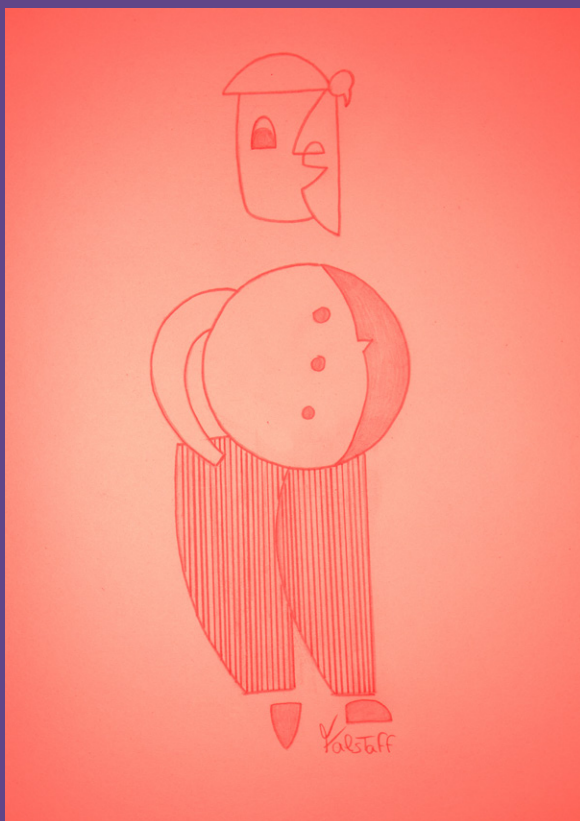


PROGETTO IMPACT CON UN LESSICO DEI CONCETTI TEATRALI E MUSICALI

a cura di
Gerardo Guccini,
Daniele Vianello



edizioni **engramma**

collana
engramma**studi**

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/eeo86

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

Dagli obiettivi al libro. Un'introduzione

Gerardo Guccini e Daniele Vianello

IMPACT (International Music and Performing Arts Contaminations and Trainings) nasce come progetto pedagogico-didattico, teso ad indagare interferenze e sovrapposizioni tra musica e teatro, con particolare riferimento alla performatività del musicista e dell'attore, in un confronto diretto e costante tra teorie e pratiche, tra artisti e studiosi.

Cosa ha il musicista dell'attore e cosa l'attore del musicista? Da questa domanda siamo partiti, a questa domanda ci siamo ispirati nell'ideazione del progetto per partecipare al bando PNRR volto a sponsorizzare le Istituzioni AFAM all'estero.¹ Il risultato è stato un progetto «itinerante» che potremmo definire «indisciplinato» (piuttosto che interdisciplinare). E cioè caratterizzato da un lavoro che è andato ben oltre i confini circoscritti delle singole discipline.

Ai suoi presupposti abbiamo cercato di restare aderenti, spesso senza voler trovare scontate risposte, ma proponendo e costruendo insieme attività didattiche e laboratoriali che si sono realizzate presso i conservatori di Aosta e di Matera, presso l'Accademia di Belle Arti di Catania, presso la Scuola di Musica di Fiesole, durante il Campus ospitato da NEOJIBA (Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia)² in Brasile e nei due campus che hanno animato per più di un mese i teatri (PTU e TAU) dell'Università della Calabria. Nelle diverse sedi dove ci siamo incontrati, abbiamo cercato di connotare e valorizzare la funzione degli spazi teatrali e musicali in quanto autentici cantieri destinati alla formazione, alla ricerca e alla sperimentazione. Finalità che mutano il senso e la ragion d'essere dei concerti e degli spettacoli, rendendoli diversamente fruibili dagli spettatori e dai partecipanti al progetto. Per i primi, gli eventi artistici costituiscono esperienze di carattere estetico, per i secondi sono momenti di verifica e di sviluppo della processualità che li comprende.

IMPACT è stato pensato e attuato come un progetto scandito in tre fasi correlate e complementari, che si ripropongono variamente connesse nelle singole articolazioni. La fase pedagogico-didattica si svolge nelle varie sedi nazionali e internazionali; quella dedicata alla produzione artistica ha re-

1. Parliamo qui non solo in quanto curatori del presente volume, ma a nome di tutti coloro che, a vario titolo, hanno contribuito alla realizzazione dell'iniziativa.

2. NEOJIBA (Nuclei di orchestre giovanili ed infantili dello Stato di Bahia) rappresenta un esempio innovativo di politica pubblica che combina i settori della cultura, dell'istruzione e dello sviluppo sociale. Creato nel 2007 dal pianista e direttore d'orchestra Ricardo Castro, il progetto NEOJIBA è affiliato al Dipartimento di Giustizia e Diritti Umani dello Stato di Bahia e gestito dall'Istituto per lo Sviluppo Sociale attraverso la Musica (IDSM), fondato nel 2008 per promuovere l'interazione sociale attraverso la pratica musicale collettiva.

alizzato concerti di musica sinfonica e da camera, il *Falstaff* a Salvador de Bahia (19-20 dicembre 2025) e al TAU (5 e 8 marzo 2026); quella scientifica, pervasiva e continua, viene evidenziata da iniziative specifiche: gli incontri seminariali, i tavoli di lavoro, il convegno, la presente pubblicazione.

Ci si propone qui di spiegare la genesi, le componenti istituzionali, le finalità e le articolazioni operative del Progetto IMPACT. Per fare ciò confronteremo gli obiettivi individuati a monte del progetto, ed esposti in funzione della sua approvazione da parte del PNRR, al concreto svolgimento delle attività laboratoriali, degli incontri seminariali, degli esperimenti svolti dai pedagoghi in sinergia con gli studiosi e, spesso, individuati in itinere. Operazioni, queste, tutte documentate dalla presente pubblicazione che, come si vedrà, non solo registra l'attuazione delle linee di ricerca e formazione pedagogica preliminarmente individuate, ma dedica ampio spazio alle personali declinazioni poetiche e progettuali poste in essere dal regista e dai direttori d'orchestra, dai pedagoghi di formazione musicale e da quelli specializzati negli ambiti del performativo, dagli studiosi coinvolti sia in occasione dei seminari sia nell'elaborazione di un *Lessico dei concetti teatrali e musicali* che, in parte, affronta rapsodicamente tematiche emerse in itinere, in parte, elabora una proposta culturale che possa supportare la confluenza fra dinamiche pedagogiche di carattere musicale e teatrale.

L'esposizione delle finalità e dei percorsi originariamente individuati viene dunque integrata da contributi che testimoniano, nel complesso, la reattività dimostrata da un ambito artistico e pedagogico, transdisciplinare e specialistico a fronte degli stimoli suscitati dalla domanda dalla quale siamo partiti e nella quale riconosciamo l'effettivo germe del progetto.

Iniziamo, dunque, con l'esporre gli "Obiettivi generali" e gli "Obiettivi specifici" indicati dal progetto IMPACT.

Obiettivi Generali

Rafforzare la strategia di internazionalizzazione delle istituzioni AFAM e delle università italiane coinvolte verso i Paesi europei ed extraeuropei, basandosi sulla progettazione, sperimentazione e validazione di un'offerta formativa multidisciplinare e innovativa. Tale offerta si basa su una serie di azioni pilota (ricerca accademica, percorsi formativi, mobilità e scambi internazionali, performance) basate su un approccio multidisciplinare tra musica, teatro, opera.

Obiettivo specifico 1

Networking e condivisione della conoscenza: favorire la ricerca multidisciplinare tra le istituzioni AFAM e le università/istituzioni italiane ed extraeuropee (con particolare riferimento al Brasile) al fine di sviluppare una

proposta formativa innovativa, multidisciplinare e internazionale in grado di contaminare le diverse teorie e pratiche dell'alta formazione musicale e teatrale e di valorizzare così le competenze performative del musicista e quelle musicali dell'attore. Questa fase di ricerca intende sistematizzare in termini teorici, metodologici e pratici la stretta relazione tra le arti performative nelle loro diverse declinazioni (musica, teatro, opera lirica), sia in riferimento alla tradizione culturale italiana sia alle diverse esperienze e pratiche provenienti da contesti extraeuropei.

Obiettivo specifico 2

Sviluppo delle capacità: Progettare e testare la proposta didattica nelle istituzioni italiane per sperimentarla e validarla. Questa fase di sperimentazione pilota mira a sviluppare negli studenti coinvolti un approccio multidisciplinare e internazionale, capace di contaminare le diverse pratiche provenienti dai campi della musica, del teatro, dell'opera. Questa fase prevede la realizzazione di 1) una serie di laboratori teorici e pratici interdisciplinari realizzati da istituzioni AFAM università italiane, 2) mobilità e scambi culturali tra docenti e studenti delle istituzioni italiane e di NEOJIBA.

Obiettivo specifico 3

Promozione internazionale delle proposte educative attraverso produzioni artistiche: promuovere e diffondere la proposta educativa a livello internazionale attraverso produzioni artistiche congiunte tra le istituzioni italiane e NEOJIBA in Brasile. Questa fase di produzione permetterà agli studenti coinvolti di poter applicare le competenze acquisite in relazione alle arti dello spettacolo, alla drammaturgia teatrale e musicale da un lato, e di approfondire i nuovi approcci dell'esperienza brasiliana.

Obiettivo specifico 4

Validazione del modello educativo internazionale: Validare il modello educativo internazionale come parte fondamentale della strategia di internazionalizzazione delle istituzioni AFAM e delle università italiane coinvolte. La proposta formativa sarà incorporata nei piani istituzionali di ricerca, mobilità e apprendimento reciproco rivolti ai docenti e agli studenti delle istituzioni partecipanti.

Circa il conseguimento degli "Obiettivi generali" osserviamo che il progetto attuato ha rafforzato la strategia di internazionalizzazione delle istituzioni AFAM e delle università italiane verso Paesi europei ed extraeu-

ropei, sia agendo sull'integrazione pedagogico/realizzativa delle proposte delle istituzioni AFAM e dell'Università della Calabria, sia individuando nella realizzazione del *Falstaff* in collaborazione con NEOJIBA un'organica saldatura fra metodi e contesti, processualità e performance. L'offerta d'una formazione multidisciplinare e innovativa (come sottolineato anche da Massimo Savoia nel suo intervento), è stata garantita dall'organico inquadramento del *Falstaff* nel seguito delle attività laboratoriali. Il coinvolgimento universitario ha inoltre previsto, nei seminari, nel convegno e nel *Lessico*, interventi di qualificati docenti di diverse università italiane: Gerardo Guccini ed Enrico Pitozzi (Univ. di Bologna), Emilio Sala (Univ. Statale di Milano), Piermario Vescovo (Univ. Ca' Foscari di Venezia), Carlo Fanelli, Carlo Serra, Marco Targa e Daniele Vianello (Unical - Università della Calabria).

Venendo agli "Obiettivi specifici", osserviamo che la ricerca d'una proposta innovativa, multidisciplinare e internazionale in grado di contaminare le diverse teorie e pratiche dell'alta formazione musicale e teatrale ha individuato un'inedita identità artistica: lo strumentista/performer. Questi inquadra registicamente l'atto di suonare lo strumento all'interno delle situazioni sceniche, determinando un'interazione fra spazi e ruoli ampiamente documentata, all'interno della pubblicazione, da interventi di taglio sia musicologico che teatrale. Tale offerta formativa si basa su una serie di azioni pilota (ricerca accademica, percorsi formativi, mobilità e scambi internazionali, performance) basate su un approccio multidisciplinare tra musica, teatro, opera. Uno sguardo all'internazionalizzazione delle modalità produttive dello spettacolo operistico è stato rivolto dagli interventi del regista lirico Stefano Vizioli.

La fase del progetto condotta in Brasile ha permesso agli studenti coinvolti, sia italiani sia brasiliani, di applicare le competenze acquisite in relazione alle arti dello spettacolo, alla drammaturgia teatrale e musicale. Sia gli allievi italiani sia quelli brasiliani hanno sperimentato la modalità dello strumentista/performer e l'unificazione dello spazio dedito alla rappresentazione operistica: una soluzione che prevedeva la collocazione dell'orchestra a semicerchio attorno ai cantanti e quella dei cantanti sullo stesso piano dell'orchestra, avendo sul retro la massa degli orchestrali.

La proposta formativa del progetto IMPACT si è potuta incorporare ai livelli istituzionali della ricerca, della mobilità e dell'apprendimento reciproco, grazie alla convergenza fra gli accorgimenti valoriali e quelli concreti, legati allo svolgimento dei training e delle dinamiche rappresentative.

Gli accorgimenti valoriali hanno mutuato dalla pedagogia teatrale la necessità di compenetrare apprendimento tecnico e risorse individuali, pratiche improvvisative e costituzione di nuove partiture, mentre gli accorgimenti concreti hanno consentito a studenti e docenti di coniugare l'esecuzione della musica scritta (studiata e memorizzata) alle sue riformulazioni, condotte in accordo alla collocazione spaziale, ai movimenti dell'ensemble, alla contestualizzazione narrativa, alla messa in opera di tecniche di ascolto

e concentrazione. Come manifestazione finale di questa parte del lavoro che ha prodotto performance musicali realizzate dagli archi guidati da Antonino Siringo e dagli ottoni guidati da Davide Sanson e da Stephanie Praduroux, si è tenuto il 23 settembre 2025, nell'ambito del primo campus di Cosenza, un concerto presso il PTU – Piccolo Teatro Universitario Unical. I percorsi seguiti sono descritti in questo volume dagli interventi Sanson (*Prove d'azione scenica con strumenti*) e di Siringo (*Fra improvvisazione e nuove partiture*).

In questo modo, si sono condotte fasi di lavoro in linea con la programmazione didattica degli Istituti AFAM e delle Università. Considerato sotto questo profilo, il modello approntato dal progetto IMPACT prevede, a seguito delle acquisizioni musicali propriamente dette, esercizi e training che introducano gli strumentisti e i cantanti alla percezione e alla mobilitazione di sé in quanto elementi attivi d'una rete relazionale che non solo cambia i rapporti percettivi fra orchestrale e orchestrale, fra orchestrale e cantanti, ma modifica l'esercizio della direzione orchestrale che si specializza – o meglio de-specializza – grazie all'ascolto individualizzato dei singoli membri dell'ensemble.

Sfilata la libera creatività degli esercizi e dei training dal processo della formazione musicale, resta, di questa esperienza, una aumentata percezione di se stessi, il sentimento d'una autonomia da adattare alle pratiche dell'interpretazione o di cui mantenere la co-autorialità, intrecciando alla formazione musicale i «percorsi ombra teatrali della relazione, della maschera e dell'improvvisazione» (Vianello, pp. 29-38), intesi in quanto strumenti suscitatori di identità sospese e disponibili ad affrontare in entrata o in uscita modelli transitori di musicista esecutore, di performer musicale, di attore/cantante, di persona in stato di interazione e tensione concettuale. È essenziale che il progetto IMPACT abbia trasmesso ai musicisti la nozione che la propria collocazione in orchestra non definisce uno spazio circoscritto e separato, ma si inquadra in un organico insieme di identità interconnesse.

I Capitoli 2 e 3 della *Parte Prima* (*Laboratori, improvvisazioni, incontri e primi avvicinamenti al "Falstaff"* e *Processo realizzativo del "Falstaff"*) danno modo di seguire, attraverso gli approfondimenti del regista, dei direttori d'orchestra, dei responsabili dell'allestimento scenico (Massimo Savoia, Aldo Zucco, Nevio Cavina, Maria Arena), dei pedagoghi e dei docenti, sia l'articolata processualità in cui si sono sperimentate possibilità "altre" della performance musicale, sia la rappresentazione propriamente detta che ha messo in scena, nota dopo nota, un capolavoro come il *Falstaff*, coniugando le proprie dinamiche alle possibilità schiuse dalla pedagogia teatrale.

Fungono da cerniera fra la Parte Prima e i contributi di taglio saggistico del Lessico gli interventi di Ricardo Castro, Anna Maria Meo, Fabio Vincenzi, che trattano la saldatura fra progettazione, ideazione culturale e promozione sociale. In particolare, Castro fornisce una testimonianza preziosa e diretta sulla formazione e sulla funzione di NEOJIBA a Salvador de Bahia, mentre Meo indaga con attenzione ed efficacia i rapporti fra te-

atro e territori sulla base di importanti esperienze condotte in diversificati contesti.

A seguire, le *Proposte per un lessico dei concetti teatrali e musicali* approntano uno strumento teorico ancora incompleto e provvisorio, ma comunque indicativo degli apporti conoscitivi e metodologici che gli studi possono offrire a chi intraprende, in campo musicale, percorsi esperienziali che acquisiscano ciò che significa e comporta stare nello spazio del teatro, dislocando fonti sonore e stabilendo contatti. Emilio Sala e Davide Carnevali (un musicologo e un drammaturgo) parlano della forma *Lessico* che stabilisce significati da indagare nell'area semantica delle parole. Il teatrologo Enrico Pitozzi affronta le relazioni voce/corpo e suono/spazio ricercandone l'essenza fenomenologica. Carlo Serra si sofferma sulle rare nozioni di atmosfera, spazio e *trompe l'oeil*. Il direttore d'orchestra Edoardo Rosadini vede nella direzione d'orchestra contemporanea un empatico superamento delle modalità demiurgiche. Marco Targa affronta nozioni e forme trasversali alla musica e al teatro. Fabrizio Festa indaga tecniche e dinamiche interpretative dislocate fra le polarità della recitazione e del canto. Carlo Fanelli e Gerardo Guccini fiancheggiano il Progetto IMPACT affrontando le fonti shakespeariane del *Falstaff* e il ruolo del dramaturg. Strettamente integrati alle programmazioni svolte gli interventi di Daniele Vianello su Teatro/Spazio e di Alessio Bergamo sulla regia. Il primo affronta il teatro all'italiana considerandolo sia in quanto edificio destinato prevalentemente al melodramma, sia in quanto luogo teatrale e spazio di relazione. Il secondo si concentra invece sulle conflittualità intrinseche alle combinazioni di pedagogia e realizzazione registica. Piermario Vescovo svolge a tutto campo due distinti argomenti: il primo confronta le implicazioni poetiche e concettuali della rappresentazione e della drammaturgia, il secondo esamina sinteticamente i contesti dell'opera lirica dall'invenzione d'ambito accademico e nobiliare alla dicotomia fra fedeltà alla partitura e libera invenzione registica. Parlando di Opera ESTrema, il regista lirico Stefano Vizioli introduce il tema d'un teatro operistico che si rinnova interagendo con tradizioni etniche del Buthan, della Cambogia, del Giappone... Anche il Progetto IMPACT sviluppa contatti con civiltà e culture che, però, si situano lungo uno stesso decorso storico che coniuga passato e presente, chiedendo a pedagoghi e partecipanti di attivare in sé stessi ciò che combina la cultura espressa dalle opere musicali a la dimensione del contemporaneo che s'incarna, appunto, nei musicisti co-autori.

La voci del *Lessico* sono state presentate in forma di relazione all'interno del Convegno che si è tenuto durante il secondo campus di Cosenza al TAU (6-7 marzo 2026). Come risulta dal programma riportato in questa pubblicazione, ai blocchi tematici delle relazioni (*Drammaturgie, Spazi e luoghi dell'immaginario, Pratiche fra musica e teatro, Organizzazione e contesti*) si alternavano momenti dimostrativi ed esercizi, il cui scopo era rendere immediatamente percepibile l'intreccio di teoria e pratica alla base del Progetto IMPACT.

Gli scambi fra gli studiosi e gli artisti, così come le esperienze laboratoriali e quelle interpretative, hanno accompagnato un percorso eterogeneo, ma anche compattato dalla centralità attribuita agli allievi nella concezione d'insieme e in ogni articolazione progettuale. Cosa significa, infatti, «sviluppare negli studenti coinvolti un approccio multidisciplinare e internazionale, capace di contaminare le diverse pratiche provenienti dai campi della musica, del teatro, dell'opera» (Obiettivo specifico n. 2) se non riconoscere a ciascuno potenzialità e responsabilità creative che ne facciano un co-autore del proprio operare? Anche quando esegue una partitura e sembra restringere la sua libertà d'azione alla pura e semplice interpretazione, il musicista, in realtà, partecipa in quanto co-autore alla riviviscenza di tecniche e saperi che se non fosse per il suo apporto di energie e scelte vitali persisterebbero in quanto documenti e non come arte agita. IMPACT ha innestato a questa situazione le consapevolezze maturate dalla pedagogia teatrale sulle continue interazioni fra identità personale e potenzialità creative.

Il *Falstaff* realizzato dal Progetto IMPACT ha aggirato la dicotomia fra pedagogia e realizzazione scenica, proseguendo durante le prove la stessa dinamica dei laboratori e degli esercizi. Ragione per cui i movimenti scenici, i gesti e i caratteri dei personaggi (compresi quelli muti) sono stati trovati e sviluppati all'impronta mobilitando, nel corso d'un continuo ripetere le stesse situazioni e le stesse parole musicate, l'orchestra, l'ensemble vocale, i figuranti, le maestranze sceniche, il regista e i direttori d'orchestra Lonquich e Rosadini, la cui alternanza sul podio ha dato modo ad ogni partecipante di rapportarsi all'interpretazione musicale come a una stratigrafia di possibilità fra le quali condurre la ricerca della propria.

Concludendo queste note introduttive vorremmo ringraziare i circa cento allievi coinvolti, nonché i pedagoghi e i docenti che consideriamo tutti co-autori della presente pubblicazione. Oltre a loro, indicati sia per i contributi testuali sia per la conduzione di singole articolazioni progettuali, vi sono stati però essenziali collaboratrici e collaboratori che, in modi e tempi diversi, hanno supportato le iniziative con una partecipazione attiva e strutturale. Nel programma del *Falstaff* sono elencati tutti i partecipanti: pedagoghi, docenti, maestranze, scenografi, grafici, orchestrali, cantanti, personale tecnico amministrativo, responsabili a vario titolo... Una folla di persone che ci è parso opportuno congiungere al *Falstaff* con la dicitura: «realizzato da».

Parte Prima

Processi pedagogici ed eventi performativi

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

Interazioni fra pratiche e contributi teorici

Alessio Bergamo

La fase realizzativa di IMPACT ha dato sostanza pratica e teorica ai compiti che il progetto si era dato. Ha cioè articolato sia dal punto di vista teorico che pratico le questioni concrete da affrontare nella costruzione di nuove proposte didattiche multidisciplinari. E lo ha fatto in termini capaci di riflettere soprattutto quelle specifiche problematiche artistiche che sono intersezionali tra le diverse discipline performative (musicali e teatrali), così da mettere in network le diverse istituzioni partecipanti al progetto. Problematiche e termini concepiti e formulati in base ad un'ottica atta a farne terreno comune per la collaborazione internazionale. In quest'ottica, a titolo di esempio, sono state affrontate le seguenti tematiche:

TESTO. È un concetto che va visto nell'ottica del progetto e cioè come concetto generativo di riflessioni interdisciplinari. Il TESTO nel nostro progetto va considerato come ad un tempo: testo performativo teatrale, testo performativo musicale, testo letterario, testo a notazione. La coesistenza di questi aspetti crea una continua tensione che è estremamente generativa. Se tra il testo letterario e quello performativo nel dramma la distanza è molto ampia, c'è necessariamente distanza anche tra il testo di notazione e quello della performance musicale. È proprio nello spazio che si apre tra notazione e processo di performance musicale che sono stati proficui tanto i training – sia puramente teatrali, sia adattati al lavoro con gli strumenti o con la voce – tanto il lavoro laboratoriale di connessione tra dramma e musica. Lavoro realizzato sia nei laboratori svolti nelle sedi separate – Matera, Catania, Fiesole, Aosta –, sia durante i due campus di Catania e quello di Salvador de Bahia. Su questo aspetto hanno insistito diverse lezioni teoriche quali quelle dei professori Targa ad Aosta (*Testo e gioco nel Falstaff di Boito e Verdi*), Guccini durante il primo campus a Cosenza (*Boito dramaturg*) e mio a Fiesole (*“Ehi taverniere, mondo ladro!” – Verdi e il suo personaggio giocano*).

IMPROVVISAZIONE e PROCESSO. L'improvvisazione è stata intesa come l'essere in processo del performer (musicista, cantante, attore), all'interno di parametri di gioco (parola che va usata sia per la performance del musicista che per quella dell'attore) che della performance orientano lo sviluppo. L'allenamento a questa attitudine degli allievi (spesso l'introduzione per la prima volta a questo tipo di pratica) è stato oggetto sistematico dei laboratori. In definitiva l'attitudine improvvisativa deve essere viva anche all'interno di un processo performativo orientato su un testo scritto in precedenza. In questi termini il testo viene visto, appunto, come parametro particolarmente stringente in base al quale produrre un'improvvisazione,

ovvero pensare il performare in base a un testo in termini processuali, cioè un divenire che si realizza nel presente e non come mera esecuzione del prescritto. Sull'esercizio di questa attitudine si è accentrata buona parte del training, come, ovviamente, il lavoro sulla parte o sulla partitura registica. A questo tema sono state dedicate le lezioni teoriche del professor Vianello a Matera e durante il primo campus a Cosenza (*Improvvisazione, maschera e commedia dell'arte*) e mia ad Aosta (*La processualità: conflitto e movimento nel monologo sull'onore del primo atto del Falstaff*).

ATMOSFERA. È il colore, il carattere che assume un determinato gioco. Il training viene finalizzato ad esercitare la capacità di rendere la propria performance preta di questo "colore", di questo "carattere" e capace di irradiarlo. Si tratta di una prerogativa tipica della musica. Prerogativa che viene sfruttata, ad esempio nell'audio-video, a man bassa (e in termini spesso illustrativi, piatti). I training, tanto quanto il lavoro sul *Falstaff*, hanno teso a rendere coscienti gli allievi di questa prerogativa e ad impugnare in termini più raffinati. A vedere i conflitti di atmosfera e le loro relazioni con lo sviluppo drammatico. A giocare con la discordanza e la dissonanza delle atmosfere. A questo tema sono state dedicate alcune lezioni del professor Carlo Serra durante il primo campus a Cosenza.

IMMAGINE. È ciò che genera l'atmosfera, che ne è alla base. Ma non solo. È un concetto fondamentale per rapportarsi al senso dell'operazione artistica. L'immagine è un aggregato fisico, sensoriale (visivo, sonoro, tattile, propriocettivo, ecc.), di senso e psichico sul quale si orienta l'azione performativa e che ne riempie, condiziona e determina la qualità. Durante il lavoro con gli strumentisti, con i cantanti e con gli attori si è utilizzato e sviluppato molto questo concetto. Gli allievi si sono esercitati a pensare a quale immagine fosse associabile questo o quel frammento, questo o quel tema, questo o quel personaggio dell'opera su cui si lavorava nel complesso. Interrogando e sviluppando quest'immagine, hanno così precisato il senso del proprio operare. Si è trattato di un lavoro didattico che insisteva direttamente sull'immaginazione e si rinforzava grazie ad una serie di esercizi estremamente pratici e concreti. Aspetto peraltro fondamentale anche in connessione al lavoro con l'Accademia di Belle Arti di Catania, incaricata di dare sviluppo concreto, spaziale, coloristico alle immagini individuate nell'opera. Al concetto di immagine è stata dedicata anche una mia lezione a Fiesole (*Analisi per immagini del secondo tempo del quartetto "Kabardino" di Prokofev*).

Segue, qui sotto, una riflessione che ho steso a conclusione di un incontro ha cui ho partecipato durante la progettazione di IMPACT assieme ai professori Lonquich, Rosadini e Vianello. Questo testo può essere una testimonianza del tipo di approccio pedagogico a cui venivano improntate le varie pratiche didattiche indirizzate agli strumentisti.

Ciò che in base a quanto ci siamo detti risulta necessario è la possibilità per il musicista che lavora assieme ad altri di uscire dall'isolamento in cui lo mette la

mera esecuzione della propria parte. Per questo va educato a orientarsi sulla necessità di sostenere il processo dell'altro/degli altri (sia esso un attore/cantante, o un altro/altri musicista/i), di condividere con i colleghi un'immagine e quindi di riorientarlo su un'interazione con loro che sia più cosciente e presente. L'idea è di indurre il musicista a giocare una parte che sostenga un processo altrui, a dar corpo a un'immagine condivisa con uno o più colleghi. Che insomma il musicista possa diventare autore libero e cosciente di un gioco di ensemble, piuttosto che rotella isolata e 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.

Si è quindi valutato che per riuscire in questo intento alcuni "tools" teatrali siano particolarmente utili e che il training teatrale sia lo spazio migliore per allenarli.

In questo senso possono essere fatti esercizi sull'attenzione e sull'ascolto, dove per ascolto significa soprattutto capacità di capire "dove sta andando, quali sono le intenzioni" del collega (ad esempio disponendo i musicisti in maniera non canonica, anche di spalle; inventando esercizi di improvvisazione interattiva tra azione drammatica e azione musicale; esercizi di interazione tra suono e movimento, tra persone che si muovono producendo suoni, ec.).

Oppure esercizi sull'immagine (esercizi sui sensoriali, connessione musica/ aspetti sensoriali, esercizi di associazione verbale, fisica e musicale rispetto, ad esempio, ad immagini connesse a quanto dicono e fanno in determinati punti prescelti i personaggi del *Falstaff*).

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.

Percorsi ombra. Note su relazione, maschera e improvvisazione

Daniele Vianello

Tra il 2014 e il 2017, presso il TAU – Teatro Auditorium dell’Università della Calabria, finalità e tematiche analoghe a quelle del progetto IMPACT avevano animato *Transizioni*, un progetto laboratoriale interdisciplinare, a cura di Alexander Lonquich, Cristina Barbuti, Michele Cavallo, Daniele Vianello, dedicato ai rapporti tra musica, teatro e psicanalisi. Il progetto, scandito in tre tappe (*I. Schubert: Sentieri*, 2014; *II. Schumann: Resti*, 2016; *III. ’900: Schegge*, 2017), si era articolato in una serie di attività, destinate principalmente agli studenti Unical: laboratori, lezioni teoriche e pratiche (spesso sotto forma di esibizioni), seminari, tavole rotonde e dibattiti, concerti, performance e dimostrazioni finali del lavoro svolto.

A partire da tre esperienze musicali distinte, attraverso l’iniziale proposta di materiali (testuali, musicali, narrativi, performativi), gli allievi avevano partecipato ad un lavoro di “scrittura di scena” e di “drammaturgia dell’attore” collettiva, creando micro-partiture e collocandole in un percorso spazio-temporale, indagando le “transizioni” e i rapporti tra voce, corpo e strumento, maschera e volto, azioni interne ed esterne, ritmo e sospensioni, ripetizione e variazione, forma e frammento, spazio, tempo e andamento narrativo.

In quell’occasione era anche maturata l’idea di esaudire un desiderio, da più parti avvertito: inaugurare il TAU con la messinscena di un’opera lirica. Il recente allestimento di *Falstaff*, a più di dieci anni di distanza, ha finalmente e con successo coronato anche quel desiderio.

Transizioni all’Unical è stato senza dubbio e per più motivi fonte di ispirazione per IMPACT, che si è rivelato un’occasione eccezionale per sviluppare e approfondire riflessioni, problematiche, metodologie di lavoro già messe in campo nel precedente progetto.¹

1. Come pure, nella realizzazione del presente volume e del Convegno IMPACT (TAU, marzo 2026), sono state in parte riprese tematiche e architetture pensate con Gerardo Guccini per un possibile “Dizionario dei concetti teatrali” (qui esteso anche ai concetti musicali) in seno a EASTAP – European Association for the Study of Theatre and Performance. Sempre per EASTAP sono stati in passato organizzati due convegni, che prevedevano relazioni teoriche di studiosi alternate a interventi performativi di artisti. In quelle occasioni, spunti e riflessioni erano prevalentemente proposti dagli artisti agli studiosi. Al riguardo si vedano Guccini, Longhi, Vianello 2021 e il V Convegno Internazionale di Studi EASTAP, dal titolo *Theatrical Mind. Authorship, Staging and Beyond*, 23- 27 maggio 2022, Piccolo Teatro di Milano – Università degli Studi Milano Statale (realizzato all’interno del Festival Internazionale del Piccolo Teatro dal titolo *Presente indicativo: per Giorgio Strehler*), a cura di Alberto Bentoglio, Claudio Longhi, Daniele Vianello.

In una riunione preliminare al progetto IMPACT, con il regista Alessio Bergamo e con i direttori d'orchestra Alexander Lonquich ed Edoardo Rosadini discutevamo alcune delle linee sulle quali impostare il lavoro. In quell'occasione avanzai due proposte, apparentemente slegate, in realtà intimamente connesse tra loro. Entrambe erano tese a valorizzare l'articolazione della fase pedagogico-didattica del progetto e la messinscena del *Falstaff*, ponendo l'accento sulla dimensione processuale, laboratoriale e di avvicinamento allo spettacolo.

La prima di queste proposte – indirizzata ad Alexander Lonquich e a Edoardo Rosadini – mirava a realizzare *Falstaff* con il direttore e l'orchestra fuori dalla buca, disposti dietro i cantanti o lateralmente rispetto alla scena (come peraltro si usava in passato per molti allestimenti di drammi per musica). Dovendo lavorare per lo più con cantanti non professionisti, ed avendo la buca dell'orchestra del teatro Auditorium dell'Unical una importante sonorità, pensavo che questa soluzione avrebbe potuto agevolare gli allievi, consentendo al pubblico di sentirli meglio.

L'idea che desideravo condividere con Alexander, Edoardo e Alessio, era quella di provare a scardinare la centralità, anche spaziale, che viene solitamente attribuita al direttore d'orchestra negli allestimenti operistici. Questo avrebbe stimolato i cantanti a guardarsi e ad entrare in connessione tra di loro, evitando di compromettere parte del lavoro che Alessio, coadiuvato da Massimiliano Cutrera, avrebbe condotto utilizzando le tecniche di improvvisazione e di gioco tipiche degli *etjud*,² al fine di stimolare la relazione teatrale e la possibilità che gli allievi acquisissero una consapevolezza delle loro interazioni nello spazio scenico. Parallelamente, la presenza in scena del direttore e dell'orchestra avrebbe evidenziato anche nello spettacolo il lavoro svolto sulla performatività dei musicisti e degli strumenti, non relegandolo alla sola fase laboratoriale e alle esibizioni concertistiche previste. L'idea mi sembrava, dunque, funzionale agli obiettivi principali del progetto stesso.

L'allestimento cosentino del *Falstaff*, mantenendo la separazione tra cantanti-attori sul palco e orchestra in buca, ha realizzato solo in parte questa ipotesi di lavoro, grazie ad alcuni felici momenti performativi di musicisti e strumenti in scena (oboe e oboista interagiscono con le comari durante la lettura delle lettere di Falstaff; gli ottoni seguono marzialmente il deambulare di Mastro Ford; la silhouette di corno e cornista, presente nel retroscena, introduce anche visivamente il canto di Fenton). Dove invece questa soluzione è divenuta realtà, restituendo appieno, anche scenicamen-

2. Gli *etjud* fanno parte della pedagogia teatrale stanislavskijana, basata sulle improvvisazioni degli attori a partire dalle analisi delle azioni del testo, elaborate come sequenza logica di azioni fisiche nelle circostanze date della propria vita. Su questa metodologia si fonda il modo laboratoriale di costruire il processo di allestimento di uno spettacolo che caratterizza la cultura teatrale russo-sovietica, in cui pedagogia, sperimentazione teatrale e messinscena non sono momenti necessariamente distinti. Questa tecnica di lavoro è largamente utilizzata ancora oggi da Anatoli Vasilev e dai suoi più diretti allievi (al riguardo, cfr. Vasil'ev 2000).

te, il senso del percorso pedagogico-didattico del progetto, è stato nell'allestimento del *Falstaff* presso la sede di NEOJIBA a Salvador de Bahia. In realtà, questo esito è stato più casuale che voluto, determinato dall'esigenza di supplire alla difficoltà di trovare un teatro a Salvador che potesse accogliere la messinscena dell'opera. Mancando teatro scene e costumi, il *Falstaff* brasiliano è stato realizzato nella forma laboratoriale dell'"opera studio" (come del resto recita il programma), utilizzando uno dei due spazi di lavoro di NEOJIBA, messi a disposizione da Ricardo Castro.

L'assenza di un teatro idoneo alla piena realizzazione scenica del *Falstaff* è sembrata un problema per alcuni, dal mio punto di vista si è rivelata invece un'occasione, garantendo la possibilità di far abitare e agire cantanti, direttore e orchestra in un unico spazio condiviso di relazione. L'allestimento del *Falstaff* a Salvador ha consentito di esaltare le potenzialità performative del direttore d'orchestra, dei musicisti e dei loro strumenti, in alcuni quadri inseriti volutamente in una situazione di interazione e di "gioco" con i cantanti, quasi fossero essi stessi "personaggi" in scena, realizzando anche visivamente, durante lo spettacolo e non solo nel lavoro laboratoriale, una delle finalità principali del progetto. Parallelamente, ridimensionata la centralità, anche spaziale, del direttore, in quell'occasione i cantanti, a loro volta, hanno avuto modo di non esibirsi prevalentemente in ribalta, ma di sfruttare la totalità dello spazio, concentrandosi sull'essere in azione e in relazione tra loro, con i musicisti, con il direttore d'orchestra e con il pubblico che li avvolgeva, circondandoli su tre lati.

Con queste osservazioni, vorrei affiancare al successo dello spettacolo al Teatro Auditorium dell'Unical e al suo valore in quanto esito finale, organico e compiuto, l'empatica efficacia dell'allestimento laboratoriale brasiliano, particolarmente significativo dal punto di vista della ricerca e della sperimentazione.

La seconda ipotesi di lavoro che avanzai in quell'incontro preliminare – in questo caso rivolta prevalentemente al regista Alessio Bergamo – era di pensare a un *Falstaff* con personaggi-maschera, avendo in parte come riferimento la commedia dell'arte (una sorta di *commedia armonica*, per essere più aderenti a un referente storico di teatro per musica con protagonisti le maschere).

Commedia dell'arte e melodramma sono ovunque riconoscibili come generi spettacolari tipicamente italiani; insieme all'invenzione del teatro all'italiana, rappresentano le tre grandi rivoluzioni del teatro rinascimentale e barocco. Dovendo lavorare ad un progetto PNRR volto a sponsorizzare le istituzioni italiane AFAM all'estero, trovavo interessante l'opportunità di realizzare uno spettacolo che sintetizzasse queste invenzioni, inaugurando inoltre con un'opera lirica il TAU, innovativo teatro universitario all'italiana, di recente costruzione (al riguardo, si veda in questo volume il saggio dedicato a *Teatro – Spazio*).

Falstaff, per più ragioni, mi è sempre parsa un'opera con caratteristiche tipiche della commedia dell'arte: per intreccio e tematiche (di beffe e corna

a profusione) alcuni dei personaggi che vi compaiono sono simili a dei tipi. Alessio Bergamo è maestro nell'utilizzo delle tecniche dell'improvvisazione, Massimiliano Cutrera si è specializzato nel lavoro con le maschere della commedia dell'arte, presenti spesso nei suoi spettacoli. Alla luce di queste considerazioni, quest'idea mi sembrava per più ragioni percorribile e pertinente.

Anche questa seconda proposta aveva, tuttavia, una finalità sottesa, che andava al di là di quelle, più evidenti e scontate, sopra menzionate. In realtà, non mi affascinava tanto la possibilità di realizzare *Falstaff* con dei personaggi-maschere, come fosse una rivisitazione storica della commedia dell'arte. Più in generale, non credo molto nell'attualizzazione della commedia delle maschere, intesa come una sorta di "genere" teatrale del passato, per altro mai esistito in quanto tale.³ Ciò che mi interessava, piuttosto, era che si lavorasse a partire dall'influenza del suo mito retrospettivo, utilizzando alcune tecniche di recitazione e di composizione teatrale legate alla sua «formula», come l'ha definita Ferdinando Taviani, basata principalmente sull'uso della maschera e dell'improvvisazione quali strumenti utili alla formazione di attori che non siano solo interpreti di un testo altrui, ma co-autori e creatori della propria parte in scena.⁴

Per utilizzare due termini, conati da Siro Ferrone, possiamo dire che, nel contesto del progetto IMPACT, in parte si sono spontaneamente riproposte le modalità dell'improvvisazione "premeditata", utilizzata durante la formalizzazione dei *training* e delle prove, piuttosto che quelle dell'improvvisazione "estemporanea", utilizzata nelle fasi iniziali degli esercizi e in minima parte durante lo spettacolo.

Le improvvisazioni hanno connotato, in modi diversi, le attività pedagogico-didattiche del progetto, sia nel lavoro con i cantanti-attori che con i musicisti, sia dal punto di vista scenico che musicale. Al gioco e alle improvvisazioni teatrali e musicali sono state dedicate importanti sessioni laboratoriali, condotte principalmente da Antonino Siringo, Selene Framarin, Alessio Bergamo e Massimiliano Cutrera.

Le maschere, realizzate dagli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Catania, sono state ampiamente utilizzate nelle attività laboratoriali e durante le prove per il *Falstaff*, tenutesi con i cantanti-attori di Matera, come pure con i cantanti brasiliani di NEOJIBA. Si vedano le immagini qui riprodotte nella sessione iconografica, che ben documentano il lavoro svolto al riguardo.

Gran parte di quel lavoro sotterraneo, preparatorio e preliminare, durato più di un anno, è presente e riconoscibile anche nella regia del *Falstaff*. Ma come è giusto che accada, la messinscena ha in parte eliminato, in parte

3. La stessa maschera, storicamente, non è stata il tratto distintivo della commedia dell'arte, alle maschere il teatro e non solo (si pensi al carnevale), in tempi e luoghi diversi, ha sempre fatto ricorso.

4. Taviani 2018, pp. 17-33.

fissato, formalizzato e strutturato, improvvisazioni e soluzioni sceniche elaborate durante le prove. Del resto, “trovato” e vivificato il proprio personaggio, l'attore può anche scoprire il volto, togliersi la maschera e smettere di improvvisare. Potremmo associare maschera e improvvisazione alle rotelle utilizzate per imparare ad andare in bicicletta. Una volta appreso a pedalare, possiamo farne a meno: per la corsa non servono più, anzi, risulterebbero probabilmente fuori tempo e fuori luogo, per non dire dannose.

L'ipotesi di lavorare con gli allievi di IMPACT utilizzando maschere e improvvisazione è stata, dunque, legata principalmente alla possibilità che essi potessero percepirsi co-autori e protagonisti di un processo creativo condiviso. Riassumo, in particolare, qui di seguito alcune riflessioni proposte durante le lezioni laboratoriali dedicate a “maschera e improvvisazione”, tenute per i cantanti del conservatorio di Matera (5-8 marzo 2025) e successivamente condivise con gli allievi presenti al primo campus Unical (15-24 settembre 2025).

Come già accennato, quello a cui pensavo non era uno spettacolo realizzato con le maschere, sotto forma di commedia dell'arte per musica. Mi interessava, invece, la possibilità di utilizzare «la formula» commedia dell'arte, come possibile metodo di lavoro laboratoriale. In questo senso, il mito retrospettivo della commedia dell'arte come grande utopia dell'azione, basata sulla «scrittura scenica» e sulla «drammaturgia d'attore», sulle maschere e sull'improvvisazione, mi pareva potesse essere, tra gli altri, un punto di riferimento teatrale ancora valido e attuale.⁵

A partire dal Novecento, i comici dell'arte sono stati presi ad esempio di una drammaturgia collettiva, in quanto «attori-che-scrivevano»: si tratta di un'ulteriore pertinente espressione coniata da Taviani, che sottolinea come «attore-che-scrive» non sia altro che un modo diverso per dire scrittore, drammaturgo, un modo diverso che, tuttavia, cambia radicalmente il significato che attribuiamo alla scrittura teatrale, trasportandola direttamente dalla pagina bidimensionale del libro a quella tridimensionale del palcoscenico.⁶ Molti tra i grandi drammaturghi della storia del teatro di tutte le epoche sono stati in realtà attori-che-scrivevano per il teatro: Eschilo, Shakespeare, Molière, Eduardo, Dario Fo, per fare solo alcuni esempi significativi. Di Shakespeare, in particolare, e delle modalità con cui componeva per il teatro, Eugenio Montale ha scritto: «Sono sempre d'avviso che Shakespeare fosse una cooperativa», definendo in modo suggestivo, anche se da contestualizzare, in cosa consista la «scrittura scenica», intesa come «drammaturgia collettiva», come «scrittura nel teatro» più che del teatro (*Quaderno di quattro anni. Le storie letterarie 1-5*).⁷

La «commedia dell'arte» viene comunemente contrapposta all'«arte della commedia». Il modo con cui si rappresentano testi teatrali (l'arte della

5. Vianello 2018, pp. 1-14.

6. Taviani 2018.

7. Guarino 2010, p. 34.

commedia) prevede, infatti, che se ne scelga uno e lo si metta in scena, spesso imparandone a memoria le battute. Nella commedia dell'arte, invece, il testo di partenza sembrerebbe assente. Non ci sono battute da imparare a memoria e non ci sono personaggi: c'è una trama (un canovaccio, scenario o soggetto) e ci sono delle maschere (tipi fissi). Le battute vengono dunque "improvvisate" dagli attori, composte e assemblate apparentemente «all'improvviso» davanti agli occhi degli spettatori.

Le tecniche di composizione tipiche della commedia dell'arte si distinguono da quelle del teatro convenzionale, inteso come arte di «interpretazione» dei testi, dipendente dal repertorio letterario drammatico. La commedia dell'arte, non a caso altrimenti detta «commedia delle maschere» o «commedia all'improvvisa», è identificata invece come arte dell'improvvisazione dei testi, non imparati e detti a memoria, ma "creati" in scena dagli stessi attori.

Paradossalmente, l'assenza apparente di un testo e di personaggi determina il contrario: produce testi e personaggi, ognuno con la propria psicologia, il proprio carattere, sempre diversi, creando cioè «effetti persona». L'improvvisazione del testo libera l'attore e rende vivo il personaggio in scena, partendo dal suo contrario (la maschera appunto). In questo caso, il "testo" è ciò che emerge a posteriori dal lavoro creativo dell'attore, non ciò che lo determina. Soprattutto, crea attori-autori, non solo interpreti, della propria parte in commedia.

La commedia dell'arte non si basava (come comunemente è ritenuto) sulla «tipizzazione dei personaggi», ma al contrario sulla «personalizzazione» dei tipi fissi, sulla trasformazione dei tipi in personaggi. La maschera non si contrappone al personaggio, non è la negazione del personaggio, ma uno dei suoi strati e livelli di organizzazione: è un primo livello di definizione che rende più veloce e facile raggiungere il secondo, favorisce individuazione psicologica e creazione di personaggi vivi e autentici.⁸

La maschera, dunque, rappresenta uno straordinario strumento nel lavoro dell'attore per incontrare il proprio personaggio: lo sanno bene quanti la utilizzano durante i *training* laboratoriali. Essa non rappresenta il nascondere, non è inganno e finzione, ma è anzi rivelazione del volto. Più che celare il volto, lo svela, perché dietro la maschera l'attore si sente maggiormente a suo agio, più libero di "giocare" e improvvisare. L'autenticità sta proprio nella necessità e nell'originalità di costruzione del personaggio a partire dal suo contrario, di composizione che di volta in volta privilegia l'elemento maschera o l'elemento volto.

Mi piace, al riguardo, ricordare un'immagine di Ortega y Gasset, che ricordando l'attrice Marianinha Rey Colaço nel ruolo Ofelia, definì l'attore come un vetro: «Si direbbe quasi che la realtà si sia ritirata sullo sfondo per lasciar passare attraverso di sé, come in trasparenza, l'irreale. Sul palcoscenico vediamo cose e persone: gli attori – che hanno il dono della tra-

8. Taviani 2018.

sparenza. Attraverso d'esse, come nel vetro, traspaiono altre cose. Adesso possiamo dire: ci sono al mondo realtà capaci di presentarci al loro posto altre cose».⁹ L'attore è come un vetro opaco, dietro di lui si intravede il personaggio, e viceversa. La maschera ha in parte questa funzione, è anch'essa un vetro opaco: dietro la sua fisionomia si intravede sempre quella di un personaggio; se indossata dall'attore, lo aiuta a svelarlo, liberando la sua creatività.

Coadiuvata dalle tecniche di improvvisazione, la maschera può essere uno strumento pedagogico validissimo per facilitare l'attore nella via verso il proprio personaggio; diventa strumento ancor più idoneo se utilizzato da attori non professionisti, come è stato nel caso dei nostri allievi cantanti.

Analogamente, l'improvvisazione produce testo a partire dall'apparente assenza di testo, rivelandosi una tecnica di composizione drammaturgica particolarmente efficace, se utilizzata principalmente durante le fasi laboratoriali e delle prove, piuttosto che durante gli spettacoli, dove normalmente è tutto ormai fissato e lo spazio per l'improvvisazione è spesso ridotto al minimo. In quanto tecnica drammaturgica, l'improvvisazione teatrale riguarda il modo di raccontare una storia, non la storia; non tanto la trama, quanto le parole e le azioni che si utilizzano per raccontarla.

Craig, che della maschera aveva fatto il nome per la sua rivista, aveva anche coniato il celebre slogan «Il teatro è gesto, non è testo». Alla commedia dell'arte e alle celebri *Fiabe* teatrali di Carlo Gozzi Mejerchol'd si era costantemente ispirato, ad essa aveva fatto ripetutamente ricorso, tanto nelle teorie che nelle pratiche, tanto nel lavoro di ricerca laboratoriale che negli spettacoli, come pure nella rivista teatrale *L'amore delle tre melarance*. Nel *Baraccone*, egli scrive: «Quanto ci vorrà ancora prima che venga inclusa nelle tavole della legge la seguente norma: le parole del testo sono soltanto ricami sulla trama dei movimenti?».¹⁰ Ricami di parole e trame di movimenti: «diciture» e «azioni», si direbbe parlando di commedia dell'arte, di maschere e di improvvisazione. Affinché l'attore possa «ricamare» parole, improvvisate o scritte che siano, è necessario che vi sia una «trama di movimenti», un montaggio di azioni strutturate capaci di accoglierle. Per Mejerchol'd, con le parole private del corpo e delle azioni, il teatro si riduce inevitabilmente ad essere effimera ancella della letteratura: si tratta di una «norma» scritta sulle tavole della legge del teatro, senza la quale l'attore (e con lui l'arte scenica) resta immancabilmente interprete e perde ogni autonomia autoriale rispetto al testo del drammaturgo. Contemporaneamente alle ricerche condotte da Stanislavskij, ma seguendo una direzione opposta, nei suoi «Studi» sperimentali e laboratoriali Mejerchol'd si dedica alla formazione di un «attore» ideale: acrobata, danzatore, musicista, improvvisatore. Per realizzare questa idea di attore, egli si ispira alla commedia dell'arte,

9. Ortega 2006, pp. 42-45.

10. Mejerchol'd 1975, p. 106.

rinata grazie a Gozzi e ai romantici tedeschi, e ritorna agli elementi costitutivi dell'arte drammatica, alle sue origini musicali: la struttura ritmica.¹¹

Commedia dell'arte, maschere, improvvisazione per Mejerchol'd non furono chiamati in causa per negare il testo. L'improvvisazione teatrale non è mai stata una tecnica di composizione volta ad allontanarsi dal testo. Paradossalmente, al contrario, in teatro essa è stata per lo più utilizzata mettendola al servizio del testo e dell'autore, oltre che dell'attore, come dimostrato dal lavoro di molti tra i grandi uomini di teatro che l'hanno utilizzata, ponendola al centro del loro lavoro, didattico, pedagogico e registico. Esempio forse più significativo ed eloquente al riguardo è quello di Stanislavskij, che fonda il suo «Primo Studio» nel settembre del 1912, volto a indagare l'arte drammatica e a sperimentare le pratiche della commedia dell'arte. «L'esperienza del Primo Studio – afferma Stanislavskij – nasce dall'idea di Gorkij di creare una pièce collettiva [...] L'essenza di questi esperimenti potrebbe essere illustrata solo in un modo schematico, superficiale: l'autore dà un primo impulso, semina, se così si può dire, nella fantasia dell'attore e quest'ultimo in base alla sua esperienza di vita, dei suoi sentimenti e del suo talento, fa germogliare l'idea iniziale. L'autore elabora le proposte degli attori e in forma drammatica le restituisce alla compagnia. Questo modo di lavorare è una nuova variazione dell'antica tradizione italiana della commedia dell'arte».¹²

Nello stesso anno, il regista russo inizia a lavorare alla messinscena de *Il malato immaginario* di Molière, che diventa un'ulteriore occasione per verificare il sistema. Le prove per lo spettacolo, non a caso, furono realizzate al Primo Studio. Stanislavskij fece di quelle prove un vero e proprio laboratorio, trasformandole in gran parte in esperimenti sul metodo d'improvvisazione desunto dai comici dell'arte. Al riguardo il poeta e drammaturgo Aleksander Blok, in seguito ad una visita allo Studio, annota: «Agli attori (giovani soprattutto) viene dato un canovaccio, un soggetto, uno schema, dove tutto è concentrato. Colui che ha steso lo schema (lo scrittore per esempio) conosce lo svolgimento dettagliato, ma sono gli attori che forniscono le parole [...] Allo stesso modo provavano Molière, ma senza le parole molieriane: conoscendo i personaggi e le situazioni, gli attori devono riempire il silenzio con le loro parole; Stanislavskij afferma che si stanno avvicinando al testo molieriano».¹³

È nota l'importanza che Stanislavskij attribuiva all'improvvisazione verbale: l'uso delle parole proprie facilita la reviviscenza, se si deve recitare un testo, bisogna arrivare a dirlo «appropriandosi» delle parole dell'autore, «gradualmente, poco alla volta, fino a che Scaramuccia, maestro dell'improvvisazione assoluta, si trovi ad improvvisare sì, ma ad improvvisare

11. Raskina 2010.

12. Stanislavskij 1954-1961, vol. 8, p. 326, citato in Ruffini 2018, pp. 229-242.

13. Malcovati 1988, p. XIX.

Molière».¹⁴ L'uso dell'improvvisazione verbale, delle parole proprie, può dunque servire ad appropriarsi delle parole dell'autore. È un'acquisizione dalla quale è impossibile prescindere.

Sia nelle fasi di sperimentazione pedagogica e laboratoriale del "Primo Studio" che durante le prove del *Malato immaginario*, Stanislavskij lavorava parallelamente alla pratica delle azioni fisiche e a quella dell'improvvisazione verbale, inserendo progressivamente brani diretti dell'autore. Improvvvisazioni verbali e azioni fisiche procedevano di pari passo: quando l'attore iniziava ad innestare sulle proprie parole quelle delle battute esatte presenti nel testo di Molière, a farlo non era più un attore-interprete di un testo altrui, ma una «persona scenica» completa, un attore-creatore del proprio personaggio vivente in scena.

Jouvet, come prima di lui Dullin, afferma che l'improvvisazione assoluta a teatro non è solo impossibile, è anche inutile. Copeau lavorava sui testi dei drammaturghi di tradizione. Mejerchol'd, è noto, non fu mai interessato all'improvvisazione del testo. Stanislavskij lavorava sulle parole create dall'attore mettendole al servizio delle battute contenute nel testo dell'autore. Copeau, Mejerchol'd, Stanislavskij, Craig, non volevano certamente resuscitare il "genere" commedia dell'arte. Eppure, ognuno in modo diverso, si ispirarono proprio alla commedia all'improvvisa e delle maschere come a un prezioso «magazzino del nuovo», dal quale attingere a piene mani per riscoprire e riutilizzare tecniche e sapienze teatrali del passato che garantissero una persona scenica viva, creata dall'attore in tutte le sue componenti per entrare nella parte.

Vorrei chiudere queste note con la domanda che ha ispirato l'ideazione di IMPACT: «Cosa ha il musicista dell'attore e cosa l'attore del musicista?»

Per dare una risposta alla questione abbiamo avvertito la necessità di ricavare contesti di libertà in cui la ricerca potesse confrontare le diverse modalità della musica e del teatro, dell'improvvisazione e dell'interpretazione del testo e della partitura, della pedagogia e della didattica, sollecitandone e al contempo osservandone le interazioni, le corrispondenze, gli attriti e le possibilità in divenire.

Al centro abbiamo posto gli allievi, in quanto principali protagonisti, non solo destinatari, di un percorso di ricerca creativo e "itinerante" che mi piace definire "indisciplinato", piuttosto che interdisciplinare, in quanto collocato al di là dei confini circoscritti imposti dalle singole discipline.

