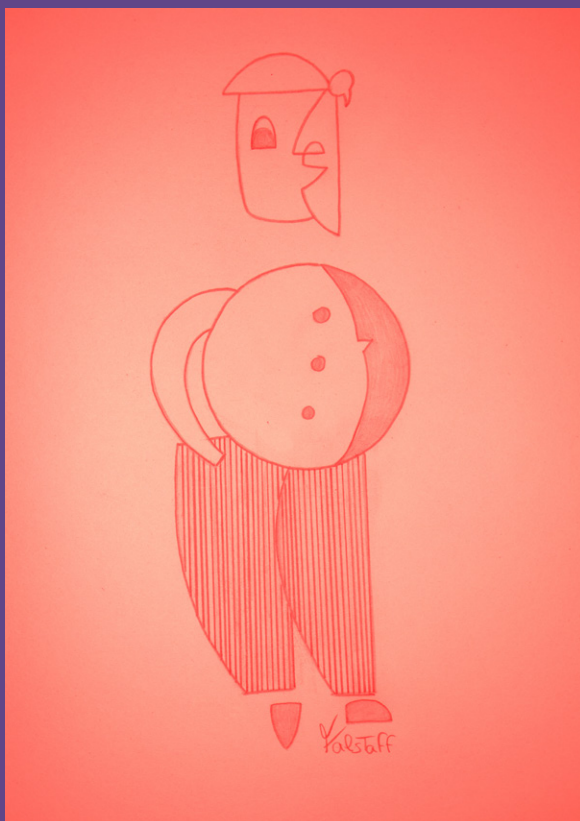


PROGETTO IMPACT CON UN LESSICO DEI CONCETTI TEATRALI E MUSICALI

a cura di
Gerardo Guccini,
Daniele Vianello



edizioni **engramma**

PROGETTO IMPACT

CON UN LESSICO DEI CONCETTI TEATRALI E MUSICALI

a cura di
Gerardo Guccini,
Daniele Vianello



edizioni**engramma**



MUR: INTAFAM00057
CUP: D82J24000040005

in copertina: bozzetto del personaggio
di Falstaff elaborato da Martina Biondolillo
(ABACT)

©2026
edizioni **engramma**, venezia



direttore editoriale
damiano acciarino

direttore della collana **engrammastudi**
daniela sacco

progetto grafico
anna ghiraldini

www.engramma.org
edizioni@engramma.org

ISBN carta 979-12-55651-08-6
ISBN digitale 979-12-55651-09-3
DOI 10.82016/ee086

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

7 *Gerardo Guccini e Daniele Vianello*, Dagli obiettivi al libro. Un'introduzione

15 Parte Prima. Processi pedagogici ed eventi performativi

17 I. Laboratori, improvvisazioni, incontri e primi avvicinamenti al *Falstaff*

19 *Alessio Bergamo*, Interazioni fra pratiche e contributi teorici

23 *Alessio Bergamo*, Pedagogia e pratiche teatrali nella formazione degli orchestrali

29 *Daniele Vianello*, Percorsi ombra. Note su relazione, maschera e improvvisazione

39 *Alexander Lonquich*, Culture teatrali e formazione del musicista:
esperienze personali e progetti attuativi

43 *Edoardo Rosadini*, Preparare l'orchestra interpretando personaggi

45 *Davide Sanson*, Prove d'azione scenica con strumenti

53 *Selene Framarin*, Musicisti-attori: esercizi

55 *Antonino Siringo*, Fra improvvisazione e nuove partiture

59 *Massimo Savoia*, L'interdisciplinarietà, una risorsa per la didattica del futuro

63 II. Processo realizzativo del *Falstaff*

65 *Alessio Bergamo*, Lettura registica dell'opera

71 *Massimiliano Cutrera*, Il training attoriale per i cantanti d'opera: un'esperienza
su *Falstaff* di Verdi

77 *Giuseppe Aldo Zucco*, Spazi d'inganno e metamorfosi: la scena come partitura visiva
del *Falstaff*

