assai essenzializzati, in confronto al gigantismo e alla molteplicità di *Anno Domini*. Se ne tenta, inoltre, un'interrelazione drammatica meno statuaria e per grandi quadri, pur tentando di scansare ogni costruzione psicologica del ‘personaggio’: non simboli, ma *presenze* più o meno simboliche, i tre ruoli dal vivo con il coro e tutti i materiali registrati o visualizzati interagiscono in un «discorso-racconto [una Parabola, appunto], il cui senso letterale ed immediato, trasferito ad un altro ordine di idee, cela un insegnamento morale facile a

⁹⁸ E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit., p. 43. Suoni ottenuti con l'uso esteso dell'organo di fonazione – fonemi, sibili, soffi, rumori vocali – dilagavano in *Anno Domini*, come già osservato, in diversi episodi corali; in *Parabola*, si accentua – piuttosto che o accanto al valore sonoro intrinseco – il potenziale denotativo-connotativo di siffatto materiale; ricorrente è – nella porzione composta – soprattutto il fischio, graduato in intensità-durata-valore espressivo, distribuito tra lato sinistro e centro del fronte sonoro, e variato nel suo legame con la fonte: anche se presente nella registrazione a sinistra, può intendersi emesso dal vivo dalla Bambina (appena prima della prima comparsa di un fischio “violentissimo”, sulla scena si è infilati indice e pollice in bocca, come nel gesto del fischiare sonoramente, p. 1 del copione/p. 2 della partitura), o – quando appare nella registrazione al centro accanto a suoni di viaggio – s'intende quale fischio di un treno.

⁹⁹ Suoni corporei della Bambina, come il respiro affannato o il battito cardiaco, s'incaricano d'innescare l'identificazione audiospettatore-vittima.

¹⁰⁰ Nella pagina non riprodotta (22), l'elenco dei suoni-oggetti è non meno inventivo: 2 coperchi battuti e 2 strisciati, 2 bussolotti con palline, 4 bicchieri, triangolo, 2 cimbali, frusta, raganella, guiro, 4 temple blocks.

¹⁰¹ Il Ragazzo ha scandito “ore 8” all'inizio del testo descrittivo della ‘tortura’ della Bambina; anche il tamburo suonato al suo comparire, apparentemente un giocattolo, se associato ai suoni bellici già uditi e ancora presenti, assume altro senso.

scoprire.»¹⁰² La difficoltà di tenere assieme tale ordine simbolico-morale con la trama di presenze – sonore, visive, gestuali – oggettive eppure visionarie, indubbiamente refrattarie a – e certo più significative di – quell'ordine, potrebbe esser stato uno dei motivi dell'abbandono della stesura.

All'asciugamento massimo delle componenti e delle informazioni che recano, sembra mirare ancor più decisamente – per ammissione diretta dell'estensore – il progetto per la *3a composizione* di teatro musicale, il *Processo a Giovanna*.¹⁰³

Procedendo consequenzialmente dai due lavori teatrali citati [*Anno Domini* e *Parabola*], questo processo porta alle estreme conseguenze la scarnificazione delle azioni sceniche e del testo in vista di una elaborazione musicale il più pura possibile [...]. I personaggi sono due: Giovanna d'Arco e l'Inquisitore; non parlano mai.

Che se ne conservi il solo 'copione-libretto' – o *pre-partitura*, secondo la sua stessa definizione – redatto da Titone, nonostante l'intestazione preveda espressamente Macchi quale autore musicale, suggerisce (insieme alla datazione autografa) che si tratti di un'iniziativa del primo, forse incoraggiata da Macchi e propiziata dal ristagno del lavoro su *Parabola*, nella prospettiva che un nuovo – e assai più agile quanto a organico – titolo dopo il non ancora eseguito *Anno Domini* potesse servire per una delle iniziative in fermento attorno al teatro musicale delle neo-avanguardie centro-meridionali.¹⁰⁴ Titone ricorre di nuovo alla spartizione in tre colonne del copione, distinguendo stavolta le zone d'azione-apparizione scenica col tipo di componente audiovisuale: la colonna destra è riservata alla "voce" (senza specificarne mai la modalità – parlata, cantata, e con quale combinazione-emissione vocale... – del suo concretizzarsi), quella centrale alla "scena", ovvero alle azioni dei due personaggi e degli oggetti (che a volte agiscono o appaiono per proprio conto)¹⁰⁵ nonché alla parola visualizzata, ai rumori-effetti sonori e alla descrizione – sempre molto esatta – delle luci, quella destra al "film" in cui compaiono gli stessi attori per Giovanna e l'Inquisitore.¹⁰⁶

