

Gettare nuova luce sul passato. Le regie di Egisto Macchi per l'*Euridice* e il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*

Angela Carone

Fondazione Giorgio Cini – Venezia
fondimusica@cini.it

§ Nel 1989 Egisto Macchi curò le regie dell'*Euridice* di Jacopo Peri e del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi; quello stesso anno, i lavori furono eseguiti in Germania e in Italia dal *Gruppo Recitar Cantando*, diretto da Fausto Razzi. Con l'ausilio di alcuni documenti inediti di Macchi è possibile dimostrare sia il suo grande interesse per la musica barocca sia le modalità con cui egli impiegò le luci, i movimenti dei cantanti e – limitatamente all'*Euridice* – le maschere per mettere in scena i capolavori di Peri e Monteverdi. Le soluzioni tecniche che ne scaturirono sono per certi aspetti simili a quelle che Macchi adottò in proprie composizioni destinate al teatro; più in generale, le procedure impiegate mostrano affinità con le sperimentazioni in ambito teatrale compiute durante gli anni Sessanta.

§ In 1989 Egisto Macchi assumed responsibility for the stage directions of *Euridice* by Jacopo Peri and *Combattimento di Tancredi e Clorinda* by Claudio Monteverdi; the pieces were performed that same year in Germany and Italy by *Gruppo Recitar Cantando*, under the direction of Fausto Razzi. With the aid of some unpublished documents by Macchi, it is possible to prove both his great interest in Baroque music and the manner in which he employed the lights, the singers' movements and – as regards *Euridice* – the masks in order to stage the masterpieces by Peri and Monteverdi. The resulting solutions are in some respects similar to the ones adopted in Macchi's own theater pieces; more in general, the procedures employed show a close affinity to the theatrical experimentation of the Sixties.

I. Tra repertori antichi e strategie moderne, verso nuove regie

NEI mesi di maggio e settembre 1989 Egisto Macchi porta a termine la stesura delle indicazioni di regia per l'allestimento di due capisaldi della musica occidentale: il primo melodramma della storia, l'*Euridice* di Jacopo Peri (1600), e il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, madrigale rappresentativo composto da Claudio Monteverdi nel 1624.¹ I progetti nascono dalla collaborazione di Macchi con Fausto Razzi, pianista e compositore, attento ad aspetti teorici e di prassi esecutiva del repertorio cinque-secentesco, che nel 1976 aveva fondato l'ensemble di musica antica *Gruppo Recitar Cantando*.² Razzi diresse i due lavori rispettivamente ad Halle, nel giugno 1989, nell'ambito della 38^a edizione dell'*Haendelfestspiel* (e l'anno successivo durante la 43^a *Estate Fiesolana*), e a Roma il 9 dicembre 1989, nel corso di un concerto organizzato dall'Istituto della Voce alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Per Macchi, impegnato da più di trent'anni sul fronte della sperimentazione vocale e strumentale e la composizione di musica applicata,³ il cimentarsi (per la prima e unica volta) nell'ambito della regia rappresenta un'opportunità certamente stimolante, che gli consente di applicare a repertori per lui inconsueti alcune soluzioni tecniche in parte adottate in propri lavori; invitato a realizzare gli allestimenti dell'*Euridice* e del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, egli inevitabilmente declina in modo nuovo convinzioni poetiche oramai consolidate, sebbene maturate in contesti del tutto differenti. Allo stesso tempo, dedicandosi concretamente a due capolavori del passato, con le proprie scelte registiche ha modo di impegnarsi in prima persona in quel complesso lavoro di approfondimento teorico e studio della prassi esecutiva del repertorio secentesco da lui stesso promosso attraverso alcune iniziative concepite negli anni immediatamente precedenti all'incarico di regista. Nel 1984, assunta la direzione dell'Istituto della Voce in seguito alla morte del suo cofondatore Domenico Guaccero, Macchi organizza a Roma un ciclo di otto seminari dedicati alla storia del teatro in musica dal Medioevo al

¹ I dati sono ricavati dalle stesure dei lavori, su cui Macchi annota numerose indicazioni per la regia e rispettivamente le date «Maggio 1989 a Velletri» e «Roma, 10.9.1989». Le stesure sono conservate alla Fondazione Giorgio Cini (Venezia), Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi (da qui in avanti FEM). Gli estratti da questi testimoni e gli altri documenti inediti descritti nel corso delle seguenti pagine sono riprodotti previa autorizzazione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini. La stesura del presente articolo ha tratto grande giovamento dalle conversazioni con Giacomo Albert ed Elena Salza, che ringrazio sentitamente per i preziosi suggerimenti e le utili osservazioni.

² Una biografia essenziale del compositore è consultabile sul sito CIDIM: <http://www.cidim.it/cidim/content/314619?id=242355&nc=Fausto_Razzi>; sue riflessioni su teoria e prassi del repertorio antico si possono leggere in RAZZI 1982.

³ Il catalogo di Macchi comprende più di mille titoli relativi a musiche per film e documentari, suddivisi in 1585 documentari e cortometraggi italiani, 140 francesi, 46 lungometraggi di finzione e 33 sceneggiati. I titoli, corredati da nome del regista e anno di realizzazione (e, per documentari e cortometraggi, anche casa di produzione e minutaggio), si possono leggere nell'*Appendice II* stilata da COSCI 2013-2014, pp. 261-300. Per una panoramica sulla rimanente produzione dell'autore, che contempla anche cenni sulla sua poetica, si rinvia a TORTORA 1996.

Seicento, affidati a Carlo Marinelli.⁴ La manifestazione è in piena linea con i presupposti dell'Istituto della Voce, fondato l'anno precedente per approfondire, anche con la collaborazione di istituzioni straniere, i numerosi aspetti (teorici ed esecutivi) connessi alla vocalità, sia di matrice colta sia di derivazione popolare. Presumibilmente in quello stesso 1984, Macchi stila anche un progetto di ampio respiro, di cui si conserva la bozza programmatica, relativo alla costituzione presso il Teatro dell'Opera di Roma di un «Laboratorio per lo studio dei vari aspetti dell'opera italiana del '600 (da quelli iniziali legati alla concezione del "recitar cantando" a quelli dell'opera propriamente barocca della seconda metà del secolo)».⁵ L'idea, analogamente al ciclo di seminari dell'Istituto della Voce, scaturisce dalla necessità di approfondire lo studio delle tecniche interpretative della musica antica con il concorso di musicologi ed esperti di prassi esecutiva; al termine degli incontri, sarebbero state allestite due opere (a partire dall'*Euridice* di Jacopo Peri e *Morte di Orfeo* di Stefano Landi), coinvolgendo i corsisti. Per lo studio dei brani, Macchi prevede l'esame di cinque tematiche salienti: tecnica vocale, strumentale, gestuale, elementi di scenografia e di regia. Relativamente a quest'ultima, egli intravede due prospettive: optare per una regia consapevole dei problemi filologici connessi ai repertori antichi e, quindi, attenta a restituire uno spettacolo fedele alla prassi secentesca, oppure tentare «una soluzione che – cogliendo lo spirito del rapporto suono/gesto/scena, lo proponga in modo sciolto da preoccupazioni filologiche».⁶ Quattro anni dopo, nel gennaio del 1988, è ancora tangibile l'interessamento di Macchi per la divulgazione delle opere del teatro musicale dei secoli passati, in particolare del Settecento, come dimostra la sua «Proposta di costituzione di un organismo di programmazione musicale a Pistoia» – organismo che, tra i vari compiti, ha quello di allestire due/tre spettacoli con opere di suddetto periodo, avvalendosi delle «forze artistiche locali».⁷

Accanto a queste iniziative se ne colloca una ancor più significativa, non tanto per i contenuti, affini alle precedenti manifestazioni – si tratta, infatti, di una «Ipotesi di laboratorio teatrale riferito al teatro musicale del '600, '700 e '900» – quanto per la presenza di Fausto Razzi in qualità di secondo firmatario del progetto.⁸ La collaborazione tra Razzi e Macchi non è limitata a questa

⁴ I seminari si inserivano in un ampio progetto, di durata quinquennale, che intendeva coprire tutte le epoche, sino al Novecento. Il dato si desume da una *brochure* relativa ai seminari del 1984 conservata nel Fondo Domenico Guaccero, fascicolo *Istituto della Voce (1983-1992)* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica; da qui in avanti FDG).