79 *Nevio Cavina*, Note illuminotecniche

81 *Maria Arena*, Laboratorio per la realizzazione di un documentario su IMPACT

83 III. Organizzazione e contesti

85 *Ricardo Castro*, Progetti orchestrali sociali: gestione e visioni

87 *Anna Maria Meo*, I mestieri musicali tra istituzioni, formazione
e responsabilità culturale

91 *Fabio Vincenzi*, Teatri e territorio: esperienze Unical

97 IV. Iconografie e documenti

99 *Gerardo Guccini e Daniele Vianello*, Premessa

100 *Gerardo Guccini e Daniele Vianello*, Sintesi delle attività svolte e immagini

163 Parte seconda. Proposte per un lessico dei concetti teatrali e musicali

165 *Emilio Sala*, Divagazioni lessicografiche. Un'introduzione

175 I. Drammaturgie

177 *Gerardo Guccini*, Dramaturg

187 *Piermario Vescovo*, Drammaturgia/Rappresentazione

203 *Carlo Fanelli*, Fonti shakespeariane del *Falstaff*

211 *Davide Carnevali*, Il *Lessico* di Sarrazac: sue influenze sulla mia drammaturgia

221 II. Spazi e luoghi dell'immaginario

223 *Carlo Serra*, Atmosfera, spazio, *trompe l'oeil*

239 *Marco Targa*, Musica-Teatro

251 *Daniele Vianello*, Teatro-Spazio

263 *Enrico Pitozzi*, Suono

277 *Enrico Pitozzi*, Voce

291 III. Pratiche tra musica e teatro

293 *Edoardo Rosadini*, Direzione d'orchestra: un'arte dell'ascolto

297 *Fabrizio Festa*, Attori-Cantanti

305 *Alessio Bergamo*, Pedagogia e messinscena

311 *Gerardo Guccini*, Prodotto, processo, prassi, progetto

317 *Stefano Vizioli*, Opera ESTrema

327 *Stefano Vizioli*, L'Opera e i suoi mestieri

331 *Piermario Vescovo*, Prospettive culturali

Lettura registica dell'opera

Alessio Bergamo

Una prima formulazione della lettura registica del *Falstaff* per la produzione prevista da IMPACT risale a maggio 2025. Cioè sostanzialmente a circa due mesi dopo il primo laboratorio con gli allievi del conservatorio di Matera, cioè con i 12 cantanti selezionati per questo progetto, a circa un mese dopo il primo laboratorio con gli allievi del conservatorio di Aosta, cioè gli strumentisti della sezione ottoni dell'orchestra, e dopo il periodo di studio dell'opera e di progettazione che aveva preceduto quei laboratori.

Riassumo i tratti salienti della lettura complessiva dell'opera, dove per "lettura" si intende l'analisi e l'interpretazione del testo letterario e musicale ai fini della costruzione del progetto registico, cioè del progetto di testo teatrale. Riporto quanto scritto nella partitura registica:

L'opera viene vista come un apologo sulla visione narcisistica del mondo. Ma non solo su questo.

Falstaff non vede altro che sé, che la propria immagine. Questa attenzione gli fa perdere la presa sulla realtà. Il suo essere così evidente, così notevole, così particolare, così eccezionale (e cioè, concretamente: nobile in una cittadina di vacanza di provincia, grosso, spregiudicato, provocatorio, dissacrante, eversivo, ardito, arguto, chiacchierato, buffo, sarcastico, auto-ironico), il suo essere così al centro dell'attenzione, protetto dal suo grado nobiliare, gli procura una considerazione eccessiva del suo potere, dell'effetto del suo agire sulla realtà circostante. Di qui l'idea che le donne siano pronte a concederglisi in forza di queste sue qualità uniche. Falstaff non è stupido, al contrario è estremamente cosciente, in grado di valutare quello che fa, ma è trascinato dalle sue fantasie, dalle sue visioni, dalla sua audacia. Un entusiasta, insomma. Entusiasta di sé. Ed entusiasta della vita: gli piace il corpo, gli piace mangiare, bere e far l'amore. Insomma, è una sorta di artista-zingaro/nobile-punk-antiborghese, uomo la cui scelta sistematica, ideologica, è il disonore.... ma perduto offuscato dall'amore per se stesso. Per il suo gusto, per la sua ideologia dissacrante, eversiva e antiborghese, antisistema Falstaff gioca continuamente con la propria immagine di diavolo, anzi di daimon del godimento del corpo, e di trickster, di mago-imbroglione. In questo senso, quando dice che è la sua "arguzia che crea l'arguzia degli altri" ha assolutamente ragione. In definitiva questa è la fiaba di come un trickster che si diverte a imbrogliare le vite degli altri, e di questo vive e si ingrassa, viene a sua volta imbrogliato da chi non lo fa se non per il gusto di farlo e di farlo proprio a lui. Chi di spada ferisce, di spada perisce; ogni diavolo incontra qualcuna (il femminile è d'obbligo, in base ad un proverbio popolare) che ne sa più di lui;