È dunque opportuno ricordare che le proposte di lavoro descritte hanno avuto come principale intento quello di valorizzare la consapevolezza dello spazio teatrale e musicale come luogo di relazione, evidenziando le sovrapposizioni e gli agganci fra la funzione co-autoriale e quella interpretativa, sollecitando la problematica coesistenza di teoria e pratica, costruendo cantieri di sperimentazione che potessero valorizzare le fasi processuali, oltre che i risultati consolidatisi intorno agli eventi artistici finali.

14. Ruffini 2018.

Riferimenti bibliografici

Guarino 2010

R. Guarino, *Shakespeare: la scrittura nel teatro*, Roma: Carocci, 2010.

Guccini, Longhi, Vianello 2021

Creating for the Stage and other Spaces: Questioning Practices and Theories, Atti del III Convegno Internazionale di Studi EASTAP, Bologna 27 febbraio - 1 marzo 2020, a cura di G. Guccini, C. Longhi, D. Vianello, Bologna: AMSActa, 2021.

Mango 2003

L. Mango, *La scrittura scenica*, Roma: Bulzoni, 2003.

Mejerchol'd 1975

V. Mejerchol'd, *Il Baraccone*, in *La rivoluzione teatrale*, Roma: Editori riuniti, 1975.

Ortega y Gasset 2006

J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Milano: Medusa, 2006.

Raskina 2010

R. Raskina, *Mejerchold'd e il Dottor Dappertutto. Lo "studio" e la rivista "L'amore delle tre melarance"*, Roma: Bulzoni, 2010.

Ruffini 2018

F. Ruffini, *Stanislavsky and Meyerhold*, in *Commedia dell'Arte in Context*, edited by C. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 229-242.

Stanislavskij 1954-1961

K. Stanislavskij, *Sobranie socinenij v 8 tomach*, Moskva: Iskusstvo, 1954-1961.

Stanislavskij 1988

K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Roma-Bari: Laterza, 1988.

Taviani 1980

F. Taviani, *Commedia dell'arte*, in *Enciclopedia del teatro del Novecento*, a cura di A. Attisani, Milano: Feltrinelli, 1980, pp. 393-340.

Taviani 1988

F. Taviani, *Tre note*, in «Teatro e Storia», 3.1 (aprile 1988), pp. 3-21.

Taviani 2018

F. Taviani, *Knots and Boubleness: The Engine of the Commedia dell'Arte*, in *Commedia dell'Arte in Context*, edited by C. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 17-33.

Vasil'ev 2000

A. Vasil'ev, *A un unico lettore. Colloqui sul teatro*, a cura di A. Bergamo, Roma: Bulzoni, 2000.

Vianello 2018

D. Vianello, *Introduction. Commedia dell'Arte: History, Myth, Reception*, in *Commedia dell'Arte in Context*, edited by C. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 1-14.

Culture teatrali e formazione del musicista: esperienze personali e progetti attuativi

Alexander Lonquich

Origine del progetto

Da molto tempo mi interrogo sulle questioni che oggi trovano forma nel progetto IMPACT.

Come già illustrato altrove in questo volume, il progetto nasce con l'intento di sviluppare nuove interazioni tra due ambiti formativi tradizionalmente distinti: da un lato la pedagogia teatrale, orientata spesso alla crescita identitaria dell'allievo; dall'altro la didattica musicale, finalizzata principalmente alla trasmissione di conoscenze, tecniche e abilità.

Il progetto mette inoltre in relazione il profilo artistico dell'attore con quello del musicista, sia esso cantante o strumentista. Se infatti è ormai dato per acquisito che il cantante debba possedere competenze attoriali in quanto interprete di personaggi, gli effetti di una pedagogia teatrale applicata allo strumentista appaiono ancora sfuggenti e poco indagati. Eppure lo strumentista è, a tutti gli effetti, un performer. Proprio la figura del performer, dell'artista che si manifesta attraverso l'azione, è al centro delle riflessioni del teatro novecentesco e contemporaneo.

Il musicista come performer

Da molti anni la volontà di comprendere le strutture portanti dell'agire in scena accompagna il mio percorso di interprete. Un testo che mi ha profondamente segnato fin dalla giovinezza è *Il lavoro dell'attore su se stesso* di Stanislavskij. Già allora mi chiedevo come fosse possibile elaborare una ricerca dedicata al lavoro del musicista-performer che tenesse conto di elementi solitamente trascurati nella formazione musicale.

Il mio interesse non era rivolto tanto a una teoria dell'alleanza tra musica e dramma – ad esempio in forma operistica o nella prospettiva del *Gesamtkunstwerk* wagneriano – bensì alla possibilità di rendere accessibili anche al musicista le motivazioni profonde che guidano l'attore: il lavoro che precede l'immedesimazione nel personaggio e la gestione del proprio vissuto in funzione del ruolo da incarnare.

Stanislavskij è stato il primo a esplorare sistematicamente l'orientamento del flusso immaginativo verso una biografia interiore attribuita al soggetto da rappresentare, al fine di costruire una logica interna persuasiva dell'insieme. In una fase seguente, egli stesso ha spinto i suoi collaboratori verso

un rovesciamento coraggioso del metodo, aprendo la strada a un'azione più intuitiva e immediata. Ritengo che nel campo musicale vadano attivate attitudini analoghe, capaci di valorizzare la memoria emotiva e la potenza delle facoltà fisiche e sinestetiche di chi si avvia alla professione.

Le invarianti dell'agire scenico

Anche i successivi trattati novecenteschi sulla pedagogia teatrale affrontano tematiche che, trasposte di ambito, si ritrovano nella pratica musicale. Sottolineo *nella pratica*, poiché i grandi maestri del teatro hanno sviluppato con estrema precisione l'analisi degli aspetti più concreti e oggettivi dell'agire in scena.

Se da un lato ho nutrito un interesse per figure radicali come Artaud, dall'altro sono stati soprattutto quelli che potremmo definire i maestri del mestiere a convincermi della necessità di mettere in relazione musicisti e uomini di teatro: attori come Barrault o Jovet, che hanno lasciato testimonianze dirette del proprio lavoro; registi come Brecht, Grotowski, Barba, Brook e Mnouchkine, capaci di rendere visibile il processo che precede lo svolgersi di uno spettacolo.

Da queste esperienze emergono alcune invarianti intorno alle quali conviene concentrare la ricerca: la relazione costante tra spazio, tempo/ritmo, dinamica e fisicità del performer. Una di queste invarianti consiste, paradossalmente, nell'urgenza di monitorare e assecondare la necessaria continua metamorfosi di uno stesso gesto. Anche quando si ripete la medesima partitura, l'azione nello spazio-tempo non può mai risultare identica a sé stessa. Le possibili interazioni tra i parametri in gioco sono virtualmente infinite: l'apparente equivalenza genera variazione, e ogni azione si iscrive in un divenire unico e irripetibile.

Lo spazio vuoto e l'immaginario

Per consentire alla varietà delle relazioni di radicarsi e svilupparsi, l'immaginario può servirsi di uno spazio vuoto, un luogo in cui le facoltà percettive si ampliano in attesa di ciò che sta per accadere. A questo proposito, l'incipit de *Il teatro e il suo spazio* di Peter Brook è stato per me determinante:

Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio vuoto mentre un altro lo sta a guardare, e ciò basta a mettere in piedi un'azione scenica.

Mi sento esteticamente vicino a forme teatrali essenziali, in cui il senso nasce dalla percezione della fisicità dei corpi, dalle dinamiche in atto, dai silenzi, dagli ascolti reciproci tra attori e pubblico. Modellando la relazio-

ne tra tutti gli elementi in campo l'attore ricomponde di volta in volta una partitura. In questo senso, il suo agire è già musicale, anche quando non risuona alcuna nota.

Ascolto, relazione, interpretazione

Nella prassi musicale, la valorizzazione delle relazioni interpersonali attraverso il suonare insieme consente di correggere una sopravvalutazione del focus unilaterale sulla bravura tecnica. Troppo spesso, nei luoghi di formazione, l'attenzione si concentra su abilità che rischiano di risultare meccaniche e che, pur necessarie, non bastano a completare il profilo artistico del musicista in scena.

Ciò che salda le relazioni in vista di un'interpretazione valida è l'atto sensoriale dell'ascolto, un'attenzione vivida verso tutto ciò che accade nel momento. Il solista consapevole non esclude ciò che lo circonda dal proprio spazio interpretativo: tiene conto del potenziale percettivo della sala, della presenza degli ascoltatori, accogliendo creativamente anche eventi accidentali come brusii o colpi di tosse, per entrare in sintonia con l'unicità dell'evento.

L'ensemble cameristico – a esempio un quartetto d'archi – sviluppa dell'interazione un'arte sottile e complessa; questa dinamica può estendersi fino a un'orchestra che suona senza direttore. Il valido direttore d'orchestra, dal canto suo, mantiene un contatto continuo con i singoli strumentisti, percepisce la qualità della partecipazione, l'umore, le inclinazioni profonde, e guidando il gruppo verso la piena realizzazione del potenziale collettivo.

Pedagogia dell'ascolto

Il compito dell'insegnante dovrebbe quindi consistere nel favorire, accanto alla padronanza tecnica della voce o dello strumento, tutti quei fattori che rendono fluido e consapevole il discorso musicale. Si sviluppa così la capacità di aprirsi a un atto percettivo ampio, fatto di comprensione della "psicologia" inerente al contesto melodico e armonico, di connessioni possibili, di attenzione e sottintesi, di intuizioni espresse senza parole.

Il teatro ha elaborato una profonda cultura dell'ascolto. Brecht sosteneva che l'attore dovesse ascoltarsi mentre parla, nella ricerca di un punto di vista "epico", esterno al coinvolgimento nell'azione, Grotowski riteneva che la ricerca teatrale nascesse dall'ascolto degli attori da parte del regista; Brook ha sottolineato l'importanza di includere il pubblico in una dinamica totalizzante. Tale cultura dell'ascolto più estesa può inserirsi in modo fecondo nell'esperienza musicale, anche se raramente i risultati ottenuti nei due ambiti riescono a esprimere appieno la loro potenzialità comune.

Esperienza, corpo, training

I laboratori di IMPACT hanno rappresentato un importante veicolo di consapevolezza scenica all'interno del progetto. Nonostante la loro durata limitata, hanno permesso di accennare a modalità di conoscenza esperienziali, empiriche, dirette.

Ritorno qui a un'esperienza precedente. Nel 2000 ho potuto esplorare l'apporto delle esercitazioni fisiche alle capacità immaginative ed elaborative. Ho seguito laboratori teatrali condotti da Vincenza Modica, attrice proveniente dall'esperienza del Teatro dei Mutamenti di Antonio Neiwiller. Da quell'incontro nacque il Villon Ensemble, gruppo interattivo di breve durata, cui partecipò anche Cristina Barbuti, con la quale successivamente fondai un duo pianistico attivo per oltre vent'anni.

In quel contesto sperimentai una pratica fondata sull'azzeramento del linguaggio testuale e su una percezione desementizzata di immagini, spazi e suoni. Il training era estremamente rigoroso: talvolta ci veniva chiesto di mantenere una posizione fisicamente scomoda per estesi lassi di tempo, prestando attenzione a tutto ciò che accadeva intorno. In un silenzio apparente, si iniziava a percepirlo come abitato da presenze.

Esperienze di questo tipo, spesso evitate dai musicisti in nome di una concentrazione esclusiva sull'opera, potrebbero invece suggerire modalità più ampie e profonde di vivere la performance.

Due vie teatrali, un'unica visione

Il progetto IMPACT si è articolato attorno a due tipologie teatrali nettamente distinte. In una prima fase sono state affrontate pratiche derivate dalla pedagogia teatrale contemporanea, estranee alle finalità rappresentative del teatro d'opera. I risultati sono stati presentati durante il nostro convegno in piccoli gruppi attraverso lavori improvvisativi basati su composizioni cameristiche.

In una seconda fase, il teatro d'opera ha occupato il centro della scena con *Falstaff* di Verdi, in una prospettiva di integrazione tra esecuzione, direzione orchestrale e regia, nella quale i anche membri dell'orchestra sono chiamati a una piena consapevolezza di ciò che avviene in scena. Il compimento del progetto avrebbe richiesto un periodo di ricerca più allargato. Non solo per la complessità dell'opera, ma perché la fase pedagogica iniziale avrebbe necessitato di un'ulteriore fase di maturazione, affinché le esperienze dei laboratori potessero traslarsi compiutamente nella rappresentazione operistica.

Oggi, in prossimità delle rappresentazioni finali, resta la responsabilità di trapiantare nel futuro, ciascuno all'interno delle proprie pratiche pedagogiche, i semi di questa visione artistica, per altro nevralgica, complessa, e straordinariamente ricca di promesse.

Preparare l'orchestra interpretando personaggi

Edoardo Rosadini

Alexander Lonquich, Davide Sanson ed io abbiamo partecipato al Progetto IMPACT come direttori d'orchestra, insegnanti di musica da camera, preparatori e formatori. Mansioni che ci hanno visti far musica in una posizione al confine fra le attività laboratoriali e il lavoro per la rappresentazione del *Falstaff*. Così, Davide ha, dapprima, realizzato una performance con gli ottoni riprendendo, su musiche di Britten, il training impostato da Selene Framarin, per poi partecipare, con suggerimenti e continui scambi di idee, alla direzione orchestrale del *Falstaff*, alternativamente condotta da Lonquich e da me. Lavorare in team durante le prove d'orchestra è davvero un valore aggiunto importantissimo a cui siamo molto affezionati.

Per quanto mi riguarda, non mi sono avventurato in ambiti performativi estranei al lavoro musicale, piuttosto ho valorizzato, grazie al suo inserimento nel contesto progettuale, il concetto di teatralità, di dialettica teatrale nel mio modo di preparare gli strumentisti e l'orchestra. Come anche l'immenso Mozart ci fa capire, un'opera è drammaturgia di gesti musicali.

A Fiesole, svolgo anche l'attività di maestro preparatore. Si tratta di preparare un'orchestra che viene poi guidata nelle prove più vicine al concerto da un altro direttore ospite. È un compito estremamente delicato che richiede grandi capacità di adattamento ed equilibrio. Per preparare devi infatti capire chi prepari, anche a volte mutando l'approccio a seconda delle caratteristiche del gruppo di strumentisti. Devi poi trattare l'orchestra come un unico strumento musicale, un organismo che abbia un suo cuore pulsante e una sua identità sonora, pronta però a ricevere e far propria ogni tipo di indicazione e sollecitazione.

Credo che la musica sia teatro, e cioè si realizzi attraverso persone che la eseguono, l'accolgono e si modificano nell'accoglierla. Durante la preparazione o le prove dico sempre ai ragazzi che, nell'eseguire le parti dei loro strumenti, debbono contemporaneamente cantare a se stessi tutta la partitura, devono avere sempre la percezione del tutto. Di ciò cerco di fornire io stesso l'esempio, cantando, durante le sessioni di prova o le lezioni di musica da camera, tutte le parti dei brani (quartetti, terzetti, sinfonie...) che stiamo studiando.

Questo modo aiuta a conoscere sempre più le partiture, a esprimere ed approfondire il proprio rapporto con il discorso musicale, a rinforzare e conoscere le relazioni con i compagni.

Durante il Progetto IMPACT, la preparazione degli strumentisti si è risolta in veri e propri training falstaffiani, dove al canto senza parole dei singoli strumenti si è unito quello su testo drammatico dello stesso *Falstaff*.

In queste circostanze, non dirigo in virtù d'un principio d'autorità e stando sul podio, ma mi lascio trascinare dalle situazioni musicate da Verdi, comunicando agli strumentisti una specie di commento registico interamente cantato e in sé un po' ludico per via dei movimenti mimici e gestuali.

Al centro dei training falstaffiani ci sono pulsioni attoriali che vengono suscitate in me dal fatto di cantare tutte le parti del testo musicato e che, tramite l'agire, si comunicano all'ensemble.

Portando queste dinamiche all'interno del Progetto IMPACT, le ho continuamente corrette e modificate, ricevendo, proprio da queste correzioni e modifiche, sostanziali conferme circa la loro efficacia. In altri termini, i metodi di lavoro vengono confermati allorché le modifiche, che loro stessi rendono possibile apportare, ne dimostrano la duttilità, l'elasticità, la fondamentale disponibilità ad adattarsi a ensemble e singoli strumentisti.

Prove d'azione scenica con strumenti

Davide Sanson

Le mie esperienze sull'identità culturale degli strumentisti e sull'esigenza di riformare in senso pedagogico i criteri della formazione musicale precedono il Progetto IMPACT. Proprio per questo sono stato coinvolto da Alexander Lonquich, col quale lavoro già da tempo condividendo con lui l'ambizioso obiettivo di adeguare alle caratteristiche e alle potenzialità umane delle nuove leve l'insegnamento della musica da camera e di quella orchestrale. Questo mio intervento presenta quindi tre articolazioni variamente intrecciate. La prima riguarda il mio lavoro di insegnante e formatore naturalmente portato al cambiamento delle metodiche e all'approfondimento dei valori portanti. La seconda e la terza descrivono e commentano, dalla particolare angolazione del mio specifico apporto, i livelli operativi successivamente affrontati dal Progetto IMPACT. Vale a dire, l'immissione del training e delle pratiche laboratoriali all'interno d'un processo formativo agganciato all'esecuzione di brani di musica da camera, e la combinazione del patrimonio esperienziale così acquisito con un progetto di messa in scena sperimentale del *Falstaff* verdiano.

In quanto preparatore dell'Orchestra Giovanile Italiana a Fiesole e docente di Tromba presso il Conservatoire de la Vallée d'Aoste, avevo già notato che i ragazzi, intraprendendo lo studio d'uno strumento, imparano sì a suonare, ma non a considerare il loro strumento come un mezzo per realizzare qualcosa d'altro. In altri termini, i ragazzi fondano sul controllo tecnico dello strumento il loro valore di musicisti e la riuscita dell'esecuzione musicale. Non credo sia una visione corretta. Se si dimentica o trascura il fatto che lo strumento è un mezzo attraverso il quale migliorare se stessi svolgendo processi d'arte, la composizione, quella musica che è nostro dovere comunicare all'ascoltatore, passa in secondo piano e lo strumento diventa il fine.

Allorché percepiscono il rapporto con lo strumento come un'attività esclusiva e assolutamente egemone, i ragazzi finiscono per creare, nella vita e nelle pratiche esecutive, una sorta di spazio ristretto ed isolato, che io chiamo metro quadro. Cosa c'è in questo metro quadro? Il musicista e il suo strumento. Chi non ne viene compreso? In primo luogo, nel caso della musica di insieme, gli altri musicisti dell'ensemble, ma anche la dimensione comunicativa e relazionale delle dinamiche orchestrali e della musica eseguita viene fortemente ridotta da questo spazio limitante e circoscritto. Chiusi nel loro metro quadro, molti studenti di musica aspettano che, dai settori del contesto esecutivo, diversi vettori convergano verso di loro, non già per stabilire relazioni, ma per chiedere l'esecuzione di compiti specifici.

In questo modo, gli strumenti si trasformano nel fine del suonare originando tutto intorno a loro delle bolle chiuse e interamente occupate dall'aspirazione a conseguire una certa perizia tecnica. Certo, serve la tecnica, serve il saper suonare, però, questa mancanza di concentrazione, questo scollamento che si forma fra gli strumentisti e il senso della partitura distanziano il gesto del suonare dalla comunicazione.

Spesso, un orchestrale giovane, allorché suona in un'orchestra, si dice «io ho fatto il mio» e pensa che se ognuno ha fatto la propria parte tutto vada bene. Ma non è assolutamente così: perché il suonare assieme abbia un senso si deve conoscere quale è il proprio ruolo nei metri quadri degli altri e avvertire qual è il ruolo degli altri nel proprio metro quadro. In questo modo, la collocazione spaziale – il famoso metro quadro – si trasforma da metafora d'una separatezza esistenziale in concreto punto di partenza d'un processo collettivo e dinamico che finisce per comunicare, assieme alla musica, anche chi la suona. All'interno del "gruppo orchestra" non si può pensare di conoscere esclusivamente la propria parte menomando il senso della partitura: un dettagliatissimo copione che, nel venire indagato, contestualizzato e condiviso, si arricchisce della conoscenza di sé stessi, di quella degli altri e del contesto relazionale dell'esecuzione. Elementi che rientrano, in modo organico e profondo, nella comunicazione della musica.

Anche prima del Progetto IMPACT, elaborando una didattica alla quale attenermi, ho sempre evitato di concentrarmi esclusivamente sulla tecnica strumentale. Piuttosto sono partito a ritroso. Per stimolare l'acquisizione di una tecnica che consenta di pervenire ad una espressività adeguata, ho tolto gli strumenti dalle mani dei ragazzi e provato a far leggere testi che avessero la stessa temperatura emozionale della musica. Ho inoltre invitato loro a compiere movimenti, a realizzare piccole coreografie, a danzare. Noi siamo filtri dell'opera d'arte. Il testo musicale passa attraverso di noi, che dobbiamo quindi curare noi stessi per metterci in grado di recepire le sfumature, le fasi, i livelli dell'oggetto del nostro fare. Spesso, pur riconoscendo indubbiamente, come già detto, l'importanza di una curata ed approfondita abilità tecnica, i musicisti si ammalano tuttavia di tecnicismo. Una disfunzione che, come insegnante, ho cercato di superare sperimentando metodi empirici. In sintesi, la mia didattica combina, in una fase propedeutica e iniziale, la sottrazione degli elementi musicali all'introduzione di elementi extra-musicali: le parole di testi poetici o narrativi, movimenti e passi di danza. Piccole performance verbali o corporee, che aiutano a capire l'espressività latente nei ragazzi, che vengono sollecitati a sperimentarla, distraendosi momentaneamente dagli apprendimenti tecnici.

Cosa succede quando i ragazzi si abituano a interagire, a improvvisare, a interrogare quanto succede in loro e tra loro? La cosa interessante, per me, è osservare come queste attività risultino, di fatto, propedeutiche all'apertura, in senso relazionale e dialettico, del metro quadro che sigilla ciascuno

di loro in una dimensione autoreferenziale e sostanzialmente indifferente ai coinvolgenti processi dell'espressività musicale.

Il metro quadro si trasforma da recinto e limite in un confine trafficato di scambi allorché i ragazzi apprendono a darsi condividendo, con gli altri da sé che formano l'ensemble, uno stesso ritmo, uno stesso respiro. Io credo che si possa considerare l'orchestra alla stregua di un contesto di musica da camera straordinariamente allargato. Questa percezione è molto importante perché mostra che la necessità di uscire dal proprio metro quadro sfocia in un movimento potenzialmente illimitato.

Nella musica da camera avvertire la presenza e il pensiero creativo dei propri compagni è forse più facile e immediato, ma anche nell'orchestra s'intrecciano fili di relazioni continue fra gli strumentisti che si abituanano a utilizzare tutti i sensi, condividendo quello che si prova e si è. Giunto a questo punto, l'orchestra non è più un soggetto passivo che attende l'imbeccata del direttore d'orchestra, il quale modella a sua volta il proprio ruolo artistico intrecciando l'interpretazione del testo musicale alla crescita delle relazioni che si instaurano fra gli strumentisti. Il direttore d'orchestra viene quindi ad agire come un regista che ricavi il concerto dal lavoro sull'ensemble, oppure, come il Maestro d'una bottega rinascimentale che forgi assieme agli allievi la matrice espressiva dell'opera, il suo stile.

Spesso si paragona il direttore d'orchestra a un pianista e l'orchestra a un pianoforte, ma, così facendo, si trascura che la musica nasce dalla donazione che ogni singolo orchestrale fa di sé stesso. Soprattutto agli studenti si dice di non voler far troppo, di non proporre qualcosa di espressivo. Questo tende a creare un dirsi (con il proprio strumento) sterile e infcondo e non dà di fatto al direttore modo di capire le potenzialità espressive dell'orchestra. Si assiste allora a una sorta di congelamento in cui ognuno fa ciò che deve senza darsi. Differentemente, di fronte ad un darsi continuo ed intraprendente, il direttore d'orchestra potrà scegliere di condividere o non condividere, ma in ogni caso ci sarebbe comunque stata una relazione: qualcuno si è mostrato, si è dato, è uscito dal metro quadrato e si è palesato come parte attiva del processo condiviso di ricerca.

Naturalmente, possono d'altro canto esserci persone eccessivamente invasive nel darsi, ostacolando i processi di condivisione e collaborazione per ragioni opposte a quelle di coloro che non si danno abbastanza. In un certo senso, il troppo e il non abbastanza si equivalgono sul piano delle relazioni, che, a causa dell'uno o dell'altro atteggiamento, si raggelano bloccando le spinte essenziali d'una didattica musicale autenticamente formativa.

Relativamente al mio personale percorso, il Progetto IMPACT ha favorito il passaggio dagli esercizi sulle relazioni e l'espressività personale ad un più largo e approfondito rapporto con le pratiche teatrali. I ragazzi, insomma, hanno avuto modo di familiarizzarsi con un contesto in cui la parte teatrale, non solo veniva maggiormente frequentata, ma era presente sia come laboratorio ed esercitazione performativa che come messa in scena operistica. Vorrei affrontare separatamente questi due aspetti.

I laboratori sono stati principalmente condotti dal regista Alessio Bergamo e da Selene Framarin, un'artista che conosco da molto tempo e che, pur provenendo da una formazione musicale (si è diplomata al Conservatorio G. Verdi di Milano), ha combinato musica e arti della performance, utilizzando maschere, improvvisazione e tecniche corporee. Il Progetto IMPACT ha avvicinato le nostre esperienze, mettendole in grado di cooperare. Per Selene il concerto si è trasformato in un evento composito che si vede, in un'arte di arti che educa il pubblico a percezioni sinestesiche. Ed è proprio questo tipo di impegno (da me profondamente condiviso) che, scomposto ed approfondito a livello laboratoriale, può portare ad una maggiore sensibilità rispetto alla ricerca sulla partitura musicale.

Lo stesso lavoro sulla consapevolezza corporea e lo studio delle distinte percezioni sensoriali sono vettori essenziali per condurre il musicista sia verso un'indagine esauriente ed accurata sia verso una capacità performativa completa, poliedrica e maggiormente articolata. Da qui la necessità di togliere lo strumento agli strumentisti e a lavorare sui primi strumenti: corpo e mente.

Uscire temporaneamente dal sistema della didattica musicale serve a rafforzare l'identità personale dei musicisti elevando la temperie espressiva dell'espressione sonora. I ragazzi dai quali ho ricevuto le maggiori soddisfazioni in quanto insegnante erano, all'inizio, chiusi e poco inclini alla comunicazione, spesso silenziosi. Ovviamente la mia richiesta di mettersi in gioco non è stata invasiva. Mettendo mano allo sviluppo degli elementi identitari si rischia di disturbare la persona. D'altra parte, l'esito di questi accorgimenti e innovazioni è stata la messa a punto di una didattica inclusiva che non fungesse da puro e semplice sussidio delle predisposizioni innate. So benissimo che la predisposizione è importante; trovo, però, importante che tutti i ragazzi vengano sempre aiutati il più possibile e non solo in misura proporzionale a questa famosa predisposizione.

Per ogni partecipante, l'anno dedicato allo svolgimento del Progetto IMPACT è valso come almeno tre anni di crescita personale. Selene Framarin, Stephanie Praduroux ed io abbiamo costantemente avuto sotto gli occhi i sei ragazzi del Conservatorio di Aosta partecipanti al progetto, avendo modo di riscontrare in loro forti indizi di mutamento. Un importante incentivo a partecipare e a esporsi è stata la richiesta di contributi inventivi e di pensiero che partissero direttamente da loro. Vale a dire, dalle improvvisazioni, dalle dislocazioni spaziali delle fonti sonore, dagli interventi mimici e dalle micro-drammaturgie dell'esecuzione musicale.

Alcuni esempi chiariranno come la relazionalità del gioco conduca alla formazione di gruppi coesi e capaci di agire al di là della dimensione esecutiva.

Il giorno 11 febbraio 2026, abbiamo fatto ad Aosta un concerto che comprendeva, fra gli altri brani, una fanfara di Britten per tre trombe ed una miscellanea di brani di Gershwin trascritti per quintetto di ottoni, tra cui il celebre Summertime.

La fanfara di Britten si è composta via via alternandosi alla musica di Gershwin che ha evocato un personaggio senza parole: un trombonista smanioso di suonare, fin dall'inizio del concerto, le note di *Summertime*. Lo abbiamo sentito passeggiare cercando il punto in cui intervenire e occupare, disturbando, la scena. Durante il Progetto IMPACT, si è spesso sperimentata la reattività degli spazi alla dislocazione delle fonti sonore. Queste esperienze, pur divertendo pubblico e performer, hanno in realtà affrontato in modo approfondito la stessa natura della musica che, all'atto dell'ascolto, include gli spazi in cui l'ascolto avviene.

La proposta del brano di Britten ci ha consentito di indagare lo sviluppo delle percezioni sensorie: abbiamo messo tre persone a suonare inizialmente le singole parti del brano (che prevede tre parti con articolazioni e stili diversi, composte su tre distinte sequenze di suoni armonici) in tre differenti stanze a fianco del palcoscenico (quindi non in presenza fisica); successivamente sono state eseguite sovrapposte come prevede la partitura: i ragazzi hanno suonato senza vedersi tra di loro e senza essere visti dal pubblico. Senza l'uso del senso della vista, lo studio sulle percezioni dell'ascolto ha potuto trasmettere all'ensemble lo stesso respiro musicale, la stessa pulsazione. Sentire l'altro a distanza ha affinato un certo tipo di sensibilità che nella musica orchestrale è essenziale. Questo ha molto aiutato la crescita dei ragazzi.

Abbiamo poi deciso di eseguire la Piccola Fuga in Sol minore BWV 578 di J.S.Bach prestando attenzione alle potenzialità relative all'occupazione dello spazio. Abbiamo creato di fatto una coreografia (una serie di movimenti sul palcoscenico) che potesse visivamente rendersi rappresentazione della forma musicale del brano, con differenti evidenze per il Soggetto e per le parti libere.

I sei ragazzi che avevano partecipato al Progetto IMPACT, tutti – ci tengo a farlo osservare – del triennio del Conservatorio, neanche del biennio, hanno suonato come un vero gruppo con un livello alto di energia e qualità proprio grazie alla “distrazione” di un continuo espediente extra- musicale corrispondente ad un gesto teatrale mirato e contestualizzante. Il pubblico ha peraltro colto il senso e il perché d'una programmazione non tradizionale.

Veniamo ora all'allestimento del *Falstaff* che ha messo ragazzi dell'orchestra a contatto con coetanei che si occupavano di elementi e questioni prettamente teatrali: le luci, le scene, la cura dei movimenti, i costumi, l'oggettistica eccetera. Inoltre, anche i rapporti fra gli strumentisti e i cantanti sono, già di per sé, qualcosa di particolare poiché i cantanti, in quanto attori e interprete di personaggi, appartengono sia al mondo dell'ascolto sia a quello della vista. Va infine considerato che l'aver posto il *Falstaff* come momento al contempo conclusivo e consuntivo, di riepilogo e di rilancio dell'intero progetto, ha messo ogni singolo strumentista all'interno di un organismo teatrale innovativo e internamente percorso da connessioni, in-

terazioni e rimandi, che lo differenziavano dalle consuete prassi musicali e operistiche.

Quando l'opera è stata rappresentata in Brasile, l'orchestra e i cantanti sono stati posti sullo stesso piano dove la prima, arretrata rispetto al pubblico, avvolgeva a semicerchio i secondi. In questo modo, la gestualità e i movimenti degli attori-cantanti sono stati percepiti dagli orchestrali che, osservandoli dal vivo, hanno potuto rendere musicalmente il ritmo delle azioni corporee. Queste sono state infatti di grande aiuto nel trovare l'articolazione dei suoni più pertinente ed adeguata. Spesso, come docente, mi sono infatti ritrovato a mimarla col corpo per fornire un esempio ai ragazzi. Per me è stato dunque estremamente positivo che i nostri giovani orchestrali siano potuti uscire dalla buca che li separa dal resto dello spettacolo, delegando al direttore d'orchestra il compito di connettere testo musicale e azione scenica. Al direttore, insomma, spetta il compito di far dialogare le due fonti sonore dell'esecuzione musicale: quella strumentale e quella vocale. Nel teatro operistico non c'è soltanto l'esigenza di impostare i rapporti fra vista e udito, visione e ascolto. Le cose sono più complesse di così, l'ascolto, infatti, risulta dalla percezione integrata del suono orchestrale e del canto drammatico. Due dimensioni sonore che implicano ognuna una diversa modalità visiva: pressoché oscurata la prima, pienamente evidente la seconda. Non credo che, per quanto riguarda l'opera, questi rapporti si possano mutare. Troppo consolidato è l'equilibrio acustico fra le voci e gli strumenti. In ogni caso, trovo sia stato importante sperimentare una soluzione alternativa che consentisse di applicare concretamente le tematiche affrontate dal Progetto IMPACT. Vale a dire, le sostanziali analogie fra gli attori-cantanti e gli strumentisti, la reattività degli spazi e il carattere performativo che le fonti sonore assumono allorché vengono integrate da altre arti. Selene, in Brasile, è stata veramente il punto incontro fra tutte le diverse strade che abbiamo percorso avvicinandoci al *Falstaff*. Impostando la situazione scenica del finale sulla musica della fuga che conclude l'opera, Selene ha abbinato ai diversi elementi ritmico-formali che compongono il soggetto della fuga una successione di movimenti corporei: passi e gesti differenti per reattività, intensità ed ampiezza, forti e netti per la caratterizzazione della testa del soggetto, lievi e ridotti per la coda del soggetto stesso. Questo esercizio è potuto sfociare in una coreografia di puro movimento perché a condurlo c'era un'artista come Selene che è una specie di traghetto dalla musica al teatro e dal teatro alla musica. L'obiettivo (ampiamente raggiunto) è stato quello di far vivere attraverso altri espedienti le sfumature dell'articolazione, le corrette dinamiche e la pertinente caratterizzazione espressiva di alcune figure ritmiche.

A proposito di queste esperienze, stiamo parlando – e ci tengo a sottolinearlo – di un linguaggio che ne aiuta un altro che ne aiuta un altro ancora. C'è la vista, c'è il suono, c'è la parola, c'è il movimento... e ci sono anche gli strumenti che, come personaggi, hanno caratteristiche proprie, quasi un ruolo individualizzato dentro la storia della musica. Gli ottoni (il mio

strumento è la tromba) hanno spesso ruolo di segnalare, di attaccare o di ripiegare, di inseguire un cervo, di sgombrare la strada al passaggio del Signore e dei suoi cavalieri. Non dimentichiamolo, agli ottoni spetta anche il compito di segnalare che la fine del mondo sta sospesa sulle nostre teste e può scatenarsi da un momento all'altro:

Tuba mirum spargens sonum,
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Suonando questi strumenti, per suonare uno squillo non basta intonare le note corrette con la dinamica indicata ma bisogna vivere nel profondo l'origine, il ruolo e lo scopo del gesto. Io raccomando spesso ai ragazzi prestare questo tipo di attenzione per esempio negli squilli della *Leonore* di Beethoven, nell'Ouverture del *Rienzi* oppure nelle sinfonie di Mahler. Sono segnali e il segnale – dico loro – dovete suonarlo in un modo per cui chi l'ascolta sia portato a girarsi e a lasciar perdere quello che sta facendo, cercando, guidato dal richiamo, di capire cosa succede. Naturalmente, gli ottoni possono anche sondare i registri espressivi della dolcezza, della malinconia, dell'amore, nonostante questi strumenti, all'origine, siano nati per avvisare e segnalare. Ora il fatto di potere sondare tutte le loro possibilità espressive, ci ha riportato (grazie ai laboratori e allo studio del *Falstaff* verdiano) alle finalità del Progetto IMPACT che pensa all'esecuzione come ad un'articolazione di molteplici letture e possibilità creative.

Musicisti-attori: esercizi

Selene Framarin

Che cos'ha l'attore del musicista? E soprattutto: che cos'ha il musicista dell'attore?

È una domanda che mi accompagna fin da quando ero studentessa. Ho sempre avuto l'impressione che queste due arti di palcoscenico condividesero qualcosa di profondo, anche se – come spesso accade – l'intuizione ha preceduto le parole.

Negli anni successivi al conservatorio ho iniziato a cercare quelle che potrei chiamare le “permanenze” tra musica e teatro. L'incontro con la pedagogia di Émile Jaques-Dalcroze e con il teatro di movimento di Jacques Lecoq (attraverso maestri come Matteo Destro e Giovanni Fusetti) mi ha dato strumenti concreti per comprendere ciò che avevo intuito: il punto di contatto non è decorativo, non è espressivo in senso generico. È strutturale.

Il presupposto è semplice: tutto si muove, *tout bouge*, diceva Lecoq. Si muove la natura con i suoi elementi, si muovono le materie; possiamo trovare qual è il movimento di un'architettura, fino a percepire il movimento delle opere pittoriche, dei colori stessi, dei racconti. Si muovono persino i sentimenti umani.

Anche la musica si muove. Non solo in senso metaforico: possiamo osservarne le accelerazioni, le sospensioni, le spinte, le cadute, le dilatazioni. Possiamo percepirne la qualità del peso, la direzione, la relazione con lo spazio. Come un corpo.

Questo è stato il primo tema del lavoro svolto nel progetto IMPACT: trattare la musica come un essere in movimento.

Ma per comprendere il movimento della musica, bisogna prima attraversare il proprio. I partecipanti sono stati invitati a entrare fisicamente nello spazio, a sperimentare diverse qualità di presenza, a scoprire che non esiste gesto senza relazione. Non basta avere un corpo: occorre sentire come quel corpo abita lo spazio, come si orienta verso gli altri, come genera o sottrae energia.

Uno degli esercizi centrali è stato quello dei sette livelli di energia, mutuato dalla pedagogia di Lecoq. In ambito musicale siamo abituati a parlare di forte e piano, di tempi veloci o lenti. A volte chiediamo “più energia”. Ma raramente analizziamo che cosa significhi davvero. L'energia non coincide con la dinamica o con la velocità: queste sono conseguenze. L'energia è il motore dell'azione.

Lavorare sui livelli di energia ha significato andare al cuore di ciò che chiediamo agli studenti quando diciamo “sii più presente”, “sii più incisivo”, “prendi spazio”. Senza una consapevolezza concreta dei diversi livelli

energetici, l'azione scenica o musicale rischia di essere corretta, ma non connessa a un'urgenza interiore, non *necessaria*.

Qui sono emerse le principali difficoltà. L'improvvisazione, il gioco, il rischio di non esprimere appieno o viceversa di "esagerare" un livello energetico hanno generato resistenze. Sostenere il livello 4 – quello che crea spazio, per Lecoq – richiede un'assunzione di responsabilità scenica non sempre spontanea: è più facile non entrare pienamente nel gioco che sostenerlo fino in fondo. I partecipanti, pur molto preparati dal punto di vista strumentale, erano spesso poco abituati a esporsi senza lo scudo dello strumento e del leggio, che possono diventare vere e proprie protezioni. Non basta *fare*: bisogna anche *sentire*. E per sentire occorre rendersi permeabili, vulnerabili. La vulnerabilità fa paura, ma è proprio attraverso di essa che si entra in contatto con la propria umanità; e da quel contatto nasce una possibilità più autentica di connessione, capace di muovere – e com-muovere – chi ascolta.

E d'altra parte, proprio in questa sorta di crisi si è costruito un vocabolario comune. Ogni volta che l'energia calava o si disperdeva, il gruppo imparava a riconoscerlo. La mancanza diventava strumento di consapevolezza.

Accanto a queste difficoltà ho osservato anche una forte predisposizione: una notevole capacità di ascolto. Negli esercizi di coro – in cui è richiesto di muoversi e reagire come un unico organismo – i partecipanti hanno mostrato una sensibilità ritmica e una disponibilità alla coesione sorprendente. Qui l'eredità dalcroziana si è intrecciata con quella lecoquiana: ritmo e presenza si sono fusi in un'esperienza collettiva.

Nel lavoro su *Falstaff* questo processo è diventato particolarmente evidente. La fuga finale è stata tradotta in figure ritmiche incarnate: ciascuna con il proprio tempo, il proprio peso, la propria qualità di movimento. Differenze marcate, ma in relazione costante. Non uniformità, ma comunità. Non fusione indistinta, ma convivenza di forze.

Se questi esercizi abbiano trasformato in modo immediatamente misurabile l'esecuzione musicale, non saprei dirlo. Forse non è questo il punto. Ciò che è accaduto è stato sperimentare, nel corpo, che *Tutto nel mondo è burla* non è soltanto un testo da cantare o una musica da suonare, ma una dinamica da vivere: una rete di tensioni, cadute, rilanci, sguardi.

Forse il musicista ha dell'attore proprio questo: la responsabilità di generare spazio e senso attraverso un'azione viva. E forse l'attore ha del musicista la sensibilità al ritmo e all'ascolto, la finezza del rapporto tra azione e reazione. In mezzo, c'è il movimento.

Fra improvvisazione e nuove partiture

Antonino Siringo

Il mio intervento è più una dichiarazione di intenti che non una relazione sulla attività svolte e i risultati ottenuti, che, al momento, sono presenti e identificabili ma solo a uno stadio embrionale. Da parte mia, posso dire che intersecando le linee guida del Progetto IMPACT alle esperienze formative compiute, sempre in rapporto di stretta collaborazione con Alexander Lonquich, presso la Scuola di Musica di Fiesole, si è venuta a identificare una particolare area di intervento il cui fine era stabilire nuove relazioni fra la figura del musicista esecutore e quella del musicista compositore, fra l'esecuzione e la partitura. Si è trattato di sfilare dal carattere prevedibile della pura e semplice esecuzione il rapporto fra i giovani strumentisti e le partiture, che sono state discusse, frammentate, rimaneggiate, riviste e reciprocamente connesse, consentendo lo sviluppo di rapporti più soggettivi, più creativi. In questo modo, il lavoro degli esecutori si è avvicinato a quello dei compositori, non più percepiti come artisti posti ad una distanza siderale rispetto alla propria, ma avvicinati nel contesto d'una congiunzione immediata, concreta, fabbrile fra aspetti creativi e aspetti esecutivi, che, appunto, compongono creativamente le partiture da eseguire, notomizzando e montando opere di grande spessore. Ci siamo così rapportati a Haydn, Mozart, Kurtag e al Verdi del quartetto, lavorando sulle cellule tematiche e ritmiche delle varie composizioni, che abbiamo anche sovrapposte e fatte dialogare fra di loro fino a ricavare una linea narrativa diversa dall'originale. Fra l'esecuzione tradizionale di un brano e la nostra attività laboratoriale figurano più differenze che analogie, eppure il fine che ci siamo proposti è proprio rinnovare l'esecuzione tradizionale dei brani musicali immettendovi quelle energie e quelle doti di personalità che vengono suscitati dalle esperienze di carattere creativo e, per certi versi, affini alla composizione.

Probabilmente, incominceremo a vedere i risultati di questa impostazione pedagogica solo in un secondo tempo. Per il momento non posso che indicare le dinamiche messe in atto e gli esercizi proposti, precisando che i giovani strumentisti hanno recepito con interesse e rigore queste dilatazioni della dimensione esecutiva. In un mondo come il nostro, dove la capacità e le attitudini personali vengono valutate dall'applicazione di algoritmi e strumenti tecnologici, dove si esigono prestazioni standardizzate e non favoriscono progetti di crescita individuale, il nostro chiedere un di più di applicazione ha suscitato reazioni quanto meno stimolanti che si spingono a proseguire lungo questa strada.

Quanto detto va integrato dal fatto che la conoscenza dei brani messi in relazione ha preceduto gli esercizi di parcellizzazione, confronto e mon-

taggio, che, esercitandosi su testi musicali conosciuti nella loro interezza, hanno quindi potuto sviluppare una sorta di commento alle partiture originarie. In altri termini, non abbiamo trattato il lavoro sulle cellule tematiche e ritmiche e sul montaggio delle partiture come espedienti puramente musicali ma come espedienti drammaturgici, che mettessero l'esecuzione della partitura risultante dai laboratori in una veste più teatrale, quasi attoriale. A volte, è stato come avere in scena dialoghi fra personaggi diversi e anche antagonisti. Inizialmente, l'effetto di queste proposte è sempre abbastanza traumatico, poiché i ragazzi non comprendono d'acchito il perché d'un simile approccio. Ma il trauma comincia a passare quando ci si accorge che c'è molto da dire partendo dai singoli frammenti e che tutte queste cose da dire sono interessanti, stimolanti e aiutano a capire l'opera stessa, a commentarla, a girarci intorno.

A Cosenza, ad esempio, abbiamo affrontato due quartetti diversissimi: uno di Haydn e uno di Verdi. Il primo chiedeva in partitura un'esecuzione "sottovoce sempre". Indicazione che ci ha portati a scegliere delle soluzioni tecniche lontane dalla prassi comune, vedi l'uso del legno sulle corde piuttosto che un ampio ricorso alla sordina.

Nel caso di Verdi, abbiamo invece optato per una scelta caricaturale, prediligendo un approccio di tipo narrativo, dove i musicisti del quartetto rappresentavano un insolito gruppo di anziani signori che, seduti sulla panchina d'un parco, narravano "storie del tempo che fu" manifestando, non solo nostalgia e rimpianto, ma anche un energico senso di perdita corrispondente alle frasi espansive e dirette del brano verdiano.

Dai brani di Kurtág e Bartók abbiamo ricavato essenziali canovacci sonori che non replicavano le strutture degli originali ma trasceglievano sonorità, silenzi, impulsi: elementi che venivano ripresi e sviluppati da improvvisazioni condotte nell'ambito della restituzione al pubblico. In questo caso, il "tradimento" non è stato giustificato da interpolazioni narrative ma dall'intento di performare l'incontro fra la persona del musicista e il suono.

A partire da Mozart abbiamo creato una drammaturgia che riprendeva il nocciolo del molieriano Borghese gentiluomo. Vale a dire il conflitto fra l'essere un modesto "borghese" e il voler essere un "gentiluomo". Il clarinetto diventava così una sorta di Monsieur Jourdain che cercava, a suo modo, di entrare nell'alta società del quartetto d'archi.

Tecnicamente avvenivano due cose.

Il quartetto trasponiva in tutti i toni la prima parte dell'esposizione del tema. Questo esercizio si completava con sperimentazioni su fraseggio e colpi d'arco: staccato, legato, pianissimo, lento, veloce. Ogni trasposizione, pur rispettando le note scritte da Mozart, si presentava con connotati espressivi diversi. Il clarinetto, invece, dopo la prima esposizione, tralasciava completamente la scrittura settecentesca, utilizzando elementi e fraseggi della tecnica contemporanea: slap tongue, glissandi, multifonici eccetera. Da ciò risultava una "commedia degli equivoci" che mischiava stili e tecniche, inscenando il rapporto d'incomunicabilità fra i livelli sociali.

Nell'ambito del Progetto IMPACT, ho avuto modo di osservare diversi tipi di improvvisazione. C'è l'improvvisazione del training che si svolge esclusivamente qui ed ora esercitando i partecipanti alla pratica dell'interazione e della mobilitazione sinergica della persona. C'è l'improvvisazione di gruppo che, guidata da un musicista pedagogo, si risolve in partiture seconde che includono dinamiche di tipo teatrale. Le connessioni fra la fase del training (condotta da Selene Framarin) e la fase in cui prendono musicalmente corpo ulteriori narrazioni e modalità interpretative si sono rivelate fondamentali. Il training fa sì che i ragazzi acquistino, nei riguardi dei compositori e delle loro opere, un'impostazione mentale più personale, articolata e duttile, e comprendano che a partire da input dati dall'esterno – e cioè, nel nostro caso, dalle guide del progetto – è possibile creare e sviluppare idee musicali complesse e provviste di strutture valide e pertinenti.

Quello che, poi, presentiamo al pubblico in forma di concerto sono esecuzioni arricchite da queste idee e pratiche relazionali che includono esercizi performativi e improvvisazioni con gli strumenti, azioni corporee e mimica, educazione all'ascolto dell'altro e conoscenza di sé. In questo modo, i ragazzi si esercitano a percepire l'uno la presenza dell'altro, passando da concezioni artistiche fondate sull'introversione delle idee ad una dimensione operativa animata dall'estroversione delle idee. E cioè dalla messa in comune di quanto avviene in ognuno. In un gruppo, ciò che funziona non è l'idea dell'uno o dell'altro, la mia o la tua idea, ma un'idea che metta in relazione tutte le identità che compongono la collettività artistica, il cui lavoro passa dall'essere guidato da idee preconcrete e normative all'ascolto degli impulsi, dei momenti d'intesa, delle proposte inventive.

In sintesi, in assenza d'una forte capacità di ascolto questo processo non è possibile, così come in assenza di improvvisazioni non è possibile sperimentare fino in fondo le implicazioni d'una creatività fondata sull'ascolto reciproco e le relazioni di gruppo.

Diverse volte, durante la prima fase del progetto, ho lavorato assieme a Selene, cercando di condividere alcuni aspetti del suo training. Per fare ciò, le ho dato la precedenza, poi, partendo dai suoi esercizi d'improvvisazione, ho cercato di ricavare modalità e suggestioni da applicare alla pratica musicale.

Il training di tipo teatrale educa gli strumentisti ad acquisire una diversa coscienza di sé. Una coscienza che, nelle prospettive globali della formazione, stabilisce ponti fra la figura dell'esecutore e quella del compositore, mentre, all'interno del Progetto IMPACT, ha sviluppato una fase propedeutica all'elaborazione dell'esito concertistico. Quando abbiamo presentato l'unione dei quartetti di Haydn e di Verdi, non c'è stata la minima improvvisazione. Gli strumentisti sapevano esattamente cosa dovessero suonare, dove iniziavano e finivano i segmenti selezionati dall'una e dall'altra partitura. Non di meno, proprio dalle improvvisazioni del training erano nate le idee-guida del concerto, basato, come s'è detto, sull'alternanza fra interiorizzazione ed estroversione, ripiegamento intimo ed accensione emozionale.

L'interdisciplinarietà, una risorsa per la didattica del futuro

Massimo Savoia

IMPACT (International Music and Performing Arts Contaminations and Trainings), le parole che compongono il nome del progetto generano un acronimo inglese che può essere tradotto come urto, collisione, ma anche impressione, feeling, sensazione, imprint, significati diventati, quasi involontariamente parole chiave nella pianificazione e nello sviluppo delle attività del progetto.

La proposta didattica di questo progetto, basata su una visione di insegnamento/apprendimento interdisciplinare, puntava alla realizzazione di una complessa struttura pedagogica di potenziamento culturale tramite le offerte formative di Istituzioni di natura differente, Università, Accademie e Conservatori. Questa struttura, di fatto una sperimentazione, grazie ai rispettivi contributi sembra assomigliare alla strada per una reale innovazione della didattica verso gli standard europei e quell'armonizzazione auspicata dal Processo di Bologna nel 1999.

Con l'obiettivo di rafforzare la strategia di internazionalizzazione delle Istituzioni AFAM e delle Università italiane con i Paesi europei ed extra-europei, il progetto si proponeva di mettere in relazione diversi linguaggi espressivi – musica, teatro, arti performative, cinema e design – al fine di realizzare la produzione e la messa in scena dell'ultima opera di Giuseppe Verdi, *Falstaff*. Sfruttando le diverse esperienze e pratiche provenienti da contesti extraeuropei come il Nucleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA), oltre le competenze di ogni Istituzione del partenariato, la Scuola di musica di Fiesole per gli archi e i legni, il Conservatoire de la Vallée d'Aoste per i fiati, il Conservatorio di Matera per il canto, l'Unical per la parte pedagogica e drammaturgica, l'Accademia di belle arti di Catania per disegno luci, scenografia e costumi, nasce la simulazione di una produzione teatrale che ha visto un lungo periodo di preparazione seguito da un intenso programma di prove svolte durante i campus presso la sede Unical a Cosenza e la sede NEOJIBA a Salvador de Bahia.

L'incarico di responsabile scientifico mi ha in parte distolto dal seguire l'aspetto creativo del progetto, ho approfondito gli aspetti riguardanti le dinamiche amministrative, pianificato le attività, gestito il budget, programmato le mobilità, condiviso le iniziative didattiche con i responsabili e i docenti delle altre Istituzioni, ma ho comunque supervisionato il lavoro dei nostri studenti sotto le direttive del regista Alessio Bergamo. Il gruppo selezionato ha elaborato bozzetti di scene e costumi, disegni esecutivi e capitolati tecnici, piante luci, animazioni per le videoproiezioni, confron-

tandosi tra loro per migliorare coerenza, linguaggio e funzionalità delle proposte, un lavoro condiviso che ha rappresentato un esercizio di dialogo costante con gli interpreti delle varie discipline, consentendo di sviluppare familiarità con lo strumento digitale e lo spazio della rappresentazione. Il confronto con il regista, li ha messi in condizione di praticare finalmente le conoscenze acquisite nel proprio percorso di studi su teatro, scenografia, costumi, luci e di stringere legami con gli studenti delle altre Istituzioni partecipando ai training e alle prove d'orchestra. Osservando l'operato dei colleghi, le diverse metodologie applicate e articolate nella logica dello svolgimento per ottenere l'effetto di contaminazione tema del progetto, mi è apparsa chiara l'analogia tra l'esecuzione strumentale di una sinfonia e la realizzazione di una scenografia; la partitura come il progetto, il direttore d'orchestra come lo scenografo, gli strumentisti e i cantanti come pittori, falegnami, scultori che usano tecnica e conoscenza dei propri utensili.

L'orchestra come il laboratorio scenografico, due universi artistici distanti che cooperano in maniera unitaria per dare vita ad un'emozione collettiva.

Come riuscire ad applicare i principi osservati e proporre una didattica nuova?

La mia impressione è che, ci si debba soffermare sull'analisi riguardante la pratica di insegnamento teorico/pratico/laboratoriale e il metodo di approccio allo studio, su come questo progetto non incida soltanto sull'apprendimento e non debba essere considerato come esclusivamente rivolto alla formazione degli studenti, ma si riveli anche occasione di arricchimento per la pratica della docenza grazie allo scambio e al confronto sul lavoro affrontato in questi due anni. Le mobilità programmate di insegnanti e studenti nelle sedi delle Istituzioni coinvolte e la trasferta in Brasile presso la sede dell'Orchestra Giovanile dello Stato di Bahia hanno ulteriormente arricchito il percorso di spunti e occasioni per comprendere meglio le diverse realtà che compongono l'universo del sapere e della formazione, ponendoci in condizione di pensare insegnamento/apprendimento slegati dalla normale prassi svolta in aula perché messi alla prova da fattori imprevedibili che hanno richiesto la collaborazione di tutti nel superamento delle difficoltà.

Collaborazione che ha posto così in comunicazione i diversi metodi didattici argomento del progetto, ma la dimensione relazionale è diventata nel tempo la vera struttura portante del progetto, una comunità che si propone l'intento di realizzare un prodotto artistico posato sulla necessità di fare parte del processo creativo con consapevolezza, "mettendo in scena la formazione" e attraversando tutti i passaggi di crescita necessaria a comprendere un contesto lavorativo autentico. Mentre il lavoro di noi docenti si modellava su di loro, gli studenti, l'oggetto del lavoro, hanno trovato profonde motivazioni e fatto esperienze nuove in ambito professionale, restituendo quelle sensazioni da sempre indispensabili alla continua ricerca sui principi del rapporto maestro/allievo, che non devono rimanere inascoltati a questo livello di insegnamento.

Bisogna fare alcune considerazioni sul percorso intrapreso per rafforzare le strategie di internazionalizzazione delle Istituzioni italiane basandosi sulla progettazione di un'offerta formativa innovativa rivolta ai Paesi europei ed extra-europei, perché dalla riforma del 2004 e il conseguente accordo governativo che ha sancito l'equiparazione di Accademie e Conservatori al sistema universitario si è cercato di elevare il livello di insegnamento su un piano da cui Accademie e Conservatori erano distanti. Per il profondo divario tra la didattica delle discipline teoriche e la pratica delle discipline artistiche, è stato sempre complesso ufficializzare un reale livellamento tra il mondo universitario e quello accademico. Con la definizione dei nuovi percorsi formativi di I e II livello, introducendo i crediti formativi e uniformando i titoli si intendeva promuovere una modernizzazione del sistema per adeguarlo agli status internazionali, ma l'adeguamento, di fatto è presente soltanto nella forma e non nella sostanza, generando piuttosto una snaturalizzazione del comparto AFAM che ha dovuto del tutto rinunciare alla propria originale identità.