⁵ Citazione tratta da un testo dattiloscritto di Egisto Macchi privo di titolo, con incipit «L'interesse sempre crescente del mondo musicale», 7 carte: cc. 1-2 (FEM).

⁶ *Ivi*, c. 5.

⁷ *Proposta di costituzione di un organismo di programmazione musicale a Pistoia*, testo dattiloscritto, 3 carte: c. 1 (FEM). A queste iniziative di Macchi, si aggiunge la sua trascrizione per 16 strumenti e 4 sintetizzatori de *La bohème* (1991), compiuta al fine di renderla facilmente eseguibile nei teatri di provincia.

⁸ Egisto Macchi – Fausto Razzi, *Ipotesi di laboratorio teatrale riferito al teatro musicale del '600, '700 e '900*. Testo dattiloscritto, 2 carte (FEM).

iniziativa. Nel corso degli anni Ottanta, Razzi è invitato a dirigere il *Gruppo Recitar Cantando* in occasione di concerti che Macchi organizza nell'ambito dell'Istituto della Voce e a presentare relazioni durante conferenze che l'Istituto promuove anche in collaborazione con l'altro centro di ricerca nel cui comitato direttivo è attivo Macchi, l'IRTEM - Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale: l'11 dicembre del 1988 Razzi figura come conferenziere al convegno «La vocalità nella musica italiana contemporanea», con una relazione intitolata «Struttura, testo, voce».⁹ Il sodalizio tra i due compositori, che culmina negli allestimenti del 1989 dei lavori di Peri e Monteverdi, si fonda sulla medesima passione per i repertori antichi e sulla condivisa necessità di un loro «rilancio», che, come scrivono nel documento per la fondazione del laboratorio teatrale poc'anzi citato, sarebbe dovuto avvenire principalmente attraverso «la produzione di un teatro povero, cioè essenziale (essenzialità=qualità), a costi contenuti al massimo», oltre che formando cantanti e strumentisti specializzati.¹⁰

Le tangenze tra Macchi e Razzi non si manifestano solo nell'ambito del teatro musicale di tradizione. Le loro convinzioni poetiche collimano anche sul fronte della sperimentazione teatrale, alla quale entrambi, in veste di compositori, si sono dedicati con esiti differenti negli anni Sessanta (Macchi) e Ottanta (Macchi e Razzi).¹¹ Un presupposto che li trova concordi è la necessità di rinnovare il teatro musicale facendo «incontrare linee di ricerca (di spazio, suono, gesto, luce)», come affermò Razzi, ovvero impiegando sinergicamente e in modo pressoché paritario tutte le componenti sonore e visive coinvolte nella messa in scena, tanto nell'allestimento di opere del passato quanto nell'ideazione di spettacoli teatrali nuovi (SANGUINETI 1999, p. 82). Razzi ha reso concreto tale assunto nei propri lavori a partire dal 1989, trattando «in assoluta parità» i suoni, le parole e le immagini delle azioni sceniche su testi di Edoardo Sanguineti (*Protocolli* e le successive *Smorfie*, del 1997, e *Protocolli II*, composta nel 2012) (SANGUINETI 1999, p. 79). Macchi aveva invece compiuto le prime, analoghe interazioni multimediali vent'anni prima, incanalandosi in una tendenza (poetica e quindi artigianale) all'epoca comune ai compositori della sua generazione, sia stranieri (Mauricio Kagel, Henri Pousseur, Bernd Alois Zimmermann) sia italiani (Luciano Berio, Domenico Guaccero, Giacomo Manzoni, Luigi Nono), e che affonda le radici teoriche nell'idea di teatro totale come declinato da Antonin Artaud e Jean-Louis Barrault.¹² Un tratto che emerge prepotentemente nella drammaturgia di tutti

⁹ Dato ricavato da una *brochure* relativa al convegno (Roma, 13-14 dicembre 1988) conservata nel FDG, fascicolo *Istituto della Voce (1983-1992)*.

¹⁰ Macchi – Razzi, *Ipotesi di laboratorio teatrale* cit., c. 2.

¹¹ Razzi ha composto per il teatro anche *Emergenze* (2000) e *Incastro* (I e II versione, rispettivamente del 2001 e 2006).

¹² La vasta tematica della sperimentazione teatrale avvenuta in Italia e in Europa tra gli anni Cinquanta e il 1975 è stata oggetto di due convegni internazionali tenutisi nel 2015 e nel 2016 alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Per un approfondimento degli aspetti ai quali in questa sede

questi autori coincide, per dirla con Guaccero, con la possibilità «di far agire solo alcune dimensioni di un elemento (ad esempio le intensità dell'elemento musicale) in concomitanza con alcune dimensioni di un altro elemento (ad esempio il colore dell'elemento pittorico)» (GUACCERO [1966], 2005b, p. 147). Per estensione, l'interazione del suono con la componente visiva porta a trasformare la luce da elemento di mero decoro a parte integrante della drammaturgia che, per esempio nel caso della produzione di Manzoni, è strettamente congiunta allo svolgimento della vicenda. Il compositore milanese ha così descritto il processo in atto in *Atomtod* (1964):

Lunghi tratti del testo di Jona sono stati sollecitati in una simbiosi con la concezione musicale e drammatica che arriva fino a tener conto delle luci, delle presenze fisiche, del numero degli strumenti impiegati. Ad esempio il grande arco della II scena del I tempo procede per somma di: voce sola – voce sola e luce – voce sola, percussioni, luce più intensa – due voci, due gruppi strumentali, luce più intensa – e così via in crescendo fino al totale vocale, strumentale, visivo, dinamico, luminoso del finale del tempo I.

(MANZONI 1981, p. 23, citato in ALBERT 2016, p. 104)

Soluzioni affini si riscontrano nella produzione teatrale di Macchi, di certo scaturite tanto dalle sue esperienze nell'ambito cinematografico e documentaristico quanto dalla vicinanza ad Antonino Titone, scrittore, pittore e musicologo, librettista di *Anno Domini* (1961-62), *Parabola* (1963, incompiuto) e del coevo progetto per *Processo a Giovanna*. Nei primi due lavori Macchi modula cromaticamente le luci sia per far risaltare particolari dei volti dei personaggi in scena (quasi fossero zoomate filmiche) sia per marcare il susseguirsi delle tappe dell'azione scenica, quindi sonora, e potenziarne il messaggio contenutistico; si tratta di tentativi per mettere in atto uno «sconfinamento generalizzato» tra componenti sonore, visive (luminose) e testuali in direzione di un'esperienza teatrale totalizzante.¹³ Relativamente a *Parabola*, incentrata sui soprusi nei confronti di una vittima innocente (una bambina) da parte prima di una donna poi di un ragazzo, Macchi descrive in modo dettagliato sia il progetto dell'azione teatrale sia la modalità tecnica con cui esso è attuato:

Si tratta, in effetti di un discorso-racconto efficacemente essenzializzato e rigoroso, imperniato su quattro elementi base: [semplicità degli eventi, riduzione dei testi, suddivisione dello spazio scenico in tre settori], *riduzione dell'elemento-colore con l'adozione di tre luci fondamentali*, blu a sinistra, viola al centro, rosa a destra, sempre nettamente separati, relazionati ai personaggi e agli ambienti e anch'essi personaggi della vicenda. Il lavoro è suddiviso in cinque scene separate da zone di buio. 1ª scena – bambina-donna [...]. La comunicazione tra i due

è possibile solo accennare, si veda il volume *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*.