Le tre serie-categorie d'informazione solo raramente (e per fasi di chiusura o avvio di una sequenza in ciascuna di essa) si danno contemporaneamente: in genere, scena e film si cedono il testimone – salvo una fase centrale di compresenza – mentre la "voce" commenta, completa, chiosa, illumina una sfumatura attraverso espressioni cortissime (una o due parole, a volte solo sillabe o fonemi). Quanto a forma della drammaturgia, di nuovo un 'contrappunto', dunque, ma ridotto ai minimi termini – soprattutto sonori – e segnato dal medium filmico, probabilmente introdotto tenendo conto della crescita in professionalità e qualità artistica (senza cedere posizioni nella ricerca musicale) del lavoro compositivo di Macchi in quel settore;¹⁰⁷ la precisione delle informazioni visive e la riduzione massima di quelle verbali svela ancor più a fondo la matrice 'visuale' di questo teatro musicale, e – in dettagli di

¹⁰² E. Macchi, *Parabola, 2a composizione in un atto, su testo di Antonino Titone*, cit., p. 39.

¹⁰³ La citazione che segue è attinta dalla nota dell'autore (riportata in D. Tortora, *Saggio critico*, cit., p. 46) al f. 2 del documento dattiloscritto citato in nota 49, datato 25-29 luglio 1964 e conservato in I-Vgc/IdM/FEM.

¹⁰⁴ Tra il 1963 e il 1964 sembra prendere piede, ad es., un progetto di festival di nuovo teatro musicale a Reggio Calabria, attorno alla associazione *Teatro Musicale 1 (T.M.1)* costituita proprio da Macchi, Titone, il compositore torinese Enrico Correggia e il reggino Nicola Sgro, vera figura-chiave del progetto; che però, nonostante il suo preannuncio, non andò mai in porto (cfr. A. Mastropietro, *Intorno alla 'Compagnia del Teatro Musicale di Roma'...*, cit.).

¹⁰⁵ E' il caso, ad es., dei pesanti libri che cadono dall'alto e che quasi seppelliscono Giovanna (come la Winnie di *Ab! Les beaux jours*); da questi, l'Inquisitore strapperà e getterà via accartocciata una pagina ciascuno, cercandovi qualcosa, fino a creare una scena disordinatamente invasa da tali oggetti residuali.

¹⁰⁶ L'interazione diegetica tra film e attori dal vivo è, nei lavori di 'nuovo teatro musicale' del periodo, ancora relativamente rara: prima che Kagel ne faccia uso sistematico, un pionieristico esempio di sdoppiamento/raddoppiamento dei personaggi attraverso i medesimi interpreti (nel film e sulla scena teatrale) si rintraccia in *Racconto II° (In contro)*, 1960-61 (da un racconto di Thomas Mann), del fiorentino Arrigo Benvenuti, figura che Macchi conosceva bene, essendo il segretario delle edizioni Bruzzichelli (casa editrice di *Anno Domini* e di altri suoi brani del periodo); in proposito: A. Mastropietro, *Arrigo Benvenuti, la neo-avanguardia romana, il nuovo teatro musicale: un triangolo sperimentale degli anni Sessanta*, in *Arrigo Benvenuti 1925-1992. L'uomo il didatta il compositore*, a cura di P. Somigli et al., Nardini, Firenze, in corso di stampa.

¹⁰⁷ Proprio al 1964 risale il cortometraggio di Sergio Tau, *Morte all'orecchio di Van Gogh* (dall'omonima poesia di Allen Ginsberg) segnalato *supra* in nota 57; del lavoro, Macchi aveva previsto di realizzare una versione destinata a una lettura scenica della poesia di Ginsberg da parte del Teatro dei 101 di Calenda.

scena e film¹⁰⁸ – approfondisce la natura visionaria del talento creativo di Titone. Quanto al tema, ancora la violenza del potere, ma ancora – più che in *Anno Domini* e *Parabola* – su una vittima che accetta, quasi complice, il supplizio di un carnefice a sua volta identificantesi con la vittima: l'epilogo buffo della scena (l'Inquisitore invita Giovanna su un cavallo a dondolo e a strimpellare con lui oggetti sonori) contro quello tragicomico del film (mentre Giovanna brucia al rogo, acceso faticosamente nel clima freddo e piovoso dall'Inquisitore con cerini, questi le si stringe commosso) puntano di nuovo a un rovesciamento anti-serioso e demistificatorio.