Oggi, con la nuova proposta didattica che offre titoli di studio pienamente riconosciuti e l'introduzione dei cicli di dottorato di ricerca, le Accademie di belle arti si propongono di contribuire al progresso della ricerca e allo sviluppo dei percorsi formativi che rendono il nostro Paese competitivo, ma diventa indispensabile che questo processo includa sempre la possibilità di affrontare la concorrenza con un lavoro di condivisione di intenti e un dialogo costante tra tutte le Istituzioni sfruttando l'esperienza accumulata in progetti come questo.

Se vogliamo veramente dare importanza all'attività interdisciplinare nella composizione dell'offerta formativa è inevitabile che i progetti di collaborazione tra Istituzioni differenti siano costantemente parte integrante del percorso dell'Alta Formazione, come reale proposta per competere in ambito internazionale, con ordinamenti didattici più flessibili e un pieno coinvolgimento nelle decisioni di chi è poi esposto nell'applicazione delle direttive ministeriali.

Lo svolgimento di questo progetto può diventare la proposta per un modello che affianchi la programmazione didattica futura, un investimento che ci permetterebbe di fare finalmente il salto di qualità nel rispetto dei contenuti della Magna Charta Universitatum.

II.
Processo realizzativo del *Falstaff*

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).

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

Massimiliano Cutrera

L'opera lirica, sin dalle sue origini, è luogo d'incontro tra musica e teatro. Tuttavia, la formazione dei cantanti d'opera tende a privilegiare la dimensione musicale, lasciando in secondo piano la preparazione scenica e corporea. L'evoluzione delle regie, la ricerca di verità scenica e l'attenzione del pubblico verso la dimensione visiva dello spettacolo richiedono un artista capace di agire, di "essere" sulla scena oltre che di cantare. Da questa consapevolezza nasce la necessità di affiancare al percorso musicale un percorso di training attoriale e performativo come parte integrante della formazione del cantante lirico.

L'esperienza condotta sul *Falstaff* di Giuseppe Verdi si è rivelata un banco di prova ideale per esplorare questa integrazione. L'opera, con la sua struttura corale, i ritmi comici e la sottile psicologia dei personaggi, impone un lavoro congiunto tra interprete, regista e direttore d'orchestra. Questo progetto in particolare si è poi avvalso anche del preziosissimo apporto delle maestranze tecniche (scenografia, illuminotecnica, videocreazioni e proiezioni sulla scena) e del lavoro speciale svolto insieme ai musicisti (che diventano dei veri attori a sostegno dei cantanti in scena): si è quindi creata una vera rete multidisciplinare tra le varie istituzioni musicali e teatrali.

L'obiettivo generale del progetto è stato duplice: da un lato, sviluppare un metodo di formazione multidisciplinare che unisca tecnica vocale con training attoriale e lavoro sul ruolo; dall'altro, promuovere e diffondere la proposta formativa attraverso produzioni reali, coinvolgendo studenti e docenti in un percorso condiviso.

1. La sfida del *Falstaff*

Il laboratorio che, io e il regista Alessio Bergamo, abbiamo condotto su *Falstaff* di Giuseppe Verdi è nato proprio da questa esigenza. *Falstaff* rappresenta una sfida ideale: un'opera che fonde comicità, ironia, ritmo teatrale e profondità psicologica. La scrittura musicale verdiana impone precisione, leggerezza e insieme un costante equilibrio tra canto e parola. Ogni personaggio – da Ford ad Alice, da Quickly a Nannetta – è un piccolo universo teatrale da vivere con verità e dinamismo.

Nel lavoro con i cantanti, ci siamo trovati di fronte a una duplice esigenza: rispettare la complessità musicale dell'opera e, al tempo stesso, costruire un'azione scenica viva e coerente. Il training attoriale applicato al canto

d'opera non mira semplicemente a "insegnare a recitare", ma a formare interpreti consapevoli del proprio corpo come strumento musicale e drammatico. L'obiettivo pedagogico principale è la costruzione di un performer completo quindi, capace di integrare voce, "gesto" e intenzione. Attraverso esercizi di movimento, concentrazione, composizione, improvvisazione e ascolto, l'artista impara a usare il corpo come estensione della voce, ad agire in scena in maniera pertinente e credibile, a restare "in situazione" anche quando non è "in battuta" e a gestire lo spazio circostante. Questo lavoro consente di superare la rigidità tipica di una formazione puramente tecnica e di accedere a una dimensione interpretativa più profonda, favorendo una maggiore libertà sul palcoscenico. Il training attoriale, dunque, non deve essere un complemento, ma una parte integrante della formazione del cantante d'opera moderno.

2. Le criticità specifiche del cantante-attore

L'attore teatrale e il cantante d'opera, pur condividendo spesso lo stesso palcoscenico, affrontano difficoltà molto diverse. Il cantante ha innanzitutto un vincolo tecnico: la necessità di mantenere la proiezione vocale e la connessione visiva con il direttore d'orchestra, elementi che spesso limitano la libertà d'azione scenica.

Una delle difficoltà più ricorrenti è infatti la gestione dello spazio: muoversi in scena senza perdere la risonanza, la proiezione e la direzione del suono. Cantare non frontalmente verso la platea, ma rivolti verso un altro personaggio o in movimento, richiede un raffinato controllo del corpo e della respirazione. Il training attoriale può aiutare anche a costruire questa consapevolezza: imparare ad "abitare" lo spazio scenico restando vocalmente efficaci.

Un'altra criticità è il rapporto con il direttore d'orchestra. La necessità di guardare spesso in buca può tramutarsi in un "ostacolo" alla fluidità drammatica. Attraverso un lavoro mirato sullo sguardo e sullo studio della situazione scenica, è possibile integrare quest'attenzione musicale nel gioco scenico, trasformando la necessità tecnica in gesto consapevole e organico, senza quindi interrompere la coerenza drammatica. La scelta registica che abbiamo operato è stata anche di aiuto in questo frangente, in quanto ha permesso all'attore-cantante di rivolgersi direttamente al pubblico, che viene così incluso all'interno della "quarta parete", e sostanzialmente agevolandolo nel tener d'occhio la direzione musicale.

Un'ulteriore criticità riguarda la resistenza fisica e la gestione energetica. Cantare un ruolo complesso implica un'intensità vocale e corporea che deve essere sostenibile nel tempo. Il training, inteso come pratica regolare, diventa quindi anche una forma di preparazione fisica che sostiene la tecnica vocale e previene tensioni o rigidità.

3. Problematiche specifiche del lavoro con allievi di conservatorio

Nel lavoro con studenti di conservatorio, le sfide assumono una dimensione pedagogica più ampia. Molti giovani cantanti arrivano alla fase scenica con una formazione fortemente centrata sulla tecnica vocale e magari con uno sguardo diffidente, o di sufficienza verso l'elemento teatrale. Spesso il "gesto" è percepito come elemento bastevole e decorativo per una performance, mentre si ha poca o nessuna conoscenza di ciò che è realmente l'azione scenica, alla base di un'interpretazione più profonda e intima.

Per questo motivo, è stato necessario creare un contesto protetto in cui il movimento, l'improvvisazione e l'errore potessero essere strumenti di scoperta, e non motivo di giudizio. La modalità laboratoriale dell'approccio ha valorizzato altresì la dimensione collettiva e cooperativa. Gli studenti hanno potuto sperimentare la scena non solo come solisti, ma come équipe, sviluppando una consapevolezza corale dell'azione, in linea con la natura stessa di *Falstaff*.

Altra necessità fondamentale è stata quella di affrontare non solo lo studio della partitura musicale, ma anche l'analisi testuale del libretto. Riconoscere le "circostanze proposte" oltretutto assumerle, "stare in situazione" e agire conseguentemente, cambiare e farsi cambiare, quindi in breve l'interpretazione di un ruolo da parte dell'attore-cantante è resa possibile anche dalla profonda conoscenza del testo, del genere, dell'autore, oltretutto delle linee interpretative dettate da regia e direzione musicale. Tutto questo viene poi messo in gioco sulla scena, nelle improvvisazioni, seguendo le varie metodologie che insieme ad Alessio Bergamo portiamo avanti con i nostri allievi: Metodo delle azioni fisiche e Commedia dell'arte.

Il contatto tra discipline — canto, recitazione, movimento scenico, direzione musicale — ha favorito una maggiore apertura cognitiva e artistica, confermando l'importanza di una proposta didattica multidisciplinare. Questo approccio contribuisce anche a sviluppare competenze trasversali fondamentali per il futuro professionale dei giovani artisti: capacità di adattamento, collaborazione interartistica e pensiero performativo.

4. Il corpo come strumento drammaturgico

Il training attoriale che abbiamo applicato si fonda su esercizi mirati alla consapevolezza corporea e plastica, all'ascolto e alla relazione con i compagni di scena, con la musica e con lo spazio circostante, alla composizione, allo sviluppo dell'attenzione scenica, dell'immaginazione, del lavoro con e senza oggetti. Prima ancora di affrontare la partitura, attraverso pratiche derivate dal teatro fisico, dalla commedia dell'arte e dall'improvvisazione, si è lavorato sul "corpo disponibile": sciolto, presente, capace di reagire agli stimoli. In questa fase, è stato fondamentale esercitarsi anche senza canto, ma con la stessa intensità emotiva della scena, per scoprire l'intenzione

autentica. Solo successivamente abbiamo reinserito la musica, verificando come il corpo preparato potesse sostenere e amplificare l'azione vocale.

Nel caso di *Falstaff*, questa ricerca è risultata particolarmente preziosa: la comicità non nasce dalla caricatura, ma dal ritmo e dalla precisione delle azioni. Il training in questo aiuta i cantanti ad evitare stereotipi gestuali, trovando invece la "verità" del personaggio attraverso il movimento e la relazione scenica.

Il percorso ha evidenziato come il cantante, quando lavora sul corpo, acquisisca una diversa qualità di presenza scenica. Anche i momenti di immobilità diventano pieni di tensione drammatica. La voce, sostenuta da un corpo vivo e radicato, trova maggiore libertà.

Il lavoro attoriale, in definitiva, non si oppone alla tecnica vocale, ma la completa. Quando corpo e voce collaborano, l'artista smette di pensare al canto come a un compito tecnico e comincia a vivere la scena. I cantanti hanno imparato a riconoscere la musica come partner scenico, non come vincolo, e a far emergere la drammaturgia direttamente dal fraseggio musicale.

Il momento delle prove è stato il terreno in cui il dialogo tra training e interpretazione ha trovato la sua applicazione più concreta.

Le prove hanno inoltre evidenziato il valore della coordinazione interistituzionale: la collaborazione tra scuole di teatro, conservatori e accademie musicali può generare percorsi formativi innovativi e coerenti con le esigenze del teatro d'opera di oggi. In questa prospettiva, l'inclusione della proposta nei piani istituzionali di ricerca, mobilità e apprendimento diventa un passo fondamentale per consolidare un modello di formazione artistica realmente integrato.

5. Il mio percorso nel progetto *Falstaff*

È la prima volta che mi affaccio sul mondo della lirica. Come attore, ho avuto a che fare con piccole operette e parecchi lavori incentrati sulla musica, sul canto e la recitazione, ma mai finora mi era capitato di lavorare a un'opera lirica. Anche come regista, ho affrontato per lo più prosa, spettacoli di Commedia dell'Arte, di movimento e scherma scenica.

In questo percorso, ho affiancato il regista Alessio Bergamo nella costruzione dell'impianto registico, nella formazione dei cantanti e nella messa in scena finale. Sicuramente si è trattato di un lavoro assai differente da quello che normalmente affrontiamo, spesso anche insieme con Alessio, con opere teatrali e attori. Difficilmente, ad esempio, ci capita di dover decidere tutto prima dell'incontro "creativo" con gli attori. Le regie dei nostri spettacoli si basano su idee che vengono dall'analisi del testo che si affronta, ma anche dalle invenzioni e le intuizioni sceniche che nascono durante il processo del lavoro con gli attori. Riguardo invece alla parte di formazione, l'iter che abbiamo affrontato è stato grosso modo lo stesso che

usiamo per il teatro, fatta eccezione per alcune accortezze di cui ho parlato in precedenza. L'intento era infatti quello di far lavorare i cantanti come gli attori che ci capita di dirigere. Quindi il nostro lavoro è stato quello di aiutare gli allievi a rendere viva una struttura di messinscena pensata a priori, senza di loro, per poi adattarla in qualche modo ai vari attori-cantanti, alle loro peculiarità, durante le prove. Abbiamo quindi lavorato inizialmente sul libretto come fosse un testo slegato dalla musica e quindi senza attenerci rigidamente ad essa. Successivamente, abbiamo ripreso la componente musicale, analizzando insieme ai direttori cosa essa andasse a descrivere. Per fare quindi la prima parte di questo lavoro, avevamo necessità di ampliare le capacità espressive degli allievi, affinché potessero “vestire” alla meglio l'abito che avevamo confezionato.

Durante la progettazione, abbiamo pensato che per affrontare una commedia, con ritmi serrati, caratteri con tratti a volte molto forti, gag, situazioni comiche o “ridicolose”, avremmo potuto, in fase di formazione, aiutare i ragazzi a cercare la comicità tramite l'uso delle maschere della commedia dell'arte e dei procedimenti che si usano oggi giorno nell'affrontarla sulle scene. Ovviamente le maschere danno un grande aiuto da una parte, perché nascondendo il volto, aiutano l'attore a raggiungere una buona libertà espressiva e creativa; d'altra parte difficilmente avremmo potuto usarle per la messinscena, a causa soprattutto della limitazione della vista periferica e del fatto che non avremmo potuto far convivere la necessità di precisione di sguardi e “colpi di maschera” con quella di avere sempre sott'occhio la direzione musicale.

Certamente alcuni piccoli “lazzi” sono rimasti qua e là, nella nostra messinscena: alcune situazioni paradossali, come ad esempio accade quando Bardolfo e Pistola cercano Falstaff in casa Ford, lo vedono davanti al paravento, lo salutano militarmente, escono e poi, capendo di aver visto proprio colui che stavano cercando, rientrano in scena e non lo trovano più, oppure la gag della bastonatura dei due sgherri che ricorda un po' i film “slapstick”, e ancora, ogni volta che Fenton, che abbiamo ritratto come un novello Byron pieno delle sue romantiche infantili fantasie, al contatto fisico con la più intraprendente Nannetta, va in trance e dimentica ogni cosa, completamente ipnotizzato da tale esperienza..

L'esperienza *Falstaff* è stata formativa anche per me stesso. Avvicinandomi al lavoro dei cantanti, ho avuto modo di capire più da vicino quali sono le loro necessità sceniche, come tenerne conto senza cedere su quelle proprie dell'interpretazione attoriale. Ho confermato alcune mie posizioni rispetto all'attore e al cantante in scena, che riguardano la necessità di essere artisti multidisciplinari, pronti al gioco, a mettersi in gioco. Il mio compianto maestro Nikolaj Karpov usava dire che l'attore deve avere un corpo “saggio”, quindi duttile, con amplissime capacità plastiche, creative ed espressive, che devono essere messe al servizio della messinscena. Altra conferma che traggo è che il lavoro d'équipe nell'opera è altrettanto importante rispetto a quello che si ricerca in teatro. Anzi, forse di più: gli orchestrali hanno

una parte importantissima e se non si riesce ad amalgamare il loro lavoro in buca con quello dei cantanti in scena, spesso il prodotto potrebbe non essere soddisfacente.

6. Conclusioni

Il lavoro coi cantanti su *Falstaff* ha dimostrato che il training attoriale, lungi dall'essere un accessorio, rappresenta un principio pedagogico fondamentale per la formazione del cantante d'opera contemporaneo. Integrare la pratica teatrale nella didattica musicale non significa snaturare la tradizione lirica, ma riportarla alla sua natura originaria: quella di un teatro in musica, in cui corpo e voce, gesto e suono, azione e canto partecipano alla stessa costruzione poetica.

L'esperienza suggerisce la necessità di promuovere una rete stabile e multidisciplinare tra istituzioni, capace di sostenere la ricerca artistica, la formazione integrata e la produzione come momenti complementari di un unico processo educativo. In questo senso, l'opera diventa non solo esito, ma strumento formativo, spazio di apprendimento condiviso e laboratorio di competenze performative per le nuove generazioni di artisti.

Spazi d'inganno e metamorfosi: la scena come partitura visiva del *Falstaff*

Giuseppe Aldo Zucco

L'impianto scenico elaborato per *Falstaff* di Giuseppe Verdi nasce da un'idea registica che privilegia la sintesi e l'essenzialità, restituendo all'opera un carattere di forte teatralità e di consapevole artificio scenico.

Il palcoscenico è volutamente scarno, privo di elementi realistici o naturalistici: lo spazio dell'azione è delimitato da un tappeto di scena rosso, di forma trapezoidale, che diventa il vero campo visivo e drammaturgico della rappresentazione. Questo tappeto non è soltanto un segno grafico, ma una superficie simbolica, luogo di transito e di metamorfosi, su cui si articolano i diversi momenti della vicenda. Il fondale frontale in PVC costituisce un ulteriore elemento di innovazione scenografica. Esso consente proiezioni digitali che, in dialogo costante con la partitura musicale, contribuiscono a costruire un paesaggio visivo in continua trasformazione. Le scene proiettate si ispirano a una grafica digitalizzata che recupera i linguaggi del cinema muto degli anni Venti e, in particolare, l'estetica di Buster Keaton: figure, architetture e situazioni vengono reinterpretate attraverso una poetica di ironica astrazione, in cui la macchina cinematografica diventa estensione del dispositivo teatrale.

Gli interpreti – cantanti e attori – entrano direttamente in scena, senza l'intermediazione delle quinte, sottolineando la dimensione del metateatro e del "teatro nel teatro". Ai lati del tappeto rosso, due panche disposte simmetricamente diventano elementi funzionali e simbolici: luoghi di attesa, di osservazione o di transito tra realtà e finzione.

L'intero impianto scenico si fonda su un dialogo costante tra realtà e rappresentazione, in cui la finzione viene svelata e resa parte integrante del linguaggio drammaturgico. Gli oggetti scenici, volutamente ridotti all'essenziale, assumono valore evocativo più che realistico e si pongono al servizio della visione registica di una trasposizione drammaturgica e musicale che mette al centro la riflessione sul doppio, sul gioco e sulla natura illusoria del teatro stesso.

Il progetto scenografico si inserisce all'interno del programma di ricerca e sperimentazione PNRR sotto il coordinamento scientifico del professore Massimo Savoia. Il professore Nevio Gravina cura l'aspetto dell'illuminotecnica e del design scenico, mentre il professore Giuseppe Aldo Zucco, in qualità di scenografo e responsabile didattico, guida e coordina il lavoro degli studenti di Scenografia.

Fondamentale è la partecipazione attiva degli studenti dei corsi di Scenografia, Fashion Design e Cinema, che costituiscono il cuore creativo e

operativo del progetto. Gli studenti di Scenografia sono coinvolti nella progettazione visiva e nella realizzazione delle scene digitali; quelli di Fashion Design nella creazione dei costumi, in dialogo con la tradizione ma con un linguaggio contemporaneo; mentre gli studenti di Cinema curano la documentazione audiovisiva del processo creativo e la realizzazione dei filmati destinati alle proiezioni in scena.

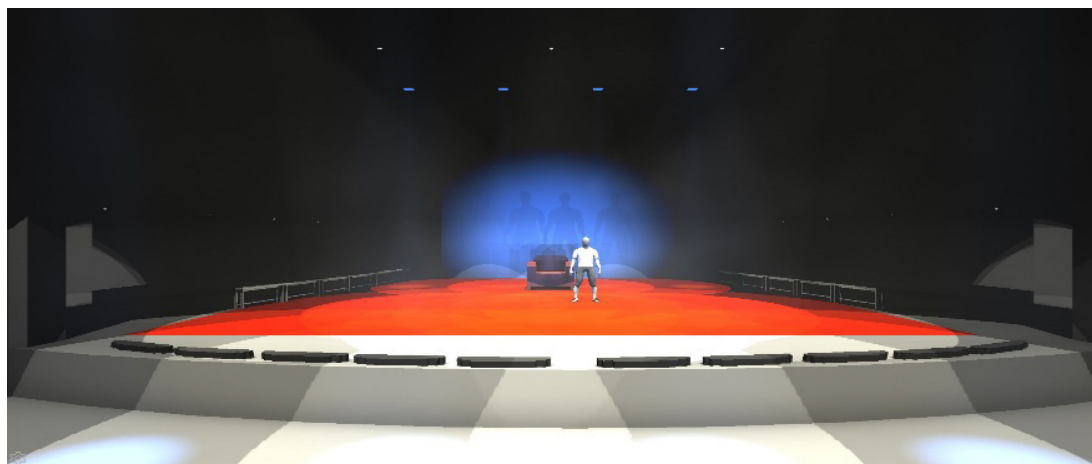
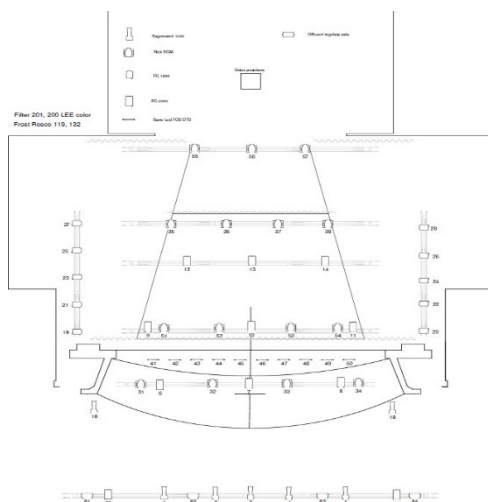
L'intero percorso rappresenta un esempio concreto di didattica laboratoriale e interdisciplinare, in cui la produzione artistica si fa luogo di formazione, ricerca e sperimentazione. Il *Falstaff* diventa così non solo un'opera da mettere in scena, ma un dispositivo critico che interroga la natura stessa del teatro, la sua capacità di reinventarsi nel dialogo tra tradizione e tecnologia, tra il corpo vivo dell'attore e l'immagine proiettata, tra realtà e finzione.

Note illuminotecniche

Nevio Cavina

Il primo periodo di Campus 14-24 settembre a Cosenza, oltre ad aver fornito interessanti spunti teorici da parte dei Docenti, è stata l'occasione per riunire tutti gli aderenti al progetto in un momento di verifica e costruzione pratica. Si sono svolte prove di regia, prove musicali, di scenotecnica ed illuminotecnica.

Nello specifico dell'illuminotecnica è stato approntato un impianto provvisorio con il quale si è potuta iniziare una prima fase pratica di allestimento. Sono stati noleggiati alcuni corpi illuminanti ritenuti idonei a questo scopo e si è iniziato ad utilizzare il software Nomad ETC (Fig. 1), considerato tra i più completi e aggiornati per la gestione di impianti illuminotecnici nel campo dello spettacolo. Allo stesso tempo è stato utilizzato il software LX Plot per la preparazione di tavole tecniche e documentali (Fig. 2). Gli studenti hanno iniziato quindi ad approcciarsi con modalità professionale al mondo lighting. Il percorso di approfondimento avrà come sviluppo successivo la trasferta in Brasile e in seguito l'utilizzo degli stessi software durante il corso di Light design all'Accademia di Catania. Parallelamente vi sarà uno studio drammaturgico dell'Opera *Falstaff* e quindi un progetto di Lighting design per la fase finale di allestimento previsto a marzo, sempre presso Unical. Per l'occasione verrà stilata una richiesta di materiali meglio definita e coerente al progetto.



1. Render provvisorio elaborato con software Nomad ETC.
2. Plot provvisorio elaborato con software LX.

Laboratorio per la realizzazione di un documentario su IMPACT

Maria Arena

Come docente del corso di Cinema dell'accademia di belle arti di Catania, con cattedra di regia al biennio e di tecniche del documentario al triennio, sono stata coinvolta dal Prof. Massimo Savoia a coordinare un gruppo di studenti di Cinema per la realizzazione di una video documentazione del progetto IMPACT (International Music and Performing Arts Contaminations and Training) nelle diverse sedi coinvolte: Conservatorio di Matera, Conservatorio di Aosta, Scuola di musica di Fiesole, Unical Cosenza, NEOJIBA Salvador de Bahia Brasile.

L'intero progetto pone al centro l'aspetto didattico e i giovani coinvolti nella documentazione sono stati scelti tra studenti del Biennio Cinema ossia già consapevoli del linguaggio e delle tecniche dell'audiovisivo. Ho subito esplicitato che il mio ruolo sarebbe stato di coordinamento e supervisione, con una connotazione esplicitamente maieutica; Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso hanno tutti ricoperto il ruolo di operatori e direttori della fotografia, concordando con me i ruoli di regia, Alessandro Calì, e di montaggio e post, Giuseppe Gazzo con assistente Fortunato Grosso.

Da subito ho posto al centro una domanda semplice: cosa significa documentare? Se da una parte 'documentare' significa registrare un evento che si svolge nel tempo in modo che ne resti traccia, dall'altra bisogna domandarsi quale è lo scopo, e qui l'aspetto scientifico e divulgativo non necessariamente coincidono.

Costituire un archivio di immagini consultabile per la ricerca e lo studio delle pratiche messe in atto dal progetto IMPACT, che si estende nell'arco di un anno coinvolgendo diverse istituzioni e sedi, ha sì un alto valore scientifico ma rischia di restare chiuso e difficilmente fruibile integralmente a livello visivo perché il materiale raccolto corrisponde a centinaia di ore di girato.

Se ne può fare un backstage, ossia un montaggio di sintesi dal punto di vista del 'dietro le quinte', che agevoli poi l'accesso al materiale integrale o ad alcune sue parti, ma in entrambi i casi si richiede ai realizzatori della documentazione di non condividere la modalità esperienziale degli altri allievi musicisti coinvolti nel progetto stesso.

Il progetto sin dal titolo rende manifesto che la didattica va al di là dell'apprendimento teorico puntando invece verso l'esperienza performativa, la contaminazione tra teatro e musica attraverso il training in modo da sollecitare il corpo a sentirsi in relazione, a se stesso e agli altri, in una

modalità inedita nella attuale formazione musicale ma che ha alle spalle decenni di ricerca in campo teatrale.

Per consentire agli studenti di cinema di fare un percorso in qualche modo simile ho da subito stabilito con loro che l'obiettivo di documentare non era esaustivo e che, oltre a ciò, bisognava restituire un racconto dell'esperienza dei laboratori fino alla messa in scena dell'opera *Falstaff*, realizzare quindi un documentario con una durata tra i 50 e i 90 minuti. Il documentario è una esperienza conoscitiva che fa chi lo gira e che deve poi essere ricostruita per chi lo fruirà in una durata diversa e incommensurabilmente inferiore rispetto al tempo dell'esperienza vissuta durante le riprese.

Nella realizzazione di un documentario si inventa sempre una struttura, forte e esplicita o meno, proprio perché il fuoco è ricostruire con una nuova forma, consapevoli che il punto di vista, incarnato dai testimoni che registrano con la camera l'accaduto, comporta anche la restituzione delle emozioni. Ed è proprio attraverso una struttura che si può o si scommette di restituire l'esperienza di un anno in una durata tra i 50 e i 90 minuti – una struttura in cui rammemorare e poi ricostruite l'esperienza fatta dagli allievi stessi. Non quindi una ricerca, impossibile, dell'adesione alla realtà, per questa ci sono le centinaia di ore di girato che formano un archivio fatto di tappe, ma la scelta di una forma per ricostruire a partire da un punto di vista.

La scelta del documentario, e/o dell'esperienza conoscitiva che comporta, trova nella mia scelta di ricoprire un ruolo di supervisione del lavoro, lavoro maieutico, occasione anche per sollecitare gli allievi a ricordarsi di sé, di ciò che vogliono vedere come giovani spettatori, ricordandosi le strutture incontrate negli anni di formazione e valutando altre strutture di cui il cinema è ricco e di cui ho fornito esempi per mettere in forma il materiale in un modo creativo e personale.

Ecco che allora la domanda iniziale viene illuminata dalla consapevolezza del punto di vista, che è la prospettiva a partire da uno sguardo incarnato, la visione, imprescindibile nel cinema e anche nel genere documentaristico quando questo volge al racconto e non solo al resoconto.

Così anche gli allievi di cinema sono sollecitati a fare una esperienza in prima persona e non soltanto ad essere mente organizzatrice di immagini da registrare o registrate.

III. Organizzazione e contesti

Progetti orchestrali sociali: gestione e visioni

Ricardo Castro

I progetti orchestrali sociali dimostrano come la pratica musicale collettiva possa diventare uno strumento strutturante lo sviluppo umano, culturale e istituzionale. Nel quadro del progetto IMPACT, questa riflessione assume un significato particolare: la collaborazione tra istituzioni di paesi diversi crea infatti uno spazio di confronto sulle modalità con cui arte, educazione e responsabilità sociale possono integrarsi in modo coerente e sostenibile.

Il NEOJIBA – *Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia* nasce nel 2007 nello Stato di Bahia come politica pubblica di formazione musicale e integrazione sociale. Fin dall'inizio, il programma ha assunto un orientamento chiaro: offrire ai giovani e, in particolare, a quelli provenienti da contesti vulnerabili, un'educazione orchestrale e corale di alto livello, fondata su disciplina, continuità e ambizione artistica. L'eccellenza musicale costituisce il centro del progetto e, allo stesso tempo, la sua forza trasformativa.

La gestione di un progetto musicale sociale si struttura attorno a tre dimensioni interconnesse: pedagogia, governance e sostenibilità.

Sul piano pedagogico, il modello sviluppato dal NEOJIBA attribuisce alla pratica collettiva un ruolo fondativo. L'orchestra e il coro costituiscono, sin dall'inizio, il luogo dell'apprendimento. Attraverso l'esperienza del suonare insieme, i giovani sviluppano competenze tecniche, capacità di ascolto, senso di responsabilità e consapevolezza del proprio ruolo all'interno di un insieme. La qualità artistica cresce in un ambiente dove l'impegno individuale e la coesione del gruppo si rafforzano reciprocamente.

Centrale, in questa prospettiva, la formazione dei formatori. I docenti vengono infatti chiamati a coniugare competenza musicale, coerenza etica e capacità relazionale. Processi di aggiornamento continuo, scambi internazionali e osservazione pedagogica garantiscono coerenza metodologica e apertura all'innovazione. La solidità del progetto dipende in larga misura dalla qualità del suo corpo docente.

La governance richiede chiarezza di ruoli, trasparenza decisionale e pianificazione strategica. Direzione artistica, direzione esecutiva e organi amministrativi operano in modo coordinato, assicurando continuità istituzionale e coerenza di visione. La professionalizzazione della gestione rafforza la credibilità del progetto e ne consolida le relazioni con partner pubblici e privati.

La sostenibilità finanziaria si fonda su una pluralità di fonti: risorse pubbliche, contributi privati, cooperazioni internazionali. Questa diversi-

ficazione crea stabilità e consente investimenti in infrastrutture adeguate, strumenti di qualità e tournée artistiche. Le esperienze internazionali, in particolare, ampliano gli orizzonti formativi dei giovani musicisti e rafforzano l'identità del progetto.

Un tratto distintivo dell'esperienza del NEOJIBA riguarda il protagonismo giovanile. I partecipanti assumono progressivamente responsabilità pedagogiche e organizzative, diventando punti di riferimento per i nuovi arrivati. Questa dinamica produce un effetto moltiplicatore e consolida una cultura interna fondata su collaborazioni e leadership condivisa.

Dal dialogo con il progetto IMPACT è emersa l'importanza di tradurre culturalmente i diversi modelli di riferimento. Ogni territorio possiede caratteristiche proprie, legate alla sua storia, alle sue istituzioni e alle sue priorità sociali. La cooperazione internazionale favorisce la circolazione di principi e metodologie, stimolando adattamenti creativi e soluzioni contestualizzate. In questo processo, l'ascolto reciproco diventa un elemento determinante.

La dimensione simbolica riveste un ruolo significativo. Le esibizioni in sale da concerto di rilievo internazionale rafforzano l'autostima dei giovani e ampliano la percezione pubblica delle loro potenzialità. Ogni concerto contribuisce a costruire nuove narrazioni sul talento, sull'impegno e sulle possibilità di crescita offerte dalla formazione musicale.

La valutazione dell'impatto integra indicatori quantitativi e qualitativi: progressione artistica, permanenza nel programma, inserimento professionale, testimonianze personali. Questo monitoraggio continuo orienta le scelte strategiche e consolida la legittimità del progetto nel tempo.

La leadership rappresenta un elemento decisivo. Guidare un progetto orchestrale sociale implica coerenza tra visione artistica e missione educativa, capacità di ispirare fiducia e attenzione costante alla qualità. La fiducia costruita con giovani, famiglie e partner istituzionali sostiene la continuità e la crescita del programma.

Nel contesto di IMPACT, l'esperienza del NEOJIBA evidenzia come l'orchestra possa diventare uno spazio di convergenza tra arte e politica culturale, tra formazione e cittadinanza. La pratica musicale collettiva favorisce disciplina, sensibilità, cooperazione e apertura interculturale. La collaborazione tra istituzioni europee e latinoamericane amplia questa prospettiva e rafforza l'idea di una comunità artistica internazionale impegnata nella formazione delle nuove generazioni.

I progetti orchestrali sociali affermano una convinzione fondamentale: l'accesso a strutture di eccellenza produce trasformazioni profonde e durature. La qualità artistica, sostenuta da una gestione rigorosa e da una visione condivisa, diventa un motore di sviluppo individuale e collettivo. L'esperienza maturata a Salvador, in dialogo con i partner del progetto IMPACT, conferma la forza di questa integrazione tra competenza musicale, responsabilità istituzionale e impegno sociale.

I mestieri musicali tra istituzioni, formazione e responsabilità culturale

Anna Maria Meo

Nel dibattito attuale sui mestieri e sui saperi musicali, la parola contesto ritorna con insistenza. Non è un termine neutro, né un semplice sfondo. Parlare oggi di musica, di teatro musicale, di performance significa interrogarsi non soltanto sulle opere o sui linguaggi, ma sulle condizioni concrete che permettono a quelle opere di esistere: le istituzioni che le producono, i percorsi che formano gli artisti, le relazioni sociali che ne rendono possibile la ricezione.

Il contesto, in altre parole, non è una cornice immobile, è uno spazio che orienta, talvolta vincola, spesso stimola. Incide sui processi creativi, definisce ruoli, suggerisce priorità. I mestieri musicali – musicisti, direttori, cantanti, registi, pedagoghi, organizzatori – prendono forma dentro ecosistemi complessi, nei quali dimensione artistica, organizzativa e culturale si intrecciano continuamente. Spostare l'attenzione dal prodotto finito al processo che lo genera significa riconoscere che fare musica è sempre un fatto relazionale.

Istituzioni e pratiche musicali

Le istituzioni musicali – teatri d'opera, orchestre, festival, scuole – non sono soltanto luoghi di produzione. Sono dispositivi culturali che incarnano un'idea di musica e del suo ruolo nella società. In esse convivono tradizione e innovazione, memoria e sperimentazione, funzione educativa e responsabilità pubblica.

Nel teatro musicale, ad esempio, il contesto istituzionale incide in modo decisivo sui processi di lavoro: i tempi delle prove, le modalità di collaborazione, il rapporto con il repertorio, il dialogo con il pubblico. La qualità artistica non è mai separabile dalla qualità del processo che la rende possibile. Per questo i mestieri musicali non possono essere pensati come competenze puramente individuali: si sviluppano dentro strutture organizzative e relazioni precise.

L'istituzione diventa così uno spazio di mediazione, dove l'atto artistico si misura con vincoli, opportunità e responsabilità che ne influenzano profondamente esiti e significato.

Formazione e comunità di pratiche

Il tema del contesto emerge con particolare forza nella formazione musicale. Formare un musicista oggi non significa soltanto trasmettere tecnica o conoscenze teoriche; significa costruire ambienti in cui l'esperienza artistica sia vissuta come pratica condivisa e come assunzione di responsabilità.

I contesti formativi più efficaci integrano studio individuale e pratica collettiva, riflessione critica ed esperienza performativa. In questi ambienti l'allievo non è un semplice destinatario di un sapere: partecipa a una comunità di pratiche in cui si apprendono modalità di ascolto, di relazione, di collaborazione.

È qui che prende forma l'identità professionale. Il "saper fare" musicale si intreccia con un "saper essere" all'interno di un progetto comune. Non si tratta soltanto di competenza, ma di postura, di consapevolezza del proprio ruolo.

Musica e funzione pubblica

Accanto alle dimensioni istituzionale e formativa, il contesto sociale rimane imprescindibile. La musica e il teatro musicale hanno una funzione pubblica che si manifesta nel rapporto con i territori e con le comunità.

Progetti rivolti ai giovani, iniziative di partecipazione, percorsi di diffusione culturale mostrano come il contesto possa diventare esso stesso materia di progetto. In questi casi i mestieri musicali si ridefiniscono: il musicista assume anche una funzione educativa, il direttore diventa facilitatore, l'organizzatore mediatore tra artisti, istituzioni e cittadini.

Il contesto non è più soltanto il luogo in cui la musica accade, ma uno spazio da costruire e abitare.

Dalla prova alla performance

Un momento particolarmente rivelatore è quello della prova. È lì che si negoziano linguaggi, interpretazioni, ruoli. Le modalità organizzative della prova riflettono sempre un'idea di istituzione e di cultura.

Ci sono contesti che favoriscono il dialogo e la sperimentazione; altri più rigidi, più gerarchici. Questo incide direttamente sulla qualità dell'esperienza professionale e, inevitabilmente, su quella artistica. La prova diventa così un laboratorio permanente, tanto nei contesti produttivi quanto in quelli formativi.

Il Teatro Regio di Parma come laboratorio culturale

L'esperienza maturata alla guida del Teatro Regio di Parma e del Festival Verdi offre un esempio concreto di questa idea di contesto come spazio progettuale attivo. In un'istituzione fortemente identitaria, legata alla figura di Giuseppe Verdi e alla storia culturale della città, la sfida è stata tenere insieme continuità e trasformazione, evitando sia la musealizzazione sia un'innovazione priva di radici.

Il Festival è stato concepito come luogo di ricerca sul repertorio verdiano, complementare alla stagione lirica. L'attenzione ai tempi di prova, al dialogo tra le professionalità, alla qualità dei processi ha contribuito a costruire un contesto fondato sulla responsabilità condivisa. Particolarmente significativa è stata l'esperienza delle produzioni al Teatro Farnese: uno spazio carico di storia, con vincoli evidenti, che ha trasformato le difficoltà tecniche in stimolo creativo.

Accanto al Festival si è sviluppato Verdi Off, che ha esteso il contesto alla città intera, con oltre duecento eventi ospitati in luoghi non deputati alla musica: giardini, case private, carceri, ospedali. In questo modo il teatro ha superato i propri confini fisici, ridefinendo il rapporto tra repertorio e territorio.

Si inserisce in questo quadro anche il progetto Scrivere d'opera, percorso educativo rivolto ai giovani, incentrato sulla conoscenza dei processi creativi e produttivi del teatro musicale e sulla scrittura critica come forma di rielaborazione dell'esperienza.

Parma e Fiesole: due traiettorie convergenti

Le esperienze del Teatro Regio di Parma e della Scuola di Musica di Fiesole, pur collocate in punti diversi della filiera musicale, rispondono a uno stesso principio: il contesto come integrazione tra formazione, cultura e comunità.

Se Parma rappresenta un'istituzione produttiva che assume la formazione del pubblico come parte della propria missione, Fiesole incarna un'istituzione formativa che considera la produzione artistica momento essenziale del percorso educativo.

Alla Scuola di Musica di Fiesole, la formazione trova compimento nell'esperienza performativa. Orchestra, musica da camera, concerti e progetti speciali non sono semplici esiti didattici, ma occasioni reali di confronto con il pubblico e con le responsabilità della scena, in un ambiente protetto ma esigente.

In questo modello si supera la separazione tra formazione e professione. Il momento produttivo diventa parte integrante del processo educativo, e la dimensione collettiva dell'esperienza orchestrale e cameristica si configura come strumento di crescita artistica e umana.

Una prospettiva

Assumere il contesto come categoria centrale significa, in fondo, riconoscere che i mestieri musicali non sono ruoli statici ma pratiche consolidate, storicamente e socialmente determinate.

Le esperienze di Parma e Fiesole mostrano, da angolazioni diverse, che la qualità artistica non può essere separata dalla qualità dei processi, delle relazioni, delle responsabilità culturali. Il contesto non limita l'atto artistico: ne amplia il senso.

Ed è forse proprio in questa consapevolezza – nel tenere insieme formazione, produzione e comunità – che si gioca una parte importante del futuro della musica e del teatro musicale.

Teatri e territorio: esperienze Unical

Fabio Vincenzi

Il rapporto tra teatro, istituzioni culturali e territorio rappresenta oggi uno dei nodi centrali nella riflessione sulle politiche culturali contemporanee. In un contesto caratterizzato da profonde trasformazioni sociali, economiche e tecnologiche, il teatro è chiamato a ridefinire il proprio ruolo non soltanto come luogo di produzione artistica, ma come spazio di relazione, di formazione e di costruzione della comunità. In questo scenario, le università possono assumere una funzione particolarmente significativa, diventando attori culturali capaci di mettere in dialogo ricerca, formazione e partecipazione sociale.

Il presente contributo intende riflettere su queste questioni a partire dall'esperienza sviluppata presso il TAU – Teatro Auditorium Unical e il Sistema Teatri e Cinema dell'Università della Calabria, realtà che negli ultimi anni hanno consolidato un modello di gestione culturale fondato sull'integrazione tra produzione artistica, attività accademiche e rapporto con il territorio. L'obiettivo è mostrare come un teatro universitario possa diventare non soltanto uno spazio di programmazione culturale, ma una vera e propria "infrastruttura culturale territoriale", capace di generare processi di partecipazione, formazione e innovazione.

In questa prospettiva, il contributo prende in esame alcune delle principali direttrici che hanno guidato l'esperienza dei Teatri Unical: il ruolo pubblico del teatro, la relazione con la Terza Missione dell'università, la costruzione di un modello organizzativo capace di integrare competenze artistiche e gestionali e, infine, l'esperienza del progetto PNRR IMPACT – International Music and Performing Arts Contaminations and Trainings, con particolare riferimento all'allestimento della commedia lirica *Falstaff* di Giuseppe Verdi.

Il teatro come servizio pubblico

Il punto di partenza di questa riflessione è rappresentato da un principio che ha orientato l'intero mio percorso professionale: il teatro è, prima di tutto, un servizio pubblico. Questa concezione trova una delle sue formulazioni più autorevoli nella figura di Paolo Grassi, che nel secondo dopoguerra contribuì in modo decisivo alla definizione di un modello di teatro civile e democratico. La fondazione del Piccolo Teatro di Milano nel 1947 segnò infatti l'avvio di una nuova stagione per il teatro italiano, basata sull'idea

che lo spettacolo dal vivo dovesse essere accessibile a tutti e potesse svolgere una funzione fondamentale nella formazione culturale dei cittadini.

Per Grassi il teatro non era soltanto un luogo di rappresentazione artistica, ma uno spazio pubblico nel quale la comunità poteva riconoscersi e confrontarsi. Il teatro doveva essere, nelle sue parole, un “servizio pubblico”, capace di dialogare con la società e di contribuire alla costruzione di una coscienza civile. Questa visione ha influenzato profondamente l’evoluzione delle politiche teatrali italiane e continua ancora oggi a rappresentare un riferimento per chi opera nel settore dello spettacolo.

Nel corso della mia esperienza professionale, maturata in oltre trent’anni di attività, questo principio ha costituito una sorta di bussola metodologica. Dalle prime esperienze nei teatri calabresi fino alle responsabilità organizzative e gestionali assunte presso l’Università della Calabria, ho sempre cercato di concepire il teatro non come una semplice vetrina culturale, ma come un luogo di incontro tra artisti, istituzioni e cittadini.

In questa prospettiva, la programmazione teatrale non può limitarsi alla selezione di spettacoli di qualità, ma deve essere accompagnata da un progetto culturale più ampio, capace di promuovere l’accesso alla cultura, la formazione del pubblico e la costruzione di relazioni durature con il territorio.

Il TAU e il sistema Teatri Unical

All’interno di questo quadro si colloca l’esperienza del TAU – Teatro Auditorium Unical e del Sistema Teatri e Cinema dell’Università della Calabria, che negli ultimi anni si sono progressivamente affermati come uno dei principali poli culturali della regione.

Il TAU rappresenta infatti non soltanto uno spazio architettonico dedicato allo spettacolo, ma un luogo di produzione culturale in cui convergono attività artistiche, iniziative accademiche e progetti di partecipazione territoriale. La gestione del teatro si inserisce in un sistema più ampio che comprende diverse strutture e attività dedicate al teatro, al cinema e alle arti performative, creando un ambiente interdisciplinare capace di dialogare con le diverse componenti della vita universitaria.

L’azione culturale dei Teatri Unical si articola lungo tre direttrici principali.

La prima riguarda la *programmazione artistica*, che mira a ospitare spettacoli e progetti culturali di livello nazionale e internazionale. L’obiettivo è offrire al pubblico un panorama articolato dei linguaggi contemporanei dello spettacolo, senza trascurare il dialogo con la tradizione teatrale e musicale.

La seconda direttrice riguarda la *formazione e la ricerca*, che rappresentano la vocazione specifica di un teatro inserito all’interno di un contesto universitario. In questo senso il TAU diventa uno spazio nel quale studenti,

docenti e professionisti possono incontrarsi, sperimentare e approfondire le pratiche dello spettacolo dal vivo.

La terza direttrice riguarda il *rapporto con il territorio*, che costituisce uno degli aspetti più rilevanti dell'esperienza dei Teatri Unical. Attraverso rassegne, incontri, progetti educativi e collaborazioni con istituzioni locali, il teatro universitario diventa un luogo aperto alla cittadinanza, capace di attivare processi di partecipazione culturale e di contribuire allo sviluppo sociale del territorio.

In questa prospettiva, il teatro universitario non è soltanto uno spazio di spettacolo, ma un *laboratorio permanente di politiche culturali*, in cui produzione artistica, ricerca accademica e partecipazione sociale si intrecciano in modo dinamico.

L'organizzazione culturale come pratica complessa

La gestione di un sistema teatrale contemporaneo richiede oggi competenze sempre più articolate. Il lavoro organizzativo non si limita infatti alla pianificazione degli eventi o alla gestione amministrativa delle attività, ma implica la capacità di integrare dimensioni diverse: artistiche, tecniche, economiche e relazionali.

Nel corso degli anni ho avuto modo di confrontarmi con questa complessità attraverso esperienze maturate in contesti differenti, dall'Accademia d'arte drammatica della Calabria all'AIAD – TEATRO QUIRINO ROMA dal Teatro Stabile di Calabria al Teatro Quirino di Roma, passando per festival internazionali, circuitazione teatrale, produzione e formazione. Istituzioni che hanno contribuito a definire un modello gestionale fondato sull'equilibrio tra visione artistica e rigore organizzativo.

Un teatro contemporaneo deve essere infatti in grado di dialogare con una pluralità di interlocutori: artisti, istituzioni, finanziatori, pubblico, comunità locali. Ciò richiede non soltanto competenze amministrative e gestionali, ma anche una forte capacità di progettazione culturale, capace di individuare obiettivi strategici e di costruire reti di collaborazione.

Nel caso dei Teatri Unical, questa dimensione progettuale si traduce nella partecipazione a bandi nazionali ed europei, nella realizzazione di coproduzioni con istituzioni culturali e nella costruzione di partenariati con realtà artistiche e accademiche.

Università e Terza Missione

Negli ultimi anni il ruolo delle università nella società è stato ridefinito attraverso il concetto di Terza Missione, che affianca alla didattica e alla ricerca l'impegno nella diffusione della conoscenza e nel dialogo con il territorio.

La Terza Missione implica che l'università non sia più soltanto un luogo di produzione del sapere, ma anche un attore attivo nello sviluppo culturale e sociale della comunità. In questo senso, le attività artistiche e culturali possono diventare uno strumento privilegiato di interazione tra università e società.

Nel caso dell'Università della Calabria, il teatro rappresenta uno dei principali strumenti attraverso cui questa missione viene realizzata. Le attività del TAU e dei Teatri Unical contribuiscono infatti a creare occasioni di incontro tra mondo accademico e cittadinanza, promuovendo la partecipazione culturale e la diffusione dei linguaggi artistici.

Tra le iniziative che negli anni hanno consolidato questo rapporto si possono ricordare eventi come la "Notte dei Ricercatori", le celebrazioni istituzionali dell'ateneo e numerose rassegne dedicate al teatro, alla musica e al cinema. Questi eventi non rappresentano soltanto momenti di intrattenimento, ma diventano occasioni di dialogo tra università e territorio, contribuendo a costruire una comunità culturale più ampia.

Il progetto IMPACT

Un esempio particolarmente significativo di questa integrazione tra ricerca, formazione e produzione artistica è rappresentato dal progetto PNRR IMPACT – International Music and Performing Arts Contaminations and Trainings. Il progetto nasce con l'obiettivo di promuovere nuove forme di collaborazione internazionale nel campo delle arti performative, favorendo l'incontro tra istituzioni accademiche, conservatori e realtà artistiche.

Principali ideatori e promotori del progetto sono Alexander Lonquich (Scuola di Musica di Fiesole) e Daniele Vianello (Università della Calabria) - che proprio al TAU avevano insieme ideato e curato dieci anni prima il progetto laboratoriale triennale *Transizioni* tra musica e teatro, tra teorie e pratiche -, Ricardo Castro (NEOJIBA), Fabrizio Festa (CONSMT), Edoardo Rosadini (Scuola di Musica di Fiesole), Davide Sanson (Conservatoire de la Vallée d'Aoste), Massimo Savoia (ABACT). Coadiuvati da maestri, docenti e artisti di diverse Accademie, Conservatori e Università, essi hanno contribuito alla definizione e alla realizzazione di un programma articolato di attività formative, artistiche e di ricerca, culminato con la produzione del *Falstaff*, di concerti di musica sinfonica e da camera, con la realizzazione di un Convegno Internazionale di studi e del presente volume (entrambi a cura di Gerardo Guccini e Daniele Vianello).

Il progetto si propone di esplorare le contaminazioni tra musica e teatro attraverso un approccio laboratoriale, in cui docenti studenti e professionisti lavorano insieme alla realizzazione di produzioni artistiche. In questo modo, la formazione musicale e teatrale si sviluppa non soltanto attraverso lo studio teorico, ma anche attraverso la pratica scenica e il confronto diretto con artisti di riconosciuta esperienza.

Il caso studio: *Falstaff*

Uno dei momenti più significativi del progetto IMPACT è stato l'allestimento della commedia lirica *Falstaff* di Giuseppe Verdi, su libretto di Arrigo Boito. L'opera rappresenta uno dei vertici della produzione verdiana e costituisce un esempio straordinario di sintesi tra musica, teatro e letteratura.

La scelta di *Falstaff* per un progetto laboratoriale non è casuale. L'opera, infatti, si basa su una drammaturgia particolarmente complessa e raffinata, che richiede una stretta integrazione tra dimensione musicale e dimensione teatrale. Il libretto di Boito, ispirato alle figure di Sir John Falstaff presenti nelle opere di Shakespeare, costruisce un intreccio ricco di ironia, ritmo e invenzione scenica.

L'allestimento realizzato presso il TAU ha coinvolto studenti, docenti e professionisti provenienti da diverse istituzioni musicali e accademiche. La direzione d'orchestra è stata affidata ad Alexander Lonquich, mentre la preparazione del coro è stata curata da Lucie Barluet. La regia è stata firmata da Alessio Bergamo, che ha guidato il lavoro scenico con un approccio attento sia alla dimensione drammaturgica sia alla componente pedagogica del progetto.

Dal punto di vista organizzativo, l'esperienza di *Falstaff* ha rappresentato un esempio significativo di collaborazione tra istituzioni culturali e universitarie. Il progetto ha infatti richiesto il coordinamento di diverse competenze: artistiche, tecniche, amministrative e formative. La produzione ha coinvolto musicisti, cantanti, tecnici, studenti e docenti, creando un contesto di lavoro collettivo in cui la dimensione educativa e quella professionale si sono intrecciate in modo virtuoso.

Formazione e trasmissione dei saperi teatrali

Uno degli aspetti più interessanti dell'esperienza di *Falstaff* riguarda il modo in cui la produzione artistica può diventare un dispositivo di formazione. Il teatro, infatti, rappresenta uno dei luoghi privilegiati per la trasmissione di saperi complessi, che comprendono competenze artistiche, tecniche e organizzative.

Nel caso del progetto IMPACT, la dimensione laboratoriale ha permesso agli studenti di confrontarsi direttamente con i processi di produzione di uno spettacolo operistico. Questo tipo di esperienza consente di comprendere in modo concreto le dinamiche del lavoro teatrale, che spesso rimangono invisibili al pubblico.

La realizzazione di un'opera come *Falstaff* implica infatti il coordinamento di numerose professionalità: direttori d'orchestra, registi, cantanti, scenografi, tecnici del suono e delle luci, costumisti, organizzatori. Ognuna di queste figure contribuisce alla costruzione dell'opera, dando vita a un processo creativo collettivo.

In questo senso, il teatro universitario può svolgere una funzione fondamentale nella formazione delle nuove generazioni di artisti e operatori culturali, offrendo spazi di sperimentazione e di apprendimento che difficilmente potrebbero essere realizzati in contesti esclusivamente professionali.

Conclusioni

L'esperienza del TAU e dei Teatri Unical dimostra come un teatro universitario possa assumere un ruolo centrale nel sistema culturale di un territorio. Attraverso la programmazione artistica, la formazione e il dialogo con la comunità, il teatro diventa uno strumento di sviluppo culturale e sociale.

Il caso del progetto IMPACT e dell'allestimento di *Falstaff* mostra in modo particolarmente evidente come la collaborazione tra università, istituzioni musicali e artisti possa generare esperienze innovative nel campo delle arti performative. Queste esperienze non soltanto arricchiscono l'offerta culturale del territorio, ma contribuiscono anche alla formazione di nuove competenze artistiche e organizzative.

In un'epoca caratterizzata da profonde trasformazioni culturali, il teatro continua a rappresentare uno spazio privilegiato di incontro tra individui e comunità. La responsabilità di chi dirige e organizza istituzioni culturali consiste nel custodire e sviluppare questo patrimonio, rendendolo accessibile e significativo per le nuove generazioni.

Nel mio percorso professionale, l'esperienza maturata nei teatri della Calabria e d'Italia continua a confermare l'idea che un *teatro pubblico, aperto, rigoroso e necessario* rimane oggi più attuale che mai, soprattutto all'interno delle università, che possono diventare luoghi privilegiati di incontro tra arte, conoscenza e società.

IV. Iconografie e documenti

Premessa

Gerardo Guccini e Daniele Vianello

Al centro del volume abbiamo collocato un calendario sommario e indicativo delle attività svolte durante le tappe del Progetto IMPACT e una significativa documentazione fotografica. Si tratta di dispositivi che possono aiutare il lettore a muoversi nel tempo occupato dall'iniziativa (il calendario) e a trovare il proprio punto di vista introducendosi virtualmente negli spazi dell'agire animato dalla vita interconnessa di tutti i partecipanti. Come si vedrà, le foto hanno per lo più evitato il modello "quadro", preferendo trascegliere combinazioni di presenze simultanee. In ogni immagine sono presenti molteplici punti di vista in attesa d'osservatori. Le figure cioè non definiscono né una gerarchia né un ordinamento prospettico. Esistono l'una vicina all'altra con una pienezza che invita l'osservatore a collocarsi fra l'una e l'altra, attratto dalla possibilità di accaparrarsi, nel rigoglioso esserci del teatro, primissimi piani, gesti improvvisati, quella particolare piega d'un costume e quelle strane maschere giunte di lontano, dalla commedia dell'arte e dal carnevale brasiliano, per rappresentare personaggi e fate celtiche narrate da un poeta con ascendenti polacchi e musicate da Verdi, troppo vasto per qualsiasi patria.

Sintesi delle attività svolte e immagini

Gerardo Guccini e Daniele Vianello

Conservatorio di musica “Egidio Romualdo Duni”, Matera, 5-8 marzo 2025

Laboratori

- Alessio Bergamo e Massimiliano Cutrera: training e improvvisazioni su scene del *Falstaff*; esplorazione delle capacità, del livello di preparazione; lavoro sulla maschera personale e sullo spazio.
- Allievi di Catania: Lavoro sul video-film dedicato al progetto.