¹³ La citazione è tratta da MASTROPIETRO 2016, p. 219, al quale si rimanda per un'analisi puntuale dei lavori, che dà conto anche dell'impiego drammaturgico della componente luminosa.

personaggi avviene attraverso primitivi segnali fonetici, azioni mimiche elementari, *schematico giuoco di luci*. (MACCHI 1963, p. 39; corsivi nostri)

La «scarnificazione dei testi» e la schematicità degli eventi ha un corrispettivo nella dimensione scenografica, ma non in quella luminosa:

L'apparato scenico è anch'esso ridotto al minimo indispensabile. Pochissimi gli elementi fissi (qualche mobile, alcuni oggetti) e gli elementi mobili (qualche diapositiva, alcuni globi fosforescenti, alcuni cartelli). Più complessa la dinamica delle luci che, già parzialmente precisata nel testo, è segnata con accuratezza in partitura. È previsto per la loro realizzazione un tavolo di comando azionato da un musicista che leggerà ed eseguirà la parte «luci». (MACCHI 1963, pp. 39-40)

Pochi anni dopo, nel 1966, in *A(lter) A(ction)* Macchi ricorre nuovamente alle luci con una funzione tutt'altro che decorativa o diegetica: egli se ne serve per illuminare il protagonista di una situazione quando è attorniato da altri personaggi, a sottolinearne la centralità fisica e metaforica, e per potenziare la scansione degli eventi, sia spaziale (il protagonista si allontana, fermandosi sul fondo della scena, e le luci lentamente si abbassano, generando penombra) sia temporale (per esempio la loro conclusione, quando i protagonisti di una scena rimangono immobili, prima dell'ingresso di un nuovo personaggio, e i riflettori si spengono, lasciando il posto alla sola luce di scena).¹⁴ Di questa importante componente drammaturgica egli si serve anche nella *Cadenza 1-2*, ovvero l'assolo di soprano estrapolato da *A(lter) A(ction)* e reso sempre nel 1966 un brano autonomo. In occasione della sua esecuzione durante un concerto all'Auditorium RAI del Foro Italico di Roma nel 1984, Macchi lo introduce con le seguenti parole: «Ad un certo momento le luci si spengono, tutto si ferma, il teatro si congela, rimane solo una luce di scena fuori, in fondo, un fioco lumino e da questo fondo si sente una voce di donna che canta questa [*Cadenza*]. Che è il canto di un naufrago o di una naufraga, se volete...» (TORTORA 1996, p. 49 nota 96).

II. Luci e ombre (e maschere) tra Euridice e Orfeo...

La solitudine e lo spegnersi della speranza di chi è metaforicamente naufragato, che Macchi rende visibili nella *Cadenza* lasciando in sala un'unica, flebile luce, sono altrettanto 'percepibili' cinque anni dopo nel suo allestimento dell'*Euridice*. L'opera, narrando la discesa agli Inferi di Orfeo e il ritorno alla vita dell'eroina eponima, è paradigmatica per qualsivoglia discorso sulla dialettica tra buio e luce, a partire dalla quale Macchi, ora ancor più che in passato, costruisce la propria regia. Per sua stessa ammissione, un «elemento importantissimo della regia sono state le luci. Io mi sono reso conto che, attraverso le luci, potevo aggiungere alla musica qualche particolare che rendesse in qualche modo più stimolante e più fruibile ad un pubblico

¹⁴ I dettagli sono tratti dalle indicazioni di scena presenti nel libretto riprodotto nel booklet del CD MACCHI 1994, pp. 14-38, in particolare pp. 15, 27, 23.

contemporaneo la visione scenica stessa» (MACCHI 1996, p. 154).¹⁵ Delle rappresentazioni, che, come si diceva, sono andate in scena in Germania e in Italia sotto la direzione musicale di Razzi, purtroppo non si conservano riprese video.¹⁶ L'unico, imprescindibile testimone che informa sul lavoro compiuto da Macchi a partire dall'opera di Peri coincide con una stesura di 32 pagine di ampio formato (cm 63x49), recanti numerose annotazioni di regia; su ogni pagina Macchi ha incollato le fotocopie in numero variabile, spesso chiosate, sia delle singole pagine della partitura dell'*Euridice* in notazione antica (talvolta affiancate da una trascrizione in notazione moderna di Razzi, come si legge in MACCHI 1996) sia dei corrispondenti estratti testuali. Che il gioco di luci, interagendo principalmente con la componente testuale, ma anche con quella gestuale e musicale, fosse basilare per Macchi anche in queste rivisitazioni di opere del passato lo si intuisce sfogliando la stesura della 'sua' *Euridice*, prima ancora che attraverso una lettura attenta delle indicazioni relative all'illuminazione:¹⁷ si è subito investiti da annotazioni evidenziate o scritte ai margini con colori diversi, che, in molti casi, danno luogo ad autentici contrappunti variopinti.¹⁸ (Figura 1)

Delle luci il compositore si serve principalmente per rendere più immediato lo stato psicologico di un personaggio muto o l'atmosfera emotiva suscitata dal testo cantato – come del resto aveva già sperimentato in *Parabola* e *A(Iter) A(ction)*. Ciò è per esempio evidente osservando la Figura 1, tratta dalla Scena seconda. All'aumento del *pathos* del racconto di Dafne, che gradualmente rivela a Orfeo la morte di Euridice, corrisponde un effetto luminoso sempre più forte (indicato da Macchi in alto a destra col segno grafico di una forcella in crescendo); parallelamente, si abbassano le luci su Orfeo (che subito dopo – scrive Macchi – «si lascia scivolare a terra nel buio»), per rendere concreto l'adombrarsi del suo animo all'ascolto della vicenda funesta (forcella in decrescendo). In modo analogo, all'inizio della successiva Scena terza (pp. 23-24 della stesura) Macchi prescrive che il canto di Arcetro sia avvolto da «Luci sempre più basse – Penombra diffusa» mentre narra del dolore provato da Orfeo giunto «dove ghiaccio divenne il [suo] bel foco» (verso 318), ovvero sul luogo in cui Euridice fu morsa dal serpente.¹⁹

¹⁵ In conclusione del presente articolo si tornerà a riflettere sull'attenzione generale che, in fase di allestimento della regia di opere antiche, viene di solito rivolta alla loro fruizione da parte dello spettatore moderno.

¹⁶ Ringrazio gli archivisti della Stiftung Haendel-Halle e dell'Archivio Comunale di Fiesole, rispettivamente Jens Wehmann e Lucia Nadetti, per il gentile aiuto fornitomi in fase di ricerca.

¹⁷ Si è in presenza della stesura utilizzata sia per la rappresentazione di Halle sia in occasione del successivo allestimento a Fiesole; la seconda città è infatti indicata sulle pp. 3-4 e 5-6, in corrispondenza di alcune annotazioni che informano su varianti introdotte da Macchi relative all'utilizzo delle luci e agli spostamenti scenici dei personaggi.

¹⁸ Esempi di copioni in cui l'uso dei colori è marcato si ritrovano nei già menzionati *Anno Domini* e *Parabola*, come precisa MASTROPIETRO 2016.

¹⁹ Sulla necessaria concomitanza di elementi musicali, spaziali, luminosi e gestuali per accrescere «il senso di [un preciso] momento teatrale», si veda OSTHOFF 1986, pp. 401-405 (cit. a p. 404).

