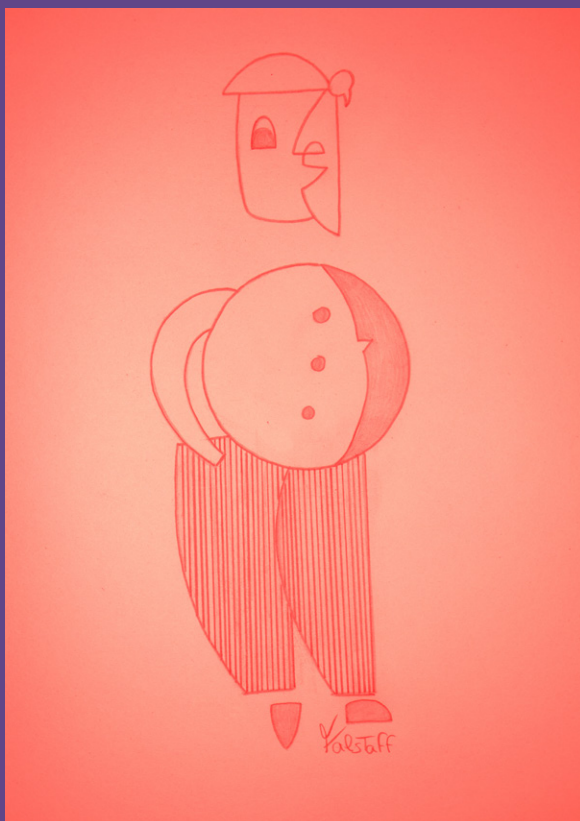


PROGETTO IMPACT CON UN LESSICO DEI CONCETTI TEATRALI E MUSICALI

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

Pedagogia e pratiche teatrali nella formazione degli orchestrali

Alessio Bergamo

Aspetto precipuo e originale di questo progetto didattico multidisciplinare è l'utilizzo di training teatrali per la formazione degli orchestrali. Di questo si sono occupati i professori Selene Framarin, Davide Sanson, l'assistente alla regia Massimiliano Cutrera e io.

Come ho scritto nella riflessione stesa a seguito di una riunione svoltasi durante la progettazione di IMPACT e già parzialmente citata nel paragrafo precedente, gli esercizi teatrali avrebbero dovuto essere selezionati e modificati allo scopo di aiutare il musicista a:

diventare autore libero e cosciente di un gioco di ensemble, piuttosto che rotella isolata, concentrata su se stessa di un meccanismo. Dove in quanto giocatore libero e cosciente, quello che fa, anche quando sia fedele alla notazione, sia comunque un'improvvisazione; abbia la qualità di presenza, di coscienza, di autorialità di chi improvvisa.

Verso queste stesse qualità, il lavoro pedagogico ha inteso indirizzare i cantanti, riequilibrando le loro competenze performative musicali con quelle drammatiche nelle quali, di necessità, vista la strutturazione del piano di studi dei conservatori, erano fortemente deficitari. In questo senso il progetto è stato in grado di elaborare modelli didattici atti a migliorare questo lato essenziale nella formazione dei nostri cantanti.

In una lettera indirizzata ai professori Lonquich, Vianello e Rosadini qualche giorno dopo la citata riunione, ho elencato a titolo esemplificativo una serie di esercizi/giochi possibili per il training dei musicisti:

1. Esercizi sull'ascolto dei compagni. L'ascolto qui è inteso come sostegno al disegno, all'azione dell'altro. In termini teatrali: entrare in contatto corporeo col partner e interagire con lui in base ad una sottilissima trama di impulsi (far produrre al partner un'ampia varietà di movimenti usando impulsi minimali prodotti sempre nello stesso punto [ad es. una mano sulla testa]); adattare il proprio corpo al movimento del corpo del partner in base ad una connessione (ad esempio: muovere in alto e basso, senza usare braccia e mani, una palette da tennis che debba toccare entrambi i corpi); muoversi a coppie nello spazio e interagire con le altre coppie, tenendo ogni coppia legata al suo interno come se fosse una coppia di gemelli siamesi (ad esempio: camminare connessi indissolubilmente alla caviglia, o alla vita, o al coccige del partner, dividere al loro interno le coppie in ruoli conflittuali – ad es. fedifraghi e gelosi – e far accordare tra loro i partner fedifraghi delle varie coppie che ad un cenno del conduttore