4. Conclusione: verso un teatro musicale della crudeltà?

La riduzione al minimo essenziale, ma anche l'esattezza, la nettezza, l'affilatezza inesorabile dell'informazione, sono i principi del *teatro della crudeltà* di Artaud: Il riferimento artaudiano, nel *Processo a Giovanna*, è per di più tematico, al di là dell'asciugamento estremo delle azioni e delle informazioni (verbali sonore visive) in un teatro di 'geroglifici': la prova d'attore che più aveva reso noto Artaud rimaneva (e rimane) quella del monaco Massieu nel celebre film *La Passion de Jeanne d'Arc* di Carl Theodor Dreyer. Il riferimento, almeno sul piano tematico, si arresta presto, prendendo la narrazione nei due casi (per l'ascetismo etico e organico di Dreyer, per la grottesca ilarotragedia di Titone) due strade differenti, per cui conviene condurre il raffronto su un piano più strettamente estetico-teatrale. Due sono le accezioni possibili, per parlare di teatro della crudeltà, in relazione alle intraprese teatrali di Titone e Macchi in questo periodo: l'accezione letterale, forse semplicistica nella sua immediatezza (riconducibile com'è a formula), della crudeltà delle azioni, ma anche del loro scuotere lo spettatore senza nessuna pietà per le sue preformazioni percettive e morali; l'accezione estetica-metaforica, "compositiva" (di cui poche righe sopra),¹⁰⁹ che è in effetti quella più pertinente e sarà privilegiata dalla ricezione più matura di Artaud nel teatro internazionale dagli anni Settanta in poi, preconizzata nel decennio precedente dalle realizzazioni del Living Theatre e di Peter Brook.

Nei tre lavori della coppia, l'aspetto che meglio e più facilmente si riconosce è il primo; ed è comunque anche quello funzionale a un teatro rinnovato fin nella forma, sottratto alla sua limitante costituzione logica-discorsiva e riconsegnato a una fruizione eminentemente corporeo-sensoriale: il corpo-che-soffre del personaggio è il canale attraverso il quale si attiva un'esperienza del teatro che investe tutti i domini sensoriali (e non solo il *verbum*) per riguadagnare una nuova, più piena 'metafisica'.¹¹⁰ Peraltro, la traiettoria che i tre lavori disegnano lascia indovinare la consapevolezza degli autori di dover procedere a una condensazione e a uno sfoltoimento di elementi e informazioni, pur muovendosi nel quadro di una concezione quanto più multidisciplinare e per di più contrappuntistica della drammaturgia: averne cercato una sintesi sul terreno dell'interferenza visionaria eppure concretamente sensoriale dimostra che il successivo incontro di Macchi col teatro musicale nel segno – stavolta diretto – di Artaud non sarebbe stato un caso. Ma pure nella genesi di *A(lter)A(ct)ion* c'è lo zampino – involontario? – di Titone: il compositore avrebbe incontrato Mario Diacono, personaggio-chiave nella confezione del progetto e del montaggio testuale da Artaud, nell'ambito della V Settimana di Palermo; Diacono vi avrebbe allestito la mostra *Revort 1*, e Macchi – con Titone – vi avrebbe avuto finalmente eseguito *Anno Domini*.¹¹¹

¹⁰⁸ Le inquadrature nel campo-pantano, o la scorribanda di Giovanna nel medesimo campo ora asciutto, con elementi di montaggio analogico (mulinelli, battaglie, un bambino che spara con la pistola ad acqua...).

¹⁰⁹ Cfr. A. Artaud, *Lettere sulla crudeltà. Prima lettera*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1978⁴, p. 216: «Si può benissimo immaginare una crudeltà pura senza strazio carnale. Del resto, che cos'è la crudeltà in termini filosofici? Dal punto di vista dello spirito, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta.»

¹¹⁰ Cfr. A. Artaud, *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 214-215: «Senza un elemento di crudeltà alla base di ogni spettacolo, non esiste teatro. Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti. [...] La crudeltà è prima di tutto lucida, è una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità».

¹¹¹ La triangolazione tra Titone, Diacono e Macchi avrebbe suscitato, nel 1979, un progetto teatrale dal titolo *Apokalypsis I (Apokalypsis Altera)*; il libretto (una copia era presso il CIMS/CDMC, un'altra presso l'AM1 con un appunto che permette di datarne l'inizio della redazione), di Diacono, nascerebbe infatti da una sollecitazione di Titone a Macchi: immaginare l'oratorio – *Apokalypsis cum figuris* – che Thomas Mann, nel *Doktor Faustus*, immagina composto dal suo protagonista Thomas Leverkühn a partire dalle 15 tavole con cui Dürer illustrò nel 1498 un incunabolo dell'Apocalissi giovannea. Il

Oggi *A(lter)A(ction)* è – non a torto – considerato uno snodo fondamentale, sia per il teatro musicale di Egisto Macchi, sia per la ricezione di Artaud in Italia, sia per altre valenze ed energie artistiche che il lavoro ha messo in campo. I tre titoli della coppia Titone-Macchi non devono però, nel quadro di straordinario e utopico rinnovamento della cultura teatrale(-musicale) italiana del tempo,¹¹² e con tutte le incertezze di riuscita e le fluttuazioni da esperimento, essere sottovalutate: nella loro natura insieme visionaria e oggettuale, nel loro impianto insieme analitico e sintetico, per dirla con uno studioso massimo del teatro novecentesco,

un teatro vi finisce, forse irreversibilmente, ma altre possibilità, altri embrioni drammatici vi brulicano e aspettano di essere variamente fecondati.¹¹³