Lezioni/incontri

- Daniele Vianello 1: intervento introduttivo al progetto IMPACT, al lavoro laboratoriale da svolgere, all'allestimento del *Falstaff*. Teatro come spazio di relazione.
- Daniele Vianello 2: intervento sull'improvvisazione, la maschera e il mito retrospettivo della commedia dell'arte; sulla “composizione”, la “scrittura scenica”, la “ripetizione” e la “variazione”, sull’“interpretazione” e la “co-autorialità” nei processi creativi.
- Riunioni di coordinamento tra docenti e incontri teorici di analisi del lavoro svolto o da svolgere tra docenti e studenti;

Tematiche generali e connessioni al Lessico:

- Relazione-improvvisazione–maschera;
- prove/processo/prodotto;
- suono/spazio;
- regia;
- immagine musicale e azione teatrale.

Conservatoire de la Vallée d'Aoste, Aosta, 2-5 aprile 2025

Laboratori

- Esercizi su Bach, spazializzazione, movimento nello spazio in base alle linee della polifonia
- Training: lavoro sullo spazio e il suono; sulla caratterizzazione del personaggio; sulle interazioni fra azioni fisiche e improvvisazioni musicali; rapporto suono/movimento; lavoro su musica e immagine
- Allievi di Catania: Lavoro sul video-film dedicato al progetto

Lezioni/incontri

- Davide Sanson: introduzione al lavoro di interazione tra teatro e musica

- Marco Targa 1: intervento sulle intersezioni tra teatro drammatico e musica sinfonica (poi replicato a Fiesole)
- Marco Targa 2: intervento sul *Falstaff*. Considerazioni sull'opera, sulla collaborazione con Boito, sull'ironia, sull'autocitazione, sulla miniaturizzazione; sulla metateatralità.
- Alessio Bergamo 1: Introduzione al *Falstaff* e indicazioni sulla lettura registica.
- Alessio Bergamo 2: analisi del monologo sull'onore e del soliloquio dell'inizio del III atto teso ad evidenziare come la struttura drammatica si rifletta nelle scelte musicali e nella strumentazione.

Tematiche generali e connessioni al Lessico

- Regia;
- Drammaturgie/dramaturg;
- Suono-Spazio;
- Prove-Strumentisti;
- Immagine musicale e azione teatrale;
- Prove/processo/prodotto.

Scuola di Musica di Fiesole, 14-17 maggio 2025

Laboratori

- Selene Framarin: Training – attenzione, spazio, espressività corporea.
- Selene Framarin: lavoro sull'attenzione in rapporto a brani di Kurtág.
- Alessio Bergamo: Training – ripresa del lavoro fatto ad Aosta.
- Alessio Bergamo: esercizi su brani di Beethoven: drammatizzazione, immagine e musica, dissociazione movimento e ritmo, caratterizzazione del movimento.
- Allievi di Catania: Lavoro sul video-film dedicato al progetto.
- Antonino Siringo, Edoardo Rosadini e Alessio Bergamo: lavoro sull'esecuzione drammatizzata del minuetto dello "Ein musikalischer spass" di Mozart.
- Davide Sanson, Alexander Lonquich, Edoardo Rosadini: supervisione e accompagnamento del lavoro di laboratorio.

Lezioni/incontri

- Carlo Fanelli: archetipi shakespeariano in *Falstaff*.
- Marco Targa: intervento sulle intersezioni tra teatro drammatico e musica sinfonica.
- Gerardo Guccini: la personalità artistica e il lavoro di Boito; focus sulla collaborazione di Verdi e sul ruolo innovativo che Boito ricopre nel processo creativo del *Falstaff*.
- Alessio Bergamo: analisi del secondo tempo del quartetto "Kabardino" di Prokof'ev – struttura compositiva e funzione drammatica prodotta dal movimento delle immagini musicali.

Eventi

- presentazione del lavoro laboratoriale svolto sul brano n. 5 della raccolta *Aus der ferne* di Kurtág e su una sessione di training, a cura di Selene Framarin;
- presentazione di una “drammatizzazione” del tema con variazioni del Quartetto n. 5 op. 18 di Beethoven, a cura di Alessio Bergamo.

Tematiche generali e connessioni al Lessico

- Regia;
- Fonti;
- Drammaturgie/dramaturg;
- Suono-Spazio;
- Atmosfera;
- Prove-Strumentisti;
- Immagine musicale e azione teatrale;
- Prove/processo/prodotto;
- Direzione d'orchestra;
- Prove-strumentisti.

Conservatorio di musica “Egidio Romualdo Duni”, Matera 8-11 luglio 2025

Laboratori

- Alessio Bergamo, Massimiliano Cutrera, Alexander Lonquich e Edoardo Rosadini – lavoro sul *Falstaff* – prove di alcune scene in base alla partitura registica.
- Alessio Bergamo, Massimiliano Cutrera: training – lavori sull'ensemble, sull'attenzione, sulla composizione, sull'“ascolto” teatrale, sulla relazione fiduciaria con il partner.

Tematiche generali e connessioni al lessico:

- Prove/processo/prodotto;
- Drammaturgia-rappresentazione;
- Regia; Direzione d'orchestra;
- Voce-Vocalità;
- Suono-Spazio;
- Attori-Cantanti.

Università della Calabria, 15-24 settembre 2025

Laboratori/Prove

- Alessio Bergamo, Massimiliano Cutrera, Alexander Lonquich e Edoardo Rosadini – lavoro sul *Falstaff* – prove di tutta l'opera in base alla partitura registica, ad eccezione del quadro III-1 e della fuga finale. Lavoro disgiunto nei primi sette giorni dell'orchestra e dei cantanti (che hanno lavorato sulla scena con un maestro ripetitore), congiunto

per gli ultimi tre (con gli strumentisti per la prima volta nella buca orchestrale). Utilizzati più spazi dell'Università: teatro PTU, teatro TAU, sale prove annesse, aula Ares, giardino vicino al PTU.

- Aldo Zucco, Massimo Savoia, Nevio Cavina: lavoro di preparazione dell'allestimento scenico con gli studenti. Produzione di oggetti scenici temporanei, ideazione dei primi piani luci, ipotesi di "arrangiamento" dei costumi con i vestiti a disposizione. Lavoro sul video-film dedicato al progetto.
- Antonino Siringo, Davide Sanson e Selene Framarin: training con gli strumentisti di Aosta e Fiesole su spazio e ascolto, improvvisazione, movimento e suono.
- Alessio Bergamo, Massimiliano Cutrera: training al TAU con gli studenti di Matera, di Catania e di Cosenza.

Lezioni/incontri

- Daniele Vianello: intervento introduttivo al campus e al progetto IM-PACT. Musica e teatro, teorie e pratiche a confronto. Un progetto laboratoriale pedagogico-didattico volto alla valorizzazione dei processi prima ancora che degli esiti e dei prodotti finali; teatro come spazio di relazione.
- Lezioni teoriche: Carlo Serra su "Atmosfere", Marco Targa su "Musica e teatro", Carlo Fanelli su "Fonti shakespeariane del *Falstaff*", Piermario Vescovo su "Drammaturgia", Enrico Pitozzi su "suono e voce", Daniele Vianello su "Spazio scenico e relazione teatrale", Gerardo Guccini su "Dramaturg e il caso Boito".
- Durante il campus si sono tenute riunioni tra docenti e incontri teorici volti all'analisi del lavoro svolto o da svolgere tra docenti e studenti, coordinati da Daniele Vianello.

Eventi

- Alexander Lonquich: concerto al TAU martedì 16 (C. Ph. E. Bach, Beethoven, Schumann).
- Dimostrazione/concerto dei gruppi di lavoro diretti da Stephanie Pradouroux, Antonino Siringo e Davide Sanson per il gruppo completo di partecipanti il 23 settembre al PTU.

Tematiche generali e connessioni al lessico

- Prove/processo/prodotto;
- Drammaturgia-rappresentazione;
- Regia;
- Direzione d'orchestra;
- Voce-Vocalità;
- Suono-Spazio;
- Spazio scenico-relazione teatrale;
- Improvvisazione;

- Atmosfera;
- Scenografia, costumi, luci;
- Attori-Cantanti.

Accademia di Belle Arti di Catania, 28-30 ottobre 2025

Laboratori

- Lavoro con Alessio Bergamo, Massimo Savoia, Aldo Zucco, gli allievi di ABA Catania e le ditte incaricate della preparazione di oggetti e costumi di scena del *Falstaff*;
- Lavoro sulle grafiche da proiettare e sugli storyboard per i film da girare e inserire nello spettacolo;
- Lavoro sul video-film dedicato al progetto.

Lezioni/incontri

- Alessio Bergamo: “Strutturazione del dramma e pensiero registico”;
- Daniele Vianello: “Teatro. Dallo spazio della drammaturgia alla drammaturgia dello spazio”.

Eventi

- 29 ottobre concerto di un duo di allievi di Fiesole presso il conservatorio Bellini di Catania (musiche di Brahms).

Tematiche generali e connessioni al lessico

- Prove/processo/prodotto;
- Drammaturgia-rappresentazione;
- Regia;
- Direzione d'orchestra;
- Spazio scenico-relazione teatrale;
- Scenografia, costumi, luci;
- Attori-Cantanti.

NEOJIBA (Salvador de Bahia), 7-20 dicembre 2025

Laboratori/prove

- Lavoro sul *Falstaff*. Allestimento (sistemazione costumi, riprese dei filmati da inserire nello spettacolo e primo lavoro di montaggio, lavoro sulle grafiche da proiettare durante lo spettacolo, ricerca e produzione di oggetti per gli spettacoli del 19 e 20 dicembre);
- Prove d'orchestra;
- Prove sceniche dei cantanti con maestro accompagnatore;
- Prove musicali cantanti con orchestra;
- Prove sceniche di cantanti con orchestra ed elementi di allestimento;
- Selene Framarin e Stephanie Praduroux: training musica/spazio/movimento con allievi di NEOJIBA, di Aosta e di Fiesole.

Lezioni/incontri

- Durante il campus si sono tenuti incontri teorici di coordinamento e di analisi del lavoro svolto e da svolgere tra docenti e con gruppi di studenti, a cura di Marco Targa e Daniele Vianello;
- 19 dicembre: Incontro conclusivo di analisi e discussione teorica sull'andamento del lavoro, coordinato da Marco Targa e Daniele Vianello;
- Allievi di Catania: lavoro sul video-film dedicato al progetto.

Eventi

- 19 e 20 dicembre: *Falstaff*, dimostrazione/spettacolo in forma sperimentale di "Opera studio", aperta alla cittadinanza di Salvador de Bahia. Attori-cantanti, direttore d'orchestra e strumentisti hanno condiviso uno stesso spazio scenico.

Tematiche generali e connessioni al lessico

- Prove/processo/prodotto;
- Drammaturgia-rappresentazione;
- Regia;
- Direzione d'orchestra;
- Voce-Vocalità;
- Suono-Spazio;
- Atmosfera;
- Scenografia, costumi, luci;
- Attori-Cantanti.

Università della Calabria, 23 febbraio – 8 marzo 2026

Laboratori/prove

- Francesco Zingariello: prove per il concerto sinfonico del 26 febbraio;
- Alessio Bergamo, Massimiliano Cutrera, Alexander Lonquich e Edoardo Rosadini: prove sul *Falstaff* e debutto con spettacoli al TAU il 5 e l'8 marzo;
- Aldo Zucco, Massimo Savoia, Nevio Cavina: lavoro sull'allestimento scenico con gli studenti di Aba Catania e Unical Cosenza;
- Lavoro sul video-film dedicato al progetto;
- Ripresa sonora e video dello spettacolo;
- Antonino Siringo, Davide Sanson, Selene Framarin e Massimiliano Cutrera: training con gli strumentisti di Aosta, di Fiesole e con i coristi di Bahia su spazio e ascolto, improvvisazione, movimento e suono.

Lezioni/incontri

- Daniele Vianello: intervento introduttivo al campus e al progetto IM-PACT. Musica e teatro, teorie e pratiche a confronto. Un progetto laboratoriale pedagogico-didattico, volto alla valorizzazione dei processi prima ancora che degli esiti e dei prodotti finali; teatro come spazio di relazione.

- Durante il campus si sono tenuti incontri teorici di coordinamento e di analisi del lavoro svolto o da svolgere tra docenti e con gruppi di studenti, a cura di Marco Targa e Daniele Vianello;

Eventi

- Concerto sinfonico diretto da Francesco Zingariello, musiche di Salieri, Mendellsohn, Čajkovskij. 26 febbraio, TAU;
- *Falstaff*, direzione d'orchestra Alexander Lonquich (sostituito da Edoardo Rosadini), regia Alessio Bergamo, 5 e 8 marzo, TAU;
- Convegno Internazionale *"Il segreto dell'arte è questo: rubar con garbo e a tempo"*. *Proposte per un lessico dei concetti teatrali e musicali, tra teorie e pratiche*, a cura di Gerardo Guccini e Daniele Vianello, 6 e 7 marzo, TAU. Interventi performativi dei gruppi di lavoro diretti da Antonino Siringo e da Davide Sanson, Massimiliano Cutrera e Selene Framarin. Interventi teorici di Emilio Sala: *Divagazioni lessicografiche*; Piermario Vescovo: *Drammaturgia*; Gerardo Guccini: *Dramaturg - Il caso Boito*; Carlo Fanelli: *Sullo scrittoio del Bardo. Falstaff di William Shakespeare*; Davide Carnevali: *Il Lessico di Sarrazac: sue influenze sulla nuova drammaturgia*; Daniele Vianello: *Spazio scenico: invenzioni, strutture, drammaturgie*; Marco Targa: *Musica come teatro. Divagazioni su un'analogia problematica*; Enrico Pitozzi: *Acusma: il suono, la voce, la scena*; Carlo Serra: *Atmosfera, spazio, trompe l'oeil*; Fabrizio Festa: *Recitar cantando, cantando recitar*; Alessio Bergamo: *Pedagogia e messinscena*; Antonino Siringo: *Improvvisazioni*; Davide Sanson: *Prove d'azione con strumenti*; Massimo Savoia: *Scenografia, costumi, luci*; Anna Maria Meo: *Formazione, cultura, comunità*; Ricardo Castro: *Progetti orchestrali sociali: gestione e visioni*; Fabio Vincenzi: *Teatri e territorio: esperienze Unical*; Stefano Vizioli: *Suonare il palcoscenico: l'Opera e i suoi mestieri*; Alexander Lonquich: *Culture teatrali e musicali: la direzione come arte dell'ascolto*; Edoardo Rosadini: *Preparare l'orchestra interpretando personaggi*.

Tematiche generali e connessioni al lessico

- Prove/processo/prodotto;
- Drammaturgia-rappresentazione;
- Regia;
- Direzione d'orchestra;
- Voce-Vocalità;
- Suono-Spazio;
- Atmosfera;
- Spazio scenico-relazione teatrale;
- Scenografia, costumi, luci;
- Attori-Cantanti.

Sguardi sul progetto

Conservatorio di musica “Egidio Romualdo Duni” di Matera
5-8 marzo 2025



1-2. Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).



3-4. Foto: Alessandro Cali, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).



5-7.

Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).

Conservatoire de la Vallée d'Aoste
2-5 aprile 2025



1-2. Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).



3-4.

Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).

Scuola di Musica di Fiesole
14-17 maggio 2025



1-2. Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).

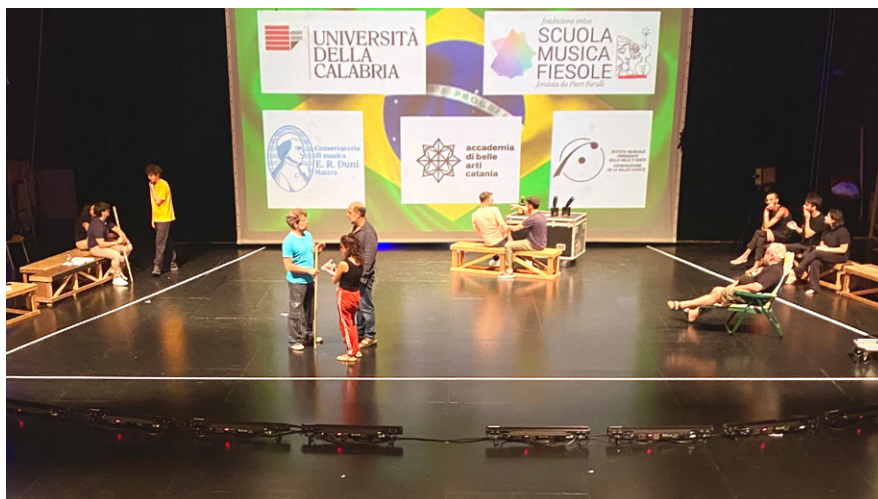


3-4. Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).

Università della Calabria
15-24 settembre 2025



1-2. Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).



3-4.

Foto: Daniele Vianello.

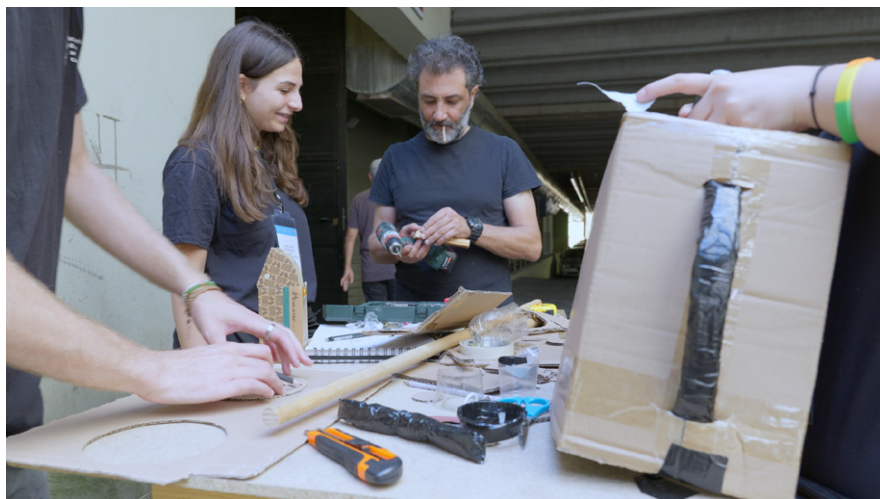


5. Foto: Daniele Vianello.

6. Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).



7-8. Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).

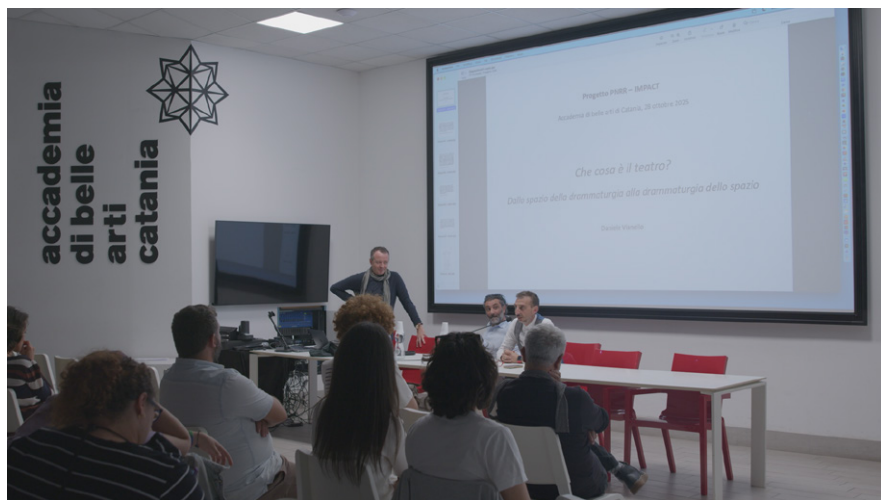


9-10. Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).



11. Foto: Daniele Vianello.

Accademia di Belle Arti di Catania
28-30 ottobre 2025



1-2. Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).



3-4. Foto: Alessandro Calì, Giuseppe Gazzo, Fortunato Grosso (ABACT).

NEOJIBA (Salvador de Bahia)
7-20 dicembre 2026



1. Foto: Matheus dos Anjos.
2. Foto: Beatriz Meneses.



3-4.

Foto: Beatriz Meneses.



5. Foto: Fran Marrocos.
6. Foto: Daniele Vianello.



7. Foto: Beatriz Meneses.
8-9. Foto: Daniele Vianello.



10-11. Foto: Isabel Ramos.



12-13.

Foto: Daniele Vianello.



14. Foto: Daniele Vianello.
15. Foto: Beatriz Meneses.



16-17.

Foto: Beatriz Meneses.



18. Foto: Isabel Ramos.
19-20. Foto: Beatriz Meneses.

Prove del *Falstaff*, Università della Calabria, Teatro Auditorium Unical
23 febbraio – 5 marzo 2026



1-2.
3.

Foto: Daniele Vianello.
Foto: Pietro Scarcello (Unical).



4-6. Foto: Pietro Scarcello (Unical).



7-9.

Foto: Pietro Scarcello (Unical).

**Concerto di musica sinfonica, Università della Calabria,
Teatro Auditorium Unical, 26 febbraio 2026**



1-3. Foto: Riccardo Tucci (Unical).

Falstaff, Università della Calabria, Teatro Auditorium Unical
5, 8 marzo 2026



1. Foto: Riccardo Tucci (Unical).
- 2-3. Foto: Pietro Scarcello (Unical).



4-5. Foto: Pietro Scarcello (Unical).
6. Foto: Riccardo Tucci (Unical).



7. Foto: Riccardo Tucci (Unical).
8-9. Foto: Pietro Scarcello (Unical).



10. Foto: Riccardo Tucci (Unical).
11-12. Foto: Daniele Vianello.



13. Foto: Riccardo Tucci (Unical).
14. Foto: Pietro Scarcello (Unical).



15-17. Foto: Riccardo Tucci (Unical).



18–20. Foto: Riccardo Tucci (Unical).

Convegno, Università della Calabria, Teatro Auditorium Unical
6-7 marzo 2026



1-4. Foto: Pietro Scarcello (Unical).

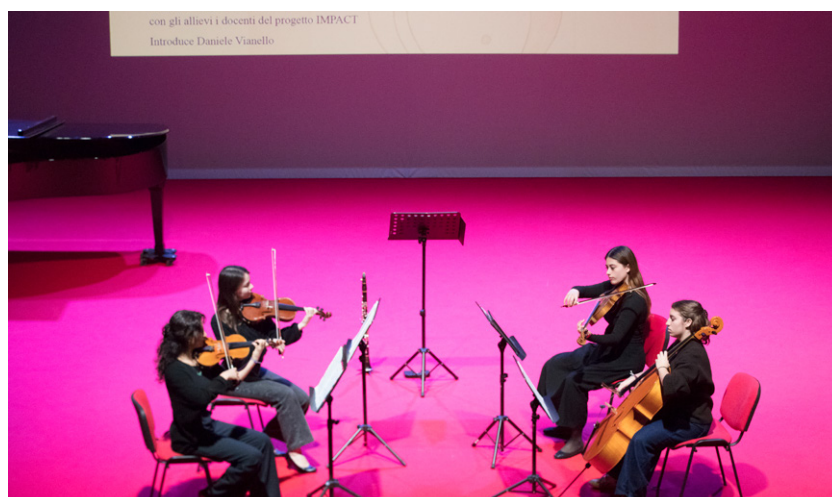


5-6.
7.

Foto: Pietro Scarcello (Unical).
Foto: Daniele Vianello.



8-9. Foto: Daniele Vianello.



10. Foto: Pietro Scarcello (Unical).
11. Foto: Daniele Vianello.



12-13. Foto: Pietro Scarcello (Unical).

Costumi di scena

NANNETTA

NORMALE



MASCHERATA



MEG

NORMALE



MASCHERATA



ALICE

NORMALE



MASCHERATA



QUICKLY

NORMALE



CORISTE FEMMINILI

MASCHERATA



FALSTAFF

I ATTO

I ATTO
1° QUADRO



FALSTAFF

II ATTO

II ATTO
2° QUADRO



FORD-FONTANA

NORMALE



MASCHERATA



BARDOLFO

NORMALE



MASCHERATA



CAJUS

NORMALE



MASCHERATA



PISTOLA

NORMALE



MASCHERATA



FENTON

NORMALE



MASCHERATA



UOMO CON TUTA SCHELETRO

MASCHERATA



OPERATORE CINEMATOGRAFICO



Carlotta Giunta

Maschere

Mrs. Alice Ford



- Basi per le maschere in cartone pressato
- Colori acrilici : bianco e nero
- Applicazioni in pizzo floreale bianco
- Tessuto in velluto di cotone nero per il rivestimento interno
- rivetti tubolari a doppia calotta – in metallo per pelletteria
- Elastico nero 10mm

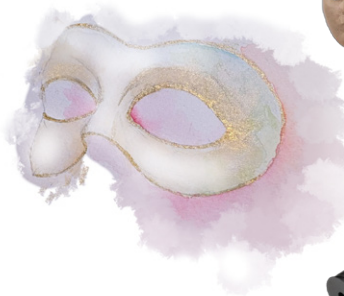
Mr. Ford



La maschera si può trovare già pronta, ma in caso no si trovasse :

- Base per occhiali finti in plastica
- Protesi del naso per il make-up in silicone
- Baffoni con sopraccigli

Nannetta e Mrs. Meg Pege



- Basi per le maschere in cartone pressato
- Tessuto in velluto di cotone nero per il rivestimento interno
- Colori acrilici : bianco, giallo blu oro
- rivetti tubolari a doppia calotta – in metallo per pelletteria
- Elastico nero 10mm

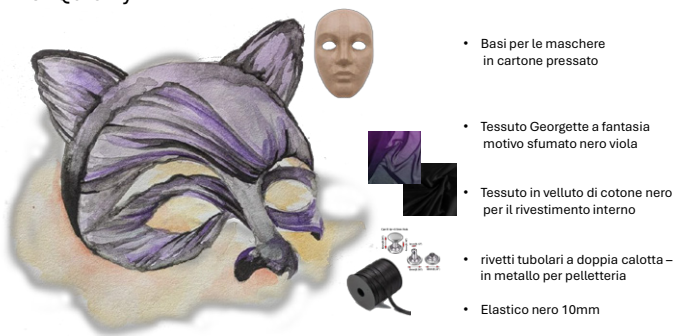
Fenton



Dr. Cajus



Mrs. Quickly



Bardolfo



- Basi per le maschere in cartone pressato
- Pietre colorate, cartone e Carta pesta
- Fili colorati
- Tessuto in velluto di cotone nero per il rivestimento interno
- rivetti tubolari a doppia calotta - in metallo per pelletteria
- Elastico nero 10mm

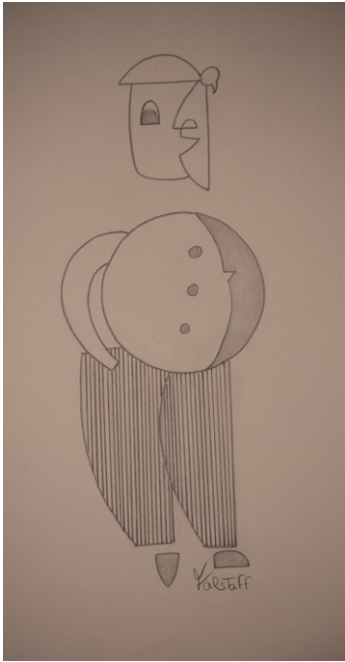
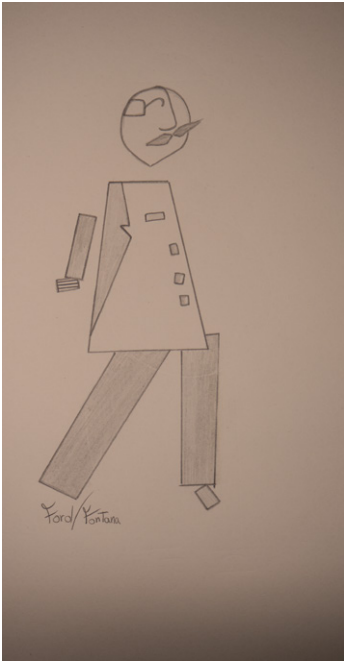
Pistola



PROGETTO DEL REPARTO COSTUMI

- Basi per le maschere in cartone pressato
- Tessuto di cotone nero
- Tessuto in velluto di cotone nero per il rivestimento interno
- rivetti tubolari a doppia calotta - in metallo per pelletteria
- Elastico nero 10mm

Bozzetti dei personaggi



Attrezzatura, oggetti di scena e mobilio

I atto - I quadro

Spolverino con manico sottile
con frange come se fossero
capelli



Macchina da presa con
monopiede regolabile



II atto - I quadro

Portafoglio con banconote



2 flagelli in corda



5 palloncini a forma di luna



II atto - I quadro

Una busta rosa formato A5
con dentro foto porno



Sex toy in legno 24 cm



Orologio da polso anni 20 per
Fontana



II atto - Il quadro

<p>Cornice porta con i piedi 180x80, con scivolo piano inclinato, e quinta armata per coprire lo scivolo</p> 	<p>Anta armadio struttura a vista</p> 	<p>Cesta per Falstaff</p> 
--	---	--

III atto - Il quadro

<p>1 Croce, 2 lapidi, 1 lastra tombale</p> 	<p>Uno sgabello basso</p> 	<p>Ramo 3 m</p> 
---	--	--

III atto - Il quadro

<p>Ascia bipenne</p> 	<p>Bara di cartone</p> 	<p>Corna da capra</p> 
--	--	---

III atto - Il quadro



Progettazione scene, attrezzeria e maschere (Scuola di scenografia ABACT)

Massimo Savoia (coordinamento e supervisione)

Aldo Zucco, Luiz De Roberto, Serena Molino, Giuliana Quinci, Marina Sterlini, Martina Biondolillo, Angelo Pulvirenti

Realizzati da: La Bottega Fantastica & Co. di Daniele Barbera – Catania

Progettazione costumi e accessori (Scuola di progettazione artistica per l'impresa ABACT)

Mario Francesco Barbanera, Sofia Rita Campisi, Carlotta Giunta, Serena Molino, Flavio Massimo Nisi

Realizzati da: Sartoria di Danilo Coppola – Trapani

Bozzetti dei personaggi

Martina Biondolillo (ABACT)

Programmi

NEOJIBA

ópera-estúdio

Falstaff

Giuseppe Verdi

Orquestra e Coro - Projeto IMPACT

19 DEZ 19h . 20 DEZ 15h

PARQUE DO QUEIMADO

MAJESTADES

BAHIA

SM

F

UNIVERSIDADE DA CALÁBRIA

PROJETO PNRR - IMPACT
International Music and Performing
Arts Contaminations and Trainings
(Contaminações e Formações Internacionais
em Música e Artes Performativas)

Curadoria de Ricardo Castro (NEOJIBA), Fabrizio Festa (CONSMT), Alexander Lonquich e Edoardo Rosadini (Scuola Musicale di Fiesole), Davide Sanson (Conservatoire de la Vallée d'Aoste), Massimo Savola (ABACT), Daniele Vianello (UNICAL - Universidade da Calabria)

apresenta

Falstaff

ópera-estúdio

Um projeto laboratorial sobre a
comédia lírica em três atos

Libreto de Arrigo Boito

Música de Giuseppe Verdi

ópera-estúdio

Falstaff

Giuseppe Verdi

servi e sábado
**19 e 20
dezembro**

ORQUESTRA E CORO
PROJETO IMPACT

ELENCO

Sir John Falstaff Mr. Ford (marito di Alice) Mrs. Alice Ford Dott. Cajus Fenton Bardolfo Pistola Nannetta (figlia di Alice e Ford) Mrs. Quickly Mrs. Meg Page La taverniera Il tutuffante dell'Osteria Bluster Keaton	Paolo Rumeiz Maurizio Leoni Adriana Sansonne (CONSMT) e Marilantonietta Dinunno (CONSMT) Francesco Fedele (CONSMT) Fernando Suglia (CONSMT) Emanuele Francesco Colavito (CONSMT) e Berardino Amenta (CONSMT) Raffaele Berlico (CONSMT) Helena Dell'Abate (CONSMT) e Vincenza Ferri (CONSMT) Maria Cardascia (CONSMT) Giada Sturiale (CONSMT) e Antonella Scariello (CONSMT) Alice Pia Falbo (UNICAL) Antony Russo (UNICAL) Nazario Barbara (UNICAL)
--	---

ópera-estúdio

Falstaff

Giuseppe Verdi

servi e sábado
**19 e 20
dezembro**

ORQUESTRA E CORO
PROJETO IMPACT

Regente
Edoardo Rosadini

Regente do Coro
Lucie Barluet

Direção cênica
Alessio Bergamo

Assistente de direção
Massimiliano Cutrera

Assistentes de direção
Sara Capalbo (UNICAL), Alessia Catzone (UNICAL),
Maria La Carbonara (UNICAL), Natalia Malagrino (UNICAL)

Cenografia, Figurinos, Iluminação, Vídeo
Prof. Aldo Zucco (ABACT), Luiz De Roberto (ABACT),
Serena Molino (ABACT), Giuliana Quinci (ABACT),
Marina Sterlini (ABACT), Prof. Liliana Nigro (ABACT),
Mario Francesco Barberana (ABACT), Sofia Rita Campisi
(ABACT), Carlotta Giunta (ABACT), Prof. Nevio Cavina
(ABACT), Martina Biondollo (ABACT), Angelo Pulvirenti
(ABACT), Prof. Maria Arena (ABACT), Alessandro Cali
(ABACT), Giuseppe Gazzo (ABACT), Fortunato Nicolò
Grosso (ABACT), Francesco Pio Patitucci (UNICAL).

ópera-estúdio

Falstaff

Giuseppe Verdi

ORQUESTRA

Violinos I
Costanza Gabbriellini (SMF) - **spalla**
Emma Zebi (SMF)
Vanessa Maruscicello (SMF)
Matilde Cappelli (SMF)
Cosimo Pietro Panni (SMF)
Greta Rimoli (SMF)
Arthur Rodrigues Ferreira dos Santos (NEOJIBA)
Isaac Bispo dos Santos (NEOJIBA)

Violinos II
Ioan Coman (SMF) - **spalla**
Eduardo Galli (SMF)
Adriana Rosati Gusilo (SMF)
Irene Polidori (SMF)
Amelia Venturi (SMF)
Mathieu Vignoli (SMF)
Breno Albuquerque Marinho (NEOJIBA)
Chiara Cortes Filippini (NEOJIBA)

Violas
Giorgia Bartocchini (SMF) - **spalla**
Sofia Sacchetti (SMF)
Pedro Henrique Santana dos Santos (NEOJIBA)
Stênio Rodrigues Oliveira (NEOJIBA)

Visioncellos
Benedetta Mattioli (SMF) - **spalla**
Francesco Paolo Russo (SMF)
Andriia Ostrovska (SMF)
Cassandra Nicolli (SMF)
Maria Iannaccone (SMF)
Margherita Scabia (SMF)

Contrabaixos
Gabriel Figueiredo Miranda (NEOJIBA)
Kauã Novais Gomes (NEOJIBA)
Breneson Breno Pereira Aquino (NEOJIBA)

Flautas
Emma Falleri (SMF) - **1ª flauta**
Maria de Fátima Miranda Jesus (NEOJIBA) - **2ª flauta**
Vittoria Frigo (SMF) - **piccolo e 3ª flauta**

Oboés
Vittoria Paci (SMF) - **1º oboé**
Marcelo dos Santos da Silva (NEOJIBA) - **2º oboé**

Corno inglês
Marcelo dos Santos da Silva (NEOJIBA)

Clarinetes
Carlo Fekete (SMF) - **1º clarinete**
Eduardo Luís de Oliveira Mendonça (NEOJIBA) - **2º clarinete**

Fagotes
Gemma Caranaghioli (SMF) - **1º fagote**
Luís Guilherme Lirio Freitas (NEOJIBA) - **2º fagote**

Trompas
Anderson Santana dos Santos (NEOJIBA) - **1ª trompa**
Clara Gentile (SMF) - **2ª trompa**
Francisco Schepparelli (Cons. Aosta) - **3ª trompa**
Gabriel Araújo Santana dos Santos (NEOJIBA) - **4ª trompa**

ópera-estúdio

Falstaff

Giuseppe Verdi

ORQUESTRA

Trompete
Gabriela Prumotion (Cons. Aosta)
- **1ª trompete**
Paolo Tori (Cons. Aosta) - **2ª trompete**
Luca Giusti (SMF) - **3ª trompete**

Trombone
Alca Fontana (Cons. Aosta)
- **1ª trombone**
Gabriela Sartore (Cons. Aosta)
- **2ª trombone**
Erick Cazen da Silva Pereira (NEOJIBA)
- **3ª trombone**

Tuba
Eliana Marangoni (Cons. Aosta)

Percussão
Jamiro Ferrari (SMF)
Nicolò Candarliero Lopez (SMF)

Viola
Diego Alves Rodrigues (NEOJIBA)

CORO

Alessandra Lima (NEOJIBA)
Ari Barbosa (NEOJIBA)
Marjuna Ramos (NEOJIBA)
Saffra Evelyn (NEOJIBA)
Maiane Santa Isabel (NEOJIBA)
Jo Matos (NEOJIBA)
Nicole Sá (NEOJIBA)
Sabrina Felix (NEOJIBA)
Mathieu Oliveira (NEOJIBA)
Gustavo Santos (NEOJIBA)
Iuri Neary (NEOJIBA)
João Nascimento (NEOJIBA)
Gabriel Jesus (NEOJIBA)
Naum Souza (NEOJIBA)
Dani Barros (NEOJIBA)
Manoel Felipe (NEOJIBA)



Falstaff
GIUGIARRETTA

setta e sábado
**19 e 20
dezembro**

ORQUESTRA E CORO
PROJETO IMPACT

FORMAÇÃO PEDAGÓGICO-DIDÁTICA

Sob a coordenação dos professores:

Maria Arena (ABACT), Alessio Bergamo (UNICAL), Nevio Cavina (ABACT), Massimiliano Cutrera (UNICAL), Carlo Favelli (UNICAL), Fabrizio Festa (CONSMT), Seline Framarin (Conservatoire de la Vallée d'Aoste), Gerardo Guccini (Università de Bologna), Alexander Lonquich (SMF), Liliana Nigro (ABACT), Enrico Pittozzi (Università de Bologna), Stephanie Pradioux (Conservatoire de la Vallée d'Aoste), Edoardo Rosadini (SMF), Davide Sanson (Conservatoire de la Vallée d'Aoste), Massimo Savoia (ABACT), Carlo Serra (UNICAL), Antonino Siringo (SMF), Marco Targa (UNICAL), Piermarco Vescovo (Università Ca' Foscari de Venezia), Daniele Vianello (UNICAL), Francesco Zingariello (CONSMT), Aldo Zucco (ABACT).

COORDENAÇÃO TÉCNICO-ADMINISTRATIVA

Maria Franca Ronzillo (CONSMT), Giuseppe Colacicco (CONSMT), Renata D'Urso (Neojiba), Cristina Cirillo (SMF), Caterina Pulia (UNICAL), Alexandra Storan (Project Manager)



Falstaff
GIUGIARRETTA



SINOPSE DO PROJETO

O Projeto IMPACT tem como objetivo fortalecer a estratégia de internacionalização das instituições AFAM e das universidades italianas envolvidas, em direção a países europeus e extra-europeus, com base na concepção, experimentação e validação de uma oferta formativa multidisciplinar e inovadora. Essa oferta se estrutura a partir de uma série de ações-piloto (percursos formativos, mobilidade e intercâmbios internacionais, produções performativas, pesquisa académica), baseadas em uma abordagem multidisciplinar entre música, teatro e ópera.




Falstaff
GIUGIARRETTA

SINOPSE DE FALSTAFF

ATO PRIMEIRO

Quadro 1

Na Estalagem da Jarreiteira, o Doutor Cajas investe contra Sir John Falstaff, acusando-o, juntamente com seus dois criados, Bardolfo e Pistola, de tê-lo embragado para rouba-lo. Falstaff, imperturbável, o despede e retorna ao seu plano: acaba de escrever duas cartas idênticas, uma destinada a Alice, esposa do rico burguês Ford, e outra a Meg Page. Espera, assim, conquistar o coração das duas mulheres e, por consequência, a bolsa de seus maridos, reabastecendo seu próprio bolso. Incumbe então os dois criados de entregarem as cartas, mas estes, alegando razões de honra, se recusam. Falstaff, furioso, os demite e confia a tarefa ao pajem Robin.

Quadro 2

Em um jardim próximo à casa de Ford, Meg e a amiga Quickly encontram Alice, que sai de casa com a filha Nannetta. Conversando, Alice e Meg leem as cartas recém-recebidas e, ao compará-las, percebem, rindo, que o texto é o mesmo. Decidem, então, punir o cúmplice pretendente e se afastam planejando uma burla; caberá à experiente e espirituosa Quickly apresentar-se a ele para marcar o encontro. Enquanto isso, chega Ford em companhia de Cajas e Fenton (o primeiro pretendente oficial de Nannetta, o outro seu amado correspondido), além de Bardolfo e Pistola, que, ressentidos pela demissão, revelaram as intenções de Falstaff. Também o grupo dos homens passa a planejar vingança.



Falstaff
GIUGIARRETTA

ATO SEGUNDO

Quadro 1

Bardolfo e Pistola retornam à Estalagem da Jarreiteira fingindo arrependimento, sustentando assim o jogo de Ford. Chega também Quickly, levando a Falstaff a mensagem de Alice: ele poderá encontrá-lo entre duas e três da tarde. Falstaff despede a intermediária e exalta suas qualidades de sedutor, ainda consideráveis apesar da idade. Surge então um certo senhor Fontana, que na realidade é Ford disfarçado. Após entregar a Falstaff uma bolsa cheia de dinheiro, faz-lhe uma proposta estranha: que conquiste Alice, por quem ele é secretamente apaixonado, para que, uma vez perdida sua incorruptibilidade, a mulher se conceda também a ele. Segurando a bolsa, Falstaff aceita e lhe confessa que já tem um encontro marcado com a dama naquela mesma tarde. Ford, transtornado pelo ciúme, decide surpreender os adúlteros e sai em companhia de Falstaff.

Quadro 2

Alice se prepara, com as amigas, para receber Falstaff e tranquiliza Nannetta: ela não se casará com o Doutor Cajas, como deseja Ford. Quando fica sozinha, Falstaff chega e inicia o gaiteio; porém Quickly entra para anunciar a chegada de Meg. Falstaff se esconde atrás de um biombo, enquanto Meg, fingindo grande agitação, avisa Alice de que seu marido se aproxima enlouquecido de ciúme. Inesperadamente, Ford realmente chega, acompanhado de Fenton, Cajas, Bardolfo e Pistola, invade a casa e inicia a busca por todos os cômodos. As mulheres, com dificuldade, escondem Falstaff no cesto de roupas sujas – já revestido pelos homens furiosos – enquanto Nannetta e Fenton aproveitam para se refugiar atrás do biombo. Ford descobre a filha em intimidades com o rapaz e, aproveitando esse momento de distração, as amigas lançam no chão abaixo o cesto com Falstaff dentro. Em meio à hilaridade geral, a burla é revelada.



Falstaff
GIUGIARRETTA

ATO TERCEIRO

Quadro 1

Uma nova armadilha aguarda Falstaff. Diante da Estalagem da Jarreiteira, ele pragueja contra o mundo inteiro, encontrando consolo apenas em um bom copo de vinho quente. Quando Quickly aparece, ele quer envodiá-la, mas a mulher lhe assegura que Alice é inocente e marca um novo encontro. À meia-noite, vestida de caçador negro, ela o aguardará no parque de Windsor, sob o carvalho de Herne, onde, segundo a lenda, se reúnem criaturas fantásticas. Todos os habitantes de Windsor, informados da burla, se disfarçam de duendes e espíritos. Nannetta será a Rainha das Fadas. Ford pretende aproveitar a confusão e instrui Cajas para que, durante a mascarada, ele possa se casar com Nannetta. O plano, porém, é ouvido por Quickly, que imediatamente informa a jovem.

Quadro 2

É noite, nas proximidades do carvalho de Herne: Fenton canta uma canção de amor e Nannetta lhe responde, enquanto Alice dá os últimos retoques em seu plano. À meia-noite, entra Falstaff, com enormes chifres na cabeça, e, ao ver Alice, retoma o gaiteio; é, porém, interrompido pela chegada das fadas, que, segundo as crenças populares, jamais devem ser olhadas no rosto. Falstaff se lança com o rosto ao chão, mas, após o canto da Rainha das Fadas, é atacado por (falsos) diabos, elfos e duendes, que o espantam e o obrigam a se penitenciar. Quando, enfim, reconhece Bardolfo, todos retiram as máscaras: o cavaleiro, após um momento de desconcerto, aceita a derrota com uma gargalhada. Ford então convida para o casamento a Rainha das Fadas e um homem mascarado; por sua vez, Alice apresenta outros dois noivos, uma jovem coberta por um véu azul-celeste e um homem de capa e máscara. Ford abençoa os dois casais e somente quando os véus são retirados descobre, com amargura, que uniu Fenton a Nannetta e o Doutor Cajas a Bardolfo, disfarçado (agora ele) de Rainha das Fadas. Falstaff fi às suas costas. "Tudo no mundo é burla". Resta apenas aceitar o novo parentesco e, para bem encerrar a festa, entoa um animado coro burlesco.



Falstaff
GIUGIARRETTA

OPERA FALSTAFF

2025

MANTENEDOR:

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

GOVERNO DO ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL

GOVERNO DO ESTADO DE PIAUÍ

GOVERNO DO ESTADO DE RORAIMA

GOVERNO DO ESTADO DE SERGIPE

GOVERNO DO ESTADO DE TOCANTINS

GOVERNO DO ESTADO DE TRINIDAD E TOBAGO

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

GOVERNO DO ESTADO DE PERU

GOVERNO DO ESTADO DE BOLÍVIA

GOVERNO DO ESTADO DE COLOMBIA

GOVERNO DO ESTADO DE VENEZUELA

GOVERNO DO ESTADO DE GUATEMALA

GOVERNO DO ESTADO DE EL SALVADOR

GOVERNO DO ESTADO DE HONDURAS

GOVERNO DO ESTADO DE NICARAGUA

GOVERNO DO ESTADO DE COSTA RICA

GOVERNO DO ESTADO DE PANAMÁ

GOVERNO DO ESTADO DE PARAGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE URUGUAI

GOVERNO DO ESTADO DE ARGENTINA

GOVERNO DO ESTADO DE CHILE

TEATRO AUDITORIUM UNICAL

26 febbraio, ore 20.30

IMPACT

International Music and Performing Arts Contaminations and Trainings

MUR: INTAFAM00057
CUP D02C4000040005

a cura di

Ricardo Castro (NEOJIBA), Fabrizio Festa (CONSMT),
Alexander Lonquich e Edoardo Rosadini (Scuola di Musica di Fiesole),
Davide Sanson (Conservatoire de la Vallée d'Aoste), Massimo Savoia (ABACT),
Daniele Vianello (UNICAL – Università della Calabria)

presenta

Concerto Sinfonico

Antonio Salieri, *Falstaff* Sinfonia
Felix Mendelssohn Bartholdy, *Ouverture da A Midsummer Night's Dream*
(*Sogno di una notte di mezza Estate*), op. 61 MWV M13
Pëtr Il'ic Čajkovskij, *Romeo e Giulietta*

direttore d'orchestra
Francesco Zingariello

Orchestra

violini I: Costanza Cabbrielli (SMF), Emma Zebi (SMF), Matilde Cappelli (SMF), Vanessa Martusciello (SMF), Cosimo Pietro Parrini (SMF), Creta Romoli (SMF) Arthur Rodrigues Ferreira dos Santos (NEOJIBA), Isaac Bispo dos Santos (NEOJIBA)
violini II: Ioan Coman (SMF), Edoardo Galli (SMF), Adriana Rosati Gussio (SMF), Irene Polidori (SMF), Amelia Venturi (SMF), Mathieu Vignoli (SMF), Breno Albuquerque Marinho (NEOJIBA), Chiara Côtes Filippini (NEOJIBA)
viola: Giorgia Bartocchini (SMF), Sofia Sacchetti (SMF), Pedro Henrique Santana dos Santos (NEOJIBA), Stênio Rodrigues Oliveira (NEOJIBA)
violoncelli: Benedetta Matteoli (SMF), Andrea Chilstovskij (SMF), Marta Iannaccone (SMF), Cassandra Niccoli (SMF), Francesco Paolo Russo (SMF), Margherita Scabia (SMF)
contrabbassi: Gabriel Figueiredo Miranda (NEOJIBA), Kauã Novais Gomes (NEOJIBA), Renesson Breno Pereira Aquino (NEOJIBA)
flauti: Emma Falleni (SMF), Maria de Fátima Miranda Jesus (NEOJIBA), Vittoria Frigo (SMF)
oboi: Vittoria Paci (SMF), Marcelo dos Santos da Silva (NEOJIBA)
corno inglese: Marcelo dos Santos da Silva (NEOJIBA)
clarinetti: Carlo Felice (SMF), Eduardo Luis de Oliveira Mendonça (NEOJIBA)
fagotti: Gemma Caramagnini (SMF), Luis Guilherme Lirio Freitas (NEOJIBA)
corni: Anderson Santana dos Santos Souza (NEOJIBA), Clara Gentile (SMF), Francesco Schiapparelli Cons. Aosta), Gabriel Araújo Santana dos Santos (NEOJIBA)
trombe: Gabriele Pramotton (I° tromba, Cons. Aosta), Fausto Tosi (Cons. Aosta), Luca Giuntini (SMF)
tromboni: Alex Fontana (Cons. Aosta), Gabriele Sartore (Cons. Aosta), Erick Cauan da Silva Pereira (NEOJIBA)
tuba: Étienne Marangoni (Cons. Aosta)
percussioni: Jamiro Ferrati (SMF), Nicolò Candelario Lopez (SMF)
chitarra: Diego Alves Rodrigues (NEOJIBA)

Il Progetto IMPACT

mira a rafforzare la strategia di internazionalizzazione delle istituzioni AFAM e delle università italiane coinvolte verso i Paesi europei ed extra-europei, basandosi sulla progettazione, sperimentazione e validazione di un'offerta formativa multidisciplinare e innovativa. Tale offerta si basa su una serie di azioni pilota (percorsi formativi, mobilità e scambi internazionali, produzioni performative, ricerca accademica) basate su un approccio multidisciplinare tra musica, teatro, opera.

bozzetto del personaggio di Falstaff elaborato da Martina Biondelli (ABACT)

TEATRO AUDITORIUM UNICAL

5 marzo, ore 20.30 – 8 marzo, ore 16.00

IMPACT

International Music and Performing Arts Contaminations and Trainings

MUR: INTAFAM0057
CUP D82D4000040005

a cura di

Ricardo Castro (NEO3IBA), Fabrizio Festa (CONSMT),
Alexander Lonquich e Edoardo Rosadini (Scuola di Musica di Fiesole)
Davide Sanson (Conservatorio de la Vallée d'Aoste), Massimo Savio (ABACT),
Daniele Vianello (UNICAL – Università della Calabria)

presenta

FALSTAFF

commedia lirica in tre atti
Libretto di Arrigo Boito
Musica di Giuseppe Verdi

un progetto laboratoriale

REALIZZATO DA

personaggi e interpreti
Sir John Falstaff: Paolo Bumezt
Mr. Ford (marito di Alice): Maurizio Leoni
Mrs. Alice Ford: Adriana Sansone (CONSMT) e Mariantonietta Dinunno (CONSMT)
Dot. Cajus Francesco Fede (CONSMT)
Fenton: Fernando Suglia (CONSMT)
Bardolfo: Emanuele Francesco Colavito (CONSMT) e Berardino Armenta (CONSMT)
Pistola: Raffaele Berloco (CONSMT)
Nannetta (figlia di Alice e Ford): Helena Dell'Abate (CONSMT) e Vincenza Ferri (CONSMT)
Mrs. Quickly: Maria Cardaccia (SMF)
Mrs. Meg Page: Giada Sturda (CONSMT) e Antonella Scaringello (CONSMT)
La taverniera: Alice Pia Falbo (UNICAL)
Il tutore dell'Osteria: Anthony Russo (UNICAL)
Butler: Aetion: Nazario Barbara (UNICAL)
direttore d'orchestra
Alexander Lonquich
maestro del coro
Lucie Barluet
regia
Alessio Bergamo
aiuto regia
Massimiliano Cutrera
assistenti regia
Sara Capallo (UNICAL), Alessia Catzone (UNICAL), Maria La Carbonara (UNICAL), Natalia Malagò (UNICAL), Francesco Pio Battucci (UNICAL)
proiezione scena, attrazione e maschere (Scuola di scenografia ABACT)
Massimo Savio (coordinamento e supervisione)
Aldo Zucco, Luiz De Roberto, Serena Molino, Giuliana Quirici, Marina Sterlini, Martina Biondelli, Angelo Pulverenti. Realizzati da: La Bottega Fantastica & Co. di Daniele Barbera – Catania.
proiezione costumi e accessori (Scuola di progettazione artistica per l'impresa ABACT)
Mario Francesco Barbarana, Sofia Rita Campisi, Carlotta Giunta, Serena Molino, Flavio Massimo Neri
Realizzati dalla Satoria di Danilo Coppola – Trapani.
luci e animazioni video (Scuola di scenografia e Cinema ABACT)
Nevo Cavina, Martina Biondelli, Angelo Pulverenti, Giuseppe Gazzo
video documentazione (Scuola di Cinema ABACT)
Maria Arma (coordinamento e supervisione)
Alessandro Calì (regia, riprese e montaggio)
Giuseppe Gazzo (postproduzione, riprese e montaggio)
Fortunato Nicolò Grosso (riprese e montaggio)
orchestra
violini I: Costanza Gabriellini (SMF), Emma Zebi (SMF), Matilde Cappelli (SMF), Vanessa Martucciello (SMF), Cosimo Pietro Parrini (SMF), Greta Romoli (SMF) Arthur Rodrigues Ferreira dos Santos (NEO3IBA), Isaac Bispo dos Santos (NEO3IBA)
violini II: Ioan Coman (SMF), Edoardo Galli (SMF), Adriana Rosati Gussio (SMF), Irene Polidori (SMF), Amelia Venturi (SMF), Mathieu Vignoli (SMF), Breno Albuquerque Marinho (NEO3IBA), Chiara Cortes Filippini (NEO3IBA)
viola: Gloria Bartocini (SMF), Sofia Sacchetti (SMF), Pedro Henrique Santana dos Santos (NEO3IBA), Stênio Rodrigues Oliveira (NEO3IBA)
violoncelli: Benedetta Matteoli (Spalla, SMF), Andrea Chistolvsky (SMF), Marta Iannaccone (SMF), Cassandra Niccoli (SMF), Francesco Paolo Russo (SMF), Margherita Scabia (SMF)
contrabbassi: Gabriel Figueredo Miranda (NEO3IBA), Kaua Novais Gomes (NEO3IBA)
Rensson Breno Pereira Aquino (NEO3IBA)
flauto: Emma Falas (SMF), Maria de Fatima Miranda Jesus (NEO3IBA), Vitoria Fraga (SMF)
oboi: Vitoria Paci (SMF), Marcelo dos Santos da Silva (NEO3IBA)
corni inglesi: Marcelo dos Santos da Silva (NEO3IBA)
clarinetti: Carlo Falete (SMF), Eduardo Luis de Oliveira Mendonça (NEO3IBA)
fagotti: Gemma Canamagnini (SMF), Luis Guilherme Lirio Freitas (NEO3IBA)
corni: Anderson Santana dos Santos Souza (NEO3IBA), Clara Gentile (SMF), Francesco Schiappanelli (Cons. Aosta), Gabriel Araújo Santana dos Santos (NEO3IBA)
trombe: Gabriele Phamotton (Cons. Aosta), Fausto Tosi (Cons. Aosta), Luca Giurini (SMF)
tromboni: Alex Fontana (Cons. Aosta), Gabriele Sartore (Cons. Aosta), Erick Cauan da Silva Pereira (NEO3IBA)
tubi: Elenne Masarungi (Cons. Aosta)
percussioni: Jamiro Ferrari (SMF), Nicolò Candelario Lopez (SMF)
chitarrone: Diego Alves Rodrigues (NEO3IBA)
coro
Alessandra Lima (NEO3IBA), Ari Barbosa (NEO3IBA), Mariana Dias (NEO3IBA), Safira Evelyn (NEO3IBA), Melanie Santa Izabel (NEO3IBA), Jo Mats (NEO3IBA), Nicole Sa (NEO3IBA), Sabrina Felix (NEO3IBA), Mathieu Oliveira (NEO3IBA), Gustavo Santos (NEO3IBA), Nery (NEO3IBA), João Nascimento (NEO3IBA), Gabriel Jesus (NEO3IBA), Naum Souza (NEO3IBA), Davi Barros (NEO3IBA), Manoel Felipe (NEO3IBA)
professori della formazione pedagogica didattica
Maria Arma (ABACT), Alessio Bergamo (UNICAL), Nevo Cavina (ABACT), Massimiliano Cutrera (UNICAL), Carlo Fanelli (UNICAL), Fabrizio Festa (CONSMT), Seline Framarini (Conservatorio de la Vallée d'Aoste), Gerardo Cuccini (Università di Bologna), Alexander Lonquich (SMF), Enrico Pitazzi (Università di Bologna), Stephanie Praxadour (Conservatorio de la Vallée d'Aoste), Edoardo Rosadini (SMF), Davide Sanson (Conservatorio de la Vallée d'Aoste), Massimo Savio (ABACT), Carlo Serra (UNICAL), Antonino Siragusa (SMF), Marco Targa (UNICAL), Renmario Vesco (Università Ca' Foscari di Venezia), Daniele Vianello (UNICAL), Francesco Zingarillo (CONSMT), Aldo Zucco (ABACT)
direttore di scena
Paolo Carbone
scenali di scena
Pietro Scarcello
responsabile di produzione
Fazio Vincenti
coordinamento tecnico-amministrativo
Maria Franca Ronzillo (CONSMT), Giuseppe Colacicco (CONSMT), Agnese Cardanini (CONSMT), Renata D'Urso (Neogiba), Cristina Cirillo (SMF), Caterina Pullia (Responsabile Amministrativa), Alessia Cosentino (UNICAL), Alexandra Storan (Project Manager)
segreteria
Rosa Aimeria, Matteo Zetti, Ortensia Cristiano, Luigi Filice

SINOSI DEL PROGETTO

Il Progetto IMPACT mira a rafforzare la strategia di internazionalizzazione delle istituzioni AFAM e delle università italiane coinvolte verso i Paesi europei ed extra-europei, basandosi sulla progettazione, sperimentazione e validazione di un'offerta formativa multidisciplinare e innovativa. Tale offerta si basa su una serie di azioni pilota (percorsi formativi, mobilità e scambi internazionali, produzioni performative, ricerca accademica) basate su un approccio multidisciplinare tra musica, teatro, opera.