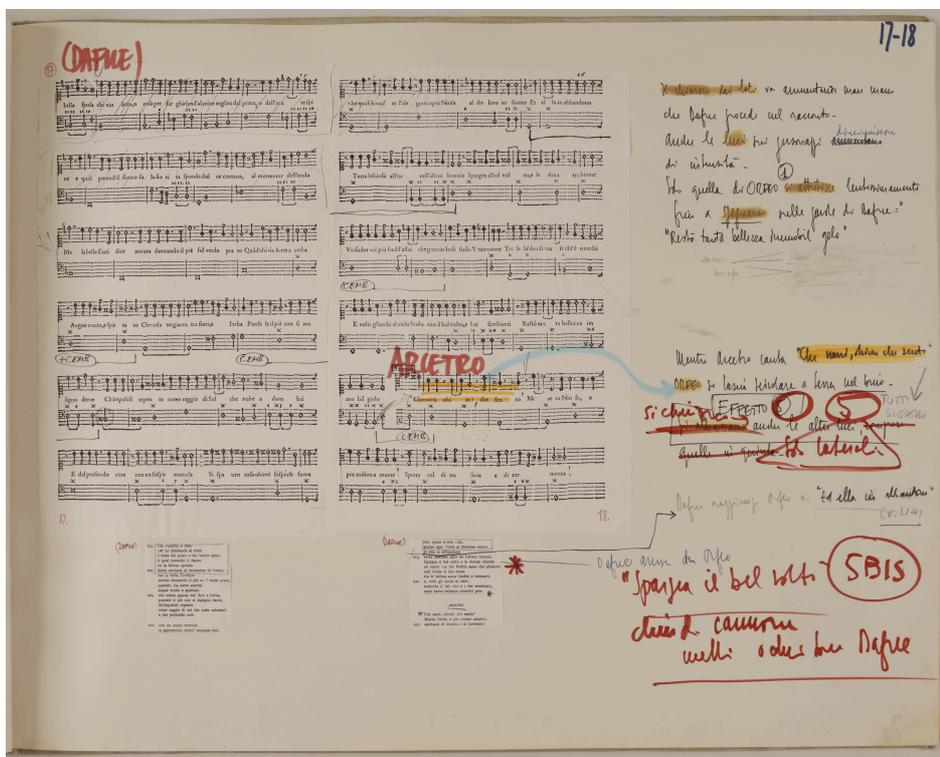


Figura 1 – Annotazioni di regia di Egisto Macchi per Euridice: particolare (stesura, Scena seconda, pp. 17-18). Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

La componente luminosa è anche impiegata per creare una sovrapposizione tra due piani temporali (il presente e il futuro), talvolta addirittura spaziali. Nel primo caso, lo spettatore può ‘intravedere’ il successivo ricongiungimento di Orfeo a Euridice, preannunciato dalle sue parole «Tosto vedrai ch’invano / non chiamasti morendo il tuo consorte» (Scena seconda, vv. 233-234, pp. 19-20), attraverso l’improvvisa luce che lo illumina, ‘accendendo’ le sue speranze e squarciando la penombra generale in cui giaceva. Una dimensione remota anche nello spazio è invece suggerita dai «riflettori a tagli bassi [... con] luce diffusa bassa, lontana come proveniente dalle quinte laterali» che Macchi richiede quando Dafne descrive «quel vago boschetto» dove Euridice, prima di morire, «prende dolce diletto con le compagne» (Scena seconda, vv. 190-194, pp. 15-16).

I versi di Ottavio Rinuccini sono ricchi di immagini che si prestano anche e soprattutto a un più prevedibile uso ‘realistico’, quasi naturalistico degli effetti luminosi. Le «luci filiformi (gelatina ghiaccio)» rendono indubbiamente visibile la sensazione di gelo provata da Dafne (e di riflesso dai personaggi che l’ascoltano: Tragedia, Orfeo, Arcetro, la Ninfa e Aminta) appresa la notizia

della morte di Euridice: si veda la Figura 2, in corrispondenza dei versi 162-163 «Lassa! Che di spavento e di pietate / gelami il cor nel seno» (Scena seconda, pp. 13-14: l'immobilità di Dafne, atterrita, è resa anche musicalmente con il suo canto all'inizio 'statico', su una nota ribattuta).

Figura 2 – Egisto Macchi, *Euridice*, stesura, Scena seconda (pp. 13-14): effetto luminoso per rendere visibile il gelo provato da Dafne.

Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

Diegetica è invece la luce che «cresce» mentre Arcetro, nel descrivere l'arrivo (allegorico) di Venere, giunta provvidenzialmente in aiuto di Orfeo, così racconta: «gl'occhi repente / rivolsi al folgorar del nuovo lume, / [...] donna vidi celeste, al cui sembiante / si coloriva il ciel di luce e d'oro» (Scena terza, vv. 345-350, pp. 25-26, 27-28).²⁰ Al contrario, la descrizione fatta dalla stessa Dea del luogo in cui è pervenuta con Orfeo, quello «scuro varco, onde siam giunti a queste / rive pallide, e meste», è pronunciata contestualmente a una «luce blu su Venere e Orfeo. In alto la luce si affievolisce lentamente», come prescrive Macchi a pp. 31-32, in corrispondenza della Scena quarta della

²⁰ Nella scena descritta non appare fisicamente il personaggio di Venere, ma il carro e la luce che la simboleggiano. Sull'intervento della Dea, affine a quello di un *deus ex machina*, si veda il recente contributo di SCHNEIDER 2016, in particolare pp. 55-56.

Seconda Parte (vv. 406-407).²¹ Ed è proprio in questa Seconda Parte, in concomitanza della discesa agli Inferi di Orfeo, che la luce diviene essa stessa personaggio, nella misura in cui un colore è associato a ogni figura in scena – una funzione che, come ricorda il compositore, in senso lato si era manifestata per la prima volta quando Dafne nella Prima Parte era apparsa «a narrare l'evento luttuoso di Euridice, lì la luce diventa personaggio [...]. È una luce che tocca tutti i personaggi e li tocca ciascuno in maniera diversa, a sottolineare i sentimenti e le emozioni di ciascuno, massimamente di Orfeo» (MACCHI 1996, pp. 154-155). Le attribuzioni dei colori ai protagonisti dell'*Euridice*, e l'attenzione che Macchi ha rivolto a tali scelte, si evincono dallo schema presente nelle prime due pagine della stesura, sulle quali sono anche evidenti i segni di alcuni ripensamenti che poi si ritroveranno nelle pagine successive (cfr. Figura 3): per esempio, la luce viola assegnata in origine a Plutone, nella Scena quarta è invece rossa o verde (pp. 31-32), così come il verde che illumina Proserpina (pp. 33-34) era arancio nelle intenzioni iniziali.

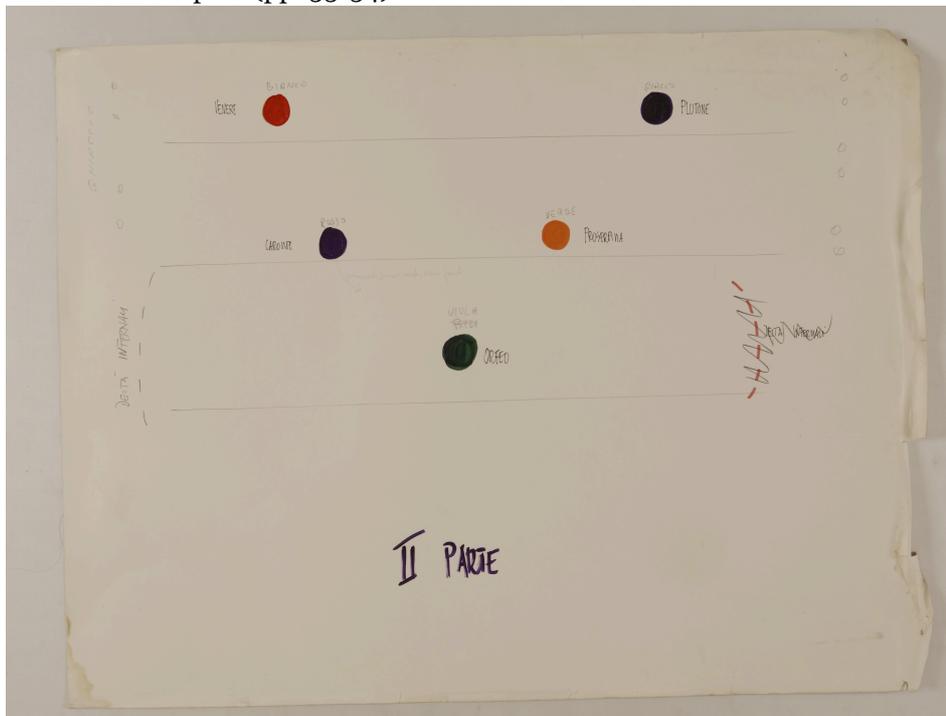


Figura 3 – Egisto Macchi, *Euridice*, stesura, p. 2:
annotazioni (incomplete) relative all'associazione tra personaggio e colore della luce.
Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia

²¹ La penombra, con la medesima funzione diegetica, cala anche all'inizio della Scena terza, in corrispondenza delle parole di Arcetro «Se Fato invido e rio / di quest'amate piagge ha spento il sole» (vv. 294-295, pp. 23-24).