Appendice I: Scheda delle fonti musicali di *Anno Domini*

- Partitura autografa di 127 pp., vergata a matita (rossa per la sottolineatura dei numeri di scene) su sistema di 72 pentagrammi, formato 387 x 1005 (!), rilegata con struttura a spirale e coperta da due grossi piatti di cartone, sul primo dei quali si trova un cartiglio di titolazione (ANNO DOMINI | Composizione teatrale in un atto | Testo: Antonino TITONE / Musica: Egisto MACCHI | 1962). Sull'angolo in basso a destra dell'ultima pagina, l'autore ha apposto indicato così l'ultimazione: "FINE Roma 1962_". La partitura è conservata presso la Bèrben di Ancona, attuale editrice del lavoro (n. d'ed. 9959) dopo aver rilevato il catalogo dell'editore Bruzzichelli, primo editore di *Anno Domini*.

Il gigantesco organico è prestampato sull'incollatura dei fogli (il primo, vuoto, sul verso), ed è il seguente: 2 flauti (anche ott.), 2 clar., 2 fg., sax contr., sax ten., 4 corni, 2 trbni, 2 trbe, 6 esecutori alle percussioni, coro 1° registrato (4 parti di soprano, i di basso), coro 2° dal vivo (4 parti di soprano, 2 di tenore, 2 di basso), coro 3° registrato (1 parte di soprano, 2 di tenore, 2 di basso), ciascuna parte con 4 cantori meno i soprani del coro 3° (6 cantrici), 4 voci recitanti (e nastro), 3 soprani solisti, pf., arpa, harmonium/celesta, clav., coro in orchestra a 4 voci, archi (4 parti di vni, 3 di vle, 3 di vc., 2 di cb.). Il primo foglio contiene, sul r., indicazioni per la semiografia degli strumenti e delle voci; importanti le indicazioni sulle corone (4 tipi: breve, media, lunga, durata ad libitum), sulla distribuzione delle parti dei cori registrati su nastro (distribuzione stereofonica a 5 canali: sul primo canale, la voce più acuta di coro 1° e la più bassa di coro 3°, e così via ad incrocio) e sulla amplificazione o meno delle voci, dei cori dal vivo (il 2° e il coro in orchestra) e del suono del pendolo (quando amplificati, la partitura reca il segno del microfono).

Segue riepilogo dell'organico (aggiunto anche un flexaton), dei cori e dei personaggi, simili alla locandina della prima, di cui si riportano – quando corrispondenti certamente – gli interpreti:

Prigioniero – Enea 1° - Enea 2°: voce rec. (Luigi Casellato)

Enea 3°- soldato: voce rec.

Tenente-colonnello: voce rec. (Gianluigi Crescenzi)

Voce di sopr. – Prima madre I e II (Miciko Hirayama)

Seconda madre I e II (Irene Oliver)

Donna con canarino I e II (Irene Pavia Guest)

Uomini, donne, bambini, ragazze ai muri / Donne e uomini sulla scena (mimi)

Speakers, voci, oggetti, luce, tenebre, rumori, silenzi.

protagonista sarebbe stato il 'cronista' Giovanni, in dialogo con le sue visioni, ma nel montaggio testuale trovano posto il Corano, il libro di Ezechiele, Ungaretti, Joyce etc. Pur non essendone stata completata la composizione, Macchi ne aveva ultimato varie porzioni nel 1988 (cfr. *Catalogo delle opere*, a cura di D. Tortora, in *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico – Egisto Macchi*, cit., pp. 98-99, ma anche la scheda su *Quando l'ora verrà*, pp. 92-93, testo che si trova nella copia in AM1 in coda al libretto per l'oratorio)

¹¹² Alla metà degli anni Sessanta, probabilmente alla collaborazione impostata (ma non completamente concretizzata) con il Teatro dei 101 di Roma di Antonio Calenda e con il Dyoniso Teatro di Gian Carlo Celli insieme a Guaccero e alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma, va forse messo in relazione un gruppo di appunti autografi di Macchi presso I-Vgc/IdM/FEM, identificato dal titolo 'Opera nuova'. L'impianto aleatorio dei materiali verbali e l'ipotesi di una realizzazione-scelta quasi n tempo reale di nastri magnetici sembrano inclinare verso la pratica e la teoria teatrale di Celli, uno degli sperimentatori più radicali nel teatro delle 'cantine romane' di quegli anni e più categorici nel rompere-riformulare l'involucro e le condizioni di base dell'esperienza teatrale.