dovranno congiungersi superando l'opposizione del partner geloso che prima di questo momento, durante la camminata, dovrà già aver individuato con chi il proprio partner fedifrago per tradirlo); distinguere stando ad occhi chiusi la voce del partner tra molte; ecc. In termini musicali: giocare con il direzionamento del suono (uno strumentista suona qualche nota, tutti gli altri sono nella sala a occhi chiusi, il destinatario del messaggio musicale deve capirlo e alzare la mano per segnalare di aver capito); distinguere il segno inviato dal compagno con il proprio strumento da quelli analoghi inviati da altri musicisti che hanno lo stesso strumento (un solo strumentista a occhi chiusi, diversi strumentisti di fronte a lui, ognuno di loro suona, ad esempio, lo stesso gruppetto, il musicista a occhi chiusi deve riconoscere quando è stato il partner designato a suonarlo per lui, deve distinguerlo dagli altri); In termini misti: fare giochi di interazione tra strumenti o canto e azioni fisiche; ad es.: completare con le azioni fisiche gli stimoli proposti dal compagno strumentista/cantante attraverso alcune note improvvisate e viceversa musicare improvvisando alcuni movimenti proposti dal compagno.

2. *Su improvvisazione/ripetizione/variazione/gioco.* In termini teatrali: sviluppare improvvisando un movimento che è stato suggerito da un compagno attraverso una manipolazione (ad esempio: il compagno mi spinge sul bacino e io sviluppo questo impulso - faccio tre piroette e mi stendo, ecc.); il compagno fa dei movimenti, io li imito e li sviluppo, lui a sua volta imita e sviluppa i miei, e così proseguiamo; prendo un oggetto e lo manipolo trasformandolo in un'infinità di altri oggetti (una busta di plastica può diventare una maschera, una barba, un cappello, un uccello, ecc.).

In termini musicali: reagire alla proposta musicale del partner (prendere alcuni frammenti e ripeterli mutandone a turno costantemente il carattere, il tempo e suscitare risposte e varianti nei colleghi); giocare a variare a turno una frase musicale (in base ad alcune regole che ne limitino la variabilità: numero di battute, di modulazioni, di abbellimenti, ecc.).

In termini misti: giocare a squadre ad una sorta di telefono senza fili: una squadra dà il compito di rappresentare una situazione (ad es. un astronauta fa colazione in orbita) ad una coppia strumentista/attore facenti parte della squadra concorrente. I due attraverso brevi "numeri" di azioni fisiche e frasi musicali dovranno "trasmettere" ad un'altra coppia strumentista/attore della sua stessa squadra (che per ora li attende fuori dalla sala) la situazione contenuta nel compito. Finito il numero la prima coppia si siede, la seconda coppia strumentista/attore chiamerà una terza coppia e ripeterà come potrà quanto ha visto, e così via sino a che tutti i partecipanti di quella squadra si siano esibiti. L'ultima coppia dovrà dire qual'era il compito, la situazione da rappresentare (l'astronauta che fa colazione in orbita) che la squadra avversaria aveva assegnato alla sua squadra.

3. *Sull'immagine e l'atmosfera.* In termini teatrali: esercizi sul legame tra immaginazione e memoria sensoriale (riconoscere odori, materiali al tatto, voci, ecc.; rievocare sensazioni in base alle immagini suggerite dal conduttore; ecc.); sul

tempo-ritmo dell'azione fisica e sulla sua capacità di condizionare l'immaginazione (camminare immaginando di fare un percorso noto – ad es. da casa al conservatorio – e notare come cambiano le immagini a seconda delle variazioni di tempo ritmo della camminata); sulla qualità dell'azione fisica (fare determinate azioni fisiche con una qualità, determinata sia da una scelta astratta che da circostanze immaginarie in cui viene fatta); su come associare determinati oggetti e determinate persone ad altri oggetti per definirne il carattere, l'atmosfera tipica (ad es.: associare un compositore, o un conoscente, a paesaggi, a vestiti, a fiori, a città, ecc.).