ogni persona che campa alle spalle di qualcuno, ridendosela, incontra qualcuna che su queste spalle dà una gran badilata e “ride la risata final.”

Affini a Falstaff per narcisismo, ma orientati in base a tutt'altri valori, borghesi, benpensanti, facenti parte dell'universo dei GONZI, sono Ford e Cajus. Anche loro accecati dalla loro idea di se stessi, anzi dall'immagine che vogliono affermare di se stessi, incapaci di vedere la realtà perché la loro vista è offuscata dall'aspirazione ad essere onorati, ad essere membri eccellenti e in vista della società. Quindi offuscati da un'idea di se stessi che però, come nel finale dice Falstaff, è dozzinale, borghese. Per Ford la moglie e la figlia sono funzioni della sua figura pubblica, oggetti da manovrare a loro insaputa. Cajus invita a casa sua Falstaff e i suoi scagnozzi e quelli, da bravi punk, gliela distruggono, lo derubano e, infine, lo spernacchiano pure. L'idea di onore che Falstaff irride e rifiuta (l'onore che “gonfian le lusinghe, corrode l'orgoglio, ammorbano le callunnie”) è esattamente l'idea dell'immagine pubblica della persona, coincidente col concetto di “onore”, che hanno di sé i Ford e i Cajus. E forse anche quei due ubriacconi di Pistola e Bardolfo.

Falstaff, Ford e Cajus vengono sconfitti nello scontro con le allegre comari (+ Fenton) che sono dal lato opposto della linea conflittuale. Le comari non perdono di vista la realtà, a differenza dei maschi. Sanno bene chi sono (socialmente) e cosa rischiano a muoversi in base ad un'impostazione narcisistica, seguendo ciecamente un'idea che potrebbero farsi di sé se credessero a Falstaff. Tanto è vero che citano Falstaff accostandolo al diavolo diverse volte. Il loro senso di realtà si dimostra evidentemente nella maniera in cui parlano di Falstaff: ne evidenziano per prima cosa il corpo. Il loro gioco è superiore a quello di Falstaff e di Ford perché lo scopo del loro gioco è il gioco in sé, il gusto del rovesciamento, dell'abbattimento di chi si pone in alto. Un gioco ancor più puro di quello di Falstaff, perché scevro di ideologia e privo di interesse.

Fenton e Nannetta sono sotto la loro ala protettiva. Le trame dei due giovani (e nel finale addirittura le loro stesse persone) sfuggono alla vista di Ford e di Cajus, perché nascono da necessità radicate nella realtà, necessità che i due vecchi non possono vedere: nascono dal desiderio, dal corpo.

Fenton ha però un di più: è pieno di poesia, di slanci (anche guerreschi ed eroici, sia quando parla con Ford, sia quando nomina il suo gioco amoroso con Nannetta [“torno all'assalto....ecc.”]). In lui l'amore diventa facilmente oggetto di volo poetico e, in definitiva, Falstaff sembra un anti-Fenton o viceversa. Insomma si tratta di due figure simili in quanto perfettamente speculari: uno è virtuoso, l'altro è vizioso; uno è eroico, l'altro è codardo; uno è timido, l'altro sfacciato; e così via.