¹¹³ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2000, p. 126

La durata indicata su questa pagina è di 1 ora circa. In basso a destra di ogni foglio, è stata indicata la cronometria parziale del lavoro: sull'ultima pagina, la durata totale è indicata in 53'40" (ma il calcolo è inficiato da alcune sviste nei calcoli parziali, sicché la durata reale sarebbe pari a 48' circa); questa cronometria riprende da 0 in corrispondenza dell'attacco del suono della pendola, su nastro: si tratta sicuramente di una convenienza logistica, che ha consentito di sincronizzare i tempi della partitura a quelli di un nastro che andava fatto partire in quel punto.

Scritta con gran cura, la fonte non reca alcuna traccia di utilizzo interpretativo e presenta una sola variazione autografa: il taglio delle pp. 96-98, corrispondenti ad alcune iterazioni di un'azione ripetitiva (sullo sfondo sonoro del battere di una pendola, indumenti cadono dall'alto vicino al prigioniero semisepolto, che li getta in un cumulo di vestiario presso il colonnello; questi, li ritira indietro); dalla ripresa dopo il taglio, i numeri di battuta sono scritti a pennarello nero. La registrazione dell'unica esecuzione di *Anno Domini* (vedi *infra*) concorda con la versione tagliata, ma mostra altre varianti. Sulla divisione in due parti, si veda *infra*.

Una copia cianografica di questa partitura, con numerosi segni a matita rossa e blu (alcuni segni direttoriali presumibilmente apposti dal direttore dell'unica esecuzione, Daniele Paris, molti promemoria di effetti sonori per la confezione del nastro magnetico con i Cori, alcune barrature di battute corali, e un conteggio cronometrico nuovo da 9:00 in poi), e un'altra copia analoga in formato ridotto (usata anch'essa per la confezione del nastro, e poi per la gestione delle luci nell'unica esecuzione), si conservano oggi I-Vgc/IpM/FEM/fascicolo *Anno Domini*. La copia in formato ridotto è una riproduzione della partitura non ancora completa di tutte le indicazioni di scena (in particolare, dei numeri di scena); oltre a non prevedere tagli nella "scena della pendola", essa colloca appena prima di questa la "Fine della 1. parte", poi spostata all'indietro sia nella partitura autografa sia nell'esecuzione di Palermo. Ambedue concordano invece nell'indicare il reimpiego dell'episodio vocale a tre voci (batt. 819-829) in corrispondenza delle batt. 841 e sgg., sovrapposto agli altri strati sonori previsti (vedi nota 67), e – più o meno – alla ri-assegnazione delle ultime parole del coro ai recitanti dal vivo, quale si ascolta anche nel documento sonoro dell'esecuzione di Palermo 1965.

- Riduzione per canto e pianoforte, manoscritto autografo a matita (nel fondo Macchi-Di Tommaso, AM1), triplice muta di fogli pentagrammati costante di 4 pp. introduttive (con titolo completo, scritto a pennarello) + 71 di musica, numerate. Vi sono riportate tutte le parti vocali (compresi i recitanti) e corali, mentre l'orchestra è sintetizzata su due pianoforti; sono lasciate in sospeso alcune soluzioni per trascrizione pianistica delle percussioni, prescrivendosi alla bisogna l'utilizzo della cordiera e della cassa del pianoforte. Precisa nelle indicazioni dell'amplificazione vocale e del cambiamento di scene-luci, la fonte manca di numeri di battuta. Sulla seconda p., si trova un elenco dei personaggi leggermente differente dalla partitura autografa: "Enea 1° - ATTORE / Enea 2° - ATTORE / Enea 3° + IL SOLDATO = 1 ATTORE / L'UFFICIALE - ATTORE / PRIMA MADRE – SOPRANO (anche SOPRANO FUORI SCENA) / SECONDA MADRE – SOPRANO / DONNA CON CANARINO – SOPRANO // 2 RECITANTI MASCHILI / 3 RECITANTI FEMMINILI / 1 RAGAZZO (RECITANTE) // COMPARSE = RAGAZZI, / DONNE e UOMINI AI MURI // DONNE, UOMINI, RAGAZZI SULLA SCENA"
- Parti dei Cori: in AM1, due copie di "Fascicolo 1°: da batt. 1 a batt. 172", vale a dire parti collettive dei Cori (solo i Cori 1°-2°-3°), prodotte mediante eliografia da originale scritto col normografo (forse presso l'editore Bruzzichelli), ma non cavate – da riscontri interni – dalla partitura autografa; riportano solo i numeri di battuta, e non delle scene. In I-Vgc/IpM/FEM/fascicolo *Anno Domini*., due copie di "Fascicolo 1°" e una di "Fascicolo 2°", che comprende le parti corali restanti fino alla fine del lavoro; una delle copie del Fascicolo 1° e l'unica del Fascicolo 2° sono un campo di battaglia di correzioni, indicazioni, disegni avventizi; su entrambe, è apposta la scritta "PARTITURA MIA". La natura delle indicazioni ("Ciak", "nastro bianco", cronometrie ecc.), e la riscrittura di intere voci sui pentagrammi liberi di uno dei cori, fanno credere che questi due fascicoli siano stati utilizzati per l'incisione dei cori su nastro.