Il trionfo dei colori non può che suggellare metaforicamente la vittoria della vita sulla morte. Quando nella Scena sesta e conclusiva Euridice riappare con l'amato, cantando come «Tolsemi Orfeo dal tenebroso regno» (v. 710, pp. 51-52), Macchi assegna ai due protagonisti la posizione centrale sul palco e, mentre va «via la luce diffusa [...] gli altri [personaggi vanno] ai loro posti, ciascuno con la sua luce, come nella I parte».

Sebbene svolga un ruolo centrale, la luminosità è solo una delle quattro componenti di cui il compositore ha ammesso di essersi servito nell'allestire lo spettacolo, accanto ai costumi («in stile classico [...] disegnati da Marisa D'Andrea»),²² alla gestualità e alle maschere. Nel corso dell'*Euridice* i gesti degli interpreti sono ridottissimi, in modo che, precisa Macchi, come nel teatro Nô giapponese ogni loro minimo movimento divenga «un fattore di grande impatto visivo e drammatico» (il che acquista importanza ancor maggiore se si considera la povertà della scenografia, data da un fondale scuro e praticabili in legno grezzo) (MACCHI 1996, p. 155). Si pensi ai gesti scarni assegnati ai personaggi in scena quando Dafne, «Sulla strappata finale della tiorba, entra trafelata»: semplicemente, tutti si alzano in piedi e indossano una maschera (pp. 13-14, si veda Figura 2). Al contrario, nella Scena quinta Arcetro, Aminta e Dafne si tolgono la maschera per prepararsi all'arrivo di Orfeo ed Euridice; il gesto di liberare il volto, o renderlo parzialmente visibile (attraverso la trama delle reti che avvolgono i visi dei coristi, con loro in scena), avviene contemporaneamente al canto su versi che alludono all'atto del vedere o all'evidente gioia: «Vidilo, e so ch'il ver quest'occhi han visto / né regna alcun timor nel petto mio / ma di vederlo men dolente, e tristo / struggemi l'alma e 'l cor caldo desio», canta Arcetro, a cui risponde il Coro: «Ecco il gentil Aminta / tutto ridente in viso / forse reca d'Orfeo giocondo avviso» (vv. 593 ss., pp. 45-46).

Decisamente più articolato è l'apporto delle maschere, sia per tipologia sia per il significato attribuito a ognuna di esse. Al primo tipo appartengono ovali bianchi, privi di qualsivoglia connotazione che possa veicolare significati; il loro aspetto amorfo le rende funzionali tanto a nascondere l'identità e cancellare l'individualità dei personaggi quanto a metterli al riparo da possibili atteggiamenti innaturali rispetto all'ambientazione mitica in cui essi sono inseriti o ancora, come nella Scena seconda precedentemente descritta, a evitare che le espressioni dei loro volti distolgano lo spettatore dal racconto di Dafne. Al contrario, le maschere della seconda tipologia sono quelle indossate dalle divinità infernali, chiaramente connotate, che servono per il loro travestimento. Nell'ultima tipologia rientrano maschere 'fittizie', vale a dire reti da pescatore dalle quali si intravede il volto dei coristi che le portano: la loro funzione, in linea di massima, è di puro abbellimento (MACCHI 1996, p. 154).

²² Ciò è precisato nella recensione dello spettacolo di Fiesole scritta da DE ANGELIS 1990. MACCHI (1996, p. 155) ricorda che le divinità infernali indossavano abiti in tela di juta, come quella impiegata da Alberto Burri «con grande arte e genialità negli anni '50».

III. ... e Tancredi e Clorinda

Macchi non è stato l'unico compositore italiano del secondo Novecento ad aver rivolto attenzione alla produzione antica in veste di regista o, più in generale, ad essersi impegnato per la sua rivisitazione in chiave moderna anche grazie al sussidio della tecnologia: si pensi a Sylvano Bussotti, che nel 1976-77 ha curato a Treviso la regia dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi, a dieci anni dall'edizione (newyorkese) del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* per mano di Luciano Berio. Anche Domenico Guaccero ha legato il proprio nome a questo madrigale rappresentativo di Monteverdi, realizzandone a Roma nel 1980 una trascrizione comprensiva di parte elettronica e suoni concreti registrati su nastro (la regia era di Ezio Alovisi).²³ Tra i lavori qui menzionati a puro titolo esemplificativo l'allestimento beriano sorprende per il carattere multimediale delle scelte adottate durante la prima rappresentazione: in quell'occasione vennero infatti proiettate immagini che affiancavano o inframmezzavano la narrazione e che riproducevano rielaborazioni di scene tratte da un mosaico del VII secolo a.C. raffigurante *La battaglia di Issa*.²⁴ Ancor più incisivi sono gli interventi che Berio predispone nel 1984 per un altro capolavoro monteverdiano, *l'Orfeo*: nel proprio *Orfeo B* Berio opta per l'impiego di gruppi bandistici spazialmente separati per eseguire i ritornelli e decide di allestire lo spettacolo nel cortile di Palazzo Pitti a Firenze, al fine di ricreare fedelmente il clima di festa dei pastori proprio del testo originario (ZURLETTI 1984, s.p.).²⁵ Le parti vocali, inoltre, sono amplificate grazie alla strumentazione sviluppata da Peppino di Giugno all'IRCAM di Parigi, per accrescere ulteriormente la festosità della musica monteverdiana: Berio progetta un «effetto avvolgente», possibile grazie alla moderna tecnologia che consente di far giungere agli spettatori «i cori festosi del primo atto [...] da ogni punto dello spazio» (PALOSCIA 1984, 1233). Gli interventi pensati da Berio interessano anche la parte testuale, soprattutto quella relativa al finale. In luogo dell'ascesa al cielo di Orfeo, accompagnato da Apollo, Berio intende ripristinare il finale più tragico pensato in origine da Striggio, che vede Orfeo dilaniato dalle Baccanti; durante le fasi preliminari del lavoro egli propone di «intervenire sull'ultimo lamento di Orfeo, 'Rendetemi il mio ben'. Poco prima

²³ I dati si desumono da un programma di sala conservato nel Fondo Domenico Guaccero della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (fascicolo *Programmi 1980*), dal quale si apprende che il *Combattimento* trascritto da Guaccero era inserito in uno spettacolo dal titolo *Fatti d'amore e di guerra*, organizzato dalla Cooperativa Nuova Struttura. Da un punto di vista puramente teorico, Guaccero aveva dedicato al compositore di Cremona un lungo scritto nel 1966, in cui evidenziava la modernità del suo linguaggio; cfr. GUACCERO 2005a.

²⁴ La rielaborazione delle immagini fu curata da un gruppo di studenti del Carpenter Center for Visual Arts di Harvard University. Le informazioni sono tratte dalla Nota dell'autore relativa al *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, consultabile sul sito del Centro Studi Luciano Berio: <<http://www.lucianoberio.org/node/1275>>.

²⁵ *L'Orfeo B* fu curato da Berio in vista della sua rappresentazione durante il 47° Maggio Musicale Fiorentino del 1984. La rilettura beriana fu compiuta con la collaborazione di Nino Pirrotta, Pier Luigi Pizzi e Franco Piperno nonché, per le trascrizioni, Ludovico Einaudi, Luca Francesconi, Betty Olivero, Maurizio Dini Ciacci, Marco Stroppa. Per approfondimenti, si rimanda a PALOSCIA 1984.

che finisca, il paesaggio musicale dovrebbe cominciare a trasformarsi, a entrare in crisi. È necessario creare una fase di disturbo, che si gonfia poco a poco ed esplose nel finale. Scenicamente si potrebbe ottenere con pochissimi mezzi, soltanto *con dei giochi di luce*» (PALOSCIA 1984, p. 237; corsivi nostri).