L'attore, in particolare l'attore di teatro, ancor più in particolare l'attore di un teatro di ensemble, di compagnia, di Commedia deve guardare fuori, deve vedere l'altro, organizzare le sue azioni in funzione dell'altro. Se pensa solo a sé viene fuori un attore-da-selfie (un pericolo per gli altri). Sono i temi del *Falstaff*. Di qui, oltre a considerazioni di carattere economico, la scelta di organizzare lo spettacolo in termini aperti: una compagnia di attori che fa il *Falstaff*. Teatro nel teatro.

Questi “tratti salienti” sono il frutto anche di uno studio sull’immaginario che traspare dall’opera di Verdi/Boito e che vogliamo sia riflesso nello spettacolo che stiamo creando (dove il “noi” è determinato da una scelta che anche se originata da una mia lettura poi è stata condivisa e completata dal lavoro collettivo). Ragionare e lavorare sull’immaginario, anzi sul concetto di “immagine”, ha un’importante valenza pedagogica. Per “immagine” nel nostro lessico di lavoro, non si intende l’aspetto puramente visivo della funzione immaginativa. Si intende piuttosto un aggregato fisico, sensoriale (visivo, sonoro, tattile, propriocettivo, ecc.), di senso e psichico sul quale si orientano tanto l’azione performativa drammatica e musicale quanto le scelte di allestimento. Determinare quali siano le immagini di maggior peso, di maggior valore, nello spettacolo che si sta facendo, permette a tutti coloro che partecipano al processo creativo di lavorare con ampia autonomia propositiva rispettando, al tempo stesso, un’unità di intenti, l’unitarietà dell’opera. Questa autonomia è un dato fondamentale per la maturazione della coscienza autoriale dell’allievo.

Riporto alcune delle immagini-guida che hanno orientato il lavoro scenico dei cantati, degli orchestrali e degli stessi pedagoghi nel corso delle prove.

1. *La pancia*. La pancia è un tema trasversale dell’opera. Ed ha riflessi diversi a seconda di chi ne parla. Per Falstaff è quasi una sineddoche della sua personalità straripante. Oggetto di vanto (regno, immensità, enormità, ecc.). In un tempo in cui l’obesità e il junk food non erano diffusi e non erano il segno distintivo del proletariato periferico come accade oggi, il pancione di Falstaff è segno distintivo di opulenza, ricchezza, autorevolezza, possibilità. E’ vero che è buffo, con quella pancia....ma chi altro se la può permettere? La ostenta. E’ una pancia onnipotente. Ci si può anche ironizzare, ma tanto è: quando lui passa la gente si volta. Si possono fare fantasie su questa pancia. E in genere sulle pance. La pancia di Falstaff potrebbe crescere e diminuire a seconda del suo status nello sviluppo della vicenda. Spostarsi un po’ come la gobba di Igor in Frankenstein junior. Potrebbe avere una pancia grande all’inizio ancor più grande quando alla fine del dialogo con Ford/Fontana rientra in scena dopo essere uscito a cambiarsi. Enorme quando va alla quercia di Herne. Sarebbe bello se tutti i maschi narcisi avessero la pancia (lui, Ford, Fontana, Cajus...e forse dal secondo quadro in poi anche Bardolfo e Pistola).

Quando viene perseguitato nel finale la pancia è anche presa a sineddoche, a metafora della sua filosofia di vita gaudente (e peccaminosa): “Otre di malvasia, ecc.”

La pancia per le donne e per Fenton è invece un controvalore, rispetto a come la intende Falstaff. Della pancia le donne parlando con disgusto.... Sudata, sgocciolante, unticcia, grasso che si scioglie, pericolo di esplosione, ventraia iperbolico-apoplettica, ecc. E’ il segno di chi, diversamente da loro, non agisce nella vita, di chi vive a sbafo.

Notevole che prima del quadro finale (III/2) gli uomini (Ford, Cajus, Pistola, Bardolfo), invece, parlino poco della sua pancia.