SINOSI DI FALSTAFF

ATTO PRIMO

Quadro 1
Nell'Osteria della Giarrettiera, il Dottor Cajus si scaglia su Sir John Falstaff accusando lui e i suoi due servi, Bardolfo e Pistola, di averlo fatto ubriacare per derubarlo. Ma Falstaff, imperturbabile, lo manda via e torna con il pensiero al suo piano: ha appena scritto due lettere identiche, destinate una ad Alice, moglie del ricco borghese Ford, l'altra a Meg Page. Falstaff spera così di conquistare il cuore delle due donne e, di riflesso, la borsa dei loro mariti; e di poter così rimpinguare il borsellino. Incarica allora i due servi di recapitare, ma questi, accampando motivi d'onore, si rifiutano. Falstaff, furente, li licenzia e affida il compito al paggio Robin.

Quadro 2
In un giardino presso casa Ford, Meg e l'amica Quickly incontrano Alice che sta uscendo di casa con la figlia Nannetta: conversando, Alice e Meg leggono le lettere appena ricevute e, confrontandole, si accorgono, ridendo, che il testo è lo stesso. Decidono quindi di punire il corpolento corteggiatore e si allontanano meditando una burla; sarà l'attesa e spiritosa Quickly a presentarsi a lui per fissare l'appuntamento con le donne. Frattanto giunge Ford in compagnia di Cajus e Fenton (il primo pretendente ufficiale di Nannetta, l'altro amante corrisposto della ragazza), e di Bardolfo e Pistola, che, indispettiti dal licenziamento, hanno svelato le intenzioni di Falstaff. Anche il gruppo degli uomini medita dunque vendetta.

ATTO SECONDO

Quadro 1

Bardolfo e Pistola tornano all'Osteria della Giarrettiera fingendosi pentiti, reggendo così il gioco a Ford. Arriva anche Quickly, portando a Falstaff il messaggio di Alice: ella potrà incontrarlo tra due ore del pomeriggio. Falstaff cede alla mezzana e inneggia alle proprie doti di seduttore, ancora ragguardevoli nonostante l'età. Si presenta a questo punto un certo signor Fontana, che è in realtà Ford travestito. Costui, dopo aver consegnato a Falstaff una borsa piena di denaro, gli fa una strana proposta: che conquisti Alice, di cui egli è segretamente innamorato, cosicché, una volta persa la propria incorruttibilità, la donna si conceda anche a lui. Afferrando la borsa, Falstaff accetta la proposta e gli confida che quel pomeriggio ha un incontro fissato con la donna. Ford, sconcertato e in preda alla gelosia, decide di sorprendere gli adulteri ed esce in compagnia di Falstaff.

Quadro 2

Alice intanto si prepara, con le amiche, a ricevere Falstaff e intanto rassicura Nannetta: non sposerà il Dottor Cajus: comata sola, egli arriverà e da inizio al corteggiamento; ma entra Quickly ad annunciare l'arrivo di Meg. Falstaff allora si nasconde dietro un paravento, mentre Meg, fingendosi agitatissima, avvisa Alice che suo marito si sta avvicinando pazzo di gelosia. Ma, inaspettatamente per le donne, Ford sta arrivando davvero; insieme a Fenton, Cajus, Bardolfo e Pistola irrompe in casa e comincia la perquisizione di tutte le stanze. Le donne nascondono a fatica Falstaff nella cesta della biancheria sporca – già esplorata dagli uomini infuriati – mentre Nannetta e Fenton ne approfittano per rifugiarsi dietro al paravento. Ford scopre la figlia che amoreggia con il ragazzo e, approfittando di questo momento di distrazione, le amiche rovesciano nell'acqua del canale sottostante la cesta con dentro Falstaff. Nell'aria generale, la burla è svelata.

ATTO TERZO

Quadro 1

Ma un'altra trappola attende Falstaff. Davanti all'Osteria della Giarrettiera, egli impreca contro il mondo intero, trovando conforto solo in un buon bicchiere di vin caldo. Quando Quickly si presenta, egli la vorrebbe scacciare, ma la donna gli assicura che Alice è innocente e gli fissa così un nuovo appuntamento: allo scoccare della mezzanotte ella lo attenderà, vestito da cacciatore nero, nel parco di Windsor, sotto la quercia di Herne, dove si narra si incontrino creature fantastiche. Tutti gli abitanti di Windsor, informati della burla, si travestono da folletti e spiriti. Nannetta sarà la Regina delle Fate. Ford intende approfittare della confusione e da quindi istruzioni a Cajus, per fare in modo che, nel corso della mascherata, egli possa sposare sua figlia Nannetta. Ma il progetto viene uito da Quickly, che immediatamente ne informa la ragazza.

Quadro 2

E' notte, nei pressi della quercia di Herne: Fenton canta una canzone d'amore e Nannetta gli risponde, mentre Alice da gli ultimi ritocchi al suo piano. A mezzanotte entra Falstaff, con delle enormi corna sulla testa, e, vedendo Alice, riattacca con il corteggiamento; viene però interrotto dall'arrivo delle fate, che, secondo le credenze popolari, non vanno mai in faccia. Falstaff si getta con il volto a terra, ma dopo il canto della Regina delle fate, gli viene aggredito da (finti) diavoli, elfi e folletti, che lo bastonano e lo costringono a pentirsi. Ma quando infine Falstaff riconosce Bardolfo, tutti gettano la maschera: il cavaliere, dopo un momento di smarrimento, accetta la sconfitta con una risata. Ford allora invita agli sponsali la Regina delle Fate e un uomo mascherato, mentre a sua volta Alice introduce altri due sposi, una fanciulla nascosta da un velo celeste e un uomo in cappa e maschera. Ford benedice le due coppie di sposi e solo quando vengono tutti i veli egli scopre con amarezza di aver unito Fenton con Nannetta e il Dottor Cajus con Bardolfo, travestito (ora lui), da Regina delle Fate. Falstaff ride alle sue spalle. "Tutto nel mondo è burla". Non resta altro che accettare il nuovo parentado, non senza aver intonato, per ben chiudere la festa, un buon coro burlesco.

bozzetto del personaggio di Falstaff elaborato da Martina Biondelli (ABACT)






Teatro Auditorium Unical

6-7 marzo 2026

IMPACT
International Music and Performing Arts Contaminations and Trainings
 MUR: INTAFAM00057
 CUP D8J2400040005

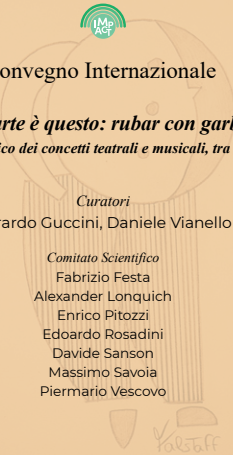


Convegno Internazionale

“Il segreto dell'arte è questo: rubar con garbo e a tempo”
Proposte per un lessico dei concetti teatrali e musicali, tra teorie e pratiche

Curatori
 Gerardo Guccini, Daniele Vianello

Comitato Scientifico
 Fabrizio Festa
 Alexander Lonquich
 Enrico Pitozzi
 Edoardo Rosadini
 Davide Sanson
 Massimo Savoia
 Piermarco Vescovo










6 MARZO

10.00-10.30
registrazione e welcome coffee

10.30-11.45
sessione di apertura - saluti istituzionali
 con, tra gli altri:
 Stefano Curcio – Prorettore vicario Unical
 Francesco Raniolo – Presidente CAMS
 Raffaele Perrelli – Direttore Dipartimento di Studi Umanistici
 Roberto Gaudio – Presidente Conservatorio di Cosenza
 Anna Maria Meo – Sovrintendente Scuola di Musica di Fiesole
 Alexander Lonquich – Direttore Artistico Scuola di Musica di Fiesole e Responsabile Scientifico PNRR
 Ricardo Castro – Fondatore e Direttore Orchestra giovanile di Neojiba
 Daniele Vianello, Gerardo Guccini – Curatori del convegno e del volume PNRR - IMPACT

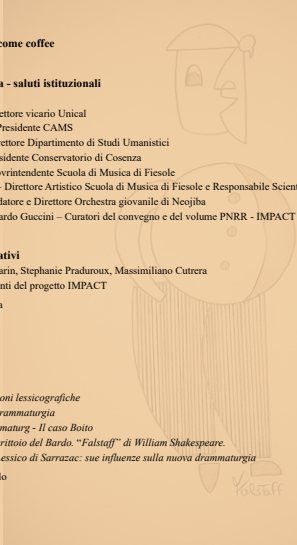
12.00-13.00
interventi performativi
 a cura di Selene Framarin, Stephanie Pradouroux, Massimiliano Cutrera
 con gli allievi e i docenti del progetto IMPACT
 introduce Marco Targa

13.00-14.30
pranzo

14.30-16.45
drammaturgie
 Emilio Sala, *Divagazioni lessicografiche*
 Piermarco Vescovo, *Drammaturgia*
 Gerardo Guccini, *Drammaturgia - Il caso Boito*
 Carlo Fanelli, *Sullo scrittoio del Bardo. “Falstaff” di William Shakespeare*
 Davide Carnevali, *Il Lessico di Sarrazac: sue influenze sulla nuova drammaturgia*
 Chair: Daniele Vianello

16.45-17.15
pausa caffè

17.15-19.15
spazi e luoghi dell'immaginario
 Daniele Vianello, *Spazio scenico: invenzioni, strutture, drammaturgie*
 Marco Targa, *Musica come teatro. Divagazioni su un'analogia problematica*
 Enrico Pitozzi, *Acusma: il suono, la voce, la scena*
 Carlo Serra, *Atmosfera, spazio, trompe l'oeil*
 Chair: Emilio Sala



7 MARZO

9.00-11.15
pratiche tra musica e teatro
 Fabrizio Festa, *Recitar cantando, cantando recitar*
 Alessio Bergamo, *Pedagogia e messinscena*
 Antonino Siringo, *Improvisazioni*
 Davide Sanson, *Prove d'azione con strumenti*
 Massimo Savoia, *Scenografia, costumi, luci*
 Chair: Gerardo Guccini

11.15-11.45
pausa caffè

11.45-13.00
Interventi performativi
 a cura di Selene Framarin, Stephanie Pradouroux, Massimiliano Cutrera
 con gli allievi e i docenti del progetto IMPACT
 Introduce Daniele Vianello

13.00-14.30
pranzo

14.30-17.00
organizzazione e saperi musicali
 Anna Maria Meo, *Formazione, cultura, comunità*
 Ricardo Castro, *Progetti orchestrali sociali: gestione e visioni*
 Fabio Vincenzi, *Teatri e territorio: esperienze Unical*
 Stefano Viziolli, *Suonare il palcoscenico: l'Opera e i suoi mestieri*
 Alexander Lonquich, *Culture teatrali e musicali: la direzione come arte dell'ascolto*
 Edoardo Rosadini, *Preparare l'orchestra interpretando personaggi*
 Chair: Piermarco Vescovo

17.00-17.30
pausa caffè

17.30-18.30
interventi performativi
 a cura di Selene Framarin, Stephanie Pradouroux e Massimiliano Cutrera
 con gli allievi e i docenti del progetto IMPACT.
 Introduce Gerardo Guccini

18.30-19.30
dibattito e saluti





bozzetto del personaggio di Falstaff elaborato da Martina Biondello (ABACT)

Parte seconda

Proposte per un lessico dei concetti teatrali
e musicali

Divagazioni lessicografiche. Un'introduzione

Emilio Sala

Non un dizionario di
definizioni ma di scintilli
Roland Barthes¹

L'abbicci

Perché ho scritto *Opera, neutro plurale* in forma di glossario?² Devo alla sollecitudine di Gerardo Guccini lo stimolo a tornare sul luogo del delitto per riprendere in esame le implicazioni teorico-metodologiche di tale scelta. Ho già indicato, nella Premessa del libro, quello che è stato per certi versi il mio modello: quei *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes (1977, trad. it. 1979) che lessi da studente universitario con molta diffidenza perché – come già era avvenuto col *Plaisir du texte* (1973) – sembravano rompere definitivamente i ponti col passato strutturalista cui ci teneva invece ancora legati l'insegnamento di Francesco Orlando (allora docente all'Università Ca' Foscari di Venezia), ferocemente ostile al montare delle metodologie decostruzioniste/post-strutturaliste contro le quali ergeva il suo progetto di fondere insieme Marx, Freud e appunto lo strutturalismo. D'altronde nel 1976 era anche uscito un altro libro che oggi riconosco assai importante per il modo in cui ho organizzato i materiali della mia ricerca. Mi riferisco a *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* di Raymond Williams le cui parole-chiave creano uno spazio argomentativo non gerarchico, non narrativo/teleologico, in cui lasciar emergere le contraddizioni invece di risolverle in un sistema coerente. Il libro di Williams non è mai stato tradotto in italiano, ma esiste una traduzione della sua più influente continuazione, *Nuove parole chiave. Dizionario di cultura e società*, curato da Tony Bennett, Lawrence Grossberg e Meaghan Morris (2008).³ Nell'introduzione del volume, si sottolinea che, a differenza di quanto era avvenuto nel lavoro di Williams, «l'indagine condotta in *New Keywords* è di natura collettiva piuttosto che individuale. Tale ampliamento del patrimonio di competenze e la pluralità di prospettive introdotte nel progetto sono diventati necessari per rendere adeguatamente conto della ben maggiore varietà interdisciplinare del dibattito pubblico e accademico in cui

1. Barthes 2002, p. 86.

2. Sala 2024.

3. Bennett, Grossberg, Morris 2005.

un glossario della cultura e della società oggi si colloca».⁴ Probabilmente hanno ragione i tre curatori delle *Nuove parole chiave* a ritenere che una miscellanea possa garantire meglio la rappresentazione della complessità metodologica del dibattito contemporaneo di quanto non riesca a fare un volume individuale.

Se *Opera, neutro plurale* è stato scritto da una sola mano, ciò non dipende da un minore interesse per il pluralismo metodologico o da una diffidenza verso il lavoro collettivo, quanto piuttosto dal fatto che il mio lavoro ha un taglio intenzionalmente personale, nel senso epistemologico e non autobiografico del termine. La forma lessicografica consente infatti di sospendere ogni pretesa di esaustività e di coerenza complessiva, e di lavorare invece su costellazioni concettuali, su ritorni, slittamenti, risonanze interne. In tal modo, le inevitabili contraddizioni non vengono occultate o risolte a monte, ma assunte come parte integrante del discorso critico. Come accade nei *Frammenti* barthesiani, l'unità non è data da un impianto argomentativo lineare, bensì dalla ripetizione differenziale di alcuni nuclei problematici, che riemergono da angolature diverse e in contesti teorici non sempre omogenei. In questa prospettiva, il soggetto non è ciò che precede il discorso critico, ma ciò che emerge attraverso di esso. Il lemmario diventa allora una scrittura della parzialità controllata: un modo di assumere la responsabilità del proprio sguardo critico senza erigerlo a paradigma, e di rendere leggibile il processo di costruzione del senso più che i suoi esiti stabilizzati. Il riferimento all'ambito personale non va inteso dunque come indulgenza autobiografica o come cedimento all'impressionismo, ma come assunzione esplicita della soggettività all'interno del discorso che produce e da cui è in parte prodotta.

Ambiguità

Non vorrei essere equivocado: il riferimento alla sfera personale non significa per me un allontanamento dalla postura critico-interpretativa come spesso capita a coloro che se la prendono con quella che Paul Ricoeur ha definito la «scuola del sospetto», tutta volta ad affrontare i testi e i fenomeni culturali come se custodissero significati nascosti da rivelare (Marx, Nietzsche e Freud).⁵ Nel suo saggio *The Limits of Critique* (2015), per esempio, Rita Felski oppone all'atteggiamento smascherante dell'ermeneutica del sospetto un insieme di pratiche di lettura che riconoscono il ruolo dell'attaccamento, del coinvolgimento e delle risposte affettive, invitando a spostare l'attenzione non tanto su ciò che le opere d'arte nascondono quanto su ciò che fanno, sull'effetto che producono su di noi: «Rather than

4. Traduco dall'*Introduction* (pp. XVII-XXVI) dell'edizione inglese: Bennett, Grossberg, Morris 2005, p. XIX.

5. Ricoeur 1966, p. 46.

asking what texts conceal, we can ask what they do: how they move us, how they engage us, how they make a difference».⁶ Dico subito che per me teoria critica e “personal criticism” non solo non si contraddicono ma si rafforzano a vicenda. In questo sono ancora orlandiano. In altre parole, non seguo il *pathos* personale di quel Barthes che dice «je ne croirai plus à l’interprétation»;⁷ tutt’altro! Qui ci troviamo dalle parti del famoso saggio *Contro l’interpretazione* di Susan Sontag, uscito in rivista (*Evergreen Review*) nel 1964 e ripubblicato due anni dopo in una raccolta di saggi quasi con lo stesso titolo (*Against Interpretation and Other Essays*). Ne parla Massimo Fusillo in un libro dedicato a Sontag che adotta – ancora una volta – la forma lessicografica e che è stato pubblicato nel 2025. Qual è il tipo di interpretazione rigettata da Sontag? Secondo Fusillo quest’ultima non ce l’avrebbe con l’interpretazione nel senso più ampio del termine, ovvero quello «dell’aforisma di Nietzsche secondo cui non ci sono fatti, ma solo interpretazioni (frase per altro fin troppo citata, e fortemente rischiosa), e quello che caratterizza la prassi critica di tutti, lei compresa; fra l’altro, proprio in quegli anni si stava sviluppando una filosofia ermeneutica di grandissimo livello [Gadamer, Ricoeur, ecc.]. Si scaglia contro un modello di interpretazione “reazionario e soffocante”, che appiattisce le opere con la propria aggressività, distruggendo la loro apparenza, la loro forma esteriore, in nome di un contenuto latente che sarebbe la sua verità nascosta».⁸ Che sia il riduzionismo/determinismo, e non l’interpretazione *tout court*, a costituire il bersaglio di Sontag e Barthes? In ogni caso Fusillo sottolinea l’importanza del finale epigrammatico del saggio di Sontag che «anticipa il piacere del testo propugnato quasi dieci anni dopo da Roland Barthes: “Anziché di un’ermeneutica, abbiamo bisogno di un’erotica dell’arte”».⁹

Quello dell’opera d’arte, riprendendo la nota formulazione Umberto Eco, «è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante».¹⁰ Tale ambiguità/ambivalenza/apertura, consustanziale alla dimensione artistica, non suggerisce secondo me un rapporto conflittuale tra l’approccio erotico-esperienziale e quello interpretativo: un più alto livello di comprensione accresce/affina/arricchisce anche quel coinvolgimento personale che sappiamo essere così importante nel caso della passione operistica. Fusillo tira anche in ballo l’abusato frammento 481 sella *Volontà di potenza* di Nietzsche («non esistono fatti, ma solo interpretazioni»), mettendoci in guardia dalle derive oscurantiste che ha portato con sé nell’epoca della post-verità (la nostra). Naturalmente ciò non significa (per me) promuovere un ritorno all’approccio empirista o positivista o realista (anche se la questione del realismo – con l’*objet-orient-*

6. Felski 2015, p. 12.

7. Barthes 1977, p. 254 (*sub voce* «Signes»).

8. Fusillo 2015, pp. 95-97, soprattutto p. 96.

9. Fusillo 2015, p. 97.

10. Eco 1962, p. 16.

ted ontology – si pone oggi in un modo abbastanza nuovo). Quello che va sottolineato, e con una certa enfasi, è che nel nostro campo non esistono fatti *senza* interpretazioni. «A Parigi *senza* immaginazione non c'è realtà», diceva Barilli.¹¹ Non solo a Parigi!

È proprio questo appello (per certi versi lacaniano) a investigare il “reale operistico” – con i suoi eccessi, con i suoi cortocircuiti temporali, con la sua eterogeneità costitutiva – che mi ha spinto a intraprendere una sorta di “giro dell'opera in ottanta voci”. Barthes chiamava i suoi lemmi “figure” ma a me il termine “voci” piace ancora di più perché è difficile immaginare l'opera senza la figuralità della voce. Poi, a un certo punto, ho scoperto che anche i *Frammenti* barthesiani comprendevano – come *Opera, neutro plurale* – ottanta *entries*, elencate tutte in ordine alfabetico nel retro della copertina.¹² Ecco: in quel momento ho capito quanto quei “frammenti” mi avessero influenzato soprattutto inconsciamente. D'altronde anche il “neutro” è un tema dell'ultimo Barthes. La frase che ho posto in esergo di questo saggio è tratta appunto dal suo corso al Collège de France intitolato *Le Neutre*.¹³ Anche la mia interpretazione dell'opera come “neutro plurale” è debitrice della teoria barthesiana del Neutro, col suo desiderio di sospendere la logica binaria del linguaggio e del potere. Senza dimenticare la connotazione “gender” che il termina porta con sé e che rinvia all'importanza – cruciale – della non-binarietà nell'immaginario operistico.

Buio

Frammenti sì, ma in un montaggio che cerca di assemblare una serie di elementi in risonanza fra loro per creare uno spazio discorsivo aperto, espansivo, non (troppo) direzionato, ma capace di collegamenti imprevisti, per certi versi autopoietico: una rete costituita di nodi motivici in continua variazione retroattiva, cioè di riconoscimenti che agiscono retrospettivamente. Non a caso la voce più lunga, quella che sta al centro del glossario, è dedicata al “Leitmotiv”. In una recensione, Luigi Cataldi ha riconosciuto la centralità dell'esperienza leitmotivica all'interno del libro e ne ha ben colto la connotazione psicoanalitica: la formula del “neutro plurale” sarebbe strettamente collegata secondo lui a «un meccanismo psicologico-percettivo che si innesca ovunque, per il quale l'autore ricorre al concetto psicanalitico di *après-coup*, nel senso di un fenomeno che è solo potenziale e che diviene riconoscibile solo quando esce dalla latenza: un riconoscimento a posteriori. È ciò che avviene con il wagneriano “Leitmotiv” (la voce più

11. Barilli 1985, p. 118 (corsivo mio).

12. In *Opera, neutro plurale* le ottanta voci sono elencate in ordine alfabetico sulla prima di copertina.

13. Molto utile per mettere in prospettiva il Neutro così come concettualizzato da Barthes è il lungo saggio introduttivo di Augusto Ponzio («Il Neutro e la scrittura *ante litteram*», pp. 13-61) al volume citato nella nota 1.

lunga del glossario), che è riconoscibile in quanto tale solo alla sua seconda apparizione e con essa acquista senso e dà nuovo significato all'intero contesto in cui compare. Per Sala l'opera nel suo insieme, ad ogni latitudine, con ogni medium, in ogni cultura, è un'esperienza leitmotivica».¹⁴

Prima di considerare l'approccio transculturale utilizzato nel libro, prendiamo la voce "Buio". Il referente storico da cui parto è un episodio "minore" tolto dalla catena evenemenziale della cronaca operistica: la *première* dell'*Aladin ou la Lampe merveilleuse* di Nicolas Isouard, ricordata perché in quell'occasione – 1822 – venne introdotta la luce a gas all'Opéra di Parigi. Ma ecco che un dato empirico diventa un vero fatto attraverso il surplus interpretativo-immaginativo da cui dipende la sua storicità. Già Étienne de Jouy associò i nuovi effetti luminosi a una nuova funzione drammaturgica e simbolica del buio a teatro. Nella sua lunga recensione egli mette in relazione l'effetto dell'oscurità in sala (utilizzato nel momento in cui si spegne la lampada di Aladino) – un effetto allora del tutto inusitato – agli spettacoli fantasmagorici di Robertson.¹⁵ Ma per noi, oggi, è impossibile non retroiettare sul buio dell'*Aladin* commentato da Jouy quello di Wagner e del cinema. Non a caso il termine "fantasmagoria" gioca un ruolo decisivo nel libro di Adorno su Wagner.¹⁶ Appare evidente che il teleologismo e la spiegazione causale "Robertson → Wagner → Cinema" non sono altro che un effetto retroattivo, l'istituzione di una linearità *après coup*. Semmai dovremmo pensare a una storiografia in *reverse motion* del tipo: "Cinema ← Wagner ← Robertson"... Ma in un montaggio/assemblaggio di frammenti organizzati nel modo proposto è proprio il «riconoscimento a posteriori» che trasforma il commento di Jouy in un motivo destinato a tornare più volte nel corso del libro. Basti pensare alla voce "Jingju" in cui metto a confronto la trasformazione del rapporto tra sala e palcoscenico nell'opera cinese a Shanghai all'inizio del Novecento (con l'apertura del Xin Wutai [Nuova Scena] nel 1908) e a Milano nel 1907 con la costruzione del "golfo mistico" e il buio in sala imposti da Toscanini. Secondo Giulio Ricordi tali novità potevano andar bene per *Il crepuscolo degli dèi* di Wagner ma non per la *Tosca* di Puccini (le prime due opere dirette da Toscanini in quelle nuove condizioni). D'altronde, l'anno dopo – in occasione della prima italiana del *Pelléas et Mélisande* (Scala, 1908) – l'oscurità in sala (imposta a un pubblico in gran parte recalcitrante) fece sì che il critico della *Lombardia*, Romeo Carugati, parlasse dell'opera di Debussy come di un «dramma musicale cinematografico» (si veda alla voce "Allemonde" del libro).

Un altro aspetto interessante che emerge dalla recensione di Jouy è la transizione dal piano letterale a quello metaforico: i nuovi effetti lumi-

14. Cataldi 2024, pp. 14-15; 15.

15. de Jouy 1822.

16. Adorno 2021, pp. 81-82: «Le fantasmagorie wagneriane contano tra le prime «meraviglie della tecnica» cui la grande arte dava ricetta, e Wotan non è solo l'allegoria della autonegatrice volontà di vivere, ma anche la dimostrazione attendibile di una natura dominata tecnicamente senza difetto e sovranamente assoggettata».

notecnici, associati al progresso delle *lumières*, necessitano anche di una nuova, più profonda oscurità che sembra resuscitare le antiche tenebre. Nel discorso di Jouy si ritrova quella doppia immanenza del futuro e del passato nel presente che la filosofa Alessandra Campo spiega come il «movimento incessante, che è azione causale continua, del passato sul presente, del presente sul passato e del futuro su entrambi».¹⁷ A leggere la recensione di Jouy viene in mente un passo di Mladen Dolar che commenta l'inquietante seguito della *Zauberflöte* che Schickaneder scrisse dopo la morte di Mozart (si veda la voce "Sequel" del libro): la modernità «ha inizio nel momento in cui ci rendiamo conto che il trionfo della luce ci ha spinti verso un'oscurità ancora più profonda e radicale di quella che era stata dissipata».¹⁸ Nel 1822 l'idea di avvolgere gli spettatori nell'oscurità rinvia a uno stato eccezionale e spiazzante, che priva per un momento il pubblico dello spettacolo sociale che ha luogo simultaneamente a quello teatrale con un doppio sottinteso: «da una parte il buio viene considerato alla stregua di un "nuovo effetto drammatico", dall'altra innesca una sorta di shock ideologico che si manifesta nella continua contrapposizione tra oscurità (oscurantismo) e lumières».¹⁹

Comparativismo

Gli effetti della postmodernità hanno probabilmente moltiplicato i contributi critici costruiti a mo' di lemmario, ma nel campo delle *performing arts* quest'ultima struttura non è poi così diffusa. In ambito teatrologico, un lemmario che non si può non citare è la miscellanea curata da Jean-Pierre Sarrazac, recentemente tradotta anche in italiano.²⁰ Il curatore sottolinea che il volume messo a punto dal gruppo di ricerca da lui coordinato non è «un dizionario scientifico e oggettivo [...], ma un semplice lessico, inventario succinto di qualche concetto chiave che dovrebbe permetterci oggi di orientare uno studio delle drammaturgie moderne e contemporanee».²¹ Ha ragione Gerardo Guccini a dichiarare con una certa enfasi che quella mediata da Sarrazac e dal suo gruppo di ricerca è «una prospettiva movimentata e mobile, dove il senso scaturisce dalla ricerca e non la presuppone».²² Tutto questo vale anche per *Opera, neutro plurale*, anche se le voci intese come concetti-chiave sono una minoranza all'interno del glossario. Molti lemmi rinviano a una dimensione sintomatica ("Acuti", "L'Amour", "Mammismo", "Schiaffo", "Urlo francese") o a una prospettiva eccentrici-

17. Campo 2018, p. 282.

18. Dolar, Žižek 2019, p. 161.

19. Sala 2024, p. 45.

20. Sarrazac 2020.

21. Sarrazac 2020, pp. 14-21: 20.

22. Cfr. il contributo di Gerardo Guccini, intitolato *Ripensare Sarrazac*, in postfazione a Sarrazac 2020, pp. 166-181, soprattutto p. 171.

ca (“Allemonde”, “Coup de musique”, “Jockey Club”, “Morto che canta”, “Muta della voce”) o allo sviluppo di un approccio intermediale (“Hatsune Miku”, “Novelization”, “Playback”, “Serenata”, “YouTube”).

Un altro riferimento per me importante è il volume miscelaneo *Keywords in Sound*, che trasferisce programmaticamente il modello inaugurato da Raymond Williams nel campo degli studi sul suono e sull’ascolto.²³ Anche in questo caso non si tratta di un dizionario che procede per definizioni, ma di un lessico critico concepito come spazio aperto di confronto: ogni voce è affidata a un autore diverso e funziona come un punto di condensazione teorica in cui si intrecciano concetti, pratiche storiche e usi disciplinari eterogenei. La forma lessicografica non risponde dunque a un’esigenza di sistematizzazione, bensì a una strategia comparativa implicita, che consente di far emergere differenze, scarti e sovrapposizioni tra tradizioni di pensiero, contesti culturali e ambiti di ricerca (musicologia, sound studies, media studies, antropologia). È proprio la giustapposizione non gerarchica delle voci a produrre l’effetto comparativo: non attraverso un quadro sinottico preliminare, ma mediante un montaggio di prospettive parziali che invita il lettore a costruire connessioni trasversali, retroattive, spesso impreviste. In questo senso, *Keywords in Sound* mostra con particolare chiarezza che la forma del glossario non funziona solo come dispositivo epistemologico “debole”, ma anche come infrastruttura critica capace di sostenere un comparativismo non universalistico, fondato sulla coesistenza di paradigmi e sulla loro frizione produttiva.

L’ultimo lemmario che vorrei citare e al quale mi sento particolarmente legato è il «lexicon rapsodico» di Enrico Pitozzi, tutto dedicato al lavoro del Teatro delle Albe e di fatto costruito come un dialogo a quattro voci, quella dell’autore che conversa con quelle di Ermanna Montanari, Marco Martinelli e Luigi Ceccarelli. Le tappe di questo dialogo prendono appunto la forma di un lessico dalla A (“Alchimia”) alla Z (“Zenith”). Anche se costituisce solo l’ultima parte (ma non un’appendice) di una monografia consacrata al teatro sonoro delle Albe, tale lessico «è qualcosa di più di una semplice conversazione o di un normale glossario: contiene punti di vista, anche alternativi, su diversi aspetti contenuti nella prima sezione e ne sviluppa alcuni in direzioni nuove».²⁴

Ma torniamo al comparativismo: neutro plurale e forma lessicografica, intermedialità e interculturalità mi hanno anche spinto a porre, nel libro, una questione assai controversa e cioè l’applicabilità al caso dell’opera del metodo – appunto – comparativo. Perché non considerare “opera” anche le forme di teatro cantato cinesi come il *kunqu* e il *jingju*? Due punti di riferimento teorici mi sono stati in questo senso particolarmente utili: da una parte il concetto di «antropologia simmetrica» di Bruno Latour, dall’altra il «comparativismo costruttivo e sperimentale» di Marcel

23. Novak, Sakakeeny, 2015.

24. Pitozzi 2017, pp. 17 e, per il lemmario, 151-200.

Detienne.²⁵ Per quanto riguarda il primo, dire oggi Opera di Pechino (*jingju*) significa esporsi alla fin troppo ovvia critica della *postcolonial theory* che riterrebbe tale formulazione non solo impropria ma sintomatica della violenza epistemica tipica del modo in cui l'Occidente si (è) relaziona(to) alle altre culture. Il *jingju* è un sottotipo del più ampio e complesso campo di quel teatro cantato che in mandarino si indica col termine di *xiqu*. Chiamiamolo quindi col suo nome! Ma cosa succederebbe se ci riferissimo all'opera europea con l'espressione di *xiqu* occidentale? Solo un'antropologia davvero simmetrica potrà consentirci di riconcettualizzare l'opera come neutro plurale. «(Ri)scoprire il *jingju* e tutto il variegato ambito del *xiqu*, includendolo nella categoria di opera (o viceversa: includere l'opera nel *xiqu*), significa retroattivamente cambiare anche la nostra idea (occidentale) di opera nonché, naturalmente, del *xiqu*».²⁶ Per quanto riguarda Detienne, egli milita a favore di un comparativismo che costruisce da sé i propri oggetti, traendo profitto dallo shock proveniente dal suo obiettivo euristico: «comparer l'incomparable». In questo senso, la forma del glossario assume anche una valenza metodologica esplicitamente comparativa nel senso indicato da Marcel Detienne: un comparativismo non fondato sull'omologazione preventiva dei termini di confronto, ma sulla decisione di *comparer l'incomparable*, lasciando che sia lo scarto stesso tra oggetti eterogenei a produrre conoscenza e a trasformare *après coup* le categorie con cui li pensiamo.

Come si vede questa esigenza neocomparativa non c'entra nulla con l'universalismo della *vergleichende Musikwissenschaft* (musicologia comparata) che si era sviluppata in Germania e in Europa dal tardo Ottocento fino alla prima metà del xx secolo. È però vero – come rimarca Marcello Sorce Keller – che tale esigenza andrebbe testata e spiegata ulteriormente. Di fronte alle numerose somiglianze tra opera europea e “opera” cinese, afferma Sorce Keller, «c'è da domandarsi se esse nacquero per rispondere ad esigenze simili (convergenza evolutiva) e se poi rappresentano valori centrali in entrambe le culture in esame (dunque, irrinunciabili) oppure centrali in una delle due e periferici nell'altra (dunque, suscettibili ad eventuale sostituzione). In altre parole, molto dipende da come somiglianze e differenze vengono esperite». E aggiunge un rilievo che è anche un invito a rimboccarci le maniche. «Indubbiamente, la questione rimane aperta».²⁷

25. Latour 2018; Detienne 2009.

26. Sala 2024, p. 332.

27. Sorce Keller 2026.

Riferimenti bibliografici

Adorno 2021

Theodor W. Adorno, *Wagner*, trad. di Mario Bortolotto, Milano: Abscondita, 2021 (ed. orig. *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952).

Barilli 1985

Bruno Barilli, *Parigi* (1938), in *Il paese del melodramma*, a cura di Luisa Viola e Luisa Avellini, Torino: Einaudi 1985.

Barthes 1977

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil, 1977.

Barthes 2022

Roland Barthes, *Il Neutro. Corso al Collège de France* (1977-1978), trad. di Augusto Ponzio, Milano: Mimesis, 2022 (ed. orig. *Le Neutre. Cours au Collège de France* (1977-1978), Paris: Seuil, 2002).

Bennet, Grossberg, Morris 2005

New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society, ed. by Tony Bennett, Lawrence Grossberg, and Meaghan Morris, Malden, MA: Blackwell, 2005 (trad. di Massimo Vizzaccaro, *Nuove parole chiave. Dizionario di cultura e società*, Milano: il Saggiatore, 2008).

Campo 2018

Alessandra Campo, *Tardività. Freud dopo Lacan*, Milano: Mimesis, 2018.

Cataldi 2024

Luigi Cataldi, *L'opera lirica dalla A alla Z*, in «Il Ponte rosso. Mensile di arte e cultura», 108 (ottobre 2024), pp. 14-15. Versione digitale: <<https://www.ilponterosso.eu/wp-content/uploads/2024/11/PR-108-1-2.pdf>> (ultimo accesso, 5 gennaio 2026).

de Jouy 1822

Étienne de Jouy, *Académie Royale de la Musique. Quatrième représentation de la Lampe merveilleuse*, in «Le Miroir des spectacles» (17 febbraio 1822).

Detienne 2009

Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable. Oser expérimenter et construire*, Paris: Seuil, 2009.

Dolar, Žižek 2019

Mladen Dolar e Slavoj Žižek, trad. di Carlo Lanfossi, *La seconda morte dell'opera*, Milano: Ricordi-Lim, 2019 (ed. orig. *Opera's Second Death*, New York: Routledge, 2002).

Eco 1962

Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani, 1962.

Felski 2015

Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

Fusillo 2015

Massimo Fusillo, «Interpretazione», in *Sontag A-Z*, a cura di M. Fusillo, Milano: Electa, 2015, pp. 95-97.

Guccini 2020

Gerardo Guccini, *Ripensare Sarrazac*, postfazione a Sarrazac 2020, pp. 166-181.

Latour 2018

Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni*, trad. di Guido Lagomarsino, Milano: elèuthera, 2018 (ed. orig. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris: La Découverte, 1991).

Novak, Skakeeny 2015

Keywords in Sound, ed. by David Novak and Matt Sakakeeny, Durham, NC: Duke University Press, 2015.

Pitozzi 2017

Enrico Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Macerata: Quodlibet, 2017.

Ricoeur 1966

Paul Ricoeur, *Sull'interpretazione. Saggio su Freud*, trad. di Emilio Renzi, Milano: il Saggiatore, 1966 (ed. orig. *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris: Seuil, 1965).

Sala 2024

Emilio Sala, *Opera, neutro plurale. Glossario per melomani del XXI secolo*, Milano: il Saggiatore, 2024.

Sarrazac 2020

Jean-Pierre Sarrazac, Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain, *Lessico del dramma moderno e contemporaneo*, a cura di Davide Carnevali, Imola: Cue Press, 2020 (ed. orig. *Lexique du drame moderne et contemporain*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, Belval: Circé, 2005).

Sorce Keller 2026

Marcello Sorce Keller, *Emilio Sala e un suo recente libro sull'opera – quasi una recensione*, testo pubblicato nel sito dell'autore: <<https://www.marcellosorcekeller.com/cose-serie-per-davvero/emilio-sala-e-un-suo-libro-sull-opera/>> (ultimo accesso il 5 gennaio 2026).

I. Drammaturgie

Dramaturg

Gerardo Guccini

Nei paesi di lingua tedesca, a differenza di quanto accade in Italia, il dramaturg presenta un profilo artistico e professionale consolidato, vario, storicamente fondato e in continua trasformazione. La sua apparizione risale alla celebre *Drammaturgia d'Amburgo – Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769). Opera che raccoglie le presentazioni critiche con le quali Gotthold Ephraim Lessing accompagnava quindicinalmente le messinscene del *Nationaltheater* amburghese. Affinando le possibilità e le mansioni del ruolo di dramaturg, il letterato agiva, da un lato, sugli attori, dall'altro, sulle aspirazioni culturali della ricchissima e popolosa Amburgo.

A partire da queste premesse, il dramaturg di Lessing ha condotto percorsi intrecciati che supportavano il progredire di autori e attori nella conoscenza dell'arte teatrale. Scrive il letterato: «Questa drammaturgia sarà una rassegna critica di tutti i lavori che verranno rappresentati, e accompagnerà passo dopo passo poeti e attori nel loro cammino»¹.

Già ad Amburgo, il dramaturg non si limitava a influire tramite la sola scrittura, ma operava in veste di «elaboratore del repertorio e degli adattamenti, di consigliere letterario e artistico della direzione degli attori, infine di tramite fra il *Nationaltheater* e il pubblico»². Questo sintetico profilo tratteggiato in nota da Paolo Chiarini, insostituibile curatore e traduttore della *Drammaturgia d'Amburgo*, fornisce uno schema operativo che risulta ancor oggi valido purché si aggiornino i suoi termini di riferimento, sostituendo l'evento ai testi, il regista all'autore, la spiegazione dei konzept all'analisi drammatico/letteraria.

Inquadrata nella prospettiva storica del teatro tedesco, l'invenzione culturale di Lessing addita l'incipiente modello d'una istituzione teatrale stabile, colta e in dialogo con la vita sociale della città, che resta pertanto connessa alla comunità degli attori e ai repertori scenici anche grazie alla mediazione del dramaturg. Nel diverso contesto del teatro italiano, la traduzione della *Drammaturgia d'Amburgo* ha invece autorizzato l'uso di rendere il termine “dramaturgie” con il termine “drammaturgia”, il termine “dramaturg” con “drammaturgo”. Grazie a questa sostituzione lessicale, il curatore ha evitato un ostico quanto necessario neologismo e segnalato al lettore che il contenuto centrale dell'opera erano le analisi drammaturgiche in essa raccolte e non il dramaturg che le aveva svolte, sviluppando abilità, interessi e obiettivi distinti sia da quelli degli attori sia da quelli dei dram-

1. Lessing 1975, p. 7.

2. Lessing 1975, p. 3n.

maturghi. Il problematico linguaggio della critica e non il fluido scorrere della poesia drammatica, è il principale mezzo – scrive Lessing – con il quale il dramaturg esercita un'arte particolarissima, che, allora come oggi, molti non riconoscono:

Io non sono né attore né poeta. Invero, mi si fa talvolta l'onore di considerarmi poeta drammatico. Ma solo perché mi si conosce male. [...] Quanto ai più recenti [tentativi], so bene che devo solo e unicamente alla critica ciò che di passabile è in essi: io non sento in me la viva sorgente che sgorga per intima forza, sprizzando in zampilli freschi e puri, ma tutto devo estrarre a fatica, per via di pompe e di canne. Sarei ben povero, freddo e miope se non avessi appreso in una certa misura ad attingere discretamente ai tesori altrui, a scaldarmi alla fiamma d'altri [...]. Ho quindi provato sempre vergogna e dispetto, quando ho udito o letto giudizi negativi nei confronti della critica. Si dice: essa soffoca il genio; eppure, io mi lusingavo di averle strappato qualcosa di molto simile al genio. Sono uno storpio che non si mostrerà mai troppo edificato per i libelli che vengono scritti contro le grucce.³

Nei paesi di lingua tedesca le funzioni proprie del dramaturg, paragonate da Lessing a un sistema idrico che convoglia l'acqua dell'ispirazione poetica, vengono rivestite da artisti e dramaturghi animati da intenti riformatori. Ricordiamo, appunto, Gotthold Ephraim Lessing, Friederich Schiller (nel 1783 dramaturg e dramaturgo al teatro di Mannheim), Ludwig Tieck (nel 1825 «Literator und Dramaturg» del teatro di Dresda), Bertolt Brecht (dramaturgo e dramaturg del Berliner), Heiner Müller (principale esponente della dramaturgie postbrechtiana e dramaturg del Berliner). Alle storiche trasformazioni della dramaturgie tedesca si affianca, nel contesto culturale europeo, diffuse collaborazioni tra dramaturg specialisti in operazioni di ricerca e adattamento letterario e registi responsabili dell'interpretazione scenica.

A partire dalle manifestazioni del Nuovo Teatro negli anni Sessanta del passato secolo, il legame fra le pratiche del fare e le pratiche del pensare viene, però, radicalmente rivisto. Questo a effetto dei cambiamenti subiti dai processi creativi, che riflettono l'indebolimento dell'autore letterario, le trasformazioni del ruolo registico, il progressivo affermarsi di metodi di lavoro collaborativi o di gruppo e il prodursi di ulteriori connessioni fra teatro e mondo sociale.

All'interno di queste dinamiche, la figura del dramaturg si inserisce in qualità di mediatore tra le pratiche del pensare e le pratiche del fare, generando un diverso tipo di collaborazione che gli schiude gli spazi delle prove, rispondendo alla sua organica *richiesta di prossimità o vicinanza* al processo creativo.⁴

3. Lessing 1975, p. XXXVII.

4. Kunst 2009, pp. 81-88.

Ricordiamo al proposito il rapporto elettivo fra Flaszen e Grotowski, l'incontro fra Sanguineti e Ronconi al confine fra scomposizione dei linguaggi e dilatazione formale dello spettacolo, la solidarietà anche politica fra Cixous e Ariane Mnouchkine, l'incessante scrivere e trascrivere di Laura Curino durante i processi creativi di Laboratorio Teatro Settimo, l'indagine antropologica di Carrière e Brook lungo le tracce del *Mahābhārata*, l'esplorazione condotta da Renata Molinari e Thierry Salmon percorrendo realtà germogliate dai mondi pensati da Euripide e Dostojevski.

Col nuovo millennio gli studi sul dramaturg conoscono una fioritura che sembrerebbe equiparare, nei riguardi di tale argomento, gli interessi delle diverse aree culturali. A ben vedere, però, i contenuti dei singoli studi evidenziano ciò che la loro simultaneità e il loro numero tenderebbero invece a nascondere. E cioè mostrano che, in Italia, non si registrano, fino a tempi relativamente recenti, profili di dramaturg consapevoli di appartenere ad una tradizione storica ricca di sviluppi come di fratture esemplari. La stessa lingua italiana, a lungo, non si è fatta carico dei procedimenti della dramaturgie, continuando a tradurre dramaturg con drammaturgo. Svolta la pagina verso una piena consapevolezza del ruolo, la perentoria indicazione di Claudio Meldolesi che intitola lo studio scritto a quattro mani con Renata Molinari: *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote* (2007). La nota n. 1 supera la consolidata mancanza d'un lessico funzionale all'argomento: «Abbiamo qui assunto – dichiara Meldolesi – le parole tedesche *der Dramaturg* e *die Dramaturgie* italianizzandole, secondo un uso ormai ricorrente nella trattatistica e nella pratica teatrale contemporanea».⁵

A rendere incompatibili le tempistiche, i profili artistici e le dinamiche trasformative delle storie della dramaturgie in Germania e in Italia è il fatto che, nei paesi di lingua tedesca, quello di dramaturg è, già nel XVIII secolo, un ruolo consolidato – insomma, un mestiere – che conduce sia sperimentali applicazioni del pensiero critico sia dinamiche interazioni fra teatro e mondo sociale. Niente di simile figura in Italia, dove i casi storici individuano funzioni in parte analoghe a quelle del dramaturg ma inquadrare in una mobilità di competenze e traiettorie che si aggregano in relazione al polo della drammaturgia autoriale. Esempio il caso di Carlo Goldoni che, in quanto poeta scritturato dalla proprietà teatrale, elaborava il repertorio, adattava testi, concertava l'azione degli attori e, infine, metteva in relazione pubblico e compagnia scrivendo prologhi, congedi e pièce metateatrali come il celebre *Teatro comico*. Potremmo quasi definirlo un proto-dramaturg se non fosse che, in lui, il dramaturg era funzionale al drammaturgo e la dramaturgie valorizzare le drammaturgie testuali spiegandone il senso, il fine e il posizionamento sia etico che teatrale.

In quanto professionista detentore di un mestiere soggetto a regole e convenzioni, il dramaturg tedesco ha attraversato momenti di sclerosi che riducevano il suo mansionario ad una pura e semplice routine incapace di

5. Meldolesi, Molinari 2007, p. 11n.

invenzioni ulteriori. È questa un'angolazione che consente di individuarne le specificità al confronto dei casi italiani dei quali illumina, per contrasto, la diversa dinamica trasformativa. Nel 1920, il dramaturg Max Herrmann-Neiße contribuì con un testo alla raccolta curata da Hugo Zehder: *La nuova scena. Un'esigenza* (Dresda, Rudolf Kaemmerer, 1920). Hermann-Neiße si chiede: «Che cosa crea [il dramaturg]?». La risposta che si dà non prevede soluzioni positive:

Il dramaturg prepara il terreno per l'attore; trova e predispone la 'materia' su cui il teatro eserciterà le proprie energie. Il suo lavoro dipende quindi dai teatri e dagli attori con cui ha a che fare. Finora il dramaturg è stato quasi sempre un impegnato di quel teatro istituzionalizzato e commerciale, che si arricchisce con i divertimenti e le allusioni erotiche, e fa rare visite alla cosiddetta arte seria, trattandola come un obbligo fastidioso o trasformandola in sensazionali attrazioni visive. Questo dramaturg ha a che fare con dei sedicenti commedianti che, specializzando le facoltà dei loro organi vocali, dei loro muscoli facciali e persino della loro intelligenza, costituiscono una particolare specie di 'bottegai borghesi' che si distingue dalle altre soltanto per la maggiore vanità. Anche le istituzioni teatrali e gli uomini di teatro fanno parte di questa "cultura" ungarnevole e presuntuosa, che copre l'avidità con comportamenti di facciata [...]⁶

Perché il dramaturg venga messo in condizione di creare, occorre dunque annullare la situazione attuale delle arti sceniche e costruire una diversa civilizzazione del teatro:

Nella trasformazione dei nostri teatri in palcoscenici essenziali, il dramaturg svolgerà un ruolo importante. I teatri essenziali non costituiranno dei luoghi di culto isolati o gli oggetti d'una masturbazione estetica, ma verranno incorporati dall'etica che promuove il progresso umano; per questa ragione, il loro valore artistico si accompagnerà a un valore etico, e, pur non divenendo luoghi di prediche o tendenze moralizzanti, presenteranno un'operatività penetrata dal senso della collettività.⁷

Inquadrato nella corrente della Theaterwissenschaft, che ha influenzato gli studi sul teatro istituendo la divisione fra letteratura drammatica (Drama) e spettacolo (Theater), il contributo di Hermann-Neiße individua una dinamica trasformativa in cui il dramaturg rivede il Drama alla luce delle finalità politiche del Theater, influenza attori e pubblico adottando criteri etici preposti al divenire sociale e proietta la componente primaria delle forme drammatiche – la parola – all'interno d'un battagliero confronto fra idee che fa del teatro un'agorà civile. Per Hermann-Neiße, insomma, il

6. Hermann-Neiße 1997, pp. 6-7.

7. Hermann-Neiße 1997, p. 7.

dramaturg, e non il drammaturgo, è chiamato a «incarn[are] la coscienza del teatro essenziale».⁸

Il compito di riformare il mestiere del dramaturg sollevandolo dalla crisi in cui l'aveva precipitato l'asservimento al teatro commerciale, sarebbe stato portato a termine da Bertolt Brecht. Pensando in continuità con Lessing, Brecht capisce che l'azione del pensiero critico *sul* testo e *nel* testo può venire utilizzata come oggetto evidente della rappresentazione drammatica. Si viene così a produrre, nel teatro epico brechtiano, una dialettica oggettiva fra ciò che viene mostrato e le diverse funzioni di colui che lo mostra, al contempo presente in quanto attore-critico, attore-interprete, attore-dramaturg. Come evidenzia Stegemann, il cambiamento prodotto da Brecht ha avuto grandi ripercussioni soprattutto sulla dramaturgie della quale ha esteso le potenzialità sul piano della «rilevanza sociale»:

L'architettura della scena epica è diversa dalla situazione drammatica in quanto non è più scritta per creare suspense o senso di identificazione, ma per l'atto di mostrare. Allo stesso modo, la drammaturgia di una rappresentazione non è più costruita verso un atto a storia chiusa (*geschlossener Wirkungsbogen*) ma per la dimostrazione di alcuni aspetti della contraddizione. [...] Pertanto, la collaborazione del dramaturg durante le prove non si limita più alla questione estetica ma si allarga all'orizzonte della rilevanza sociale dell'evento teatrale.⁹

Brecht ha affrontato i rapporti fra pensiero critico e dramaturgie nei dialoghi dell'*Acquisto dell'ottone* (1937-1951). In quest'opera Il filosofo, L'attore, L'attrice, Il dramaturg e Il tecnico delle luci parlano di teatro esponendo idee e punti di vista spesso filtrati dai caratteri e dal vissuto. Il dramaturg e il filosofo, in particolare, manifestano identità coesistenti nella persona dell'autore che si serve di loro non tanto per dimostrare o affermare la teoria del teatro epico, ma per farla affiorare dalla storia teatrale e dal pensiero degli interlocutori. Coerentemente, i ruoli del Filosofo e del Dramaturg sono quelli che, in testa all'opera, figurano più ampiamente descritti. Il primo rappresenta le finalità riformatrici del dramma epico. Secondo il filosofo, infatti, il teatro «deve presentare riproduzioni fedeli di avvenimenti umani e render possibile una presa di posizione dello spettatore»¹⁰. Per poter far ciò occorre però il concorso della scena materiale, emblematicamente rappresentata dal dramaturg il quale «[s]i mette a disposizione del filosofo e promette di porre le proprie capacità, il proprio sapere a disposizione della riforma del teatro, all'interno del teatro del filosofo. Auspica una rinnovata vitalità del teatro».¹¹

8. Hermann-Neiße 1997, p. 8.

9. Stegemann 2015, p. 47.

10. Brecht 1975, p. 2.

11. Brecht 1975, p. 2.

Il lettore italiano non può pienamente apprezzare il lavoro che *L'acquistato dell'ottone* svolge intorno alla figura dramaturg, tradotto, come si dice in nota, con il fuorviante termine di drammaturgo:

Il termine tedesco Dramaturg equivale pressappoco a «responsabile letterario-artistico di un teatro», cioè non corrisponde all'usuale accezione italiana di «drammaturgo»: tuttavia si è usato qui questo termine per evitare eccessive complicazioni.¹²

La prima edizione italiana degli *Scritti teatrali* è del 1962, ma ancora nel 1975 la seconda edizione traduce dramaturg con drammaturgo, offuscando l'apparizione, nel prosieguo dell'opera, dello «scrittore di drammi» che introduce direttamente l'autore dopo che questo si era mostrato attraverso i suoi alter ego: Il filosofo e Il dramaturg. In Germania, l'evoluzione del dramaturg ha coinvolto istituzioni e mestieri dello spettacolo attivando una dialettica di lunga durata fra assetti sistemici e spinte ideali; in Italia, invece, la dramaturgie è restata a lungo una realtà esotica e sostanzialmente estranea oppure un'attività che aggrega le funzioni del dramaturg senza rivestirne il nome. Si spiega così la peculiarità della sua storia italiana che si organizza attorno ad alcune tematiche essenziali. La prima riguarda l'introduzione d'una dramaturgie mutuata e quasi sospinta dai modelli europei. La seconda si riferisce agli apporti della storiografia teatrale italiana che ha valorizzato una particolare tipologia di dramaturg, non tanto connessa ad assetti istituzionali, quanto interessata a tessere reticoli relazionali fondati sulla condivisione del processo creativo. La terza prende in esame i dramaturg senza nome di dramaturg: coloro che hanno mobilitato le loro conoscenze letterarie e teatrali, intellettuali e pratiche, suscitando con autonomia determinazione strategie culturali, combinazioni di linguaggi ed opere di artisti altri.