Analogamente a Berio, Egisto Macchi, nel mettere in scena il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* sei mesi dopo la rappresentazione della 'propria' *Euridice*, idea una regia in cui gli effetti luminosi e la gestualità costituiscono gli elementi chiave. Più che la prevedibile similitudine con alcune scelte adottate nella rivisitazione dell'opera di Peri, colpisce il minuzioso lavoro precompositivo di Macchi relativo al madrigale di Monteverdi, ancor più se si considera la sua durata di quasi 25 minuti, decisamente inferiore rispetto all'ora e quaranta dell'*Euridice*, e la presenza scenica dei soli due protagonisti, assieme al Testo (narratore).²⁶ La lettura delle sedici ottave dal canto dodicesimo della *Gerusalemme liberata* (con contaminazioni dalla *Gerusalemme conquistata*) di Torquato Tasso ha rappresentato il primo passo compiuto da Macchi per calarsi nel ruolo di regista: come dimostrano due fotocopie conservate nel proprio lascito, sul testo di Tasso egli sottolinea quelle che considera le fasi salienti del racconto, a partire dalle quali imbastire l'incontro di luci e movimenti. In particolare, Macchi si sofferma su versi che descrivono la gestualità dei protagonisti (tra cui «E vanzi incontro a passi tardi e lenti», «Sempre il piè fermo e la man sempre in moto», «Tre volte il cavalier la donna stringe») e la scansione temporale, per esempio il passaggio dalla notte all'alba («Notte, che nel profondo oscuro seno»).

²⁶ L'assenza di materiali precompositivi nel fascicolo relativo a *Euridice* naturalmente non esclude che Macchi li abbia prodotti più o meno copiosamente.

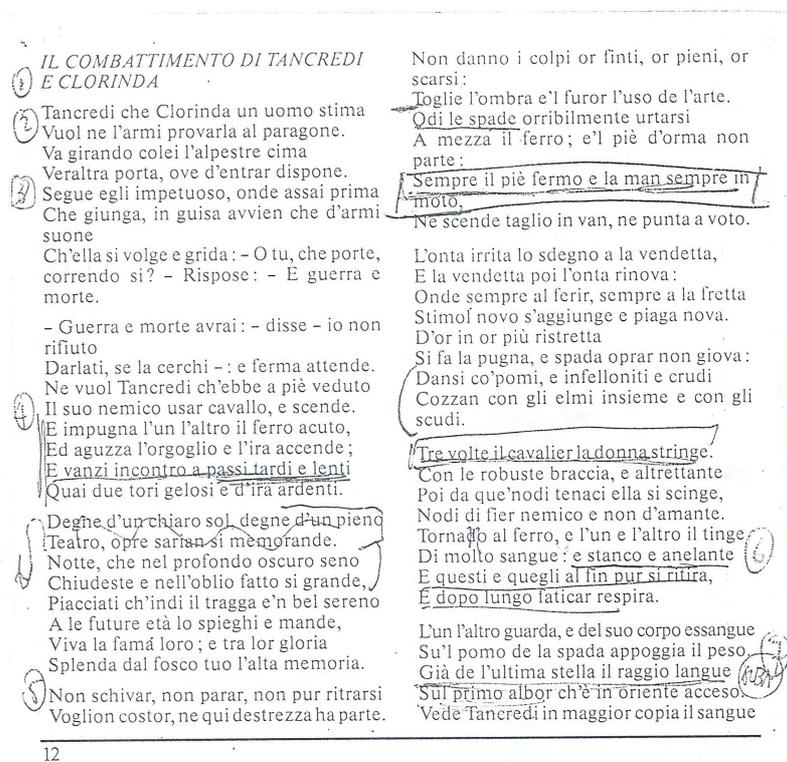


Figura 4 – Testo (incompleto) del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Torquato Tasso con annotazioni di Egisto Macchi (fotocopia).
Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

Quali dovessero essere in linea generale gli effetti per 'mettere in luce' i differenti eventi e gli oggetti emblematici di Tancredi e Clorinda, lo si desume da un foglio con appunti manoscritti che indicano come l'idea originaria di Macchi fosse indirizzata principalmente verso l'utilizzo di luce nera e luce stroboscopica. La prima sarebbe stata impiegata affinché «zone bianche [fossero] in ottimo risalto – elmo, spade, piedi [...]»;²⁷ la seconda, «con gelatina blu», era perfetta per animare i duelli tra Tancredi e Clorinda, a condizione di avere: «a) velocità la più bassa – per il primo combattimento b) velocità assai alta per il 2° combattimento».²⁸ Il successivo affinamento di questi appunti si trova su un altro foglio, purtroppo parzialmente leggibile, sul quale il compositore fa interagire i diversi materiali non musicali a sua

²⁷ Come per l'*Euridice*, anche in questo spettacolo la costumista fu Marisa D'Andrea. Un bozzetto relativo ai costumi di Tancredi e Clorinda è visibile sul sito del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma: <http://www.fondazionecsc.it/context.jsp?ID_LINK=451&area=29>.

²⁸ Foglio con appunti manoscritti conservato nel FEM, fascicolo *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1 carta).

disposizione (Figura 5): egli infatti trascrive le frasi tratte dalla *Gerusalemme liberata* (in numero maggiore rispetto a quelle precedentemente selezionate) e, accanto a ognuna, l'effetto luminoso da adottare e la gestualità dei protagonisti.

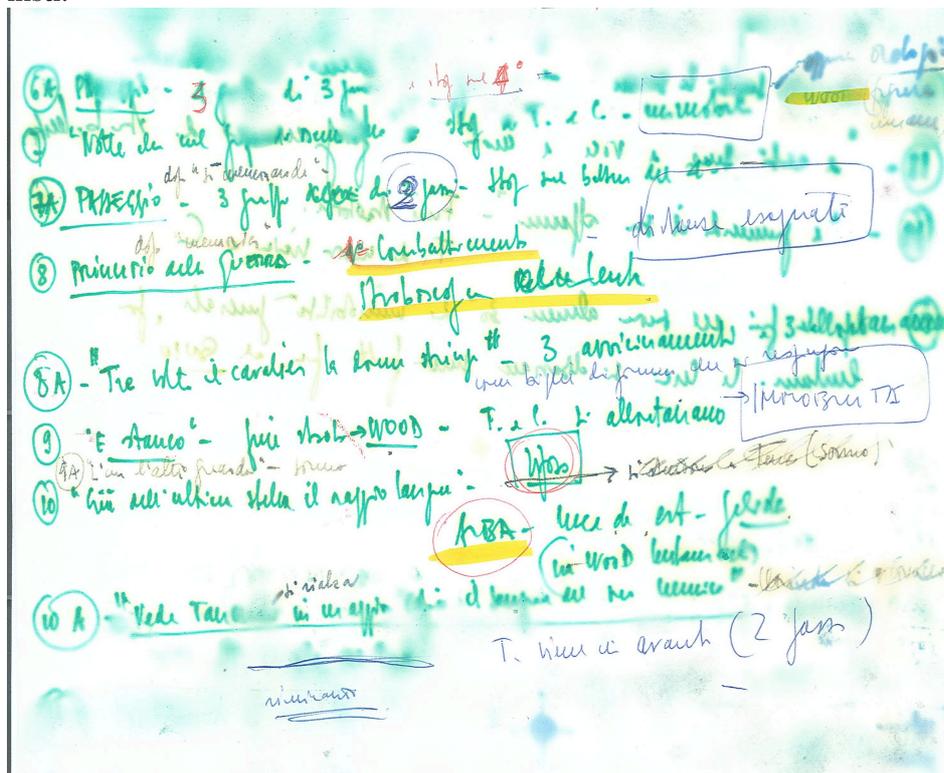


Figura 5 – Appunti autografi di Egisto Macchi relativi all'uso di gestualità e luci nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

È chiara la volontà di assegnare a due principali tipi di luce il compito di potenziare l'espressività del testo e della musica: come anticipato, la lampada stroboscopica con velocità variabile rende anche visivamente il movimento sempre più concitato dei due combattimenti, comunicato in modo inequivocabile dai suoni e dalle parole. Macchi non trascurò di aggiungere l'eloquenza della prossemica: se in corrispondenza del «Principio della guerra – 1° combattimento» egli richiede «distanze esagerate stroboscopica lenta», la didascalia per i cantanti/attori posta accanto al verso successivo «Tre volte il cavalier la donna stringe» recita: «3 avvicinamenti come biglie di gomma che si respingono» (cfr. Figura 5).