In termini musicali: associare frasi musicali ad oggetti, situazioni, immagini visive e viceversa; fare questo lavoro in cerchio con strumenti differenti; farlo in illustrazione di atmosfera associabile a questa o quell'immagine e in termini di contrasto con quell'atmosfera; variare le frasi musicali (tempo, disegno armonico, timbro, ecc) in base al variare delle immagini che vengono proposte; ecc.).

In termini misti: gli attori propongono delle azioni fisiche connesse ad una determinata situazione – il musicista si affianca con un'improvvisazione a supportare quest'azione, poi dopo qualche tempo cambia musica e propone un pezzo a cui sarà a questo punto l'attore a doversi adattare con un'azione fisica congrua, poi di nuovo sarà il turno dell'attore con una nuova situazione e il musicista dovrà supportare, ecc.;

4. *Sull'ensemble*. In termini teatrali: scrivere una parola collettivamente camminando, cioè disegnando tutti insieme, attraverso il percorso che si compie, una lettera dopo l'altra; esercizi detti "composizioni", in cui, dati ad un gruppo una serie di compiti, il gruppo li esegue in piena autonomia organizzativa (esempio semplice: decidere che ci sono 10 velocità di camminata dalla 0 – fermi – alla 10 – corsa –, chiedere al gruppo di fare una "composizione" in cui muovendosi caoticamente nello spazio il gruppo possa partire assieme e contemporaneamente, cambiare quattro velocità di camminata assieme e contemporaneamente, fermarsi assieme e contemporaneamente).

In termini musicali: un complesso di minimo tre studenti e massimo una decina fa un percorso musicale improvvisato, diviso in 5-6 sezioni della durata di due minuti l'una circa, in cui ad ogni cambio di sezione si passi assieme da un materiale melodico all'altro (da scegliere tra una ventina di melodie condivise dagli allievi).

In termini misti: muoversi suonando ad occhi chiusi e disporsi in determinate formazioni (a croce, a stella, a U, in cerchio, ecc.); fare lo stesso esercizio aggiungendoci dei compiti musicali (produrre dei pattern armonici in ensemble: ad es. accordarsi improvvisando su una tonalità, da confermare con una cadenza perfetta, e, improvvisando, fare una modulazione ad un'altra tonalità...).

Questi alcuni degli esercizi ipotizzati in fase di progettazione ed elencati a scopo indicativo. Concretamente però l'andamento dei training è stato condizionato da tanti fattori contingenti: competenza dei ragazzi, loro numero, loro disponibilità interiore (spesso dipendente dal livello di comprensio-

ne dei compiti dati, in particolare di quelli teatrali), spazi a disposizione, necessità dettate dai altri compiti affrontati durante il laboratorio (ad es. lavoro sul *Falstaff*, o sulla teatralizzazione dei pezzi di musica da camera), la discontinuità dell'attenzione del gruppo durante il training, compiti che si scoprono inaffrontabili per un determinato gruppo o per uno o più allievi di quel gruppo se non si passa prima per alcuni esercizi propedeutici, e così via. Per questo, in vita mia, ho sperimentato che nonostante, soprattutto con gruppi nuovi, io arrivi al training sempre con la lista scritta di esercizi da fare, quella lista non coincide mai con la lista di esercizi fatti che stilo a conclusione del training.

Elenco qualche esercizio che figura in queste liste conclusive e che, a volte, ho anche inventato durante lo svolgimento del training.

Un esercizio sull'*immagine*. Si distribuiscono delle carte agli allievi, ognuno ne prende una la guarda e la nasconde. La carta può essere, ad es., rossa o nera. Ogni allievo comincia col suo strumento a suonare improvvisando una musica che secondo lui riflette quel colore, l'immagine che quel colore fornisce. Insomma una metà suonerà il nero, un'altra metà il rosso. Comincia una gran cacofonia di improvvisazioni suonate tutte insieme. Suonando ognuno il proprio "colore" gli allievi si avvicinano prima ad uno poi ad un altro compagno cercando di comprendere quale sia il colore dell'altro. Poi ad un mio cenno i rossi si raggruppano tra loro e i neri tra loro in due parti distinte della sala. Lo stesso esercizio si può ripetere dividendo il gruppo in pari e dispari, in figure e numeri, e anche in cuori, fiori, quadri e picche (anche se dividersi per segno funziona meglio con le carte napoletane: bastoni, ori, spade e coppe).