Non risultano al momento rintracciati i nastri magnetici con le registrazioni dei cori e degli elementi sonori oggettuali, utilizzate nella realizzazione del 1965.

Appendice II: Figure

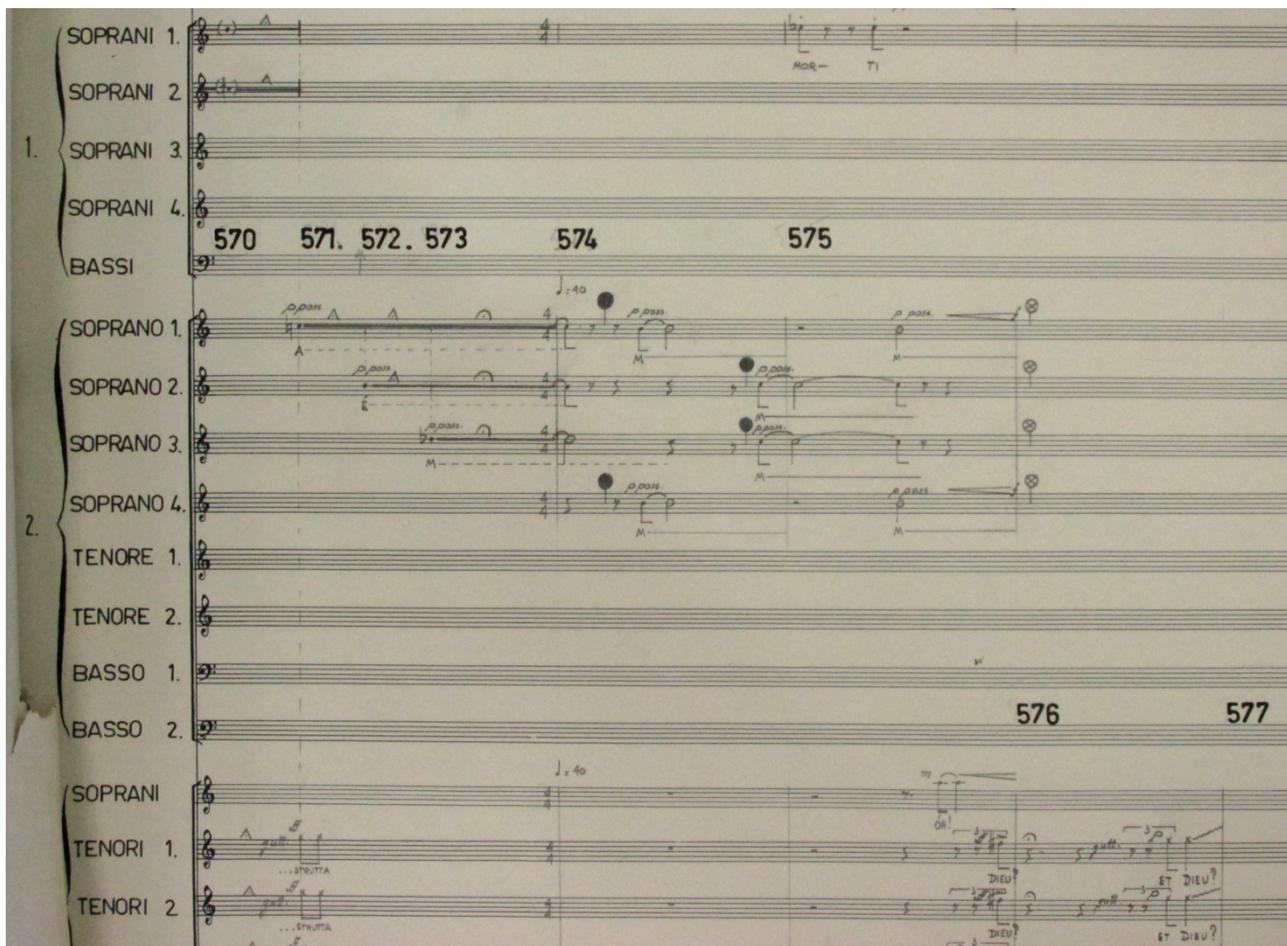


Fig. 1: E. Macchi, *Anno Domini*, partitura autografa (1961-62) presso l'Archivio Edizioni Berben – Ancona, p. 85, batt. 570-575 (dettaglio): notazione dell'attivazione e disattivazione della ripresa microfonica per il Coro 2° previsto dal vivo. Si ringrazia la Berben per il generoso consenso alla riproduzione.