Al contrario della stroboscopica, la lampada di wood illumina situazioni drammaturgiche nettamente differenti e caratterizzate da staticità, a partire da quella della notte, in cui la vicenda per un momento si ferma («Notte, che nel profondo oscuro seno / chiudeste e nell'oblio fatto sì grande», scrive

Tasso, e Macchi indica a p. 4 della partitura che Tancredi e Clorinda, illuminati da lampada di wood, «si arretrano – immobilità».²⁹ Ma la stasi – fisica ed emotiva – per cui Macchi richiede l'utilizzo della lampada di wood è naturalmente anche quella dei due protagonisti quando, cessati i combattimenti, compiono un semplice movimento: si accoscano o si siedono.

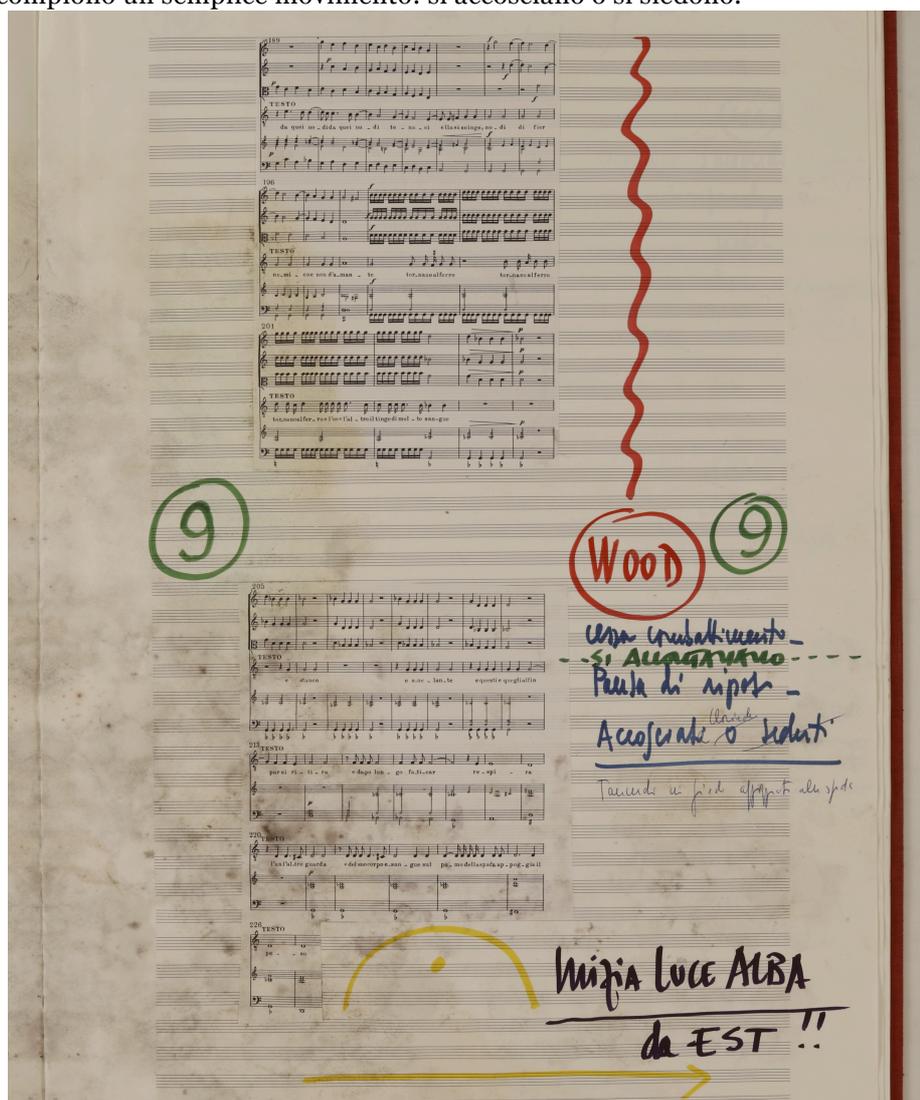


Figura 6 – Egisto Macchi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, stesura, p. 6: movimenti dei protagonisti al termine del primo combattimento. Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

²⁹ Le indicazioni di regia sono poste su una partitura di 11 pagine, molto simile a quella dell'*Euridice* per formato non convenzionale (cm 41,5x61,5), tipologia affine al *collage* (sulle pagine sono incollate fotocopie dalla partitura del madrigale) e vivacità cromatica.

Stabilite queste associazioni, con un gesto drammaturgico inatteso e di grande effetto Macchi sposta la luce stroboscopica dal contesto propriamente bellico a cui era legata all'esito estremo a cui ha portato il secondo duello. Il culmine emotivo e narrativo della vicenda, vale a dire il momento finale del madrigale in cui Tancredi scopre la vera identità del suo avversario colpito a morte, rimanendo quasi pietrificato, è illuminato da «5 Fotog[rammi] di stroboscopica lenta» (p. 10; si veda Figura 7). Gli impulsi scandiscono visivamente le 5 sillabe che 'inquadrano' Tancredi rimasto privo di parole e incapace di muoversi («e restò senza»); sulla drammaticità della scena già Monteverdi aveva 'zoomato', isolando con pause e mettendo quindi in primo piano i ribattuti associati al verbo, i successivi sostantivi («e voce e moto») e i frammenti melodici sempre più concitati dei verbi che precedono l'immobilità dell'uomo («e scopri o la vide e la conobbe»).

The image shows a page of a musical score with several systems of music. Handwritten annotations in blue ink are present: 'Voci alta l'entusiasmo' and 'citta' -' at the top right; 'Tancredi riempie l'etere d'acqua.' in the middle right; 'Aprè l'elmo di Clorinda.' in the lower right; and '5 Fotogrammi di stroboscopia lenta' in a red box at the bottom right. Red circles and arrows highlight specific measures: 15, 16, 17, 18, and 19. A red box also encloses the text '5 Fotogrammi di stroboscopia lenta'.

Figura 7 – Egisto Macchi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, stesura, p. 10: indicazioni registiche relative alla reazione di Tancredi alla vista del volto di Clorinda morente. Per gentile concessione degli eredi e della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

IV. Conclusioni

Rileggere i repertori del passato e metterli in scena ‘modernizzandoli’, anche attraverso il sussidio dei nuovi mezzi tecnici, è un’operazione certamente stimolante, per chi la realizza e per chi fruisce dell’esito di tali interventi (si ricordi a titolo esemplificativo quanto scrive Michelangelo Zurletti recensendo l’*Orfeo B* di Berio precedentemente descritto, durante la cui rappresentazione «Il pubblico era molto felice e una volta tanto non si era annoiato neanche un po’») (ZURLETTI 1984, s.p.). Come è stato ampiamente illustrato,³⁰ il processo sotteso a tali riletture è complesso e trova nel compositore-regista e nel pubblico due agenti ugualmente coinvolti, che si condizionano reciprocamente. Da un lato, il primo può decidere di servirsi di effetti illuminotecnici avanguardistici, optare per l’adozione di abiti odierni in luogo dei costumi d’epoca o, caso estremo, ricorrere alle sonorità di un complesso rock nell’allestimento di un capolavoro monteverdiano³¹ per «rivivificare la partitura avvicinandola all’esperienza estetica moderna» e offrirla in modo maggiormente godibile al pubblico di oggi (LAZZARO 2010, p. 221); così facendo, il compositore compie quello che è stato definito un «Adattamento fruitivo»³² — una tipologia di adattamento che, come si è visto, è attuato dallo stesso Macchi, interessato a rendere «più stimolante [...] ad un pubblico contemporaneo» l’opera antica di cui ha curato la regia (MACCHI 1996, p. 154). Dal canto suo, il pubblico che ha familiarizzato con simili forme di modernizzazione pretende che la regia di un’opera a lui nota non cessi di essere ‘nuova’: si tratta di un fenomeno riscontrabile diffusamente sin dai primi decenni del Novecento, quando l’ascolto dei repertori antichi era fortemente subordinato a forme varie (talvolta stravaganti) di rielaborazione (DESHOULIÈRES 2002; LAZZARO 2010).