2. *Il corpo di Falstaff*. È una cosa di cui parlano continuamente tanto le donne e Fenton, quanto Falstaff e meno il gruppo maschile. Ovviamente per Falstaff tende a identificarsi con la pancia. Però ci sono diversi momenti in cui lui ne parla. Soprattutto in connessione con l'età, la capacità di godere e di sedurre, e la gioventù (quando parla di come l'ha guardato Alice, quando viene a sapere che Alice l'aspetta, quando si gode il bicchiere di vino al sole, quando parla di quando era giovane e "paggio del duca di Norfolk")..

3. *Le corna*. Ritornano costantemente, ossessivamente. Hanno valore differente a seconda del contesto.

Per Ford. Innanzitutto c'è il contesto del disonore: ed è la parola che ossessiona Ford. Tutto gli sembra porti verso le corna, cioè verso la sconfessione della sua immagine narcisistica. Anche Falstaff le usa contro Ford in questo stesso senso, quando promette a Fontana, sotto il cui travestimento si cela Ford, di cornificare proprio Ford. Il cornuto, comunque, è tale anche perché dà le testate al muro, come un becco, appunto (nonostante la storia del termine non c'entri con questo). Il cornuto diventa ferino, imbestialito, fa sciocchezze (Otello, ma anche lo stesso Ford delle cui furie Falstaff racconta: "sento ancor le cornate di quell'irco geloso"). E per questo è ridicolo (Ford tantissimo, ma nella tragedia anche Otello: "Ecco il leone" dice Jago su Otello svenuto).

Poi per Falstaff hanno una connessione col ferino, col corpo, con l'appetito, anche sessuale del corpo (il corno). In particolare nel finale, quando si veste da nero cacciatore con tanto di corna "lunghe, lunghe". Dice ad Alice "sei la mia damma" (cioè daino), poi "sono il tuo cervo imbizzarrito. Ed or piovàn tartufi, rafani, finocchi e sian la mia pastura! E amor trabocchi!!!!". Poi subito dopo, quando sa che oltre ad Alice ci sarà anche Meg esplode: "E' doppia l'avventura. Squartatemi come un camoscio a mensa! Sbranatemi!".

Poi ovviamente c'è del diabolico. Il tema del diavolo ricorre in connessione con Falstaff, vestito con le corna nell'ultimo atto ma tentatore diabolico: "se mi acconciassi a cedere ai rei propositi del diavolo sarei promossa al grado di cavalleressa"; "Voi credeste due donne, così grulle, così citrulle, da darsi anima e corpo all'Avversiero, per un uom vecchio, sudicio ed obeso, con quella testa calva e con quel peso!". Pistola è vestito da Satiro (e quindi con le corna anche lui). E la tregenda è demoniaca di per sé ("SPIRITI, FOLLETTI E DIAVOLI (*facendo ruzzolare Falstaff sul davanti della scena*): Ruzzola, ruzzola, ruzzola...!"). Tutti questi diavoli, come il Commendatore a Don Giovanni, chiedono a Falstaff di pentirsi dei suoi peccati, e lui dice "mi pento"!

4. *La luna*. Connessa direttamente alla notte magica finale e all'amore ("bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna"). La scena finale è sotto il segno della luna, ma la luna splende anche di giorno, quando i due si baciano. Durante lo spettacolo si può far subito sera nel mezzo del

giorno. E' un mondo parallelo e magico. L'altra faccia del sole, che esclude tutto il resto. I due giocano sempre. Nannetta apre il mondo della luna a Fenton. Fenton ci si trova a casa perché, come detto sopra, è un poeta, e un guerriero.... Un trovatore, insomma.