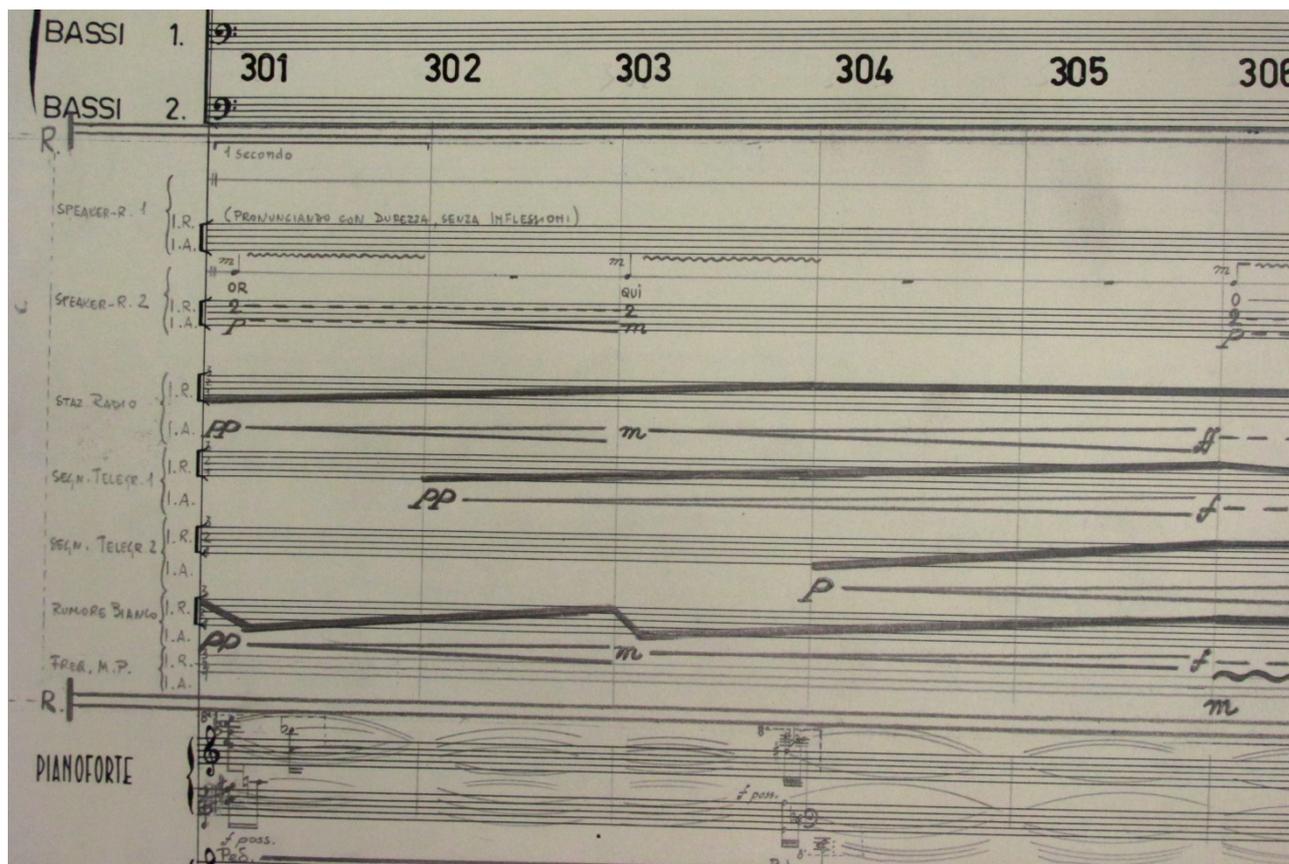


Fig. 2: E. Macchi, *Anno Domini*, partitura autografa (1961-62) presso l'Archivio Edizioni Berben – Ancona, p. 40, batt. 301-306 (dettaglio): notazione degli involuپی di registro e ampiezza degli elementi su nastro (Speaker 1 e 2, Stazione Radio, Segnale telegrafico 1 e 2, Rumore bianco, Frequenze M.P.). Si ringrazia la Berben per il generoso consenso alla riproduzione.



a n n o d o m i n i (1)

L A M E N T A T I O P R I M A

oh! ah!		b	m
(ah!), la carne, la car	ne e la mor	e	i
te (pian) s'incontrano		a	n
(ge) pian		u!	e
ge la car			
gi (ne) gi l'impossibile		m	e
s'incontrano condi		o	t
(s'incon) trano		n	
e la mor oh! ah! (or o);		d	c
e la mor e la car		e!	h
te ne;			a
mor		d	p
car		e	s
	ne te.		
che?		m	
vipere		a	m
(ssi ssibile vita po ssi bile)		s	o
mi vengono		u	n
incontro		r	d
che luci?		e!	e!
(ne, te, car,) possibile			
bisogna		d	m
fermarle subito!		e	o
silenzio			n
silenzio, si len zio; si.		l	d
		a	e!