In breve, quale debba essere in questo processo di modernizzazione l’approccio del regista al testo dell’opera messa in scena è indicato a chiare lettere da Peter Brook, il quale sottolinea come

Vi è obbligo ad esplorare il testo, restando infinitamente *rispettosi, sensibili e aperti*. Siamo costretti a domandarci se, in qualità di registi, siamo in contatto con tutti i livelli di scrittura che sono così ricchi, fecondi, significativi e portatori di vita tanto oggi quanto nel passato. (citato in GALLARATI 2001, pp. 267-268; corsivi nostri)

³⁰ Il lettore interessato al vasto e complesso tema della riletture in chiave moderna delle opere del passato, non scevra da critiche, potrà avviare il suo approfondimento col sussidio dei contributi di OSTHOFF 1986, GALLARATI 2001, DESHOULIÈRES 2002, LAZZARO 2010.

³¹ Si allude qui all’*Orfeo B* di Berio, la cui decisione di aggiungere all’originale monteverdiano chitarre elettriche, così come fisarmoniche e mandolini, deriva anche dal margine di ‘libertà’ nella scelta della strumentazione da adottare indicata da Monteverdi nella prefazione alla propria opera. Si leggano le osservazioni di Berio a riguardo in PALOSCIA 1984, p. 215.

³² La definizione di «Adattamento fruitivo» è tratta da LAZZARO 2010, p. 198. L’Autore menziona tale operazione tra le possibili forme di «Rielaborazione» delle opere del passato (accanto a tentativi di «Scoperta» e «Restauro»), con particolare riferimento all’*Orfeo* di Monteverdi.

Al di là della sua esigenza di non far avvertire al fruitore odierno lo scarto temporale esistente tra sé e l'opera antica messa in scena, il compositore che compie una rilettura in chiave moderna di un'opera del passato, quindi, dimostra anche quanto potenzialmente infinite siano le interpretazioni alle quali sono sottoponibili i capolavori scritti in epoche remote, ma dal valore artistico e culturale atemporale: le regie ideate da Egisto Macchi, grazie alle sue letture al contempo 'rispettose, sensibili e aperte' dell'*Euridice* e del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, lo testimoniano in modo esemplare.

Bibliografia

- ALBERT, G. (2016), *Atomtod: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni*, in *Giacomo Manzoni. Pensare attraverso il suono*, a cura di D. Lombardi, Mudima, Milano, pp. 85-115.
- COSCI, M. (2013-2014), *Nuovi suoni sullo schermo: Egisto Macchi compositore per il cinema*, Dottorato di Ricerca in Musicologia, Università degli Studi di Pavia.
- DE ANGELIS, M. (1990), 'Euridice', una perla dal lontano Seicento, «la Repubblica», 21 luglio, p. 27.
- DESHOULIÈRES, C. (2002), *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez – M. Bent – R. Dalmonte, vol. 2 (*Il sapere musicale*), Einaudi, Torino, pp. 1029-1063.
- GALLARATI, P. (2001), *Mozart e Shakespeare nel Don Giovanni di Peter Brook*, «il Saggiatore musicale», 8/2, pp. 261-294 (<<https://www.jstor.org/stable/43029659>>).
- GUACCERO, D. (2005a), *Monteverdi fra l'antica e la moderna musica* [1966], in GUACCERO 2005c, pp. 255-262.
- _____ (2005b), *Un'esperienza di "teatro musicale"* [1966], in GUACCERO 2005c, pp. 143-160.
- _____ (2005c), *"Un iter segnato". Scritti e interviste*, a cura di A. Mastropietro, Ricordi-LIM, Milano.
- LAZZARO, F. (2010), *I meccanismi recettivi della musica antica nelle trascrizioni novecentesche dell'Orfeo di Monteverdi*, «il Saggiatore musicale», 17/2, pp. 197-236 (<<https://www.jstor.org/stable/43030059>>).
- MACCHI, E. (1963), [*Parabola*], «Collage», 2/1, dicembre, pp. 39-44.
- _____ (1996), [*Note di regia*], «Archivio. Musiche del XX secolo. Numero monografico – Egisto Macchi», CIMS, Palermo, pp. 153-155 (testo in origine pubblicato, in versione ridotta, nel programma di sala della 43a Estate Fiesolana 1990, p. 30).
- MANZONI, G. (1981), [senza titolo; su *Atomtod*], in *Autunno musicale trevigiano 1981*, Treviso, (libretto di sala), p. 23.
- MASTROPIETRO, A. (2016), "Lo voglio alla Nino": Titone, Macchi e l'"idea di un nuovo teatro musicale" all'inizio degli anni '60, «inTrasformazione. Rivista di Storia delle Idee», 5/2, pp. 209-239 (consultabile anche online: <<http://www.intrasformazione.com/index.php/intrasformazione/artic le/view/237/pdf>>).
- OSTHOFF, W. (1986), *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, il Mulino, Bologna, pp. 383-409.

- PALOSCIA, A. (1984), *Genesis dell'Orfeo B [colloquio tra Luciano Berio, Franco Piperno, Nino Pirrotta, Marco Stroppa et al.]*, in *Musicacittà. 47° Maggio Musicale Fiorentino*, a cura di L. Berio, Laterza, Bari, pp. 214-219.
- RAZZI, F. (1982), *Teoria e prassi musicale tra 500 e 600*, «Musica / Realtà», 3/7, aprile, pp. 139-154.
- SANGUINETI, E. (1999), *Avanguardia e coscienza del passato. A colloquio con Fausto Razzi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, pp. 71-91.
- SCHNEIDER, F. (2016), *L'allegoria nel melodramma: il caso dell'Euridice di Ottavio Rinuccini*, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di E. Selmi – E. Zucchi, Emil di Odoia, Bologna, pp. 51-64.
- Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975* (2017), a cura di G. Borio – G. Ferrari – D. Tortora, Fondazione Giorgio Cini, Venezia
(<http://omp.cini.it/index.php/FGCOP/catalog/book/3>).
- TORTORA, D. (1996), *Saggio*, «Archivio. Musiche del XX secolo. Numero monografico – Egisto Macchi», CIMS, Palermo, pp. 13-66.
- ZURLETTI, M. (1984), *Archi, elettronica e rock per Orfeo ed Euridice '80*, «la Repubblica», 3 luglio
(<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/07/03/archi-elettronica-rock-per-orfeo-ed-euridice.html>).

Discografia

- MACCHI, E. (1994), *Anno Domini, Composizione 1, O vos omnes, A(lter) A(ction), Sura per García Lorca*, [interpreti vari], CD, Istituto di ricerca per il teatro musicale I.R.T.E.M. [994/1-2] (Musicisti del Novecento attivi a Roma).

Angela Carone ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Musicologia e Scienze filologiche nel 2008 presso l'Università degli Studi di Pavia. Dal 2013 è collaboratrice e responsabile di fondi musicali presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini (Venezia). Ha pubblicato articoli sull'estetica e la musica strumentale romantica e sui processi compositivi del XX secolo (in opere di Luciano Berio, Giacinto Scelsi, Roman Vlad).

Angela Carone completed her PhD in Musicology and Philological Sciences in 2008 (University of Pavia). Since 2013 is collaborator and curator of music collections at the Institute of Music, Fondazione Giorgio Cini (Venice). She has published essays on Romantic aesthetics and instrumental music, and on creative processes in 20th Century music (in particular on Luciano Berio', Giacinto Scelsi' and Roman Vlad's pieces).