Reagiscono agli input europei il convegno-seminario *Walkie Talkie* tenuto nel 2003 presso la scuola d'arte drammatica Paolo Grassi e il primo corso di alta formazione per dramaturg tenuto nel 2016 presso la scuola di teatro Iolanda Gazzerro di Modena.

Interessante la scelta del titolo *Walkie Talkie*: «Un nome composto da due azioni molto concrete: “camminare” e “parlare”. Un nome che parte da un “fare” [...]. Il nostro desiderio di indagare il rapporto tra testo e scena nasce, in consonanza con questa concretezza, da una pratica»¹³. Insieme a numerosi ospiti, il convegno-seminario si è posto l'obiettivo di delineare la figura del dramaturg confrontandola al lavoro dei dramaturg impiegati nei teatri tedeschi. A partire dalla relazione di Jens Hillje, codirettore e chief dramaturg del Gorki Theater, il convegno ha messo in luce l'oggettiva differenza tra il sistema teatrale tedesco e quello italiano, rilevando come le difficoltà

12. Brecht 1975, p. 1n.

13. Teatro Aperto 2004, p. 11.

che impediscono, in Italia, l'affermarsi del dramaturg risiedano soprattutto nella rigidità sistemiche e nella scarsa attenzione dei teatri primari per la drammaturgia contemporanea. Renata Molinari, prima dramaturg italiana e curatrice del convegno, ha invece inquadrato la questione in una prospettiva storica che subordina la trasformazione del teatro all'emergere in primo piano dell'importanza della dramaturgie e del dramaturg:

Ma se ci poniamo nell'ottica di trasformare il teatro, allora il teatro non può funzionare senza la consapevolezza della drammaturgia, del meccanismo dramaturgico, dell'interpretazione rispetto all'autorialità, della molteplicità delle vie. (...) La questione del dramaturg non è una questione di corporazione ma di consapevolezza dei processi produttivi interni ed esterni al teatro, di ruoli, funzioni e necessità di trasformare il teatro.¹⁴

All'individuazione del problema – per trasformare il teatro occorre puntare sulla conoscenza del dramaturg – è seguita, a distanza di pochi anni, una proposta di soluzione. Nel 2007, al termine di un percorso congiunto avviato negli anni Ottanta dalle conferenze tenute dalla Dramaturg presso l'Università di Bologna, Renata Molinari e Claudio Meldolesi pubblicano, infatti, il primo libro che affronta le funzioni del dramaturg incrociando sistematicamente prospettiva storica e lavoro teatrale, aree culturali e sociali che fanno la storia. *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote* presenta due parti nettamente distinte: *Il dramaturg europeo come attore ombra. Dalla Germania all'area italofrancese* e *Un percorso di lavoro*. Nella prima, Meldolesi sposta il focus dell'analisi dentro e fuori il mestiere di dramaturg indagando le «particolarità di questa collaborazione rispetto alle altre determinatesi in Europa con mere finalità di adattamento testuale». ¹⁵ Nella seconda, Renata Molinari racconta alcune delle sue più importanti esperienze di dramaturg, ricavandone strumenti di lavoro individualizzati che si dimostrano efficaci, non in assoluto, ma in relazione al tessuto relazionale che ne determina l'attivazione:

Ogni materia – spiega – implica la messa a punto di strumenti diversi, fermo restando che compito del dramaturg è aprire all'interno d'un testo delle porte in grado di accogliere il lavoro dell'attore e del regista.¹⁶

Lo studio di Meldolesi e Molinari coglie nel segno, facendo esistere una particolare nozione di dramaturg che non dipende dall'esistenza o meno d'un mestiere generalmente diffuso né si propone di normare l'agire artistico, ma, all'opposto, rende dicibili il disordine, l'imprevedibilità e l'improvviso intuire, inoculando al pensiero teoretico il tumulto delle esperienze vissute.

14. Teatro Aperto 2004, p. 49.

15. Meldolesi, Molinari, 2007, p. 11.

16. Molinari 2010, p. 54.

Ora, dopo il *Lavoro del dramaturg*, non era più possibile fare finta che, a lato della regia, degli attori e del drammaturgo con due emme, non esistesse un lavoro ulteriore che agiva sul processo compositivo operando al suo interno.¹⁷ Renata Molinari ha descritto retrospettivamente gli effetti del libro:

Claudio parlava delle sue idee, delle sue intuizioni sul dramaturg, ma nessuno pensava che si potesse fare un libro su questo argomento, che usciva dalle convenzioni dell'accademia, dalla terminologia in uso, dalle categorie storiografiche già collaudate. Il suo studio, per così dire, non è stato agevolato dal mondo degli studi. [...] Claudio [...] insisteva sul fatto che questo lavoro, il lavoro che io facevo, aveva, pur essendo fondamentalmente di relazione, una sua autonomia e una sua specificità rispetto alle funzioni fino allora riconosciute dalla storiografia teatrale.¹⁸

Gli studi di Meldolesi e Molinari hanno aumentate le strategie d'inserimento del dramaturg. Accanto all'acquisizione dei modelli europei si faceva infatti strada la possibilità di sviluppare spontanei aggregati di funzioni e dinamiche relazionali. Segno del crescente interesse per la dramaturgie, i primi corsi di alta formazione per dramaturg tenuti negli anni 2018-2019 e 2019-2020 presso la scuola di teatro Iolanda Gazzerro di Modena. Voluti da Claudio Longhi, allora direttore di ERT, i corsi sono sfociati nell'idea del primo progetto professionale dedicato alla figura del dramaturg: *Mediatori del reale. Dramaturg fra teatri e città*.¹⁹ Tale progetto, realizzato grazie all'affiancamento e al tutoraggio di ERT Fondazione, con il sostegno del MiBACT e SIAE, prevedeva un percorso di ricerca sul campo articolato in sei residenze nelle città-sedi di Emilia-Romagna Teatro Fondazione e si prefiggeva l'obiettivo di indagare e ripensare le relazioni tra la città, gli abitanti e i rispettivi teatri. L'iniziativa ha mostrato, da un lato, l'importanza delle figure di mediazione, dall'altro, la crescente *co-autorialità* del dramaturg nelle pratiche contemporanee.

Le aperture della storiografia, i progetti, i seminari e i corsi, non sono stati però che un aspetto delle cause che hanno determinato l'interesse del teatro italiano per la dramaturgie e il dramaturg. Si tratta d'un aspetto suscitato da poetiche, impulsi conoscitivi e progettualità riformatrici.

17. L'interesse per il dramaturg continua a sollecitare gli studiosi, gli artisti e i critici italiani. Negli ultimi anni sono state pubblicate varie interviste sulla rivista online *Teatro e critica* che riportano il focus sul dramaturg e i suoi molteplici ruoli fuori e dentro l'apparato teatrale. Basta menzionare il dialogo tra Sergio Lo Gatto a Jens Hillje e l'intervista di Andrea Zangari a Renata Molinari. Recentemente è stato pubblicato un libro che presenta il lavoro della dramaturg Linda Dalisi con il regista Antonio Latella: *Dramagia. Edward Albee e il mestiere del dramaturg*, Emergenze publishing, 2022. Storicizza il dramaturg nella dimensione italiana Cioffrese 2023.

18. Molinari 2010, pp. 52-53.

19. Dati reperiti in data 1/6/2021 al link <https://emiliaromagnateatro.com/mediatori-del-reale-dramaturg-fra-teatri-e-citta/>

Accanto a queste concause di carattere largamente individuale, si profilano però mutamenti di carattere strutturale, che, al di là delle opinioni di singoli intellettuali o artisti, rendono il dramaturg un ruolo necessario all'innovazione. Ne parla, fra gli altri, il musicologo Emilio Sala che osserva come il dramaturg abbia ricevuto, anche in ambito operistico, nuove propulsioni «man mano che l'interpretazione registica muoveva in senso concettuale»²⁰ e come proprio questo mutamento abbia fatto di lui il «responsabile teorico del *Konzept* dentro il quale la messinscena si colloca e al quale coerentemente essa dovrebbe essere informata».²¹ Sala nota, inoltre, che negli ultimi anni il lavoro del dramaturg si è svolto in maniera sempre più autonoma rispetto a quello del regista, «al quale resta però strettamente relazionato e subordinato».²² Altrettanto strutturale il mutamento osservato dalla dramaturg e curatrice Piersandra Di Matteo che si sofferma sulle potenzialità di un ruolo emergente e strettamente affine al dramaturg: il curatore.

Il primo Forum di «Sound Stage Screen» [...] tenta di ampliare la nostra comprensione dei processi drammaturgici per includervi il campo della curatela nelle arti performative, un'area che sta cooperando a livello internazionale per stabilire nuovi paradigmi per il teatro, produrre contesti, articolare nuove modalità di percezione, promuovere spazi discorsivi collettivi, spazialità e temporalità situati al di fuori della definizione classica di programmazione».²³

In sintesi: più la condivisione/spiegazione del *konzept* sostituisce la rappresentazione della scrittura scenica, più il dramaturg acquista autonomia nei riguardi del regista; più il dramaturg si posiziona in quanto co-creatore del processo, più si avvicina, talvolta rivestendolo, al ruolo del curatore²⁴. Accanto a questi cambiamenti strutturali vi sono sia gemmazioni sceniche che mutano la sostanza dei ruoli artistici lasciandone integre le denominazioni, sia casi storici che, pur remoti nel tempo, vengono illuminati e addirittura rifondati dal confronto con le funzioni culturali del dramaturg. A partire dagli studi di svolta sul dramaturg si diramano, insomma, due diversi tipi di influenze: l'una ha per oggetto teatranti facenti funzione di dramaturg o aspiranti tali; l'altra utilizza la storiografia per estrarre latenti profili di dramaturg da attori, letterati e critici teatrali. Esempificando, è plausibile che nuovi aspiranti dramaturg ricevano suggerimenti e impulsi dagli esempi di Renata Molinari e di altre dramaturg divulgate da Meldolesi come Laura Olivi e Vanda Monaco Westerståhl. Mentre, sul versante delle anticipazioni e delle funzioni e sensibilità di dramaturg disgregate dal corrispondente ruolo, restano profili nuovamente tratteggiati, che solle-

20. Sala 2024, p. 88.

21. Sala 2024, p. 87.

22. Sala 2024, p. 87.

23. Di Matteo 2021a, pp. 193-194.

24. Di Matteo 2021b.

citano, in prospettiva, approfondimenti, rivisitazioni, verifiche. Penso in particolare allo stesso Goldoni, a Gustavo Modena, a Gerardo Guerrieri ma, soprattutto, ad Arrigo Boito. La nozione di Boito-dramaturg schiude infatti ampie aperture sul teatro ottocentesco e sull'intima lotta col presente che Boito stesso ingaggiò traendone l'evoluzione tragica di Eleonora Duse, *Otello* e *Falstaff*.

Riferimenti bibliografici

Brecht 1975

Bertolt Brecht, *L'acquisto dell'ottone* (1937-1951), in Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, II, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1975.

Cioffrese 2023

Davide Cioffrese, *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Udine: Mimesis, 2023.

Di Matteo 2021a

The Dramaturg, Today: With Responses by Nedjma Hadj Benchelabi, Eva-Maria Bertschy, Antonio Cuenca Ruiz, André Lepecki, Florian Malzacher, a cura di Piersandra Di Matteo, in «Sound Stage Screen» 1 (2021).

Di Matteo 2021b

Piersandra Di Matteo, *Performance e curatela*, Roma: Luca Sossella Editore, 2021.

Hermann-Neiße 1997

Max Hermann-Neiße, *Il dramaturg*, in «Prove di Drammaturgia» 1 (1997).

Kunst 2009

Bojana Kunst, *The Economy of Proximity*, in «Performance Research: A Journal of the Performing Arts», 14/3 (2009), pp. 81-88.

Lessing 1975

Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo. Introduzione versione e note di Paolo Chiarini*, Roma: Bulzoni, 1975.

Medolesi, Molinari 2007

Claudio Medolesi, Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Roma: Bulzoni, 2007.

Molinari 2010

Renata Molinari, *L'attore nello spazio del dramaturg*, in «Prove di Drammaturgia» 1 (2010).

Sala 2024

Emilio Sala, *Opera, neutro plurale. Glossario per melomani del XXI secolo*, Milano: Il Saggiatore, 2024.

Stegemann 2015

Bernd Stegemann, *On German dramaturgy* in M. Romanska (a cura di), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, London-New York, Routledge, 2015.

Teatro Aperto 2004

Il Dramaturg – Atti del convegno Walkie-Talkie 2003, a cura di Teatro Aperto, Milano: Il principe costante Edizioni, 2004.

Drammaturgia/Rappresentazione

Piermario Vescovo

o.

I presenti appunti per il doppio lemma che mi è stato affidato non intendono ovviamente proporsi come una restrizione della libertà dell'uso dei termini in causa, che sarebbe pretesa ridicola. Non avrebbe senso pensare di ricondurre il significato convenzionale che il primo di essi ha assunto nel tempo alle originarie ragioni della sua introduzione. Semmai, e più semplicemente, ci si propone qui la sintetica ricostruzione di un percorso storico della parola, con finalizzazione evidentemente diversa. Premetto subito, a scanso di equivoci, e anche per la mia diretta implicazione in pratiche diverse da quella dello studio e dell'insegnamento, che si possono reperire locandine e programmi di sala dove il mio nome appare accompagnato dalla dicitura "drammaturgia di", nel senso di colui che si è occupato della riduzione o dell'adattamento di un testo, ovvero dell' "avente diritto" del bollettino di deposito SIAE, e che quindi non sono esente dall'uso lessicalizzato del termine e della categoria che metterò qui, in diversa prospettiva, in discussione.

1.

Se l'impiego dei dizionari storici per qualsivoglia parola va assunto con beneficio d'inventario – nel senso che la data di prima attestazione da questi offerta è evidentemente relativa e può giovare di precedenti esempi da considerare – tuttavia per le parole *drammaturgia* e *drammaturgo* tale campo sembra presentarsi in una definizione di particolare esattezza, almeno in termini generali di riferimento, laddove le prime attestazioni dichiarano dubbi e contrarietà rispetto a dei termini percepiti come recenti barbarismi.

Ovvero, se apriamo lo strumento più ovvio per una ricognizione di partenza, il Battaglia, o Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI), si possono, per esempio, produrre esempi a sazietà rispetto a quelli riportati per la retrodatazione delle occorrenze del sostantivo *dramma* e dell'aggettivo *drammatico*, cosa ovvia, del resto, perché il loro uso attraversa le lingue greca e latina, e dunque i secoli che precedono la fondazione o nascita della lingua italiana e delle lingue moderne in genere, neolatine e non. Di "dramma" e "drammatico", mi sono occupato – non sommariamente ma con un lungo lavoro – una decina di anni fa, dedicando ad essi un libro di

molte pagine, il cui sottotitolo recitava “percorsi del genere drammatico”.¹ Partendo da Platone e dalla sua tripartizione modale – che costituisce un riferimento essenziale per la cultura occidentale, attraverso la discesa mediolatina offerta dai grammatici del IV secolo dopo Cristo – e dal parzialmente diverso uso, a poca distanza temporale, della parola *dramma* messo in campo da Aristotele nella sua *Poetica*, la cui trasmissione all’età moderna conosce invece la barriera della perdita della conoscenza della lingua greca e il complesso passaggio attraverso la traduzione dall’arabo al latino, fino alla possibilità di confrontarsi di nuovo col testo di partenza dal XV secolo, ovvero quando si torna a leggere e comprendere il greco antico.

Dramma e *drammatico* si distinguono da *drammaturgia* e *drammaturgo* perché queste altre due parole sono invece di fondazione, e quindi di uso, assai recente. Per esse, come si diceva, il ricorso ai dizionari storici presenta uno scarto o iato di possibile uso anteriore alle attestazioni fornite che si restringe davvero a minimi termini, poiché si tratta di termini, soprattutto il secondo, che non esistono o che hanno una labile e totalmente isolata ragione d’impiego al di qua della seconda metà o della fine del XVIII secolo. I primi esempi che il GDLI registra sottolineano queste parole come neologismi a tale altezza cronologica, anzi, mostrano la deprecazione del loro uso, che evidentemente allora si diffondeva, all’inizio del seguente.

Su tale questione vorrei fare qualche chiarezza preliminare. Ovvero definire Shakespeare, Molière o Goldoni dei “drammaturghi” può essere oggi consentito dall’uso, mentre l’introduzione di questa parola, a partire dalla data più o meno indicata, intendeva infatti definire e differenziare il campo – vario e complesso – di un’applicazione secondaria al *dramma* rispetto a quella autoriale, applicazione critica e di conseguenza formativa e utile alla pratica. In ogni caso l’allontanamento dal senso originale, o la sua rarefazione, risulta evidentemente secondaria rispetto a quella subita nella lessicalizzazione dalle parole *dramma* e *drammatico*, che si impiegano oggi comunemente, prevalentemente nel senso secondo, ovvero metaforico e diffuso, in riferimento ad avvenimenti e circostanze deprecabili o catastrofici, per cui definiamo drammatica una guerra o un disastro naturale, o, su un piano relativo, un accadimento negativo. Ciò discende dal fatto di avere eletto nella storia del dramma la tragedia a genere più alto e rappresentativo, a partire dal fatto che della *Poetica* aristotelica ci resta il solo primo libro, dedicato ad essa, mentre abbiamo perduto, o forse non sono mai stati scritti, i libri seguenti. Non si ritiene generalmente rappresentativa del dramma la commedia (salvo a considerare le istanze di Dante Alighieri, nel senso di Giorgio Agamben, quale fondamentale “categoria italiana”, ma lo stesso ha richiamato il fondativo rapporto di Platone, che pare tenesse sotto al cuscino i “mimi” di Sofrone, parola che pure ha perduto o cambiato del tutto il suo significato, appunto dalla designazione di brevi componimenti scritti destinati alla rappresentazione in forme semplici, a carico appunto

1. Vescovo 2015.

del mimo solitario, alla designazione delle azioni senza parola).² Se risaliamo alla teoria dell'ora nominato Platone – come ho già ricordato – fino almeno al XVI secolo le parole *dramma* e *drammatico* definirono semplicemente e generalmente, ovvero senza investimento di contenuto o di “genere”, il modo attivo o mimetico, ovvero dialogico, in cui parlano solo i personaggi e l'autore tace, rispetto al modo diegetico o narrativo, in cui parla l'autore e i personaggi tacciono, e ovviamente al genere misto, in cui parlano l'uno e gli altri.

La nascita di *drammaturgia* e *drammaturgo* pone in partenza la distinzione – e al di qua dell'allargamento del campo d'uso delle precedenti parole – nel senso, come si è detto, di applicazioni e pratiche secondarie o derivate. La parola *drammaturgia*, come ricorda il GDLI, ha nei secoli precedenti alla seconda metà del XVIII un impiego del tutto laterale, anzi si direbbe – fino a prova contraria – limitato a un'assunzione specifica e dunque “originale” di un dotto ricordato come “teologo e studioso greco, di espressione latina”, ovvero Leone Allacci (nato a Chio verso il 1568 e morto a Roma nel 1669). Allacci è soprattutto famoso, appunto, in quanto compilatore di un'opera intitolata *Drammaturgia* (Roma, 1666): un catalogo, anzi, qualcuno ha detto benissimo, un “inventario” dei drammi disponibili a stampa, oggetto di comune consultazione per chiunque studi il teatro italiano dei secoli XVI e XVII. Che Allacci pensasse in greco e scrivesse in latino indica perfettamente il campo di riferimento di questa particolare assunzione, e personalmente credo anzi del conio della parola, che resta infatti originale e separata nel corso dei due secoli seguenti. Il responsabile della moderna, e ben diversa assunzione e diffusione della categoria è invece, come risaputo, un intellettuale di lingua tedesca, scrittore e filosofo, ci dicono sempre le enciclopedie, che a volte aggiungono (così, per esempio, Wikipedia) “e drammaturgo”, che a voler essere pignoli non è propriamente esatto, anche se indubbiamente circoscrive la rivendicazione di una specifica funzione che va sotto questa etichetta. Nato a Kamenitz nel 1729 e morto a Braunschweig nel 1791, si tratta sicuramente di colui che, col tedesco *Dramaturgie*, ha lanciato e messo in circolazione questo termine, nel dare un titolo alle sue riflessioni di accompagnamento, consegnate a un foglio periodico destinato agli spettatori degli spettacoli rappresentati ad Amburgo, presso il Teatro Nazionale (altro aggettivo fondamentale per la questione), nel biennio 1767-69. Mi riferisco ovviamente a Gotthold Ephraim Lessing e alla sua *Hamburgische Dramaturgie*.³

Ora, rileggendo questo testo, o meglio cercando in esso l'effettiva attestazione della parola che qui interessa, mi sembra importante rilevare – e proprio in rapporto alla diversa fortuna che investirà questo uso rispetto a quello di Leone Allacci – la sua scarsissima presenza in esso. Ovvero *Dramaturgie* compare solo nel titolo e in una necessaria glossa che lo spiega

2. Agamben 2010.

3. Lessing 1956.

nella breve introduzione d'apertura, e addirittura scarsa o laterale si mostra in queste pagine la presenza dello stesso aggettivo *dramatisch*. Mi sembra assolutamente necessario, dunque, citare l'unica, separata illustrazione del termine, o del neologismo, impiegato da Lessing, a definire la particolare natura della sua operazione, nella *Prefazione* [*Ankündigung*], che data al 22 aprile 1767:

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird.

Questa *Drammaturgia* sarà una rassegna critica di tutti i lavori che verranno rappresentati e accompagnerà passo per passo poeti e attori nel loro cammino.

[cito dalla traduzione italiana di riferimento, ma mi sembrerebbe preferibile tradurre alla lettera *Register* con “registro” e *Dichters* col meno connotato “autori” rispetto a “poeti”].

Dunque, la *drammaturgia*, non più nel senso di un inventario o una bibliografia di testi drammatici o di loro edizioni a stampa, diventa qui un “registro critico”, ovvero un oggetto di applicazione riflessiva sul dramma in rapporto alla sua attuazione scenica: il termine non indica peraltro a questa altezza – ciò è fondamentale – un intervento di lavoro sul testo da recitare o rappresentare. Riferire a Lessing la coniazione o introduzione della parola e categoria del *Dramaturg*, come si legge in rete, ma non solo, è un'inesattezza o banalizzazione, anche se ovviamente comprensibile, nel passaggio dal ruolo del critico o intellettuale a quello di colui che esercita operazioni di adattamento, riscrittura o revisione del testo per la sua mesinscena o rappresentazione.

Quella citata, dato essenziale, è l'unica attestazione del termine nel testo di Lessing – nel titolo e in questa glossa dichiarativa –, e nella *Drammaturgia di Amburgo* risulta peraltro assai parco, più in là di quello ovvio della parola *Drama*, l'impiego dello stesso aggettivo *dramatisch*. Nella premessa va ancora, senz'altro, citato il passo, immediatamente successivo, con cui l'autore definisce il proprio diverso ruolo rispetto al campo comune di riferimento, proprio attraverso questo aggettivo:

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wieviel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers, zu setzen sei.

Dunque si sottolinea qui la distinzione del “piacere” o “dispiacere” provati da colui che scrive durante lo spettacolo, nella distinzione del ruolo del testo e dell'attore per il suo giudizio: essi sono dichiarati oggetto dell'applica-

zione del *dramatischen Richters*, appunto di un “critico drammatico” (ma si potrebbe anche tradurre alla lettera con “giudice”). Quanto alla distinzione tra i due piani – pure sovrapposti e talora confusi nello spettacolo – va aggiunta, almeno, l’osservazione che mentre il primo giudizio può affidarsi alla solida referenzialità del testo, che si può rileggere e meditare, il secondo fa riferimento a un’esperienza effimera: “Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch” (“Ma l’arte dell’attore è nella sua opera (prestazione) effimera”, appunto).

Se, dunque, *drammaturgia* è diventata nel decorso del tempo parola impiegata sia per definire la complessiva tradizione dei testi drammatici che l’operazione seconda di intervento e adattamento condotto su testi precedenti, in origine drammatici o oggetto di trattamento drammatico, il termine inquadrava, alla sua origine, la prospettiva di giudizio e riflessione critici.

Citerò solo, venendo ad anni prossimi al presente, con un brusco salto, una rilevante rivendicazione, che mette un po’ insieme le due prospettive, ovvero quella di Siro Ferrone all’atto di fondare una rivista, tuttora attiva, intitolata appunto “Drammaturgia”, il cui primo numero apparve, trent’anni fa, nel 1993:

con questa parola si intende l’esercizio dell’invenzione e della composizione dei testi, così come l’arte della loro comunicazione. E quando si parla di testi si intende un tessuto concertato di linguaggi diversi (scritti, orali, gestuali, visivi, sonori) in un rapporto gerarchico mutevole e non preordinato.

2.

Non è il caso – almeno non qui e ora – di complicarsi la vita ragionando sulla storia della parola *regia* (e del tedesco *Regie*), ampiamente dibattuta e di cui, peraltro, mi sono pure occupato altrove, indicando una riconduzione molto lontana nel tempo e una diversa prospettiva etimologica. Il richiamo serve solo per osservare come il tentativo di retrodatare la nascita di questo mestiere o di tale funzione rispetto a una soglia novecentesca – ovvero al momento in cui si introduce questa parola e si dibatte su di essa (in Italia con una significativa campagna di lancio e di invito all’uso negli anni Venti) – abbia condotto alcuni studiosi (legittimamente o meno, ora qui non importa discutere) a ricondurre la sua fondazione allo stesso ambito storico-culturale a cui ci stiamo qui riferendo, tra l’attività teatrale di Goethe a Weimar e quella dei Meningen, ovvero della compagnia teatrale del duca Giorgio II di Sassonia attiva circa un secolo dopo.

Ciò che legittima una simile riconduzione, nella complessiva definizione del quadro temporale, tra la seconda metà del XVIII e del XIX secolo, riguarda, in realtà, la costituzione di una cultura teatrale tedesca (cultura da intendere sia nel senso di letteratura teatrale in lingua tedesca che di

organizzazione dello spettacolo fuori dello spazio di corte) che non aveva, a differenza di quella di altri paesi europei, delle tradizioni storiche di partenza e lunga durata paragonabili. La *Drammaturgia di Amburgo*, fuori da uno spazio di corte, così come il repertorio di Weimar e dei Meningen, si definiscono necessariamente, e ancora nella dimensione della corte, in rapporto a tradizioni e a repertori di riferimento italiani, francesi, spagnoli e, soprattutto per la recente riscoperta di Shakespeare, inglesi.

Può capitare di vedere paragonata – e mi sembra un accostamento privo di senso storico – l'azione di Carlo Goldoni a quella di Lessing (addirittura ricordo, e da parte di un critico non certamente ignaro e sprovvisto, la coniazione per il primo della strampalata dizione di “drammaturgia di Venezia” come premessa alla drammaturgia di Amburgo), ma non si ricorda che Goldoni, e altri ovviamente con lui, agiva all'interno, al di là di ogni istanza di rinnovamento e diversificazione del suo operato, di una secolare tradizione di teatro professionale e imprenditoriale. Ciò costituisce la differenza essenziale rispetto alla fondazione che avviene nei paesi di lingua tedesca, praticamente *ex novo*, nello spazio delle corti e delle città, per cui appunto si giustificano appunto la *Dramaturgie* e il *Dramatische Richter*, che può essere anche colui che partecipa direttamente, indirizzandola o dirigendola, a un'attività teatrale. In luoghi in cui l'attività teatrale praticamente non si dava, tranne che per il passaggio di comici ambulanti o di feste di corte, si può osservare addirittura, e nei decenni ancora precedenti, una fondazione di “teatri nazionali”. Per riferirsi a un caso chiaro ed esemplare, si consideri quella di Ludwig Holberg in Danimarca, dopo il suo viaggio in Francia e in Italia del 1715, retrocedendo dunque di qualche decennio, con la scrittura di drammi in danese e la fondazione di una compagnia e con attori selezionati prevalentemente in scuole e seminari religiosi. Come ho scritto occupandomi di questo, occorre ricordare che uomini di teatro come Riccoboni e Goldoni e altri – come l'erudito Scipione Maffei – si dicono “riformatori” rispetto a una tradizione da trasformare e ripensare, che i primi due continuarono in realtà a praticare, mentre il marchese veronese scrive dei testi teorici e drammatici per immaginare, *in vitro*, anche se collaborando col primo, una rifondazione alternativa. Holberg o Lessing sono “riformatori” senza poter contare nei loro paesi tradizioni di partenza di teatro professionale secolare da riformare: le “drammaturgie” di Copenhagen o di Amburgo sono fondazioni *ex novo* di uomini di cultura e, di fatto, inizi di tradizione.

Limitandoci a questo breve accenno al campo di vasta estensione che da qui si aprirebbe alla considerazione, torniamo alle nostre due parole e alle attestazioni dei dizionari, tenendo conto di una polarizzazione che non possiamo ora affrontare, ma che riguarda, ancora in termini generali, proprio il passaggio d'uso della parola che nella tradizione italiana definisce tra tutte il campo del teatro professionale (e, anzi, del teatro professionale che sta al di qua e che differenzia, a partire da una soglia cronologica precisa, la distinzione dei ruoli e delle pratiche degli “attori” da quelle dei “cantanti”).

Naturalmente mi riferisco alla parola *arte*. Si tratta del termine – che si fissa peraltro dalla fine del XVIII secolo nella definizione della tradizione italiana come *commedia dell'arte* – per cui la parola designa, secondo l'italiano antico, una categoria o corporazione professionale, e dunque in questo caso l'arte degli attori (con il termine allora in uso, dei *comici*, in Francia dei *comédiens*) come quella dei sarti, dei carpentieri o degli speciali. Il termine passa poi a designare o definire la “drammatica” ovvero “arte drammatica”, che riguarda appunto non un compendio – per definizione aperto e in divenire – di testi (anzi, di testi a stampa, come nell'accezione di Leone Allacci), ma, in un senso certo più affine a quello di Lessing – come testimonia il primo esempio raccolto dal GDLI per la parola *drammaturgia*, che riguarda Ugo Foscolo –, appunto “l'arte di scrivere drammi”, ovvero “il complesso dei precetti che reggono l'attività drammatica” (il passo risulta da un testo manoscritto, probabilmente del 1826, intitolato *Nuova scuola drammatica italiana*). Ora, l'attestazione in causa, anche a trovarne di precedenti (cosa immagino possibile), ha davvero valore dichiarativo, se non fondativo, per la postilla che l'accompagna: “L'arte nuova o scienza chiamata drammaturgia da' Tedeschi”, che l'esordio dichiara totalmente inutile.

Osservare, dunque, l'ingresso nell'uso italiano della parola *drammaturgia* significa necessariamente riflettere sulla radicale mutazione del significato assegnato alla parola *arte* per il teatro, questione davvero capitale. Ho già avuto occasione di scrivere e sostenere, un esempio caratterizzante, se non fondativo certo precoce e rilevante, il titolo di un libro di Francesco Riccoboni, figlio di Luigi, che data, nella sua originale redazione in francese, al 1750: *L'Art du théâtre*, poi in italiano, nel 1762, con l'ancora più chiaro *Dell'arte rappresentativa*, in una declinazione che mette insieme – e alcuni decenni prima di Lessing – la scrittura drammatica e la pratica attoriale nel senso di un “sapere” che non coincide esattamente con l'appartenenza a un gruppo professionale.

Va compresa, dunque, in prima istanza, una provenienza che si fa poi fissazione o lessicalizzazione nell'*imprimatur* del tedesco, ovvero che viene come tale percepita, diciamo così di ritorno, nella tradizione italiana, nel momento dell'accensione di attenzione per una lingua poco compresa e per una tradizione poco considerata. Da questo punto di vista il passo di Foscolo – tra l'altro “cliente” del Goethe romanziere, dopo il grande *exploit* del giovane Werther e dei suoi “dolori” – risulta di eccezionale rilievo.

L'aggettivo *Dramatische* accompagna nella tradizione tedesca tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, appunto, generalmente il sostantivo *Kunst* (“arte” come derivato di *können*, “potere”, “esercitare un possesso”, dunque un sapere o una tecnica) e definisce il campo della nozione di *Dramaturgie*. Il primo riferimento va ovviamente alle celebri, e fondative, “lezioni sull'arte e la letteratura drammatica” di August Wilhelm von Schlegel (appunto, nel titolo originale, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*), tenute a Vienna nel 1808 e pubblicate tra il 1809 e il 1811. Di questo mutamento, e appunto di un'arte “nuova”, il passo di Foscolo citato

risulta esemplare, anche per la parafrasi della parola “arte” con “scienza” che qui si offre. Naturalmente – per restare ai personaggi goethiani – la figura può ampiamente rappresentativa del momento di costituzione, che per altre tradizioni è momento di passaggio, si esprime perfettamente nella figura di Wilhelm Meister, e tanto più nelle diverse redazioni del romanzo (tra *theatralische Sendung*, *Lehrjahre* e *Wanderjahre* – ovvero missione teatrale, anni di apprendistato, anni di peregrinazione), in relazione all’approdo o al passaggio attraverso l’esperienza del teatro da parte di un borghese, non “figlio d’arte”, che la attraversa. Parallelamente la fondazione di “accademie” o “scuole” di recitazione segna in questo ambito cronologico il passaggio dalla sola trasmissione familiar-corporativa verso un apprendimento conferito da un’istituzione, aperto e regolato, nel senso appunto che fonda un’arte della recitazione, nell’evaporazione o nella conservazione secondaria dell’originale significato della parola.

Richiamerò ancora, proseguendo in una sintetica anzi estrema semplificazione, due reattivi, quali riferimenti a una precedente, secolare, tradizione europea di larga ampiezza.

Il primo viene da uno dei titoli più celebri e rilevanti dedicati nell’Europa moderna alla pratica, se si vuole a una pratica fatta mestiere o professione, riguardante lo stesso esercizio della scrittura drammatica destinata al teatro, che anzi, e più strettamente aveva appunto come committenti le compagnie teatrali di professione. Si tratta, naturalmente, dell’*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* di Lope de Vega, che data all’anno 1609. La scrittura per il teatro è definita un’arte (in spagnolo al maschile) e chi in questo testo, in versi, la espone scrisse infatti circa duemila testi, dei quali solo (si fa per dire) circa cinquecento ci sono giunti. Citare Lope – e il suo *arte* – è peraltro istruttivo e distintivo, al principio del XVII secolo, in rapporto all’*arte comica* degli italiani, posto peraltro che questa parola si solidificherà, a distanza, anzi in *articulo mortis* di una tradizione, come ho già ricordato, fissandosi nell’etichetta o categoria di *commedia dell’arte* con cui si usa, almeno dall’inizio del XIX secolo, riferirsi retrospettivamente al teatro degli italiani esercitanti la professione o il “mestiere”. Ecco qui una palese divaricazione dell’*arte* dell’*ingenio* (colui che scrive testi per il teatro), per dirla con la terminologia del tempo di Lope, dall’*arte* dei comici.

Il secondo riferimento o reagente di cui parlavo è offerto da un passo o definizione a mio avviso esemplare, che data al 1634, di un trattatello a difesa della corporazione dei comici di Niccolò Barbieri, intitolato *La Supplica*, dove “la mia professione”, che si sostiene essere non “vile, né scandalosa come tali la dichiarano”, viene ricondotta appunto alla categoria di *arte*, e riguarda il dominio e la pratica degli stessi generi drammatici, essendo quello italiano, a differenza di quello spagnolo, un sistema in cui l’esercizio della scrittura (o della composizione all’improvviso del testo) si affida alle stesse compagnie di mestiere, o, ovviamente, ai loro capocomici. L’*arte* esercita la composizione dei testi.

Peraltro anche nello spagnolo del secolo di Lope e Barbieri la categoria di *autor de comedias* designava non chi componeva testi per il teatro, ma appunto la figura del capocomico che reggeva e organizzava la compagnia. L'arte di Lope – lo stesso oggetto dell'opera più famosa che si usa chiamare con quel titolo retrospettivo, ovvero l'epistola ai Pisoni di Orazio detta *Ars poetica* – viene infatti definita nel titolo “nuova” in quanto connessa a una pratica professionale, poiché lo spettacolo è un oggetto che può essere gradito o meno dal pubblico che paga, e dunque i criteri che indirizzano la scrittura o composizione dei drammi devono tener conto di tale destinazione. Per dirla con il fulminante giudizio di un illustre contemporaneo – che guardava al prolifico e remunerato Lope con distanza ed invidia, Miguel De Cervantes – il teatro si caratterizza in tale contesto come *mercadería vendible*.

Quando l'arte finisce di essere una pratica di mestiere, o almeno di essere considerata tale da chi la inquadra e promuove, ecco – semplificando al massimo – le definizioni di campo che riguardano la “drammaturgia” (non più un catalogo o un inventario) e l'arte teatrale nel senso differente del termine, quello appunto definito dal tedesco *Kunst*.

Non dovremmo, dunque, chiamare – se non banalizzando e confondendo – Sofocle, Plauto, Terenzio, ma nemmeno Shakespeare o Goldoni, dei “drammaturghi”, e possiamo continuare citando Foscolo, non ovviamente secondo un qualche principio di autorità, ma di testimone in una fase cruciale di definizione: “La critica letteraria, alla stretta de' conti, segnatamente sulle opere drammatiche, non serve che alla vanità de' drammaturgi”. Ecco qui il “drammaturgo”, distinto dal letterato che compone testi (appunto il Foscolo tragediografo che pure si misura con la scena), in una significativa comprensione in un plurale indistinto.

Possiamo, per maggiore chiarezza, citare senz'altro, qualche decennio dopo, il referto del linguista, naturalmente purista, Filippo Ugolini, che mette al bando le parole *drammaturgo* e *drammaturgia* nel suo *Vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso* (Firenze, 1855, prima ed. Urbino 1848):

“Drammaturgo” e peggio “drammaturgia”: barbarismi moderni in vece di “scrittore di drammi”, “arte drammatica”.

Dove barbarismo significa senz'altro riferimento ai “barbari” d'oltralpe. Tanto per dare un'idea – con un breve saggio del toscano cruscante e paludato dell'autore (si veda il verbo “garbare” nella seconda) – riporto le due voci che seguono a quella citata nella stessa pagina:

DROGHISTA: non dirai in luogo di droghiere.

DUECENTO: non si dice; ma si ducento, o vero dugento, a cui soltanto concede passo la Crusca: ma quest' ultima foggia non credo che troppo garbi, se non a chi si piace del molle e dello smaccato.

In altra occasione, per dire dell'interesse offerto da questi, demenziali, tentativi di arginare i limiti d'uso della dignità linguistica, in un fiorentino cruscante e paludato (si veda il verbo "garbi"), avevo citato la voce *canovaccio* del *Lessico dell'infima e corrotta italianità* di Costantino Arlia (1877), scritto insieme a Pietro Fanfani (quello che morendo sembra abbia detto "me ne vo, ma si può dire anche me ne vado"), secondo cui dovremmo, in buon toscano, parlare piuttosto dei "filindenti della commedia dell'arte", termine che indica appunto il ricamo sopra una tela di canapa. Testimonianza singolare, perché mostra una puntuale comprensione del significato della parola (spesso sfuggito agli esegeti) o della metafora fondativa, associata a una grottesca riconduzione al lessico fiorentino.

3.

La parola "drammaturgia" sembrava a Ugolini più disdicevole della parola "drammaturgo", ovvero la "pratica" più dell'individuo o della categoria, che abbiamo visto nella frase di Foscolo caratterizzata dalla comprensione nel numero collettivo, di contro all'individualità del "poeta" o "autore drammatico", con l'attribuzione di "vanità" a tali "praticanti".

Per comprendere meglio questa indicazione, apparentemente casuale e accessoria, si può senz'altro ricorrere al Dizionario della lingua italiana di Niccolò Tommaseo, da cui ho in altre occasioni citato l'importante rifiuto – con altra profondità di osservazione e reazione rispetto a quelle dei puristi che abbiamo appena citato – di una coniazione che è poi, purtroppo, diventata una categoria centrale nell'uso italiano: ovvero quella, tuttora corrente, anzi dominante (basti guardare ai programmi delle stagioni teatrali) di "teatro di prosa", che non esiste in altre lingue europee. Tommaseo – credo con ottime ragioni – la rifiutava negli anni Sessanta dell'Ottocento: ragioni contestuali, ovvero osservando che il repertorio del cosiddetto "teatro di prosa" comprendeva anche testi in versi; ragioni ideologiche o estetiche, che dire le vogliamo, laddove l'etichetta si determinava per l'identificazione prioritaria del teatro italiano con l'opera, che si usa appunto da allora dire " lirica", e quindi nell'opposizione di un teatro di "poesia", quello in cui si canta (ma Tommaseo, non senza perfidia, aggiungeva anche "si balla"), a un teatro in cui si parla. La dichiarazione – che sembra per il suo tono polemico poco addirsi all'ufficio neutro della registrazione in una voce di dizionario – risulta di grande veemenza ed interesse, anche con il corollario che la degenerazione apparterrebbe, secondo Tommaseo, a un uso introdotto dal fiorentino:

Per abuso dicono anco in Firenze *Teatro di prosa*, quello ove recitansi commedie e tragedie e drammi anco in versi, a distinguerlo dal *Teatro di musica*, dove si canta e balla: tristo giudizio della poesia tragica e comica.

Sempre da Tommaseo, appunto, vale la pena di scorrere altre voci, partendo da *dramma*:

Componimento ove più persone, operando e parlando, conducono una vicenda di fatti al suo svolgimento, o patiscono il male o il bene d'essa vicenda. Gr. *Δράω*, Operare; onde Diom. fa corrispondere a *Drammatico*, Attivo. Ma *Δράω*, in Omero vale anche Servire, Offrire agli Dei; il che congiunge le idee di servizio divino e d'offerta, di servizio e di sacrificio; e conferma l'origine sacra del *Dramma*.

E veniamo poi a *drammaturgia*, che Tommaseo brevemente parafrasa con "Arte o Mestiere del fare drammi, Fattura di drammi", ricordando specificamente la "*Drammaturgia, o vero Inventario di drammi, dell'Allacci*. Non proprio, perchè la composizione dei drammi è altro dai drammi composti", e soprattutto alla voce *drammaturgo*:

Chi scrive drammi. Voce greca pretta. Non di chi ne fa un solo; né è in senso di lode. T. *Drammaturghi, i più degli accozzatori di quelle parole che diconsi Libretti d'opera*.

Dunque una voce impropriamente derivata dal greco ("pretta"), riferita a una produzione corruva, nel senso che non basta scrivere un dramma per essere definiti "drammaturghi", ma soprattutto spendibile in senso denigratorio per "i più degli accozzatori di quelle parole che diconsi Libretti d'opera": non tutti, dunque, perchè evidentemente Tommaseo riconosceva anche a qualche librettista dignità di scrittura, ma alla pratica, ritenuta in generale secondaria, degli "accozzatori di parole".

Tra le inesattezze che è dato leggere vi è anche quella, certo secondaria, che attribuisce a Lessing l'invenzione o la fondazione della funzione o del ruolo di *Dramaturg* (ma alla parola e all'ambito si dedica qui Gerardo Guccini), e come per molte altre inesattezze si tratta della forzatura – o come una volta si diceva, della reificazione – di un principio d'inquadramento, nel senso che è indubitabile un riferimento al campo che la *Drammaturgia d'Amburgo* palesa e definisce.

Il *dramaturg* è da molto tempo e ancora oggi un ruolo nel sistema teatrale tedesco, ovvero una funzione comunemente considerata, e messa a libro paga, che, non a caso, non possiede un equivalente in altre lingue, che fanno dunque ricorso a questa parola, ad indicare la persona che affianca la compagnia e in particolare il regista, e a cui si affidano competenze di storia e cultura teatrale, ed eventualmente una specifica mansione o ruolo

di adattamento del testo, sia per testi che non sono drammatici in partenza che per testi drammatici che vengono rivisti, riscritti, ripensati.

Così, per esempio, si legge nell'Enciclopedia Treccani, che in realtà restringe l'ambito più ampio di riferimento: "Nei paesi di lingua tedesca, a partire dal Settecento, scrittore che lavora stabilmente in una compagnia o in un teatro alla rielaborazione o alla creazione dei testi da rappresentare".

Non mi occuperò qui della nascita, della fissazione e della determinazione della categoria, tra definizione amministrativa e creativa, ma alluderò solo al suo uso retroattivo come definizione storica o storiografica. Mi limiterò a un'unica indicazione, relativa a un intervento davvero indicativo – in lingua tedesca ma disponibile in traduzione italiana –, che data al 1920, di Max Hermann Neisse,⁴ appunto dedicato a un tentativo di rilancio della funzione, da una sfera secondaria di carattere sostanzialmente amministrativo all'impegno artistico. Per l'ingresso della categoria nella tradizione storiografica, si vedano, a titolo di esempio, alcuni titoli riportati in Kluge, con applicazioni nel secondo Ottocento della categoria al secolo precedente (H. Düntzer, *Lessing als Dramatiker und Dramaturg*, 1862; O. Kaiser, *Der Dualismus Ludwig Tiecks als Dramatiker und Dramaturg*, 1885; A. Köster, *Schiller als Dramaturg*, 1891, ecc.), che pongono appunto e danno evidenza alla diversa caratterizzazione, per uomini dalla partita doppia, tra il *Dramatiker*, l'autore, e il *Dramaturg*, il rielaboratore e adattatore, che può essere – visto che abbiamo citato Carlo Gozzi – anche Schiller, non come autore in proprio di testi drammatici, ma traduttore riduttore di testi altrui, come appunto le *fiabe teatrali* del veneziano.

4.

L'oggetto che è al centro del progetto in cui rientra il presente contributo, appunto un'opera lirica – il *Falstaff* di Verdi-Boito – quindi un libretto d'opera e le mansioni che la sua scrittura comprende, sono dunque ben pertinenti, anche per la minima distanza storica, dall'inquadramento di campo offerto da Tommaseo. Ovviamente non per il giudizio di valore che esso esprime ma per la sua posizione storica e contestuale. Evidente che le categorie di *drammaturgia* (nel senso dell'applicazione secondaria al dramma) e di *drammaturgo* (nel senso della distinzione che, abbiamo visto, la lingua tedesca marca col lemma *dramatische Dichter*, appunto l'autore teatrale o drammatico inteso come "poeta tragico e comico") riguardano in particolare Arrigo Boito e la collaborazione con Giuseppe Verdi, e lo specifico caso del *Falstaff*, che data al 1893, quindi a un trentennio dopo rispetto al tempo di scrittura delle righe appena citate, e investe peraltro una figura di letterato che è al contempo un musicista.

4. Neisse 1920.

Il fatto di discutere queste parole, i concetti e le pratiche a cui essi si riferiscono, nel quadro di tale progetto, in rapporto al lavoro su un'opera lirica, e in particolare sul suo libretto, rendono il presente approccio profondamente diverso da quello che riguarderebbe una simile operazione in rapporto a un testo drammatico, per una duplice serie di ragioni, che si proverà brevemente ad elencare.

In prima istanza, dal punto di vista della collocazione storica dell'oggetto, come abbiamo appena letto, le categorie di *drammaturgia* e *drammaturgo* trovarono proprio in questo campo una specifica collocazione e definizione. Se, dunque, Arrigo Boito non poteva nell'ultimo Ottocento e nel primo Novecento, e non può tanto più oggi, essere confuso con "i più degli accozzatori di quelle parole che diconsi Libretti d'opera", la parola "drammaturgo" – distinta da "autore drammatico" – si definiva proprio in quel tempo, nello specifico inquadramento di una tale, caratterizzante, pratica "seconda" rispetto a quella "prima", o "originale", della scrittura drammatica. E qui – come nella sua precedente prova in rapporto a Verdi, ovvero l'*Otello* (1887) – Boito "lavora" a partire da un dramma, in questo caso una commedia, reinventata appunto, come dice il sottotitolo, in una "commedia lirica", il testo di Shakespeare.

In seconda istanza il rapporto del "drammaturgo" inteso in questo specifico senso – peraltro col fatto che Boito, dopo l'avvento di Wagner rappresenta un esempio di autore totale, del testo e della musica nelle sue opere precedenti – investe il quadro delle funzioni che in questo sistema autoriale "secondario" mette in relazione nella pratica il lavoro sul testo e sulla rappresentazione. Anche questo è un campo su cui si è discusso in rapporto alla questione delle origini della regia, specialmente nella tradizione della storia italiana dello spettacolo, ma per cui riproponiamo dubbi e perplessità già esposti più sopra. Evidente, in ogni caso, e all'interno di una storia secolare di direzione dello spettacolo, la specificità di questa funzione, in rapporto a dimensioni e complessità dell'opera lirica. Mentre rinviando a interventi specifici,⁵ vogliamo almeno coinvolgere – a partire da una ricognizione condotta alcuni anni fa su alcuni materiali inediti di Francesco Maria Piave – questo nesso specifico tra la drammaturgia intesa come pratica "secondaria" rispetto a quella autoriale drammatica dei librettisti e tale funzione di direzione e "concertazione" (nel senso generale e non musicale del termine) in rapporto alla complessità dello spettacolo lirico, da non confondere e identificare come premessa o viatico alla fondazione della moderna "regia".

Questi materiali – rinvenuti presso il Museo Vetrario di Murano e acquisiti, dopo un'esposizione, dalla Biblioteca di Casa Goldoni a Venezia –⁶ comprendono un quaderno di lavoro di Piave come «poeta incaricato per

5. In particolare per l'attenzione continuata negli studi di Guccini si vedano, tra i vari, per Verdi e Boito, 2004 e 2016.

6. Si vedano i materiali esposti nella mostra Piave 2013.

la messa in scena degli spettacoli» presso il Teatro La Fenice di Venezia, tra il 1849 e il 1859, funzione che proseguì poi in un incarico presso La Scala di Milano, dal 1860. Si tratta certo di un'importazione del parallelo compito che sulla scena francese, per il teatro d'opera, si esprime nell'espressione *mise en scène*, ambito in cui si recupera anche il sintagma *régisiseur* nel senso che il francese dell'epoca riserva a tale funzione (e di *mise en scène* discorre infatti Verdi con Piave, in una lettera da Parigi del novembre 1855 relativa ai suoi *Vêpres Siciliennes*)⁷. Dalla “direzione di scena” alla “messa in scena” – nel senso testimoniato appunto dai quaderni di lavoro di Piave ritrovati nel fondo indicato – una linea caratterizza la storia della “concertazione scenica” in rapporto alla diversa complessità del teatro d'opera o lirico, rispetto a quello drammatico (la parola *concertazione* appare, per esempio, in un contratto di Carlo Goldoni della metà del secolo precedente, ad indicare l'assunzione a suo carico della direzione delle prove al Teatro S. Luca, rispetto al ruolo riservato al capocomico della precedente compagnia che lo aveva ingaggiato, ovvero a Girolamo Medebach presso il Teatro S. Angelo)⁸. Non si tratta, dunque, a nostro avviso di cercare su questo terreno le premesse a una fondazione della “regia” – se non nel senso relativo della differenza posta dalla maggiore complessità di questi allestimenti –, quanto di verificare il rapporto tra la *drammaturgia* intesa come funzione drammatica “secondaria” rispetto a quella autoriale (nel senso di partenza della parola e della categoria) e della direzione scenica della *representazione*.

Vorrei, infine, in questo quadro, richiamare l'attenzione sulla terminologia che indica le fasi della composizione del testo drammatico, ovvero l'articolazione scenica, al di qua della scrittura dei dialoghi e della versificazione, che interessano anche il libretto per musica, ma per esempio e insieme lo stesso sistema “compositivo” del teatro italiano all'improvviso, della cosiddetta *commedia dell'arte*, in cui il “testo” non si chiude nella scrittura d'autore, ma mette in atto il *soggetto* nel sistema della “concertazione” in prova della compagnia. Si tratta, appunto, di un sistema che si ridefinisce anche nella pratica dei librettisti: parole come *soggetto*, *scenario*, *ossatura*, continuano nel lessico condiviso o più specifico che riguarda la distribuzione della “materia drammatica” nel libretto. Un termine, in particolare, caratterizza il lavoro di Verdi e dei suoi librettisti: quello di *selva*. Esso, ampiamente attestato nell'arco della complessiva attività verdiana, e soprattutto in rapporto al più importante e assiduo dei suoi referenti, ovvero Piave, a differenza di quanto un tempo sostenuto, non è però invenzione del musicista, in quanto già attestato, ad esempio, nell'uso di Donizetti.⁹

7. Si veda ora, con la menzione del passo, la significativa ‘voce’ dedicata a *Disposizioni sceniche*, peraltro immediatamente precedente a quella dedicata a *Drammaturg*, in Sala 2024.

8. Vescovo 2014, pp. 197-200.

9. Per la storia della parola e del campo semantico complessivo si veda Trovato 2023 [1997].

La più rilevante apertura di campo, nella conservazione dei materiali preparatori, e proprio perché probabilmente in rapporto a un progetto – guardacaso shakespeariano – non realizzato, riguarda nella carriera di Verdi un *Re Lear*, e mostra in quel caso il musicista quale vero inventore delle linee del progetto drammaturgico.¹⁰ Ciò che sembra non darsi per il Verdi vecchio, che sceglie Boito come librettista. Si tratta di un rapporto oltre che inedito per le sue abitudini, singolare, laddove una risposta italiana alle innovazioni di Wagner, ovvero nel superamento della struttura a “pezzi chiusi” o a “numeri”, in cui l’idea del *Wort und Ton Drama* si concentrava, richiedendo per definizione una personalità unica dell’autore del testo e della musica (quella, come abbiamo già ricordato, che lo stesso Boito aveva esercitato nella sua scrittura drammatico-musicale), vede nelle due prove verdiane finali, e soprattutto nella seconda, un’esatta ripartizione dei ruoli, senza più il dominio del musicista nell’invenzione del “soggetto” o dell’“ossatura” drammatica. Su questa uscita, o abbandono, della *selva* si potrà, eventualmente, tornare a meditare.

Riferimenti bibliografici

Agamben 2010

G. Agamben, *Categorie italiane*, Roma-Bari: Laterza, 2010 (2a ed.).

Carrara Verdi 2002

G. Carrara Verdi (a cura di), Per il “*Re Lear*”. *Giuseppe Verdi*, Antonio Somma, Parma: Istituto Nazionale Studi Verdiani, 2002.

Guccini 2004

G. Guccini, *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, IV, Torino: Einaudi, 2004, pp. 937-950.

Guccini 2016

G. Guccini, *Sul “Nerone” di Boito*, “Drammaturgia” XIII/3 (2016), pp. 7-36; al link: <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/8195/8193>.

Kluge

F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*; al link: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/search?query=dramaturg>.

Lessing 1956

G.E. Lessing, *Drammaturgia di Amburgo*, a cura di Paolo Chiarini, Bari: Laterza, 1956; il testo originale consultabile al link: <https://www.projekt-gutenberg.org/lessing/hamburg/hambo14.html>.

Hermann-Neisse 1920

M. Hermann-Neisse, *Drammaturgia*, in H. Seder (a cura di), *Die neue buhne. Eine forderung*, Dresda: R. Kaemmerer Verlag, 1920; traduzione italiana al link: https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/numo4/4_dram1.html.

10. Carrara Verdi 2002.

Piave 2013

Non solo Giuseppe Verdi. Inediti e non di Francesco Maria Piave, a cura di B. Poli e C. Squarcina, Venezia: Casa Goldoni, 2013.

Sala 2024

E. Sala, *Opera, neutro plurale*, Milano: Il Saggiatore, 2024.

Trovato 2023 [1997]

P. Trovato, *Preistoria delle selve verdiane*, in F. Della Corte, M. Giola, V. Gritti, F. Romanini, E. Tonello (a cura di), *Saggi di linguistica, filologia e altro (1981-2023)*, Limena (PD): libreriauniversitaria.it, 2023, pp. 127-140.

Vescovo 2014

P. Vescovo, *'Tarasca'. Tra Napoli, Venezia e l'Europa*, "Drammaturgia", XI/1 (2014), pp. 193-215; al link: <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/8161/8159>.