5. *Il vino*. La bottiglia, il bicchiere sono importanti in quanto via per l'ebbrezza e quindi per una "giusta" valutazione del mondo, "giusta" secondo la filosofia dissacrante e amorale, punk, di Falstaff. E infatti questa "giusta" via viene percorsa da chi gli vuole far perdere l'equilibrio (Ford-Fontana gli porta una damigiana) e gli viene rinfacciata nel finale, quando gli si dà dell'ubriaccone. D'altronde per Falstaff il mondo cambia OGGETTIVAMENTE quando lui beve, e diventa "giusto", cioè antimorale, coerente alla realtà vera della sua essenza: cioè sghembo ("trilla ogni fibra in cor, l'allegro etere al trillo guizza e il giocondo globo squilibra una demenza trillante! E il trillo invade il mondo!!!").

6. *I panni*. I panni, i tessuti, ci sono nell'episodio della cesta del bucato nella quale infilano Falstaff per buttarlo nell'acqua (II/2). Falstaff ne parla come qualcosa di sporco e puzzolente. Però potrebbero esserci anche nel quadro del giardino di Alice (I/2) quando le donne leggono la lettera copia/incolla spedita da Falstaff: dei panni stesi, così da permettere una pluralità di spazi spostandoli da una parte e dall'altra. I panni, la biancheria vengono così a significare la possibilità che hanno le donne di operare, nascondersi e ordire intrighi, burle, autodifese ed attacchi nonostante il loro orizzonte domestico.

Se da una parte questa lettura ha generato una serie di scelte registiche concrete (di quelle relative all'allestimento -costumi, maschere, scenografia, proiezioni, oggetti scenici, ecc.- si scrive più sotto, nel paragrafo dedicato a questo aspetto e al percorso pedagogico che esso ha generato nel lavoro con gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Catania), dall'altra parte è essa stessa frutto di una serie di considerazioni che si fondano su necessità pedagogiche, oltre che, ovviamente, sul testo di Verdi e Boito..

Il lavoro con gli allievi di Matera ha manifestato una impreparazione rispetto alla cultura e alla formazione teatrale che esigeva compiti che includessero determinate strategie pedagogiche. Non solo, alcune caratteristiche precipue dei singoli allievi (che già prefiguravano una distribuzione per ruoli, in base alla voce) hanno spinto per determinate scelte di caratterizzazione per alcuni ruoli. Anche il lavoro con gli allievi di Aosta ha influito sulla genesi del progetto di regia.

Tre esempi (ma la contaminazione tra necessità pedagogiche e la formulazione del progetto registico è riscontrabile in un ampissimo numero di scelte):

- La scelta di invertire i rapporti di iniziativa tra Fenton e Nannetta (qui è Nannetta che fa delle *avances* a Fenton e non il contrario), scelta collegata alla lettura complessiva del rapporto tra maschile e femminile nell'opera, è stata determinata anche in parte dalle caratteristiche degli allievi che

interpretavano questi personaggi, dalle attitudini sceniche che hanno manifestato durante il laboratorio.

– L'idea di usare per l'allestimento una struttura scenica aperta e metateatrale (la scena è un "quadrato" disegnato per terra e i cantanti vi entrano "a vista" mentre per il resto del tempo rimangono seduti, di nuovo "a vista", su delle panche poste anch'esse sul palco, a fianco del "quadrato") si fonda anche sulla necessità di aiutare gli attori a concepire il loro gioco scenico nella maniera più aperta possibile e quindi ad aiutare la loro "organicità": non sono personaggi, ma sono ragazzi che giocano a fare quei personaggi.

– La scelta di portare in certi episodi direttamente sulla scena alcuni orchestrali mentre suonano la loro parte (ad es. il corno inglese, o i fagotti, o la batteria di ottoni) e di farli interagire con i personaggi è anch'essa frutto del percorso creativo formatosi in base agli obiettivi pedagogici di IMPACT: far esperire cosa c'è nell'attore del musicista e del musicista nell'attore. Lo strumentista in quest'ottica diventa cosciente della funzione drammatica di ciò che fa, della sua parte. E' un passo fondamentale per affrancarsi da un'idea della propria funzione in un'opera che lo confina ad un ruolo di, sia pur esperto e raffinato, generatore di suoni che permettano ai cantanti di fare qualcosa sulla scena (qualcosa che lo strumentista sente ma non vede, non sa e che in definitiva a lungo andare tende a non interessarlo più).