(BUIO, POI LUCE DEBOLE CHE LENTAMENTE AUMENTA D'INTENSITA' SINO ALLA MASSIMA VIDLENZA)

Fig. 3: A. Titone, *ANNO DOMINI tredici testi per un'azione teatrale (1961)*, musica di Egisto Macchi, Aldo Bruzichelli Editore, Firenze, [1965, ora Edizioni Berben] p. 1 (*Lamentatio prima*). Si ringrazia la Berben per il generoso consenso alla riproduzione.

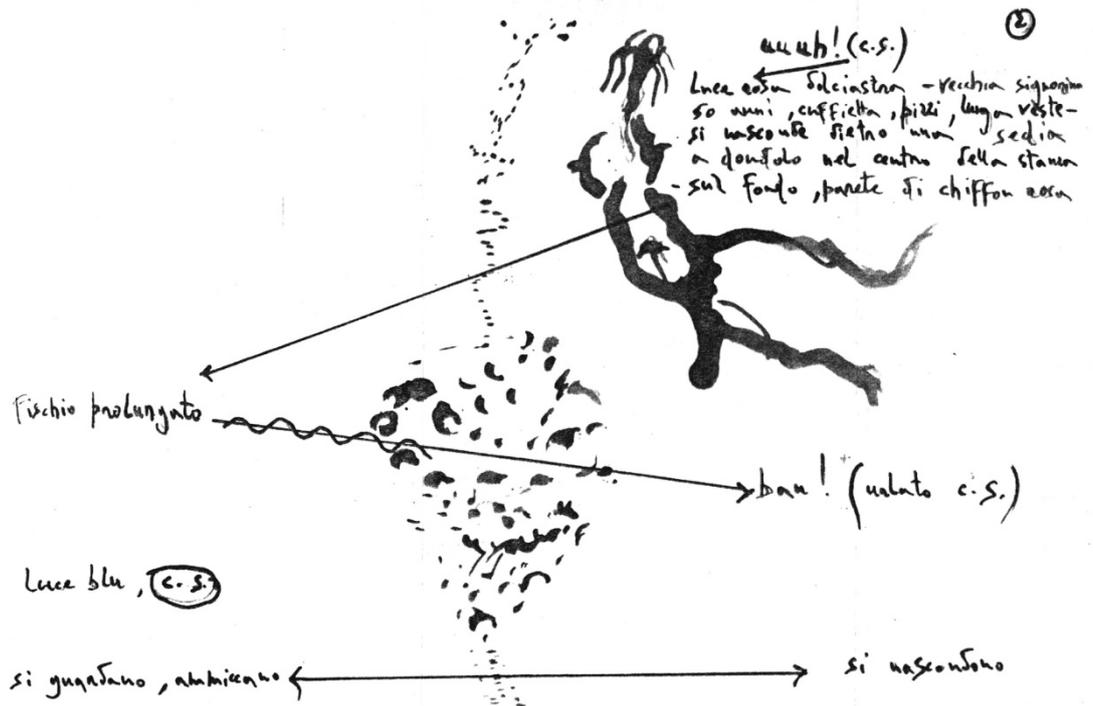


Fig. 4: A. Titone, libretto-copione visivo per *Parabola* (1963), manoscritto autografo [originale a colori] con annotazioni a matita di Macchi, p. 2 (da una fotocopia in b/n proprietà di A.Mastropietro).

6.

LA BAMBINA
 IL RAGAZZO
 VOCE RECITANTE FEMMINILE

REGISTRAZIONE 1.

VOCE DI BAMBINA
 VOCE DI RAGAZZO

CORO 1^a
 SOPRANI
 CONTRALTI
 TENORI
 BASSI

SOPRANO

CORO 2^a
 SOPRANI
 CONTRALTI
 TENORI
 BASSI

REGISTRAZIONE 2.

COLONNA EFFETTI
 CAMPALE
 TRENO
 FRENATA A UTO
 CLASSICI A TENORE A UTO

LA DONNA
 VOCE RECITANTE MASCHILE

REGISTRAZIONE 3.

VOCE DI DONNA
 VOCE DI UOMO

CORO 3^a
 SOPRANI
 CONTRALTI
 TENORI
 BASSI

P. FUSILLO PROLUNGATO
(si guardano, ammicciano - si nascondono)

LUCE BLU (c.s.)
TRENO
BUIO

FATTOLETTI MULTICOLORI
si AGITANO SUL FONDO VIOLEA.
BAU!
(si guardano, ammicciano - si nascondono)
BAU!
si vede in voce molto maschile

RISATE

PAUSSI

Fig. 5: E. Macchi, *Parabola* (1963), partitura autografa, p. 6; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi/fascicolo Parabola. Per gentile concessione degli Eredi e della Fondazione Giorgio Cini.

21.

Fig. 6: E. Macchi, *Parabola* (1963), partitura autografa, p. 21; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi/fascicolo Parabola. Per gentile concessione degli Eredi e della Fondazione Giorgio Cini.