Un esercizio sulla *spazializzazione, l'attenzione e l'ensemble*. Mezzo gruppo si dispone sulla sala suonando – ognuno la nota che vuole. Io mi metto in mezzo e allargo le braccia a croce: rappresento lo "specchio". Chiamo l'altra metà del gruppo e gli allievi che vengono in sala devono disporsi in simmetria con il gruppo che è già disposto, tenendo conto di dove è posizionato lo "specchio" e devono suonare una nota una terza più alta di quella che sta suonando l'allievo rispetto al quale si sono disposti in simmetria. Il tutto in un tempo di dieci secondi.

Un esercizio sulla *caratterizzazione*. Un allievo sale sulla scena e comincia a camminare in una maniera caratterizzata (giocando ad essere un "tipo": il palestrato, il viscido, lo splendido, ecc.). Gli allievi che sono seduti fuori dalla scena, sui loro strumenti, a turno musicano il movimenti di questo "tipo". Se l'allievo è soddisfatto della caratterizzazione musicale che ha accompagnato i suoi movimenti allora fa un cenno a chi lo ha "musicato" e questi cambia musica e caratterizzazione e a questo punto è l'allievo che sta in scena che deve creare un "tipo" compatibile con la musica proposta.

Questi sono tre esempi di esercizi introdotti durante il lavoro di training. Ma bisogna tener conto che ogni sessione di training contiene circa 8-10 esercizi e che solo nei laboratori di Aosta e Fiesole del 2025 sono state fatte 8 sessioni di training.

Oltre al lavoro di training, nei laboratori della primavera del 2025 ad Aosta e Fiesole sono state anche prodotte delle performance aperte al pubblico in cui alcuni brani venivano o teatralizzati (lavoro condotto da me) o eseguiti in base ad una preparazione fatta su principi teatrali (lavoro condotto dalla prof. Selene Framarin).

I brani teatralizzati sono stati:

- la *Fuga in Si minore* per quintetto di fiati di Bach, lavoro condotto da me ad Aosta e in seguito approfondito e perfezionato nei campus all’Unical dal professor Davide Sanson. Qui, la fuga è stata “spazializzata” (gli allievi la hanno suonata muovendosi nello spazio e mutando il tipo dei loro movimenti in base ad alcuni criteri musicali: voci, soggetto, controsoggetto, divertimento, progressione, ecc.)

- il *Minuetto del Musikalischer spass* di Mozart, condotto da me a Fiesole, in cui gli allievi suonavano marciando per il prato della scuola e producendosi in un piccolo inchino sul secondo e sul sesto tempo, come previsto dalla danza del minuetto, ma in un rapporto di totale desincronizzazione rispetto alla struttura ritmica della partitura eseguita (che prevede accenti sul primo e sul quarto tempo).

- il *Tema con variazioni*, terzo tempo del *Quartetto op. 18 n. 5* di Beethoven di nuovo condotto da me, e trasformato in una scena conviviale che sviluppava una trama autonoma di avvenimenti: la storia di quattro strumentiste che si incontravano in una bettola, chiamavano (con il suono della musica e con i movimenti, il gioco di sguardi, ecc.) l’ostessa che versava loro del vino e tra una variazione e l’altra bevevano il vino con gli immaginabili sviluppi (parossismo ritmico e di movimento, languidezza, “ripresa” per far vedere ad un docente di passaggio nella sala che erano “in forma” e in pieno lavoro, ecc.) sino a salutarsi e ad uscire per uscite diverse sulla ripresa finale del tema.

Mentre il pezzo eseguito in base a una preparazione teatrale curata dalla professoressa Selene Framarin è stato il brano n. 5 della raccolta *Aus der ferne* di Kurtág.