Vescovo 2015

P. Vescovo, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia: Marsilio, 2015.

Fonti shakespeariane del *Falstaff*

Carlo Fanelli

Fonti italiane di Shakespeare

Quando ci si rivolge alle cosiddette “fonti italiane” di Shakespeare si fa riferimento principalmente alle ambientazioni italiane e ai temi e personaggi tratti dalla tradizione italiana facenti parte particolarmente del genere novellistico, la cui influenza giunse in Inghilterra nella prima metà del Cinquecento, soprattutto grazie a figure come quella di Giovanni Florio. Alcune di esse erano già note in Inghilterra grazie ad alcune traduzioni come, ad esempio, il *Palace of Pleasure* di William Painter, del 1567, che comprende un testo basato sul *Decameron* di Boccaccio, poi rimaneggiato da Shakespeare. Alla stessa nota raccolta di novelle si ispirano le commedie *All Well That Ends Well* e *Cymbeline*, così come la tragedia *Troilus and Cressida*. *The Taming of the Shrew* è un adattamento da *I Suppositi* di Ludovico Ariosto (1506). *The Winter's Tale*, commedia romantica in cinque atti, ha come spunto una novella di origine italiana. La commedia giocosa *Much Ado About Nothing* deriva parzialmente dall'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto e da una novella di Bandello. Attraverso tale diffusione Shakespeare ebbe la possibilità di entrare in contatto con questo repertorio di storie ma, soprattutto, di personaggi, come in *Cymbeline* e *The Comedy of Errors*.

Altro aspetto è quello delle ambientazioni italiane di alcune opere shakespeariane. A Venezia è stato ambientato *The Merchant of Venice*, la cui influenza proviene in parte dalla novella *l'Ebreo* (1579) di autore sconosciuto e in parte da *The Jew of Malta* di Christopher Marlowe. Anche *Othello the Moor of Venice* si svolge a Venezia e come *Measure for Measure* prende spunto dagli *Hecatommithi* di Giraldo Cintio, raccolta di novelle del 1566. A Verona *The Two Gentlemen of Verona*, *Romeo and Juliet*, adattamento della *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* del Luigi da Porto e del poema omonimo di Arthur Brooke del 1562. A Padova rimanda *The Taming of the Shrew*, alla Sicilia *Much Ado About Nothing*, *A Winter Tale*, infine a Firenze *All's well, that ends well*. Altre opere trovano ispirazione nella Roma antica, come *Julius Caesar*, *Coriolanus* e *Titus Andronicus*.

Ritratto di Falstaff

Quanto a Falstaff, «il cavaliere dalla faccia tosta che ama bere e mangiare», millantatore, si tratta di uomo totalmente innocuo, ubriaccone, che fa parte di quella schiera di individui né particolarmente buoni né particolarmente

cattivi che, però, è capace di grande amore verso il prossimo, un amore irrazionale e sconsiderato ma totale, che loro stessi non capiscono. Sicché John è uno di quegli uomini egoisti ma sostanzialmente troppo stupidi per essere spregiudicati: troppo stupidi e troppo buoni, alla fine dei conti.

Possiamo pensarlo come una creazione originale del Bardo, oppure rintracciarne l'ispirazione in una delle fonti di cui l'autore si è spesso servito? Così come aveva proceduto per le sue commedie, Shakespeare si rivolge a una fonte italiana. Per il *Merchant of Venice* aveva fatto ricorso a *Il Pecorone*, raccolta di novelle di Ser Giovanni Fiorentino. Nello specifico, per questa occasione mise a frutto il racconto contenuto nella novella seconda della prima giornata, quella in cui lo studente Bucciolo, appresa l'arte amatoria dal suo maestro di seduzione, pensa bene di metterla in pratica, inconsapevolmente, proprio con la moglie di quest'ultimo. Alla ricerca del consenso del suo maestro, il maldestro allievo gli racconta del suo operato. Scatta così il tipico meccanismo per mezzo del quale il marito insidiato fa di tutto per cogliere in flagrante il giovane che per ben due volte riesce a sfuggire. Prima nascondendosi sotto una pila di panni bagnati, la seconda grazie all'intervento della donna che gli permette di fuggire a Bologna. Tutto si conclude con il giovane che fugge con la sconcertante certezza di avere appreso abbastanza dell'arte della seduzione e il suo maestro, marito della donna, considerato pazzo a causa della sua gelosia e per questo incatenato e bastonato dai parenti.¹ Rispetto ai testi shakespeariani che attingono da esso, questo canovaccio non comprende la beffa ai danni del seduttore, in quanto l'unico burlato è il marito. Non figura, inoltre, il tema del matrimonio travagliato di Anne, presente in innumerevoli fonti a disposizione di Shakespeare. Mancano i dialoghi faceti e la tipica ironia shakespeariana, tant'è che si può concludere che Bucciolo non corrisponde al carattere comico e arguto pensato dall'autore per le sue opere. Così, al fine di recuperare un prototipo agile nel gioco di parole e ricco di sfumature, Shakespeare si rivolge al capitano Crackstone de *Il fedele*, commedia di Alvisé Pasquàligo tradotta in inglese nel 1585 dal poligrafo Anthony Mundy, col titolo *Fedele and Fortunio*. Nonostante la sua spiccata originalità, si ritiene che per la creazione di questo cavaliere grasso e tracotante, il drammaturgo si sia ispirato sir John Oldcastle, condottiero alla guida dell'esercito inglese in una fase della Guerra dei Cent'Anni, ucciso sotto il regno di Enrico V perché lollardo. Edmond Malone² sostiene, senza riscontri certi, che il personaggio sia stato creato per essere interpretato da John Heminges. Altra ipotesi lo vede realizzato per il clown Will Kempe, al

1. Caligani 2008, p. 20.

2. Studioso e editore shakespeariano irlandese (Dublino 1741 - Londra 1812), noto per la pubblicazione del suo *Attempt to ascertain the order in which the plays attributed to Shakespeare were written* (Malone 1778), in Samuel Johnson, George Steevens (eds.) *The Plays of William Shakespeare in Ten Volumes*, 1778, che formò la base del canone shakespeariano. Insieme ad altri lavori dedicati al poeta, dal 1783 al 1790 pubblicò la sua edizione di Shakespeare in 11 voll., includendovi la biografia del poeta e saggi sulla storia del teatro.

quale subentrò John Lowin, specializzato in ruoli comici. Sir John Falstaff è un personaggio fondamentalmente pensato e costruito come soggetto comico, sull'esempio di Pirgopolinice del *Miles gloriosus* di Plauto e Trasone dell'*Eunuco* di Terenzio, archetipi di spacconi, soldati, capitani e cavalieri millantatori, un gentiluomo giullare, dotato di un appetito insaziabile e un'attrazione smodata per il bere e per le donne. Personalità di gran spirito, impostore e altero, capace di mettersi ripetutamente in salvo da situazioni pericolose e grottesche, capace di ridere di sé stesso, dote che lo rende ancora più funzionale al dispositivo comico che egli stesso aziona e gestisce, spesso giocando con l'equilibrio tra serio e faceto, senza che questo lo ponga necessariamente al centro dell'azione, nonostante risulti essere il perno su cui ruota la storia e la sua favella loquace, ardita e divertente copra probabilmente almeno un terzo dell'intera opera. Ciò ne fa uno dei personaggi più comici di Shakespeare, anche quando agisce in un dramma storico.

Falstaff è presente nella prima e nella seconda parte del dramma storico in cui è protagonista Enrico IV, nella commedia *The Merry Wives of Windsor* e in *Henry V* dove, in verità, non è compreso nell'azione ma si narra romanticamente la sua morte.³ Compare per la prima volta nella scena II del I atto della prima parte di *Henry IV*. Viene presentato come individuo reso stolto dal bere, dal mangiare, dalla frequentazione dei postriboli, truffatore e parassita, scroccone e spacccone. Buffo non perché grasso e vecchio, poiché si getta in azioni incoerenti con la sua età e il suo fisico. La sua inclusione nella commedia sarebbe stata condizionata da un'esplicita richiesta di Elisabetta I, entusiasta del profilo che l'autore ne aveva delineato nei drammi storici, ma con l'esplicito desiderio di vederlo preda dell'amore. Vedremo come Shakespeare, pur sembrando assecondare la sovrana, costruisce intorno a Falstaff un contorno più complesso.

Falstaff «buffo a arguto»

Uno degli aspetti della personalità di Falstaff enfatizzato da Shakespeare è la preoccupazione di mantenere sempre ben fornito il suo pancione che è per lui uno status symbol, ma anche una delle sue maggiori attrattive, mezzo di seduzione che, a suo dire, gli garantisce prestanza e imponenza. In *The Merry Wives of Windsor* Falstaff sostiene, infatti, che Alice avrebbe mostrato attrazione proprio per il suo «portly belly» («ventre corpulento»)⁴. Naturalmente tutto questo vive soltanto nella fantasiosa convinzione di Falstaff, il quale è fatto oggetto di pesante scherno da parte di altri personaggi: «fat rogue» («panzone») lo chiama Poin in *Henry IV*, Part I,⁵ mentre

3. Le due versioni di *Henry IV* e *Henry V* sono state consultate nelle edizioni Melchiori 2008a. *The Merry Wives of Windsor*, in Melchiori 2008b.

4. Shakespeare, *Merry Wives* I, 3, 60.

5. Shakespeare, *Henry IV* Part I I, 2, 195.

le comari di *Merry Wives* lo soprannominano «whale» («balena»),⁶ «greasy knight» («cavaliere grasso»);⁷ Un tema connesso a quello della grassezza di Falstaff è legato alla sua maestosità fisica, ulteriormente collegato all'atto necessario del mangiare,⁸ sebbene non venga mai rappresentato in scena nell'atto del saziarsi. A questo si collegano riferimenti al cibo e al vino, frequenti nelle opere in cui egli agisce secondo copione, in alcuni casi declinati con elenchi specifici.⁹ Nonostante la tensione all'iperbole grottesca e pantagruelica,¹⁰ i riferimenti al cibo proposti in relazione all'appetito e al bere di Falstaff, sono comuni nelle abitudini alimentari delle classi agiate del tempo che prevedevano fondamentalmente il consumo di carne e vino in generose quantità, abbondanti e densi condimenti – le parole «grease», «oil», «butter» utilizzate per la cottura dei cibi, assumono la funzione di evidenziare il grasso corporeo di Falstaff – questo per connotare ulteriormente Falstaff quale appartenente al ceto aristocratico, nonostante il suo agire dissoluto. Malgrado non direttamente connessa al piano alimentare, tutta questa configurazione di “grandezza” viene però drasticamente attenuata dai riferimenti ai suoi accidenti, la gotta in primo piano che cerca, ad ogni modo, di minimizzare con batture come: «I will turn diseases into commodity» («trasformerò i malanni in merce»);¹¹ Nello stesso dramma si fa riferimento alla sua età avanzata verso la quale assume uguale atteggiamento rovesciandone l'evidenza, continuando a considerarsi giovanile e prestante.

Nonostante la definizione sostanzialmente in negativo, col suo atteggiamento nei confronti della vita e delle altre persone, Falstaff incarna anche doti positive, quali la vitalità e l'esuberanza.

Henry IV (Part I e Part II)

Come è noto, *Henry IV* è diviso in due parti, nelle quali viene ricostruita la storia inglese tra il 1399 e il 1413. Rappresenta idealmente il seguito di *Richard II*, del quale Enrico usurpò il regno e ha, come prosecuzione e conclusione *Henry V*, andando a comporre una tetralogia nota come *Enrieide*.

6. Shakespeare, *Merry Wives* I, 2, 59.

7. Shakespeare, *Merry Wives* I, 2, 97-98.

8. Holland 2009, p. 13.

9. Holland 2009, p. 121.

10. Termine che rimanda a M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*: a proposito delle immagini conviviali nel *Gargantua* di Rabelais, Bachtin osserva che il banchetto non può mancare in nessuna azione comica (Bachtin [1965]1979, p. 304). In effetti *Merry Wives of Windsor*, che è propriamente una commedia, inizia con continui inviti a pranzo: «Come we have a hot venison pasty to dinner» (*Merry Wives* I, 1, 175-176) e «The dinner is on the table» (*Merry Wives* I, 1, 236).

11. Shakespeare, *Henry IV* Part II I, 2, 240-241.

La prima parte, composta tra il 1596 ed il 1597, oltre che sull'inquietudine del nuovo sovrano, nato Enrico Bolingbroke, per il suo atto di usurpazione del regno, si concentra sulle vicende del re Enrico e di suo figlio Enrico ("Hal"), principe del Galles, il futuro Enrico V, il quale prima di diventare il valoroso sovrano descritto da Shakespeare nell'omonimo dramma storico, si trastulla in una vita dissoluta, di cui è complice e ispiratore lo stesso Falstaff. Vicenda che costituisce un piano parallelo della trama, con toni e caratterizzazioni più leggeri, in cui è bene definita l'articolazione tra piani rappresentativi tipici della drammaturgia shakespeariana.

La prospettiva intima, basata sulla relazione tra padre e figlio, tende a sovrastare quella degli intrighi di potere. L'opera è infatti strutturata su due schemi distinti ma interrelati: da una parte il conflitto di re Enrico con suo figlio, con il parallelo rovesciato dei traditori, Henry Percy (un altro Harry) e suo padre, il conte di Northumberland, dall'altra le conseguenze deteriori della simpatia del principe Harry per sir Falstaff, che pure si diletta nel prenderlo in giro nella netta intenzione di non essere come lui. Alcuni episodi segnano la relazione svagata tra i due. Con la complicità di Poins, "Hal" si diverte a spaventare Falstaff travestendosi e sottraendogli il bottino procurato rapinando alcuni uomini. Prima ancora, lo stesso principe aveva annunciato che avrebbe messo fine a questo periodo corrico della sua vita, per ricongiungersi con suo padre, il re, rendendosi degno della corona.

La seconda parte di *Henry IV*, scritta nel 1598, ha inizio col ritorno del principe Enrico alla sua vita dissoluta, circondato da gente indegna. La vicenda culmina con la scena in cui il futuro re, giunto al capezzale del padre, credendolo morto gli sottrae la corona per indossarla. Il re si ridesta e si infuria, ma poi crede nella buona fede del figlio, a cui ricorda il modo in cui ha usurpato la corona, e gli consiglia come regnare, ovvero spostare gli eserciti fuori dall'Inghilterra per evitare la guerra civile, consiglio che il futuro Enrico V seguirà mettendo in atto le campagne di Francia. Intanto Falstaff ha abusato dei favori del re, facendosi corrompere da uomini abili che desideravano sottrarsi dal servizio e portando invece in battaglia i più poveri, trattenendo il loro salario quando vengono inevitabilmente uccisi. Rimasto solo durante gli scontri, si finge morto con disonore per evitare pericoli e viene compianto da "Hal". Dopo la sconfitta di Hotspur, Falstaff pugnala il suo cadavere alla gamba per rivendicare la sua uccisione; "Hal" decide di lasciare correre la sua menzogna e gli concede la grazia, a quel punto Falstaff giura di voler cambiare la sua vita e di ripulirsi per iniziare a vivere come un nobile. Tuttavia, Harry umilierà pubblicamente Falstaff, lo costringerà alla prigione per mostrare a tutti il suo cambiamento rispetto al passato. Il vecchio amico, il vecchio compagno, il padre-amico viene prima umiliato, poi messo ai ceppi con la motivazione che, in questo modo, questo sconsiderato e inetto essere umano avrebbe imparato a vivere bene.

The Merry Wives of Windsor

Commedia in cinque atti, la cui data di stesura è incerta e collocata tra il 1599 e il 1601, nonostante la sua composizione sia usualmente anteposta al 1597. I primi riferimenti alla sua pubblicazione risalgono, comunque al 1602.

L'intreccio comico creato da Shakespeare sfrutta i temi tipici del genere in modo inconsueto. Falstaff, in cerca di denaro, decide di corteggiare la signora Ford e la signora Page, due ricche donne sposate, inviando loro due lettere d'amore identiche, con lo scopo di impossessarsi dei loro averi. Le due donne hanno relazioni tempestose con i rispettivi mariti: Ford è geloso e teme il tradimento, i Page sono in contrasto sulla scelta del marito da concedere alla figlia Anne, innamorata del giovane Fenton (la madre vorrebbe che sposasse il dottor Cajus, mentre il padre intenderebbe darla in sposa a Slender). Ad azionare l'intreccio contribuiscono Nym e Pistol, servi di Falstaff da lui stesso allontanati, che informano i due mariti delle lettere. Scoprendo che le missive ricevute sono identiche, le due donne attirano Falstaff in un tranello, invitandolo a casa Ford in assenza dei due mariti. Successivamente Ford, travestito e col nome di Brook, si reca da Falstaff e finge di essere innamorato della signora Ford ma di non riuscire a sedurla. Falstaff promette a Brook di conquistare la donna e poi lasciarla, in cambio di una consistente ricompensa in denaro. La trappola ai danni di Falstaff scatta quando, durante il suo incontro con la signora Ford, sopraggiunge il marito, a conoscenza dell'appuntamento. All'istante Falstaff viene nascosto in una cesta dei panni sporchi poi gettata nel Tamigi. Non contento, Brook si reca nuovamente da Falstaff che gli narra l'accaduto e lo informa di un nuovo appuntamento con la signora Ford, durante il quale si ripete la stessa scena. Questa volta Falstaff viene convinto a travestirsi da donna grassa fingendo di essere la zia della cameriera della signora Ford e, gettato fuori di casa, viene battuto e ridotto livido e pesto. L'intreccio verte verso la sua risoluzione quando le due donne raccontano i fatti ai loro mariti e, insieme, decidono di umiliare Falstaff di fronte all'intera cittadina. Falstaff viene invitato a un incontro nella foresta di Windsor, vestito da cacciatore e con due vistose corna sulla testa, mentre Page e la figlia Anne, con alcuni bambini, si travestono da folletti per tormentare Falstaff. Con l'occasione, i Page vorrebbero fare rapire la loro figlia dal rispettivo pretendente, ma Anne, avvertendo Fenton e ingannando i genitori, riuscirà a sposarlo, mentre i finti folletti si scatenano contro Falstaff rivelando, alla fine, la loro identità. L'orditore di inganni, imbarazzato, ammette la sconfitta e di avere meritato le burle. Ford pretende la restituzione dei soldi e si impadronisce del cavallo di Falstaff come ricompensa, Slender e Cajus protestano per l'inganno subito, Fenton e Anne rivelano le loro nozze già avvenute. Tutti alla fine si allontanano per festeggiare, invitando anche Falstaff al banchetto.

Henry V

È l'opera conclusiva della *Enrieide* iniziata con *Richard II* e proseguita con *Henry IV, Part I*, e *Henry IV, Part II*. Il dramma prende spunto dalle vicende di Enrico V d'Inghilterra conquistatore della Francia ed eroico vincitore della battaglia di Azincourt. In questo dramma si racconta soltanto di Falstaff (praticamente personaggio *in absentia*) e della sua morte, non rappresentata, bensì presente in una parte della prima bozza, poi omessa. La morte di Falstaff, compresa nella scena terza del secondo atto, causata dal dolore per essere stato ripudiato dal re, è narrata dalla locandiera Eleanor Quickly che descrive la sua scomparsa in Francia, con un tono che evoca la morte di Socrate narrata da Platone. Ecco il racconto di Quickly:

Nay, sure, he's not in hell: he's in Arthur's bosom, ife ver man went to Arthur's bosom. 'A made a finer end, and went away an it had been any christom child; 'a parted e'en just between twelve and one, e'en at the turning o'th'tide; for after I saw him fumble with the sheets, and play with flowers, and smile upon his fingers' ends, I knew there was but one way; for his nose wa sas sharp as a pen, and 'a babbled of green fieldds. "How now, Sir John?" quoth I, "What, man, be o'good cheer!" So 'a cried out, "God, God, God!" three or four times. Now I, to comfort him, bid him 'a should not think of God – I hoped there was no need to trouble himself with any such thoughts yet. So 'a bade me lay more clothes on his knees, and so up'ard and up'ard, and all was as cold as any stone.

(Però che bella fine!.. Se n'è andato come un bambino appena battezzato; tra le dodici e l'una è trapassato, giusto al cambiare della marea... Quando l'ho visto raspare con le dita le lenzuola, giocherellare coi fiori, sorridersi alla punta delle dita, mi sono detta che ormai era la fine. Il naso, infatti, gli s'era già affilato da sembrare la punta d'una penna, ed egli continuava a svariare su non so che di verdi praterie... "Su, su, sir John – gli dico – su, coraggio! Che uomo siete?.. Via, su, fatevi cuore!" Al che lui ha gridato: "Dio! Dio! Dio!" tre o quattro volte, e io per confortarlo gli ho detto di non pensare a Dio – speravo che non fosse il caso di confondersi con tali pensamenti, non ancora. A questo punto lui m'ha chiesto di mettergli sui piedi altre coperte. Ho infilato la mano dentro il letto e li ho palpati: freddi come pietra. Allora gli ho tastato anche i ginocchi, e poi su, su, più su, sempre più su, ed era tutto freddo come pietra»¹²).

Così, mentre re Enrico trionfa in guerra, l'epopea buffonesca di *Falstaff* volge al termine.

12. Shakespeare, *Henry V* II, 3, 11-27.

Riferimenti bibliografici

Bachtin [1965] 1979

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa, Moskva: Khudozh, 1965], traduzione di M. Romano, Torino: Einaudi, 1979.

Galigani 2008

G. Galigani, *Quel Sir John Falstaff, buffo e arguto*, Roma: Bulzoni, 2008.

Holland 2009

P. Holland, *Feasting and Starving: Staging Food in Shakespeare*, "Shakespeare Yearbook" 145 (2009).

Malone 1778

E. Malone, *Attempt to ascertain the order in which the plays attributed to Shakespeare were written*, in S. Johnson, G. Steevens (eds.), *The Plays of William Shakespeare in Ten Volumes*, London: Bathurst, 1778.

Melchiori 2008a

W. Shakespeare, *Teatro completo di William Shakespeare: I drammi storici*, vol. VII tomo I, a cura di G. Melchiori, Milano: Mondadori "I Meridiani", 2008.

Melchiori 2008b

W. Shakespeare, *Teatro completo di William Shakespeare: Le commedie romantiche*, vol. II, a cura di G. Melchiori, Milano: Mondadori "I Meridiani", 2008.

Il *Lessico* di Sarrazac: sue influenze sulla mia drammaturgia

Davide Carnevali

Parlerò qui un po' dei fatti miei per parlare di teoria del teatro; perché, nella mia esperienza personale, teoria e pratica teatrale sono sempre andate di pari passo, retroalimentandosi l'una con l'altra. È stata una serie di fortunate coincidenze, date dagli incontri con certe persone, la lettura di certi testi o la visione di certi spettacoli, gli innamoramenti, il trovarsi a vivere in determinate città in determinati periodi... Ho iniziato a scrivere *di* teatro quando ho iniziato a scrivere *per il* teatro, e la mia carriera di autore ha preso il via nello stesso momento in cui ha preso il via il mio percorso accademico. Ma questo *paper* non vuole essere una sorta di autoencomio agiografico; piuttosto, un tentativo di individuare le sfere di influenza della teoria del teatro sulla mia scrittura, e di una linea teorica in particolare, quella che fa capo a Jean-Pierre Sarrazac e che si concretizza nel suo *Lexique du drame moderne et contemporain*, attraverso un itinerario del tutto personale – quindi del tutto soggettivo, parziale, relativo.

Al nostro primo incontro preparatorio alla stesura della tesi di dottorato, all'Universitat Autònoma de Barcelona, nell'ottobre 2007, il mio direttore, Carles Batlle, mi disse: «Stiamo per pubblicare un libro che sicuramente ti servirà. È uscito in Francia un paio di anni fa: è il risultato di una ricerca sul concetto di “dramma”, portata avanti dall'Institut d'études théâtrales dell'Université Paris III. Lo stiamo traducendo al catalano e dovremmo farlo uscire entro un paio di anni» – e mi passò un pdf dell'originale in francese del *Lexique*. Io, ingenuo, non avevo mai pensato potessero esistere istituti di studi teatrali teorici. Mi ero laureato all'Università degli Studi di Milano, dove si insegnava storia del teatro; e a Barcelona, il dottorato a cui mi ero iscritto era gestito dal Dipartimento di Filologia Catalana; pur essendo inter-universitario, nessuno degli atenei coinvolti poteva vantare un istituto di questo tipo. Certo, a Barcelona si stavano facendo alcuni tentativi, proprio sul modello francese. Come potrete ben immaginare, per questioni geopolitiche, la Catalunya ha sempre guardato più verso Parigi che verso Madrid; e, per la generazione nata sotto Franco – che, ricordiamolo, è morto solo nel 1975 – il francese è sempre stata la lingua della libertà e la cultura: letteratura, cinema, teatro... Bastava attraversare la frontiera a Port-Bou, per rendersi conto di cosa fosse l'Europa. Carles Batlle, il mio professore, aveva iniziato poco più che ventenne, a fine anni '80, tanto la carriera drammaturgica, come quella accademica – sì, avete letto bene: “poco più che ventenne”: cose ancora impensabili da noi, lo so; ma possibili in una democrazia giovane come quella spagnola, le cui istituzioni andavano tutte riformate, se non ricostruite. Era naturale, dunque, che Batlle trovasse un

modello nei suoi omologhi transpirenaici: Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert, Joseph Danan... tutti drammaturghi e accademici. Batlle si era costruito una carriera eterogenea e attivissima, come autore, teorico, traduttore. Questo lo rendeva ai miei occhi una figura interessante; in Italia non avevo conosciuto nessuno che fosse seriamente impegnato nella scrittura creativa e in quella teorica con risultati soddisfacenti. A quel tempo collaboravo con Ubulibri, e avevo trovato in Franco Quadri un punto di riferimento nel campo della critica, dello studio e la traduzione di drammaturgia contemporanea; ma, la drammaturgia contemporanea, volevo anche farla, non solo studiarla. E, ovviamente, come ogni ventiquattrennario, volevo anche farla in modo rivoluzionario. A partire da che presupposti? La morte del bell'animale aristotelico, la frammentazione, l'impossibilità del dialogo e la crisi del personaggio, l'opera come paesaggio... Forse vi sarete accorti che sto citando voci del *Lexique*. Che effettivamente mi fu utilissimo per la tesi. Ma anche per il testo che stavo scrivendo in quel momento.

Variazioni sul modello di Kraepelin è il titolo dello spettacolo che ho presentato al Piccolo Teatro di Milano nella stagione 2025/26. Il testo, però, è del 2008. Avevo 27 anni, e mio nonno iniziava a soffrire i primi sintomi di una degenerazione cognitiva incipiente. Io ero lontano, mi ero appena trasferito a Berlino; volevo scrivere qualcosa sulla malattia e non ci riuscivo, nulla di quello che prendeva forma sulla pagina mi sembrava veramente adatto a parlare di una cosa così enorme, così sconvolgente. Mi sorprendevo come nei processi di degenerazione cognitiva il soggetto perda la capacità di *formalizzare* il reale: è una sorta di scrittura sulla sabbia, che si cancella nel giro di poco tempo; è come se il soggetto dovesse costantemente e schizofrenicamente, a ogni istante, riscrivere e risciversi. Che l'opera dovesse tenere conto di questa particolare condizione, era chiaro; e così, a un tratto, ho capito che non dovevo scrivere qualcosa *sulla* malattia, ma dovevo scrivere *come* la malattia: non doveva essere un'opera sulla perdita della memoria, ma un'opera che si perdesse come la memoria. Un testo che sperimentasse una sorta di degenerazione, che riflettesse nei suoi aspetti formali ciò che trattava nel contenuto – facendo caso al celebre ammonimento contenuto nell'*Estetica* di Hegel, così fondamentale per Szondi e così caro a Sarrazac, per cui «da un contenuto determinato si determina anche la forma a esso adeguata».¹

Ora: quel contenuto era la perdita della memoria, della storia personale, della possibilità di ricostruire quella narrazione del *sé* che ci costituisce come individui; cosa che metteva in discussione non solo il concetto di identità, ma anche l'intera concezione che il soggetto ha del reale, dello spazio e del tempo. E dunque, per parlare della crisi della forma logica attraverso cui tendiamo a vedere il mondo, il testo stesso non poteva far altro che "entrare in crisi". Così, la struttura drammaturgica smarrisce poco a poco stabilità e si scompone in frammenti di storia che non possono essere ricostrui-

1. Hegel 1996, p. 54.

ti organicamente. Il gioco è semplice: nelle varie scene, troviamo diversi riferimenti al passato del protagonista; tuttavia, questi dettagli biografici entrano costantemente in contraddizione tra loro, rendendo impossibile, per il pubblico, determinare cosa sia vero e cosa sia invenzione. È accaduto proprio così? Se lo sta immaginando? È un ricordo distorto? È successo a lui, o a suo padre, o a suo nonno, oppure a un'altra persona? Il pubblico si scopre nella stessa condizione di chi ha a che fare con una persona che patisce una degenerazione cognitiva, trovandosi davanti a una storia che si dà come un insieme potenzialmente infinito di variazioni. Ecco il senso della didascalia iniziale del testo, che recitava così:

I frammenti che compongono questo testo non devono per forza comparire sulla scena nell'ordine in cui compaiono nel testo. Possono essere mescolati e montati in sequenze differenti. Possono essere sovrapposti e presentati contemporaneamente. Possono essere eliminati. Possono essere integrati da altri frammenti. Possono interrompersi improvvisamente e poi eventualmente riprendere. Oppure possono ripetersi una, due, tre, infinite volte, con quelle impercettibili variazioni che sono la vita.²

Frammenti: non scene, ma *frammenti* di testo. La voce del *Lessico* dedicata al *Frammento* inizia con questa frase: «Il concetto di frammento riguarda una scrittura che entra in piena contraddizione con il dramma assoluto» – e quella, oltre che una rivelazione, era stato il mio punto di partenza. Nella mia pratica drammaturgica cercavo innanzitutto una via di fuga dal naturalismo e dal paradigma mimetico-rappresentativo. Stavo vivendo, da buon neo-berlinese, un ritorno di fiamma per Brecht; ma in questo processo di ricerca di un'alternativa alla *mimesis*, il dramma epico brechtiano, riletto alla luce della *Teoria del dramma moderno* di Peter Szondi, poteva costituire una tappa necessaria, ma (per me) non sufficiente. Se il teatro epico giocava con la frammentazione della *fabula*, era proprio perché dava per scontata la sua natura organica. Anche se la linea del tempo allo spettatore si presentava interrotta, restava pur sempre una linea: si può frammentare solo ciò che precedentemente è unito; e ciò che è frammentato si può sempre ricucire. Anche in ciò, in fondo, risiede l'essenza dell'epica: la parola greca “rapsodo”, che indica il cantore epico, viene proprio da lì, dal verbo ραπτω (*raptō*), che significa appunto “cucire”. Jean-Pierre Sarrazac recuperava questa nozione per superare il concetto szondiano di *io epico* e mettere in risalto una funzione divenuta determinante con il risorgere della “drammaturgia del frammento” nella contemporaneità. Il *soggetto rapsodico* lavora sulla frammentazione per mezzo del montaggio, cuce le azioni nella prospettiva di tessere un discorso drammatico: «in un modo più o meno visibile, organizza, monta gli elementi del *materiale* per trasformarli

2. Carnevali 2018, p. 3.

in tema».³ Ma se il soggetto rapsodico slitta dall'autore / autrice allo spettatore / spettatrice, allora per l'autore / autrice si aprono nuove possibilità interessanti.

Emil Kraepelin è lo psichiatra tedesco che al principio del secolo scorso denominò "Morbo di Alzheimer" la forma di *dementia senilis* da lui scoperta e teorizzata insieme al collega Alois Alzheimer. Eppure quello che stavo scrivendo non era propriamente un testo sull'Alzheimer: era un testo sulla memoria, sull'identità e sulla possibilità di ricostruire il passato. La vicenda è quella di un uomo che aveva fatto la Seconda Guerra Mondiale, e lì qualcosa era successo. Aveva perso la persona amata, ma in che modo? C'era qualcosa di insondabile, che non poteva più essere portato alla memoria in maniera coerente; un grumo di ricordi e di possibilità, che prendevano vita in tutte le loro alternative possibili. Il testo restava *aperto*, mostrando la sua forma conclusa come una forma comunque precaria, predisposta a una continua lettura. Il gioco di variazioni su un tema mette infatti in discussione il concetto di verità, e dunque quello di realtà; obbligando il pubblico a fare una scelta rispetto agli eventi cui credere: ogni spettatrice o spettatore è così responsabile della ricostruzione della storia che farà; con tutte le implicazioni etiche che questa scelta implica.

Il dramma contemporaneo gioca spesso con questo insistente desiderio del lettore / lettrice di completare le storie incomplete, appellandosi alla coerenza della *fabula*. In opposizione all'organicità della scrittura drammatica, come affermano Lescot e Ryngaert, «il frammento introduce la pluralità, la rottura, la moltiplicazione dei punti di vista, l'eterogeneità».⁴ Questo è in fondo ciò che avviene nel *Kraepelin*, nel momento in cui la *fabula* è presentata attraverso una trama frammentaria: ogni spettatore / spettatrice elaborerà una serie di ipotesi tra cui sceglierà istintivamente la più affine, cioè quella che gli sembrerà più coerente con il discorso da completare. Per arrivare al suo obiettivo, lo spettatore / spettatrice procederà secondo la propria esperienza, e secondo naturalmente le mie indicazioni e le piste che lascio, siano esse sottoforma di segnali, o di omissione di segnali. Così che «l'essenziale non sembra trovarsi in ciò che ne rimane o in quello che è stato composto, ma piuttosto in ciò che non ci è pervenuto, in ciò che manca».⁵

La tendenza *rapsodica* esige sempre uno sforzo, e dunque un'attività, da parte del ricettore / ricettrice; soprattutto se consideriamo che, come ricorda Batlle, «la divisione in "scene" del *dramma contemporaneo* non risponde a criteri uniformi, né diafani».⁶ Allo stesso modo, nel *Kraepelin* il numero

3. Sarrazac 2020, p. 61.

4. Sarrazac 2020, p. 67.

5. Sarrazac 2020, p. 67.

6. E ancora: «Il dramma contemporaneo problematizza anche la definizione e il trattamento delle "grandi sequenze". Oggigiorno, è più comune che le opere teatrali siano strutturate in un numero indeterminato di segmenti colloquialmente – e talvolta tecnicamente – chiamati "scene". Queste scene – va da sé – hanno poco a che fare con le consuete

del frammento è preceduto da un segno #, che indica come la numerazione sulla pagina, letta alla luce della didascalia iniziale, sia da intendersi sempre come “in lavorazione”, non determinata, né determinante. Martin Crimp, con i suoi “17 scenarios for Theatre” di *Attempts on Her Life* mi aveva indicato una via. In effetti, a me interessavano i casi in cui la storia non solo fa resistenza alla sua ricostruzione, ma arriva addirittura a precluderne ogni possibilità.

In *Opera aperta*, Umberto Eco suggerisce che l'autore o autrice potrebbe approfittare della situazione di svantaggio del lettore / lettrice (svantaggio in termini di possesso di informazioni) per *giocare* con lui o con lei durante la ricostruzione; oppure potrebbe essere disinteressato al fatto che il lettore / lettrice ricostruisca qualsiasi cosa, se non addirittura contrario a questa possibilità. Naturalmente queste differenti prese di posizione dell'autore / autrice comportano differenti strategie di lettura. Chi scrive potrebbe volere che chi legge arrivi il più facilmente e il più presto possibile alla ricostruzione della storia, lasciando in mano al lettore un filo continuo da seguire; oppure, che arrivi alla ricostruzione della storia solo nel caso in cui sia capace di trovare la strada da solo, in mezzo a un dedalo di piste. Ma potrebbe anche darsi il caso che l'autore / autrice non sia interessato a che il lettore / lettrice venga a capo della storia, che a sua volta non è pensata perché possa essere ricostruita. Quest'ultimo modello si approssima a quelle che Eco definisce *fabulae aperte di secondo grado*⁷. Nel caso del *Kraepelin*, questa ipotesi mi pareva la più interessante: l'obiettivo non è ricostruire, ma sperimentare; non completare, ma variare; non comprendere, ma fare un'esperienza. L'obiettivo dell'opera, in fondo, era proprio questo: non solo fare resistenza alla ricostruzione della storia; ma mostrare allo spettatore / spettatrice come questo abbandono dell'organicità della storia si rendesse a volte, nella nostra vita, una necessità vitale.

La versione del testo portata in scena al Piccolo Teatro di Milano nella stagione 2025/26. In quel momento, per me la guerra era legata al tema dell'identità europea, di come questa identità si è costruita con la pace che ha caratterizzato la seconda metà del secolo XX; e di come leggere quell'eredità, a Berlino, a vent'anni dalla caduta del Muro, sull'onda dell'entusiasmo per l'allargamento dell'Unione Europea ai paesi dell'Est Europa. Cosa mi spinge a ripensare tutto questo? La prima cosa evidente è che nel 2026 l'età anagrafica del personaggio non permette di pensare a una persona che abbia combattuto la guerra del '45 (dovrebbe forse avere cent'anni: sarebbe possibile, ma poco plausibile, per come il personaggio si comporta in sce-

entrate e uscite delle convenzioni classiche. Eppure, continuiamo a parlare dei segmenti visibili della scrittura contemporanea»; cfr. anche Batlle 2008.

7. Eco 1962, p. 121: «Una *fabula* del genere ci apre alla fine varie possibilità previsionali, ciascuna in grado di rendere coerente (in accordo con qualche sceneggiatura ipertestuale) l'intera storia. Oppure nessuna capace di restituire una storia coerente. Quanto al testo, non si compromette, non fa affermazioni sullo stato finale della *fabula*: esso prevede un Lettore Modello così cooperativo da essere capace di farsi le sue *fabulae* da solo».

na). La guerra resta quindi come un ricordo di famiglia, che si tramanda di generazione in generazione e ritorna insistentemente nel presente, come un trauma. Ma fin dove si spande, oggi, la conseguenza di quel trauma? Fino all'Ucraina? Alla Palestina? All'Iran? E quanto si percepisce qui, in Europa occidentale? Questa guerra ci obbliga a riaprire il passato, e a interrogarci sul futuro: per me, nel 2026, non c'è più solo l'eredità scomoda del conflitto che ha lacerato l'Europa ottant'anni fa; ma anche e soprattutto l'ombra minacciosa di un nuovo conflitto, che si stende su un'Europa che avverte di nuovo la pressione politica e bellica di Russia e Stati Uniti. Il testo resta *quel* testo, ma cambia; esige di essere ricontestualizzato e risemantizzato; il titolo, che allude a una serie di "variazioni", invocava già la riscrittura non tanto come possibilità, ma come necessità. Da questo punto di vista la drammaturgia diventa un *dispositivo di riattualizzazione della storia*, la qual cosa – come certo immaginerete – ha anch'essa ricadute etiche e filosofiche molto interessanti. Non solo o non tanto perché aggiorna dei contenuti che esigono una nuova lettura; è piuttosto il processo stesso di riattualizzazione, che si gioca nella riscrittura, a rivelare l'essenza politica della drammaturgia. La portata politica del teatro non sta nei contenuti che veicola, ma in *come* veicola quei contenuti; cioè nella forma in cui li espone, nel contesto in cui li espone. La forma in cui quei contenuti arrivano al pubblico è ciò che guida la riflessione di ogni spettatrice e spettatore; il che costituisce, come creatore di teatro, la mia più grande responsabilità.

Dietro queste riflessioni c'è naturalmente il pensiero di Walter Benjamin, che ha permeato tutto il processo di riscrittura. In effetti, il cambio più evidente che si dà nella drammaturgia del 2026, rispetto al testo di diciotto anni prima, è la mutazione del terzo personaggio maschile in una figura estremamente polisemica, incarnata da un'attrice donna. Dico "figura" perché non so se lo si può realmente chiamare "personaggio": è qualcosa di più che un classico personaggio; è all'interno della storia, ma al contempo sembra conoscere già tutto quello che succede: il passato, il presente, il futuro. Non si tratta di una narratrice onniscente; è piuttosto un'entità sopra-naturale, prossima a quella figura allegorica che Benjamin prende in prestito dalla teologia, e che nelle sue *Tesi di filosofia della Storia* modella a immagine e somiglianza di un celebre acquarello di Paul Klee intitolato appunto *Angelus Novus*. Per lei la Storia non è una linea che tende a un orizzonte teleologico; dove noi vediamo il progresso dell'umanità procedere in linea retta, lei vede un cumulo di rovine. L'angelo sa che la Storia non è altro che una narrazione soggettiva, conveniente al soggetto stesso; e sa anche che ciò che non è reputato conveniente, perché scomodo, tende a essere dimenticato, o messo dalla Storia. Fortunatamente, il suo sguardo è capace di trasfigurare lo spazio e il tempo; e così, sotto il suo sguardo – ci ricorda Benjamin – un'immagine del passato può tornare a brillare, per essere salvata dall'oblio. Certo, l'immagine è difficile da cogliere, perché brilla solo nell'istante in cui scompare, tra una moltitudine di immagini che affiorano caoticamente nella mente di questo Padre che perde la sua

memoria. La Donna è di volta in volta un medico, una badante, una psicologa, un familiare... e poi forse un diavolo o, appunto, l'angelo della Storia.

Di certo questa figura allegorica (Benjamin parla dell'allegoria nel suo saggio sul *Trauerspiel*) è fondamentale per fornire al pubblico le chiavi di lettura dello spettacolo; perché il pubblico faccia un'esperienza della perdita senza perdere il contatto con lo spettacolo. Trovandosi davanti a una varietà di racconti biografici che appartengono a un soggetto frammentato, la frustrazione del non riuscire a ricostruire una storia coerente può essere grande. Questo perché, messo a confronto «con l'emergere di un disordine narrativo, con una frantumazione della parola e una frammentazione del racconto» il *récit de vie* di solito aspira a mettere ordine, «rendere conto di un percorso globale, riorganizzato dal discorso con l'obiettivo di conferirgli un senso».⁸ La mia sfida era costruire un *récit de vie* che fosse per natura non ordinante, ma dis-ordinante. È evidente che ci troviamo davanti a un personaggio in crisi – altro problema capitale su cui il *Lexique* mi invitava a riflettere. Sarrazac spiega che «la logica della narrazione avanza in funzione di personaggi coerenti e sottomessi a un'azione unificatrice».⁹ Nel momento in cui il personaggio affronta la crisi rilevata da Szondi e così ben sondata da Robert Abirached, non solo lui stesso, ma anche il suo intorno perde coerenza e unità. È quel che succede a un malato di Alzheimer. Nel *Kraepelin*, il personaggio del Padre vive la crisi permanente della propria identità, cosa che mette in crisi lo spazio che abita, e l'avanzare del tempo che lo investe. Un po' come un personaggio beckettiano, non può agire. Concentrato su se stesso, sulla sua interiorità (la famosa *focalizzazione interna*), il personaggio trova difficoltà a mettersi in relazione con l'ambiente in cui è collocato; intento a “liberare se stesso”, il personaggio smette di prendersi la responsabilità di “liberare” l'azione: «agire significa prima di tutto voler agire. La crisi dell'azione trova certamente la sua origine nella crisi del soggetto, nelle faglie dell'Io e della sua capacità di volere».¹⁰ Una volta perduta la coerenza della narrazione, la configurazione identitaria e la possibilità dell'azione, cosa resta, dunque al personaggio – o meglio: *di* un personaggio?

La nozione di “io errante” introdotta da Sarrazac e il suo sguardo sull'intimità, sul teatro intimo e sul programma strindberghiano mi permettevano di rileggere la crisi del dramma in una luce nuova, ampliando gli orizzonti fissati da Szondi e allontanandomi da quel “dogmatismo” di stampo hegeliano-marxista che contraddistingue la *Teoria del dramma moderno*. L'illusione naturalista non si rompe solo con l'esigenza di sostituire al rapporto soggetto - soggetto un nuovo rapporto soggetto - oggetto di stampo epico; si rompe per l'esigenza del soggetto di cercare un rapporto con se stesso. Il ricorso alla nozione di *io epico* permetteva a Szondi di rilevare una

8. Sarrazac 2020, p. 130.

9. Sarrazac 2020, p. 113.

10. Sarrazac 2020, p. 26.

sorta di continuità dalla deriva drammatica che corre fino alla proposta estetica di Brecht; ma un altro “io” mostrava la sua importanza nella drammaturgia a cavallo tra i secoli XIX e XX, a cui ricorrono già Ibsen, Čechov e Strindberg: l’ “io intimo”. Jean-Pierre Sarrazac rileva come la tendenza intra-soggettiva, spostando la focalizzazione sul piano interno del personaggio, comporti anch’essa una negazione della prerogativa di assolutezza del dramma. L’azione in questo senso è presentata dal soggetto che la filtra attraverso il suo punto di vista e le sue esigenze espressive; queste esigenze trovano come via di fuga un linguaggio poetico, e dunque si danno allo stesso tempo come modo di espressione del personaggio e modo di espressione dell’autore / autrice.

Forma privilegiata di questo modo di espressione è naturalmente il monologo, insieme alla corallità, o quel “falso dialogo” che non serve a far interagire i personaggi, ma nasconde appunto un monologo poetico dell’autore. Come sottolinea Batlle, «la presenza frammentata dell’interiorità – una narrazione di eventi passati, presenti o futuri, ma anche una narrazione di sentimenti e sensazioni – supera il vecchio confine tra ciò che è drammatico e ciò che è epico».¹¹ Effettivamente gran parte della drammaturgia contemporanea, soprattutto da Beckett in poi, non può che essere letta nell’ottica di questo dialogo tra intimità e epicità, che svincola la forma drammatica dalle convenzioni del naturalismo e lascia libero l’autore / autrice a tutta una serie di sperimentazioni formali attraverso l’utilizzo di stili differenti, tra cui domina lo stile poetico. Così, nel *Kraepelin*, a frammenti di vita quotidiana che non evolvono e sembrano sempre far ripartire l’azione da zero, si alternano i monologhi poetici di un Padre che, se non si ricorda niente, può almeno «raccontare qualcosa che si è dimenticato».¹² Sembra un paradosso, ma non lo è: la poesia è in effetti tempo che sospende il tempo, linguaggio che sfugge al linguaggio.

Pochi anni dopo il *Kraepelin* avrei vinto il Premio Riccione per il Teatro con un altro testo, *Ritratto di donna araba che guarda il mare*, tutto costruito su questo presupposto. I personaggi, a livello tematico, parlano lingue differenti; ma sul piano formale queste lingue differenti fanno capo a un’unica lingua: la mia. La figura scenica non è più un individuo psicologicamente coerente, ma un punto di intersezione tra discorsi, prospettive e livelli di costruzione linguistica. Questa dissoluzione dell’unità identitaria corrisponde a quel personaggio in crisi che non è più centro stabile dell’azione, ma superficie attraversata da tensioni linguistiche e poetiche. Il modello esplicito, in questo caso, erano Koltès e Lagarce – me li aveva fatti leggere Quadri. Mentre a Barcellona avevo scoperto Valère Novarina e David Lescot, ma anche Wajdi Mouawad, che stava esplodendo in quel periodo, e alcuni quebecchesi – così amati dai catalani per la loro tendenza indipendentista. Mi interessava particolarmente il modo in cui i francofoni

11. Batlle 2009, p. 208.

12. Carnevali 2018, p. 53.

trattavano la lingua, come un qualcosa che permette all'intimità di prendere forma.

Lo stile poetico mette in evidenza il carattere artificiale della lingua, e questo uso artificiale della lingua mi permetteva di pensare il dramma come costruzione formale che espone i propri meccanismi. Nei miei lavori – spesso caratterizzati da strutture dichiaratamente artificiali, giochi di specchi tra autore e personaggio, o situazioni che tematizzano la produzione stessa dell'evento teatrale – il dispositivo non è nascosto, ma diventa oggetto di riflessione. Il teatro si mostra come macchina, e questa esposizione produce un effetto critico sullo spettatore / spettatrice, chiamato a interrogare ciò che vede anziché aderirvi emotivamente in modo immediato. È la rielaborazione sarrazachiana dell'epicizzazione. Senza aderire rigidamente a modelli brechtiani, è possibile integrare nella scrittura elementi narrativi e momenti di distanziamento che interrompono la continuità drammatica. La scena si apre così a una dimensione discorsiva che supera il dialogo tradizionale e accoglie la riflessione teorica, l'argomentazione, talvolta persino l'autoanalisi del testo. Anche questo tipo di scrittura, che oscilla tra dramma e saggio, trova nel *Lexique* una legittimazione teorica importante.

Curiosamente, tutta la mia lettura del *Lexique* è avvenuta in “territorio nemico”: uno dei corsi di dottorato che avevo frequentato a Barcellona era stato tenuto da Hans-Thies Lehmann, che qualche anno prima aveva pubblicato il celebre *Postdramatisches Theater*. Avevo letto il libro, e avevo letto le critiche di Sarrazac a Lehmann. Ma per capirlo fino in fondo, dovevo capire su cosa si giocasse questo dualismo franco-prussiano; la Francia già la conoscevo, così andai oltre il Reno. E poi Berlino era infinitamente e inspiegabilmente più economica di Parigi. Se la carriera accademica era iniziata sul confine catalano-francese, a Berlino iniziai la carriera come autore, quando proprio *Variazioni sul modello di Kraepelin* vinse uno dei premi dello Stückemarkt al Theatertreffen del 2009. Ora ho omesso, perché fuori tema, tutta l'influenza di Lehmann sulla mia scrittura; ma vero è che i problemi teorici che alimentavano la mia drammaturgia sorgevano dalla lettura congiunta di Lehmann e Sarrazac, da quelle visioni divergenti che io dovevo in qualche modo provare a conciliare. In Francia c'era stato Jarry, Ionesco e, naturalmente, Beckett, che aveva fatto a pezzi il concetto di dramma pur mantenendolo come punto di partenza. Mi pare si possa dire che Beckett tratti il dramma come una macchina rotta, mostrandoci il suo malfunzionamento; Heiner Müller, invece, ci mostra gli ingranaggi della macchina già smontata – forse perché, come ogni pragmatico tedesco, se una cosa non serve più, la si elimina. È vero altresì che Brecht, Müller, così come Lessing prima di loro, sono fondamentalmente Dramaturg; e anche Lehmann, lo è. Il suo saggio è comprensibile solo nella prospettiva della tradizione tedesca. I germanofoni smontano la sintassi e giocano con il senso delle proposizioni: Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek sono tutti figli e figlie di Wittgenstein (e dell'Austria non tanto *felix*). Il *Lexique* è invece un testo per autori e autrici poeti; perché è quella la

tradizione di Artaud, Claudel, Maeterlinck e Camus, che passa per Beckett e arriva a Koltès, Lagarce, Pommerat, Rambert... Gente che può giocare con la fonetica, la lingua, il suono, la musica. E anche in questo senso, io direi che il *Lessico* ha avuto un'influenza determinante sia sul piano teorico sia su quello pratico, contribuendo a fornirmi quegli strumenti concettuali per pensare la teoria del teatro come qualcosa di più ampio che la cara *Theaterwissenschaft*.

Riferimenti bibliografici

Abirached 1994

Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard, 1994.

Battle 2005

Carles Battle, *Notes sobre la fragmentació del drama contemporani*, in «Pausa» 21 (2005).

Battle 2008

Carles Battle, *La segmentación del texto dramático (un proceso para el análisis y la creación)*, in «Estudis escènics» 4 (2008), pp. 13-35 e 375-390.

Benjamin 1962

Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino: Einaudi, 1962.

Brecht 1974

Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Torino: Einaudi, 1974.

Carnevali 2018

Davide Carnevali, *Variazioni sul modello di Kraepelin*, Torino: Einaudi, 2018.

Crimpt 2005

Martin Crimp, *Plays 2*, London: Faber & Faber, 2005.

Eco 1962

Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano: Bompiani, 1962.

Hegel 1996

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introduzione all'Estetica*, Milano: Guerini, 1996

Lehman 2017

Hans-Thies Lehman, *Il teatro postdrammatico*, Imola: CUE PRESS, 2017

Szondi 1962

Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino: Einaudi, 1962.

II. Spazi e luoghi dell'immaginario

Atmosfera, spazio, *trompe l'oeil*

Carlo Serra

In ricordo
di Bernard Lortat - Jacob
(1941-2024), maestro
nell'ascolto e nell'arte
di comprendere.

Vi è un filo rosso, che unisce le molte definizioni con cui Gernot Böhme ha cercato di delimitare il concetto di atmosfera: il riferimento ad una forma terza, che possa cadere fra concetto di spazio e concetto di soggettività, ad un qualcosa che si collochi fra interazione ambientale e soggettività. L'atmosfera non è né soggettiva (un mero stato d'animo) né oggettiva (una proprietà fisica), ma qualcosa *che si muove* tra soggetto e oggetto. Le atmosfere si emanano dai luoghi, dagli oggetti, dai corpi, percepite in maniera sensibile e immediata: un luogo può essere "opprimente", "accogliente", "freddo", e ciò viene *accolto* prima ancora di qualsiasi riflessione razionale. Lo stare - fra non crea solo una tensione dialettica, si appoggia ad una forma percettiva che risulta dinamica e sintetica assieme, permettendo all'io di collocarsi prospetticamente. Dovremmo leggere una affermazione programmatica come questa seguendo questa regola, che ricorda una forma di individuazione:

[...] parlando delle atmosfere, l'io si presenta nella forma di «un io». Ossia propriamente alla terza persona. Quando si parla delle atmosfere, si passa allora, come si vede, da un fatto soggettivo ad uno oggettivo.¹

Tale oggettività, tuttavia, deve fare i conti con problemi che coinvolgono in prima persona, e in modo irriflesso, la struttura dell'io, assorbita nel processo. E' un antico tema humeano, vi è un continuo coinvolgimento che non permette distacco:

Nelle mie azioni, gli altri mi possono sostituire, ma non in ciò che accade e patisco [...]. L'esperienza della paura e del dolore in quanto percezione di chi ha paura e dolore, è, al tempo stesso, esperienza della mia presenza.²

1. Böhme 2010, pp. 117-118.

2. Böhme 2010, pp. 123-124.

Posta così, il poter individuare un piano di oggettività, che sembra programmaticamente lineare in un rapporto io - ambiente, si rivela strutturalmente ambigua: quando l'atmosfera è in atto, chi percepisce, è già dentro a qualcosa che non gli appartiene completamente. Il sentire in presenza si costituisce assieme al senso del luogo, ad un intorno che interagisce in forma indipendente, ma riflessa. Vi è quindi la potente necessità di una mediazione fra sentire immediato e lato oggettivo, legato ai colori o agli affetti che viene trasmesso all'io da qualcosa di esterno, e ciò che l'io sta avvertendo in atto. Ora, è innegabile che l'esigenza di coniugare aspetti presenziali e messa a distanza sia cruciale in ogni approccio fenomenologico: qualcosa di simile accade, ad esempio, per le interpretazioni del concetto di voce. Il carattere della voce è quanto meno bivalente, spiega Giovanni Piana.

Cominciamo allora con il dire: la voce è il suono originariamente soggettivo, è il suono che sorge dalla soggettività – con la voce essa *si esprime*. Di *espressione* si parla qui nel senso ampio del termine: *voce* significa anche *parola*, essa pone fin dall'inizio il problema del linguaggio. Con la voce dico quello che penso, comunico i miei pensieri. Ma la voce non è solo suono linguisticamente articolato. Con *espressione* si intende anche, ad esempio, il gemito e il grido, la manifestazione inarticolata del dolore o della gioia. Richiamare l'attenzione sulla voce come suono originariamente soggettivo significa sottolineare le peculiarità di un modo di rapporto che ciascuno intrattiene con la propria voce, e solo con essa, a differenza di tutti gli altri suoni da cui siamo raggiunti da ogni parte. Più precisamente: questa peculiarità è tale da rendere a malapena tollerabile il fatto stesso che si parli di un rapporto o di un modo di rapporto. Tra la soggettività che si esprime e il suono della sua voce vi è una relazione così interna da non consentire quasi la distanza necessaria perché si possa parlare dell'esistenza di un rapporto. L'atto del parlare, per colui che parla, non è preceduto dall'intento di emettere suoni provvisti di senso. E chi prova dolore *non pensa* che potrebbe dare a esso espressione impiegando nel modo giusto le sue corde vocali. Semplicemente parla. Oppure grida.

Per questo la domanda che interroga intorno al rapporto con la propria voce è tanto singolare quanto lo sarebbe il chiedere: che rapporto hai con i tuoi occhi? Oppure: che rapporto intrattiene con le tue mani? Infatti potrei rispondere: con le mie mani afferro un frutto dall'albero – e così *ora parlo*, come *afferro e guardo*. Ma tutto ciò ci riconduce certamente al problema a cui abbiamo accennato all'inizio: la mia voce è caratterizzata da un modo peculiare di restare inavvertita, di non essere mai *alla mia presenza*. Ciò che manca qui è l'indugio presso l'udire, così come quella messa a distanza che rende possibile la *dimensione dell'ascolto*.³

Nell'incombere del vocale, non esiste possibilità di un distacco d'ascolto: non vi è nemmeno il modo di concepire il rapporto in termini di medium, perché siamo noi stessi inghiottiti dal carattere di presenza della voce, la

3. Piana 2013, pp. 79-80.

mediazione ambientale sembra così una proiezione passiva e incontrollata, poco più di una testimonianza, pregna di emotività diretta. Non potrebbe essere così anche per l'atmosfera e la voce?

Cercando un'altra angolatura del problema voce – atmosfera, e prendendo un autore come Mladen Dolar vediamo accostarsi subito alla irraggiungibilità della forma di ascolto, un altro tema, che condiziona e mette in turbolenza il rapporto voce – atmosfera:

«La voce in quanto oggetto appare precisamente con l'impossibilità della discusmatizzazione. Non si tratta della voce ossessionante, impossibile da assegnare ad una fonte; piuttosto essa si manifesta nel vuoto da cui sembra provenire, ma che non riempie, come un effetto senza una propria causa [...]. In una curiosa topologia corporale, la voce è come un missile che si separa dal corpo e si propaga ma per un altro verso, essa rivela un interno, un'invisibile partizione interna del corpo, come se la voce fosse il principio stesso di divisione fra dentro e fuori. La voce essendo così effimera, transitoria, incorporea, eterea, proprio per questa ragione rappresenta il corpo per eccellenza, il tesoro corporale nascosto al di là del rivestimento visibile, il corpo reale interiore, unico ed intimo, e al tempo stesso sembra disvelare più che il semplice corpo, [...] la voce portata al respiro rivela l'anima irriducibile al corpo. Potremmo richiamare un gioco di parole francese, e dire che la voce è *plus de corps*, il surplus del corpo, l'eccesso corporale, e, al tempo stesso, il non più corpo, la fine del corporale, la spiritualità del corpo, così da incarnare la coincidenza stessa della corporeità essenziale e dell'anima. La voce è la carne dell'anima, la sua materialità irriducibile, grazie alla quale l'anima non può mai sbarazzarsi del corpo [...]».⁴

Sono passi singolarmente ricchi di senso, per la radicalità con cui pongono questioni liminari a gruppi di problemi misteriosamente intrecciati. Alla voce resta un carattere residuale di piano pulsionale diretto, la fine del corporale, che la fonde all'anima, alla psychè, intesa, radicalmente, come un puro principio vitale.

A ben vedere, in entrambe le posizioni, emerge una tematica tipicamente fenomenologica: quale è il giusto rapporto, fra percezione emotiva di un ambiente ed esperienza osservativa? Esiste uno spazio intermedio? Come è possibile osservarsi, mentre si riempie lo spazio con la voce? Come è possibile rendere oggettivo qualcosa che va riempiendomi, come un sentimento che promana da un luogo? Non vi è posto per gli estremi: una mediazione diretta, che interrompa il flusso dell'io è impensabile, determinerebbe una scissione fra ambiti impossibili da separare, perché legittimamente complementari. Il problema sembra percorso da ambivalenze e strutture oppositive, che tormentano il discorso nel momento stesso in cui si costituisce: tali turbolenze sembrano lo scotto da pagare, per avviare un'analisi descrittiva dei rapporti fra risonanza fra voce, corpo, spazio. Tuttavia, nei due autori,

4. Dolar [2006] 2014, p. 86.

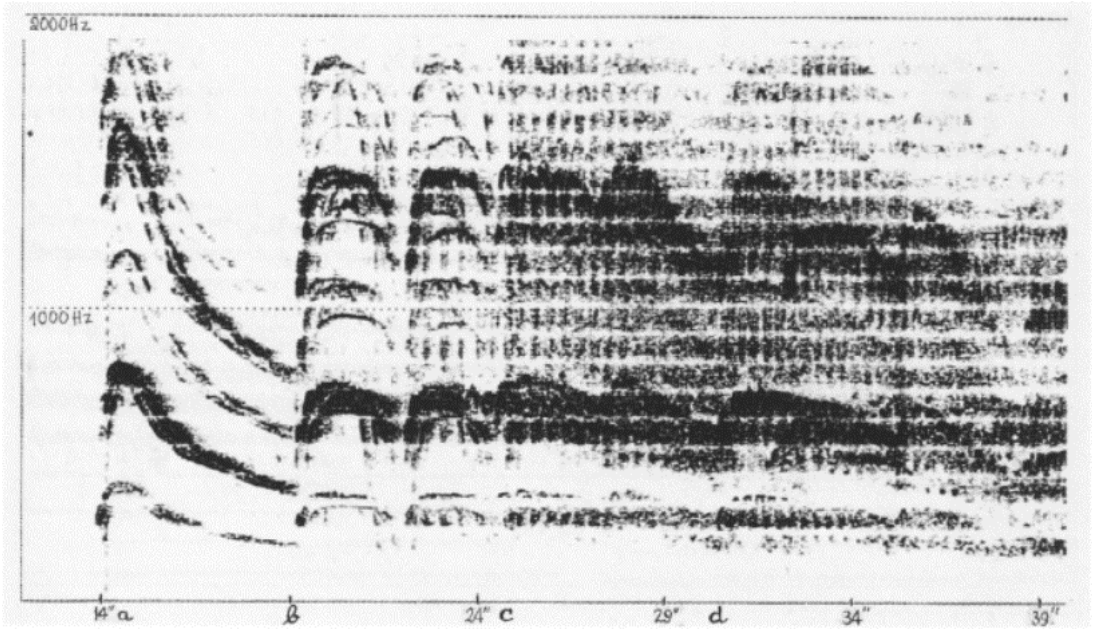
questi orizzonti sono saldati attorno al piano drammatico dell'irrompere della intenzionalità del vocale, del suo mettere in scena una soggettività che si manifesta nella voce, colorando emotivamente un ambiente.

Il tema può essere, legittimamente, enfatizzato dalla parte del soggetto e della motivazione inconscia: così, in un autore fine come Dolar, la voce si fa intendere come un missile, che rivela un interno, una mobile partizione fra dentro e fuori, che determina il costituirsi di una area intermedia fra sensibilità esterna e riverbero interno, tutta localizzata nel concetto di pelle. La pelle non è solo una guaina, ma si gonfia di caratteri incorporei, per porsi come condizione di espressività e vita del corpo stesso. Per Piana, al contrario, un passo così radicale è problematico proprio per l'esuberanza della forma diretta, dell'espressione: collocarsi sul terreno di Dolar creerebbe una sordità, determinata da una istanza descrittiva necessaria, ma impossibile. Per entrambi, tuttavia il centro della risonanza coincide con il tema dell'atmosfera, che va oggettivata in un fatto espressivo. Del resto, è difficile capire cosa sia un dentro o un fuori in un fenomeno di irraggiamento, come la diffusione di un suono. Il gong colpito dal mazzuolo, raccontava Husserl, irraggia suono da ogni punto della sua superficie, mentre la voce che risuona dall'interno di una soggettività, o dalle sue pulsioni, si muove attorno, ma non si fa mai cogliere. Sarebbe legittima una domanda: attorno a cosa? Come pensare le funzioni di risonanza della voce nell'atmosfera che essa disegna?

Veniamo immediatamente sommersi da una dialettica dell'immaginazione, in cui l'origine del corporale reale, intimo, non può essere il corporeo inteso come rivestimento visibile: la voce come *emanazione* di un corpo entra in conflitto con un approccio psicoanalitico in cui a dominare è l'*attorno* del soggetto piuttosto che la relazione espressiva interno-esterno. L'attorno, che sembra coincidere con un movimento a raggiera, che diffonde la voce tutta intorno, che funzioni mette in movimento? La risonanza di cui parla Dolar è un concetto vaghissimo, se non capiamo come venga usata dalla voce.

Il movimento di irraggiamento del suono e le sue forme atmosferiche.

Vi è un punto in cui posizioni così diverse, come quelle di Dolar e Piana, si incontrano: sono gli orizzonti di provenienza di voce, o suono, come forma espressiva. La regione del vocale si colloca tra ciò che è corpo e ciò che va oltre il corpo, carne dell'anima per Dolar, espressione che sembra evocare i raffinati psicologismi di Maurice Merleau-Ponty, e un punto di intersezione materiale del vocale, che, diffondendosi, crea una materialità irriducibile, irradiata dal soggetto nello spazio. Tale irriducibilità sembra sopravvivere al distacco dell'impronta acustica dal corpo, come se nel processo di separazione della voce dal somatico venisse a emergere una materialità effimera, che si dissolve nel movimento, trasformando un sostrato materiale in un punto luminoso, che l'udito è costretto a inseguire: una transizione nell'intendere diventa indice del passaggio da cosa a processo. E' da qui che



si organizza il senso atmosferico della esperienza vocale: in Dolar, tuttavia, il processo segna e colora affettivamente un ambiente esterno, ed una pulsione, anzi la voce diventa il doppio di una struttura complessa, come un corpo pulsionale. E' un radicalismo interessante, per chi si occupi di atmosfere. Piana prova invece a giocare il rapporto su un vincolo più stretto, restringendo la voce nel chiuso di un luogo, che possa diventarne la grotta, la caverna, immagine della risonanza vuota da cui proviene la massa sonora del suono vocale. In questo senso, il movimento della voce dall'interno all'esterno costituisce la condizione atmosferica del suo riconoscimento, se stiamo dentro all'impostazione di Böhme. Rievocando il bestione vichiano, ci propone un racconto delle origini, che prende spessore in modo obliquo, giocando con la natura dell'apologo, e la finezza del gioco linguistico:

[...] una volta il bestione urlò di dolore nella sua caverna ed essa ne rimandò l'eco. Fu allora che *egli udì la propria voce*. Dimentico del dolore e delle sue cagioni, ora ascolta attonito. E poi ripete quell'urlo, senza il dolore, variamente modificandolo. Perciò, se ci venisse chiesto *che cosa distingue il canto dall'urlo* noi risponderemmo semplicemente che il canto non è altro che *l'eco di un urlo*. [...] Abbiamo parlato infatti della necessità che si stabilisca una distanza, che si operi una *desoggettivazione* che sia capace di liberare dalla voce il suo suono in modo da rendere possibile la dimensione dell'ascolto. Ed è questo anzitutto che realizza la voce in eco: il fatto che di essa io mi possa riappropriare, che io possa in qualche modo assumerla ancora come «mia» è diventato ora irrilevante. In

essa né io stesso né un altro si esprime: la voce in eco è invece una *voce senza soggetto*, una voce impersonale, e anzi, non più *voce*, ma *suono che io ora ascolto*.⁵

È difficile non cogliere la centralità della nozione di atmosfera per la definizione di voce. Essa non può esistere come individuazione, dinamica e oggettiva, se non nell'eco, nel ritorno, nella struttura che si apre e diventa altro da sé. L'atmosfera non è alienazione, né forma riflessa, ma, come vuole Böhme, ritorno, oggettivazione, forma di costituzione. La voce e l'atmosfera si saldano una nell'altra, sono terze proprio perché possono scambiarsi i ruoli nella percezione passiva del ritorno e di uno stesso, e in una concordanza, che intende però il suono in un altro modo, in una forma intenzionale che stacca il suono dalla soggettività, e indugia nel riconoscimento della oggettività sonora. Il gioco linguistico prende forma solo nella disponibilità dell'atmosfera, che cambia il senso del gesto, dall'immediatezza del dolore al medium del gioco, aprendo la dinamica del potersi ascoltare. La diffusione del processo nello spazio nasce nell'orizzonte di una attività ludica, come ci ricorda anche un celebre film di Nanni Moretti. Nel gioco con lo spazio, trova il modo assottigliarsi, ispessire, intensificare, la forma di emissione della voce. Il rapporto indica anche che nel suono musicale l'atmosfera è, anzitutto, più un movimento verso la profondità, che uno stare intorno.

Possiamo fare qualche altro passo: come accade la voce e come si esprime la sua materialità? Il corpo degli strumenti musicali (corda, ancia, tubo, superficie percussiva) viene attraversato da un movimento che ne fa vibrare la materia, staccandone una impronta sonora: ma cosa vedo vibrare nella voce se non un vuoto, una concavità, di cui giustamente Dolar dice che si manifesta nel vuoto da cui sembra provenire, ma che non riempie, come un effetto senza una propria causa.

La voce ha origine dalla bocca, non proviene dalla pienezza della cosa ma dal corpo risuonante di una caverna.⁶ E così, nel pensiero fenomenologico, si rinnova una opposizione simile a quella di Dolar: la materia sonora vibra nel vuoto, ma la voce è l'unico suono che proviene da un vuoto, dalla caverna vocale.

La relazione funzionale fa parte dell'aspetto sonoro della voce, e delle cose, ancor prima della dimensione pulsionale. La voce degli strumenti, o dei corpi-strumento si muove in questo terreno intermedio. Tutto il suono trae forza e consistenza ontologica da quella provenienza, dall'orizzonte di irraggiamento sonoro, dal corpo che vibra. In quella terra di mezzo, in uno spazio che prima di diventare pulsionale, si incarna nel fenomenologico, nella fluttuazione timbrica che accompagna ogni percepito sonoro, la descrizione di Dolar diventa pregnante, perché suono e voce non sono segno ma galleggiano «fra» soggetto e mondo, disegnando un ambiente

5. Piana 1991, p. 80.

6. Piana 1991, p. 68 e sgg.

dove vive una materia che va intesa come carne, pulsione, ora riconducibile alla materialità dell'oggetto sonoro, alla sua densità timbrica: se il suono accade come processo temporale, esso si manifesta come massa sonora, un oggetto capace di riempire la propria durata con l'esibizione di una materia, sublimata e concreta assieme, l'atmosfera che lo circonda. Emerge così il senso di una intera regione descrittiva. E' all'interno di questa regione, il vissuto atmosferico diventa decisivo, nel saldarsi dell'orizzonte del mondo, nel fondersi psichico di corpo e anima.

Forme atmosferiche e dialettiche spaziali: il movimento come costituzione materiale dello spazio

Vorremmo ora riprendere due esempi musicali, che il concetto di atmosfera mette subito in gioco immediatamente: in essi si mira a modelli mimetici, iscritti nel gesto vocale, ma essi assumono immediatamente un carattere ontologico, scavalcando la dimensione imitativa, per parlare della costituzione stessa delle categoria dell'ascolto. Potremmo parlare di un *simbolismo naturale*, se l'espressione avesse senso, o dell'esplosione della potenza costruttiva del rapporto suono – spazio. La radice di questi gesti vocali è tutta interna alla pratica fonatoria della voce: si tratta del movimento verso l'acuto o verso il grave in cui la voce si strozza. La forma è biologica, trova la propria radice nei processi di respirazione e deglutizione, ma sulla ricaduta espressiva del gesto si sono cimentati secoli di scrittura musicale e di prassi compositiva.

Cosa fa la voce o, meglio, come esprime la sua intenzione?

Il primo intreccio suono – atmosfera lo vorremmo esemplificare in una cerimonia funebre albanese, ma quanto accade ci rimanda ad una delle grandi matrici delle origini della musica: la melodia a picco, o l'urlo. Il tema, scabroso, va direttamente al cuore del vocalico, e potremmo riassumerlo così: la musica trova origine nell'ascendere continuo della voce, che cade come in un urlo, postulando una origine mimetica da un elementare fatto espressivo.

Una cosa, infatti, è postulare una possibile parentela fra un gesto espressivo elementare ed una risorsa comunicativa, estetica, relazionale, o come la si voglia intendere, un'altra leggere tutto questo come un criterio esplicativo, un elemento originario, da cui non si possa mai prescindere in una discussione sulla vocalità e il costituirsi di atmosfere sonore: ma il problema è un altro, come l'esempio albanese che stiamo per incontrare mostra

12 *colla parte* *pp*

13 *a tempo* *accelerando e crescendo poco a poco* ♩ = 80

colla parte *pp*

I cannot remember evrything, I must have been un - conscious most of the time; I re

SOLO *con sord.* arco
1 Vi. I *pp*

1 SOLO *con sord.* arco *pp*

TUTTI *arco* *pp*

SOLI *arco* *pp*

TUTTI *arco* *pp*

bene.⁷Un coro maschile canta attorno ad un microfono, in una cerimonia funebre. Non vi sono parole.⁸

Nel momento in cui le voci gutturali evocano la caduta, impennandosi verso il basso, viene certamente in questione un aspetto mimetico, messo in gioco dalla natura timbrica, gutturale, di questo rumore senza testo, dalla impareggiabile potenza espressiva. Caduta, morte, interrimento, fanno tutte parti di un gioco intenzionale, scandito e variato dalle possibilità elementari della stroficità: la fusione tra queste aree di valore ed il suono percepito è sincrona, ma, forse, varrebbe la pena di dire che questa sincronicità appartiene, di principio, alla fusione dei valori logico-immaginativi che aleggiavano attorno al momento percettivo. Un'ulteriore riprova dell'aspetto la verifichiamo quando l'immagine, la configurazione di sen-

7. Si tratta del brano n.7 *Albania Geg*: «Clameur collective organisée selon une structure strictement strophique: alternance régulière de la clameur proprement dite et de sa "mise en écho" par les voix du chœur». Così Lortat-Jacob nel suo commento nel volume che accompagna la bellissima raccolta di tre cd organizzata da Hugo Zemp, *Les Voix du Monde. Une anthologie des expressions vocales* (Zemp 1996, p. 129).

8. Il coro funebre può essere ascoltato a questo indirizzo: https://drive.google.com/file/d/1Jiilmc2cQIYMHIEvdg4Oj3avkUhNkNpp/view?usp=drive_link

15 $\text{♩} = 90$ member on-ly the gran di-ose mo ment when they all started to sing, as
sempre molto staccato

16 $\text{♩} = 100$ *sempre molto staccato*

17 *sempre molto staccato* *a 3* *SOLI* *col legno battuto* *salt.*

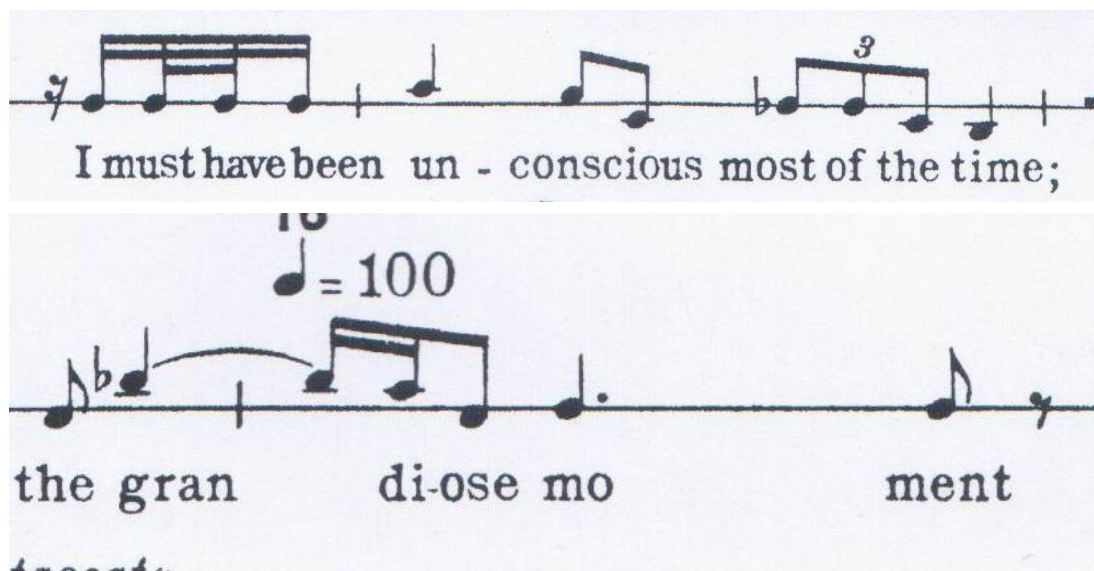
18 *a tempo* ($\text{♩} = 52$) *meno mosso* *salt.*

19

so, chiama imperiosamente verso un'integrazione, e l'urlo viene ripetuto in eco: la moltiplicazione delle voci disegna un ambiente riverberante, un luogo sotterraneo, buio, la cui evocazione dilata lo spazio, ne fa avvertire di colpo la profondità, attraverso una semplice, e coordinatissima, ripetizione ritmica dell'identico, come mostra la sezione *d* del sonogramma. L'espandersi della voce attraverso ripetizioni che, con una animazione ritmica che riproduca un riflesso speculare, disegna uno spazio, simbolico e materico assieme.

L'atmosfera è ancora quella del riverberare dell'eco, ma il senso cambia radicalmente: al suo interno, il mescolarsi dei registri del compianto, della perdita, dell'allontanamento aprono ad un mimetismo naturale, come lo intende Dolar, o a un simbolismo materiale, che incombe spietatamente sul gesto vocale, a partire da una sorta di fantasia primordiale.

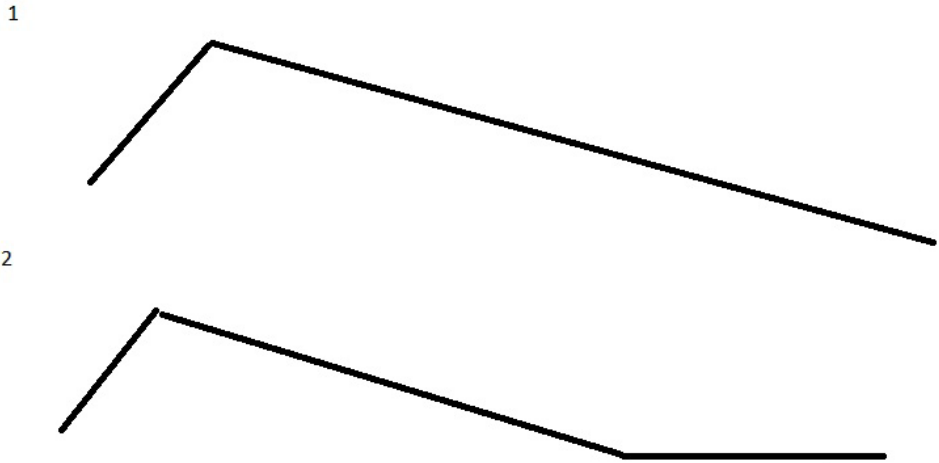
Per la logica immaginativa, dopo la caduta, il senso di solitudine in una tomba, in una caverna è fuco col ripetersi dell'eco eco, che racconta l'allontanarsi della voce in eco fra le montagne, come vorrebbe la tradizione albanese, o nelle cavità di un sottosuolo immaginato. Gli ispessimenti di senso si generano nell'immediatezza della dimensione ludico-musicale, dove la cavernosità della bocca evoca la caverna vera e propria, luogo cavo, ove si fondono i registri dell'immaginario e del reale. Nell'ascolto si costituisce un ambiente, determinato dalle volumetrie e dalle fughe delle voci, come mostra la transizione dalla sezione *c* a quella *d* del sonogramma. In questa costruzione, sono decisivi il controllo dei piani dinamici e la capacità di mimare un avvicinarsi e un allontanarsi del suono in eco, rispetto alla intensità della melodia fissata dalla melodia a picco. Ogni corista si fa carico dell'allontanamento del suono nello spazio, lavorando sullo spessore di una



cellula vocale che si ripete ad una determinata intensità. Il sovrapporsi delle intensità suggerisce una sintesi percettiva dinamica, in cui i singoli punti di missione convergono nel mimare un allontanamento nella spazio, che diventa l'atmosfera centrale del brano sul piano espressivo ed emotivo. In questo modo si determina una fuga prospettica che corre verso l'esterno, una architettura di volumi, che allontana dall'ascoltatore, pur restando ferma la posizione del cantore. Ecco un modo della oggettività atmosferica, costruita attraverso una accuratissima forma di ascolto reciproco, e di se stessi. Un intarsio polifonico che permette alle voci coordinate ritmicamente di determinare il senso di una costruzione, attraverso la modulazione delle intensità e un movimento performativo teso a costruire la gradualità della fuga, attraverso la gradualità degli attacchi. È un movimento di coordinamento di attacchi vocali discreti, capace di evocare un processo continuo, mascherando le suture, attraverso la continuità degli attacchi e la sovrapposizione. zPotremmo parlare così della costruzione oggettiva ed espressiva di un'atmosfera, nel senso a cui alludono le espressioni di Böhme.

Il microfono fermo diventa il punto di apertura della prospettiva per l'ascoltatore, la possibilità dell'adombramento percettivo, per restando fermo e affidandosi all'ascolto delle variazioni interne al processo sonoro. Il lavoro di coordinamento fra i coristi crea una scia di suono, nella profondità di un'atmosfera scandita dalle regole di una diminuzione prospettica di tipo acustico. La percezione scivola sul piano immaginativo, dove irrompe l'immagine della fuga spaziale: un lavoro così materico sul timbro fa davvero pensare ad una atmosfera concreta, capace di suggerire un inganno prospettico, nel momento in cui l'eco si fa *trompe-l'œil* del costituirsi dell'atmosfera.

Movimenti vocali su Un- conscious e Grandiose



Forme atmosferiche e dialettiche spaziali: la stasi (*A survivor from Warsaw*)

Ma l'incombere della atmosfera prende forma anche quando la voce è colta *nel volgersi* in direzione del canto, rimanendo ancorata al mondo del parlato, come accade in *Un sopravvissuto di Varsavia* musicato nel 1947 da Arnold Schönberg (*A survivor from Warsaw*, op. 46).

Il pretesto è una narrazione orale, il racconto mitologico, fatto da un superstite, della strage compiuta dai nazisti nel ghetto di Varsavia. La drammaturgia del brano trova il punto apicale nel momento in cui alla conta per la decimazione degli ufficiali nazisti, che risuona nella mente del sopravvissuto, risponde il coro con l'inno deuteronomico *Shema Israel*. Alla voce monologante che vive nel chiuso del proprio incubo risponde il ricordo biblico, che satura lo spazio musicale, in una dialettica aperto/chiuso che scinde il senso atmosferico del brano.

Il compositore austriaco ha chiaramente spiegato di non essere interessato ad una rappresentazione realistica del dolore o del genocidio, ma di volerne proporre una lettura metaforica; tuttavia, siamo posti di fronte a un episodio talmente carico di elementi simbolici, da diventare totalmente reale, e non narrabile, senza una mediazione onirica, che riscatti il piano della rappresentazione aldilà del brutale fatto documentario.

La suggestione espressionistica che, da *Erwartung*, attaglia la ricerca schönberghiana, quasi alla fine della sua parabola creativa⁹, mette in scena una voce narrante che si muove dolorosamente nel registro di una elaborazione del trauma, precipitando, ad ogni passo, le parole del Sopravvissuto nella scissione, e nell'evocazione dei fantasmi che ne abitano la sostanza umana, musicale e fisiognomica. È questa tripartizione che segna l'atmosfera espressiva del brano, che si stringe, nella stasi, attorno all'ascoltatore. La stasi non è nella musica, naturalmente, ma nella implacabilità con cui il ricordo del *Sopravvissuto* neutralizza e orienta tutta la dimensione espressiva del brano in una atmosfera claustrofobica, dove le figure dell'incubo divengono sempre più pressanti. Siamo ascoltatori impotenti, alla merce del suo ricordo.

La voce del narratore si dibatte fra la voce interna, che ricorda e sogna, torna e si perde, schiacciata dalla brutalità dell'altra voce, che impone la decimazione, e l'evocazione esterna, da parte del *Coro* del compianto delle vittime. Tutte le voci, o sarebbe meglio dire la voce del brano, parla di una maledizione, e della redenzione attraverso il dolore: la vocalità che si incarna da un passato non è, per riprendere il titolo di un bellissimo testo di Levi, né sommerso né salvato, ma si dibatte fra quei poli, grazie a intenzioni immaginose, portatrici di dolorosi ambienti sonori. Precipitiamo nel cono di questi tormenti, lasciandoci attraversare da un sonnambulismo che, narrativamente, diventa condivisone strutturale fra noi e il personaggio. Al tempo stesso, la scrittura sapiente di Schönberg costruisce personaggi musicali nella gestualità degli strumenti musicali, presenze fantasmatiche, che sollecitano orrore, secondo una tipizzazione, che fonde occorrenze percettive e valori immaginativi legati a suoni segnale, in modo esasperato.

Non vi è mai descrittivismo, ma tipicità: la scelta di aprire il brano con uno squillo di tromba, che rimanda al militaresco allucinato, del *Wozzeck*, avvia la narrazione con una figurazione musicale scritta in modo tale da creare uno squarcio sonoro, particolarmente urtante. La caricatura digrignante del richiamo scandirà le altre scene, divenendo personaggio e funzione, doppio senza parola dei contenuti narratologici del testo, suggerendo eventi e colori, che possono esser solo presagiti. Il mondo silente dei campi di sterminio narrati dalle foto mute raccontate da Didi – Huberman si incarna in una atmosfera musicale insopportabile e colorata. Lo spettatore è costretto a immaginare, che voglia o meno.

Il testo declama quanto la musica trasforma in vissuto inquietante e allusivo: gli strumenti musicali, suoni mimetici senza necessità di parola, divengono personaggi, completando quanto la voce faticosamente, e dolorosamente, ricorda. Sono anch'essi voci interne alla voce, intonazioni e rumori che fanno vibrare di intensità la funzione monumentale ed epica

9. Per la trama narratologica, vedi Sharma 2005 e Föllmi 1998. Sulla vicenda politica del brano, vedi Calico 2014.

della memoria, ferendola: in questo gioco di annidamenti, il suono mostra i lati più orridi del dire.

Nel testo si passa dall'inglese al tedesco e dal tedesco all'ebraico: il tema dell'identificazione è arduo, e non si lascia catturare nella localizzazione della voce dei personaggi, perché la voce del *Sopravvissuto* contiene la voce del *Feldwebel* (il Persecutore), e quella del *Feldwebel* l'evocazione dello *Shema Israel*.

Scegliere un momento privilegiato nella costruzione del brano è temerario, ma certamente impressiona che la voce indugi su dinamiche evanescenti *pp*, che indicano l'emergere del ricordo dal passato, sull'espressione *unconsciuous* a battuta 13, percorrendo una linea vocale di ripiegamento discendente, per lasciarsi catturare quando l'orchestra si prepara ad accelerare e crescere, a battuta 16, sul salto vocale interno all'espressione *grandiose* riferito all'inno sacro: è indice della capacità schönbergiana di cogliere il momento immaginifico della voce, e il suo alterarsi. Nella orchestrazione gli strumenti vengano impiegati al limite delle loro possibilità tensive. Sono *loro* gli interpretanti, le parole scandite dalla voce e le loro immagini ci galleggiano dentro¹⁰, ma la voce ora urla: al compositore bastano tre battute per portare in scena il mutare dell'atmosfera e il disgregarsi del tempo interiore del personaggio.

La voce, fino al momento corale, è sola, per poi sparire di scena, nella sua disintegrazione in canto: la simbolizzazione vive nel concreto della materia vocale, non sublima. Tutto questo processo ha i caratteri implacabili dell'oggettività atmosferica.

Ma guardiamo ancora qualche dettaglio: dalla partitura emergono miniaturizzati gli spettri di due immensi gesti vocali, la caduta nel lamento (*un-conscious most of the time*) e l'urlo di ammirazione (*the grandiose moment*, con il ribattere della voce sulla stessa posizione, che sospende, per un attimo, la tensione della serie), in un repertorio di simbolismi mimetici, visceralmente riconoscibili: le pregnanti raffigurazioni espressive trovano fondamento nella struttura direzionale di uno spazio musicale, in cui si evita la continuità del cromatismo, a favore della figuralità del gesto, in cui risuona la natura urlante della melodia a picco, di cui parla Piana. Tale scelta, una selezione di posizioni segmentate, discontinue, profondamente innaturali rispetto alla posizione della voce, mostra la maestria del compositore viennese nel far entrare l'ascoltatore all'interno del processo intonativo del vocale, come luogo del farsi dell'emozione. Al tempo stesso, è nella logica espressionista di Schoenberg proporre un espianto nello spazio discreto della serie, resistendo a intenzionalità mimetiche troppo semplici, e congelandole in gesti esemplari.

Portato all'interno del modello, la specificità dello strumento fonetico rifugge perché la caduta nell'intervallo discreto impone al cantante un insi-

10. Una bellissima versione di *Survivor* di Claudio Abbado, con la possibilità di lettura del manoscritto: <https://youtu.be/z51uNyqdk5E>

stere sull'ispessimento sonoro, una sorta di rientro, mentre l'urlo produce una strozzatura verso l'alto, tipico della materialità vocale. Ma tutto lo spazio si restringe e si dilata attorno all'ascoltatore:

Il teorico delle atmosfere ci ha spiegato che l'esperienza della paura e del dolore, in quanto percezione diretta di paura e dolore, è esperienza della nostra presenza. Da ascoltatori di *Survivor*, siamo chiamati a riconoscere orrore e pietà, lasciando che sia l'atmosfera musicale a collocarci come identità, luogo, testimonianza.

L'iterazione fra voci, lingue, timbro, personaggi musicali legati agli strumenti non alludono alla pura presenza sonora, come talvolta scrive lo stesso Schoenberg, ma a gesti che entrano nella voce. Cosa ascoltiamo nella voce del *Sopravvissuto*? L'inarcarsi e il cadere, forme precipitanti, espresse con un tratto segmentario di tipo discreto, ma il movimento sulle linee dello spazio musicale è un fantasma: non incide solo la logora linea che sale e scende, stinto madrigalismo, ma sulla materia prosciugata della serie, sullo spazio frantumato e discontinuo che ora riverbera nella pienezza atmosferica di una voce che ingabbia l'ascoltatore,¹¹ nell'atmosfera di un atroce che nasce da immagini che il suono non esplicita mai in forma didascalica. L'orrore è affidato a noi, alle nostre proiezioni, che trasformano il suono in immagine, e in vissuto atmosferico, lasciandoci attraversare dalla polifonia vocale del *Sopravvissuto*. La stasi, la gabbia atmosferica in cui la composizione ci chiude, è un concentrato di dolore che si incarna in noi, e questo è congruo al *plus de corps* di Dolar: il sommerso è proprio l'ascoltatore, che trasforma l'atmosfera in un vissuto non empatico, dolorosamente scavato nell'orrore della sua immaginazione.

Da qui, una conseguenza, che illumina in modo diverso la rivendicazione di Böhme che, giustamente, intende il dolore vissuto in prima persona non surrogabile, e sbarrato ad ogni baratto di senso. Questo aspetto è vero, ma la rete di sintesi espressive che prende forma nell'ascolto, ci trova, come mostrano i due esempi, tutti ugualmente indifesi. Forse perché i vissuti del senso non sono riducibili a una pura empatia, ma si costituiscono come proiezioni immaginative di profonde aree di senso, che il suono rende fruibili, e quindi espressive. Si tratta di un aspetto strutturale dell'esperienza d'ascolto, che salda suono e ambiente di risonanza, trovandoci tutti indifesi. Questa relazione, che ha il valore di un rapporto costante a varie intensità, si costituisce per atmosfere, capaci di animare un piano dell'espressivo radicato nella regione del *plus de corps*, che va continuamente dilagando fra voce e atmosfera.

11. Pochi hanno compreso la circolarità dei ruoli di *Suirvivor* come Herman Prey: <https://youtu.be/rGWaioSEpUQ>

Riferimenti bibliografici

Böhme 2010

G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria della percezione*, a cura di Tonino Griffero, Milano: Marinotti Edizioni, 2010.

Calico 2014

J.H. Calico, *Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe*, Berkley: University of California Press, 2014.

Dolar [2006] 2014

M. Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi* [*A voice and Nothing more*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2006], traduzione di L.F. Clemente, Napoli: Orthotes, 2014.

Föllmi 1998

B.A. Föllmi, "I Cannot Remember Ev'rything" *Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate "A Survivor From Warsaw" op. 46*, "Archiv für Musikwissenschaft" 55 (1998), pp. 28-56.

Piana 2013

G. Piana, *Opere complete, volume sesto: Filosofia della Musica*, Raleigh: Lulu, 2013.

Sharma 2005

B. Sharma, *Music and Text in Schoenberg's A Survivor From Warsaw*, in J. Williamson (ed.), *Words and Music*, Liverpool: Liverpool University Press, 2005, pp. 150-60.

Zemp 1996

H. Zemp, *Les Voix du Monde. Une anthologie des expressions vocales*, Paris: Le Chant du Monde, CMX. 3741010.12, 1996.

Musica-Teatro

Marco Targa

L'idea che la musica possa esprimere un carattere teatrale ha attraversato in lungo e in largo la riflessione estetica e teorica occidentale, almeno a partire dal Cinquecento. L'affinità tra le due forme di espressione performativa ha avuto la sua consacrazione e istituzionalizzazione nel momento della nascita e dell'esplosiva fioritura del teatro d'opera, che ha offerto alla musica uno spazio privilegiato per manifestare la propria vocazione drammatica. In questa sede l'oggetto di trattazione è però un altro. Più che chiedersi in quali modi musica e teatro possano unirsi fra loro all'interno della dimensione performativa, qui si intende indagare in quali modi la sola musica sia in grado di produrre, attraverso i propri mezzi formali e retorici, un senso che può essere pensato e percepito come teatrale. Tale forma di teatralità, che si potrebbe definire implicita, può indifferentemente limitarsi al solo ambito poetico, ossia può essere semplicemente immaginata dal compositore come principio generativo della forma, oppure estendersi anche all'ambito estesico ed essere pienamente colto dall'ascoltatore come proiezione immaginativa.

Nello spirito di questa raccolta rapsodica di idee per un glossario musicale-teatrale, le pagine che seguono propongono, senza alcuna pretesa di esaustività, la rassegna di alcune categorie attraverso cui, nel corso dei secoli (ma con una focalizzazione particolare sul repertorio strumentale fra Settecento e Ottocento), la musica è stata interpretata come portatrice di teatralità. Esse sono la rappresentazione, il dialogo, lo spazio, il gesto, il travestimento, la peripezia, il processo.

Rappresentazione

L'etimologia della parola *teatro* (da *θεάομαι*, 'guardare', 'contemplare') richiama la dimensione della vista. Anche la musica, pur appartenendo a un dominio sensoriale diverso, è stata a lungo intesa come un linguaggio capace di produrre immagini. Non è un caso che il teatro musicale nasca al termine di un secolo, il Cinquecento, in cui il linguaggio musicale aveva esplorato ampiamente le proprie possibilità di evocazione figurativa, anche in ambiti culturali molto differenti. Com'è noto, questa tendenza trova una delle sue espressioni privilegiate nella fioritura del madrigale, vero laboratorio di corrispondenze tra suono e immagine, tra affetto e figura musicale. È proprio in seno al madrigale che prende avvio quel secolare processo di emersione, codificazione e infine stereotipizzazione

di figure musicali che la teoria contemporanea ha descritto attraverso la categoria dei *topoi* musicali.¹ L'intento mimetico, orientato alla traduzione sonora di immagini poetiche tramite la creazione di legami con referenti concreti, si trasforma così in un repertorio condiviso di segni musicali.

L'associazione della musica alla sfera del vedere tende naturalmente a intrecciarsi con un'altra area semantica fondamentale del teatro, quella dell'azione (*δρᾶμα*). La natura temporale della musica toglie alle immagini la possibilità di fissarsi in uno stato di staticità assoluta e le proietta in una sequenza, in un divenire che le trasforma in eventi. L'immagine musicale è sempre inserita in un avvicendamento. Si prenda a titolo di esempio una fra le molte figure musicali dotate di particolare persistenza tanto nel teatro musicale quanto nella musica strumentale, ovvero la tempesta. La sua rappresentazione musicale non è mai pittura di un unico elemento colto nella sua staticità, ma è sempre successione drammatica di stati: dalla minaccia, allo scoppio della furia meteorologica, alla quiete ritrovata. La natura dinamica della musica rende quindi le immagini da essa evocate più vicine al teatro che alla pittura.

Ma nella concezione teatrale della musica rientra anche una terza sfera semantica, complementare alle precedenti: quella del *πάθος*. La semantizzazione delle figure musicali non riguarda soltanto la descrizione di entità concrete, ma investe primariamente la rappresentazione degli affetti, come testimonia la lunga tradizione facente capo all'*Affektenlehre* e alla retorica musicale. In questo caso l'oggetto della rappresentazione è il sentimento stesso che la musica intende suscitare, in una sorta di circuito autoriflessivo: la musica rappresenta il proprio stesso movimento emotivo, mette in scena l'emergere, l'espansione e, a volte, anche il dissolversi dell'affetto. Essa non rimanda solamente a un referente esterno ma anche al proprio atto rappresentativo: è insieme rappresentazione di qualcosa e rappresentazione di sé stessa come atto espressivo. E in questa autoriflessività la musica riunisce le tre dimensioni teatrali del vedere, dell'agire e del sentire in un unico gesto espressivo.

Dialogo

Ancor prima che l'evoluzione della musica occidentale si avviasse verso la piena affermazione della polifonia, alcune pratiche musicali avevano dato vita a forme che mostravano un'evidente parentela con lo scambio dialogico. Un esempio emblematico è la forma antifonale, in cui l'alternanza di cori o di singole voci suggerisce la struttura di un dialogo, fondato su un'altra radice comune di musica e teatro: quella del rito inteso come azione di una collettività suddivisa in gruppi.

1. Ratner 1980; Monelle 2006.

Con l'istituzionalizzazione e la successiva evoluzione del principio polifonico, questa logica dialogica si arricchisce di una nuova dimensione: alla linearità orizzontale dell'alternanza si aggiunge la verticalità della simultaneità. Il principio dialogico si arricchisce così in una trama in cui le voci si sovrappongono, si rispondono, si imitano o si contrastano. Lungo i secoli le categorie impiegate per descrivere il rapporto fra le voci polifoniche hanno spaziato dal campo semantico del movimento ('caccia', 'fuga') a quello della gerarchia ('dux', 'comes'), per stabilizzarsi poi nell'impiego di un lessico proveniente dalla sfera del discorso: termini come 'soggetto' e 'risposta' rimandano a una concezione del linguaggio musicale come linguaggio sintattico, organizzato secondo principi di antecedente e conseguente, di domanda e replica, di proposizione e obiezione.

Questa grammatica musicale, intesa come grammatica del discorso, costituisce il fondamento delle numerose metafore dialogiche che hanno accompagnato la riflessione musicale a partire dal Settecento. Tra queste, una delle più note è quella formulata da Goethe, che descrive il quartetto d'archi come «una conversazione fra quattro persone ragionevoli».² Se la metafora goethiana allude a un modello di interazione regolata, basata sull'ascolto reciproco e sull'equilibrio delle parti – una sorta di ideale salottiero di dialogo musicale, più vicino alla conversazione che al conflitto – quanto più il rapporto fra le diverse voci musicali si fa oppositivo e drammatico, tanto più la metafora dialogica assume connotati propriamente teatrali. Emblematica, in questo senso, è la categoria beethoveniana della contrapposizione fra 'principio implorante' e 'principio imperante', di chiara impronta teatrale, che traduce in drammaturgia sonora un vero e proprio scontro di attanti musicali. L'immagine archetipica sottesa a questa categoria è di origine teatrale: è Orfeo che implora pietà alle divinità infernali.

Altri parametri frequentemente impiegati per la caratterizzazione dialogica delle voci sono poi quelli del registro e del timbro, che consentono una connotazione simbolica nei termini di genere, di identità, di gruppo di appartenenza. L'interazione fra registri gravi e acuti, maschili e femminili, tende spesso a combinare alternanza e sovrapposizione, riproducendo la caratteristica dinamica propria del duetto operistico, in cui l'interazione affettiva fra i personaggi viene rappresentata tramite l'alternanza dei momenti di confronto dialogico e dei momenti di canto 'a due' con l'espressione simultanea di sentimenti concordi o discordi. Esempi notevoli di questa teatralizzazione del dialogo si trovano nelle polifonie pianistiche di Chopin, dove nel registro medio si insinua spesso una voce

2. «Se fossi a Berlino, mancherei di rado alle serate del quartetto Möser. Ho sempre trovato esecuzioni di questo genere più comprensibili di ogni altra musica strumentale: si ascoltano quattro persone ragionevoli che conversano tra di loro». Johann Wolfgang von Goethe, lettera a Carl Friedrich Zelter (9 novembre 1829) in *Goethes Briefe*, Vol. IV, Hamburg: ChristianWegner, 1967, p. 349. Si vedano anche Hatten 2018 e Klorman 2016.

tenorile che contrappunta il canto del soprano. Un piccolo capolavoro di dialogo musicale è il *Petit mari, petite femme*, penultimo dei *Jeux d'enfants* di Bizet, che sembra riprodurre in miniatura un dialogo molto simile a quello che si intreccia fra violini e violoncelli nell'*Elegia* della *Serenata op. 48* di Čajkovskij. Ma la dinamica dialogica assume carattere teatrale anche quando la relazione che si instaura tra le parti, più che di contrasto, è di reciproca estraneità e incomunicabilità, come accade in maniera strabiliante nel non-dialogo a tre fra i 'Druidi' (archi), l'«Eterna domanda dell'esistenza» (tromba) e la 'Risposta invisibile' (fiati) messo in scena nel brano di Ives *The Unanswered Question*. Nella differente collocazione delle tre parti che Ives prescrive nelle indicazioni per l'esecuzione entra in gioco un'ulteriore dimensione di fondamentale importanza ai fini di una ricezione teatralizzata del brano: quella dello spazio.

Spazio

Tra le forme di dialogo musicale nate come *topos* teatrale e successivamente migrate e diffuse al di fuori del contesto scenico, ve n'è una che coinvolge in modo primario la dimensione spaziale: il dialogo fra la voce e la sua eco. Il fatto che tale *topos* sia già attestato alle origini del teatro musicale – si pensi al celebre episodio dell'eco nel quinto atto dell'*Orfeo* di Monteverdi – e che ricompaia, con straordinaria persistenza, nei secoli successivi anche in ambito strumentale, testimonia la naturale predisposizione del linguaggio musicale a costruire spazi sonori immaginari. Il principale veicolo di questa costruzione è il parametro del volume, che traduce in termini acustici la percezione di distanza, prossimità e profondità.

Non è casuale, in questo senso, che la codificazione dei segni dinamici 'piano' e 'forte' si sia affermata all'interno del repertorio veneziano, dove la pratica policorale aveva sviluppato un'articolazione stereofonica dello spazio sonoro. L'alternanza dinamica, in tale contesto, nasce infatti come manifestazione acustica di una distribuzione spaziale: un principio che troverà ulteriori sviluppi con l'introduzione, nella prassi musicale, degli effetti di graduale variazione dinamica (*crescendo*, *diminuendo*), i quali aggiungono alle categorie del 'vicino' e del 'lontano' quelle dell'«avvicinamento» e dell'«allontanamento».

Ciò non significa, naturalmente, che la dinamica implichi sempre un significato spaziale: più spesso essa interviene sul piano della retorica affettiva. Tuttavia, la capacità della musica di costruire drammaturgie di spazi sonori – fondate sul contrasto fra lontananza e prossimità o sul movimento di avvicinamento e allontanamento – rappresenta un *topos* costante della musica strumentale dal Barocco ai giorni nostri. La parentela con la dimensione teatrale risulta evidente se si considera l'affinità con il *topos* scenico del suono acusmatico, ovvero del suono proveniente da fuo-

ri scena: una fonte sonora che, rendendosi progressivamente percepibile, anticipa la sua manifestazione visiva in scena (cortei, marce, inni sacri, segnali di caccia o militari, grida). Uno dei *loci classici* di tale teatralità sinfonica è rappresentato dalla variazione 'militare' del tema della gioia nel finale della *Nona Sinfonia* di Beethoven, dove il progressivo avvicinarsi della banda militare sembra tradurre acusticamente il suo ingresso scenico.

Come sempre, tuttavia, l'emergere di un carattere teatrale non dipende da automatismi o corrispondenze dirette tra parametro musicale e suo significato drammatico: il contesto rimane, ovviamente, sempre determinante. Non avrebbe senso, ad esempio, leggere in chiave teatrale la categoria del *lointain* in Debussy, che si radica piuttosto nella sfera del tempo e della memoria, o le 'voci da lontano' di Schumann, provenienti da uno spazio eminentemente interiore. Al contrario, di natura esplicitamente teatrale è invece la concezione spazializzata delle sinfonie di Mahler, il cui ciclo si apre proprio con una delle più virtuosistiche architetture spaziali mai concepite in musica: le 58 battute dell'introduzione del primo movimento della *Prima* basterebbero da sole a giustificare l'idea adorniana delle sinfonie mahleriane come 'opera assoluta',³ ovvero come opere teatrali il cui spazio scenico è plasmato dalla musica stessa.

Gesto

La teoria wagneriana secondo la quale melodia e gesto sono fra loro intimamente legati trova la propria origine nell'evoluzione del linguaggio sinfonico classico, che aveva progressivamente dotato i temi musicali di un carattere gestuale. Come osserva Giani, «la forza gestuale della musica strumentale nasce per Wagner appunto dall'essere radicata nei passi di danza, cui si sarebbe conformato sin dalle epoche più antiche l'accompagnamento strumentale».⁴ Per Wagner, «il loro punto di contatto fisicamente più evidente [...] gesto di danza e orchestra lo hanno ottenuto nel ritmo, e in questo punto debbono entrambi, dopo ogni allontanamento da esso, ricadere nuovamente di necessità, per rimanere o divenire comprensibili in esso ritmo, che disvela la loro affinità più originaria».⁵

Tale legame tra melodia e gesto, che Wagner individua nella radice ritmica, può essere esteso dal piano puramente motorio alla dimensione figurativa e comunicativa, e di conseguenza teatrale. Il linguaggio sinfonico classico, nel momento in cui assorbe elementi provenienti dal lessico operistico, sviluppa infatti un repertorio di figure musicali dotate di un'evidente potenzialità mimica. Si pensi, ad esempio, ai numerosi

3. Adorno [1960] 2005, p. 84.

4. Wagner [1852] 2016, p. 88, nota 72.

5. Wagner [1852] 2016, p. 266.

‘gesti musicali’ che animano la *Sinfonia n. 4* di Beethoven, un’opera che, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, è fra le più teatrali del catalogo sinfonico del compositore. Come scrive Pestelli, nella sinfonia «ogni figura si muove sul palcoscenico [con] una mimica teatrale, e da opera buffa in particolare».⁶ Alla fine dell’introduzione lenta e all’inizio dell’*Allegro vivace*, le rapide *roulades* dei violini sembrano imitare i ripetuti tentativi di un personaggio in scena di sfondare una porta, che una volta divelta lascia finalmente fluire libero il primo tema. Oppure, più avanti (b. 121), gli archi all’unisono evocano «i passi di una statua che cammina»,⁷ con chiaro riferimento ai gesti di Leporello che imita la statua del Commendatore nel *Don Giovanni* mozartiano. Perfino il finale, costruito come una «breve pantomima [...] con punti coronati e fermate incerte sulla porta da prendere per uscire»,⁸ richiama la comicità di Susanna e Marcellina (che sarà poi la stessa di Falstaff e Ford), che devono decidere chi ha la precedenza sulla soglia della porta.

Questi ammiccamenti gestuali derivano dalla profonda parentela tra linguaggio sinfonico e linguaggio operistico, che proprio con lo stile classico intensifica la propria aspirazione a una mimesi gestuale dei personaggi in scena.⁹ Tale tendenza, una volta instaurata, si diffonde in tutti gli altri generi, fino a permeare anche la musica vocale da camera. Basti pensare a quanti suggerimenti gestuali popolano le scene interiori della liederistica. Come si può interpretare l’improvvisa interruzione dell’ossessivo ostinato della sestina di sedicesimi del pianoforte in *Gretchen am Spinnrade* di Schubert, se non come l’improvviso arrestarsi della mano di Margherita sull’arcolajo nel momento del ricordo del bacio di Faust?

Travestimento

La connotazione gestuale di un elemento musicale può essere messa in relazione con un altro elemento che appartiene alla dimensione della scena: quello del travestimento. Nella sua secolare presenza teatrale, il travestimento ha svolto numerose funzioni all’interno del meccanismo drammaturgico, quella di motore della trama, di sovvertitore di gerarchie e di identità, di leva metateatrale. In musica l’elemento che meglio si presta a incarnare la metafora del travestimento è quello della variazione, attraverso la quale un’entità musicale dotata di una propria identità riconoscibile, ad esempio un tema, può essere sottoposta a una continua metamorfosi. Come un personaggio che cambia abito di scena, il tema musicale può celare la propria fisionomia sotto forme sempre diverse, as-

6. Pestelli 2016, p. 89.

7. Pestelli 2016, p. 96.

8. Pestelli 2016, p. 96.

9. De Matteis 2020.

sumendo di volta in volta caratteri, funzioni formali, contenuti espressivi differenti. L'ampiezza di mezzi di cui dispone la musica per travestire un tema è pressoché infinita. La secolare arte della variazione ha fornito ai compositori interessati a questo tipo di connotazione drammatica del tema musicale un linguaggio raffinatissimo per dar vita alle metamorfosi della sua identità. L'idea fissa berlioziana ne rappresenta un esempio paradigmatico, la più celebre è il tema-personaggio riflesso dell'immagine della 'donna ideale' e che attraversa l'intera *Symphonie fantastique* mutando ogni volta di aspetto, di carattere, d'intenzione espressiva, pur conservando la sua riconoscibilità. Non a caso l'idea del continuo travestimento del tema-personaggio sarà centrale nell'estetica del poema sinfonico da Liszt a Strauss.

Fra le varie maschere che la musica può indossare ve n'è una alla quale la poetica romantica ha affidato un ruolo particolarmente importante: quella dell'ironia. Si tratta di un travestimento che può avere molteplici connotazioni tanto comiche quanto tragiche. In particolare, l'ironia tragica riconduce ancora una volta all'ambito teatrale, in quanto è l'elemento essenziale che nel teatro serio consente di trasformare il «lacrimevole» in «tragico».¹⁰ È il caratteristico doppio senso delle battute dei personaggi della tragedia,¹¹ che esprimono la loro gioia poco prima di conoscere il loro destino fatale. L'ironia è il velo che avvolge l'evento tragico, lo nasconde al personaggio e lo rende visibile solo allo spettatore prima della peripezia finale. Come scrive Mahler a proposito del terzo movimento della sua *Prima Sinfonia* «la lacerante ironia tragica [...] è da intendersi come esposizione e preparazione al repentino scoppio di disperazione dell'ultimo movimento».¹² In questo senso, l'ironia può essere connessa a un'altra importante figura teatrale, quella del riconoscimento (*ἀναγνώρισις*): la rivelazione della vera identità che si cela dietro la molteplicità delle apparenze. L'epilogo tragico si consuma proprio in concomitanza di questa rivelazione.

Travestimento e riconoscimento sono, del resto, le due facce della stessa medaglia e spesso il compimento della forma musicale è da collocare proprio nel momento in cui le varie trasformazioni della *Grundgestalt* del brano musicale giungono finalmente a plasmare il tema musicale nella sua forma definitiva, con la rivelazione la sua vera identità. È quello che succede nella *Fantasia op. 17* di Schumann, in cui l'identità della citazione del *Lied* di Beethoven, *Nimm sie hin denn, diese Lieder*, si mostra finalmente senza veli solamente alla fine del brano, dopo essere comparsa lungo tutto il brano dietro vari travestimenti.¹³ O in maniera ancora più estesa nell'intera *Sinfonia n. 4* di Mahler, dove le cellule tematiche del *Lied*

10. Janz 2010, p. 148.

11. Menke 2005, pp. 63–66.

12. Specht 1913, p. 37.

13. Rosen [1995] 2013, pp. 132–134.

Das himmlische Leben percorrono tutti i movimenti della sinfonia, celate sotto la veste dell'ironia, per svelare la loro identità solamente nell'ultimo movimento.

Peripezia

Nella *Poetica* Aristotele definisce la περιπέτεια come «il mutamento delle azioni che si compiono verso il loro contrario».¹⁴ Essa designa l'improvviso rovesciamento del corso degli eventi, il punto di svolta che irrompe nel corso dello svolgimento della trama e ne ridetermina il senso complessivo. Teorizzata come momento caratteristico della drammaturgia tragica, l'espedito della peripezia trova applicazione ben oltre i confini del teatro tragico, nella narrativa, nel cinema, nella danza, nella musica. Ogni linguaggio capace di rappresentare un processo nel tempo ha infatti elaborato proprie modalità di creazione di meccanismi di rovesciamento, deviazione, irruzione dell'imprevisto. Nella grammatica tonale la dialettica fra stabilità e instabilità, l'alternanza di tensione e risoluzione, la presenza di cadenze e modulazioni inattese danno vita a una sorta di 'drammaturgia interna', che sta alla base del processo di creazione di risposte emotive dell'ascoltatore.¹⁵ Ma la retorica e la semantica musicali sono andate ben oltre nella creazione di strategie di sorpresa e di mutamento improvviso: l'impiego di sospensioni improvvise, l'irruzione tematica, il brusco mutamento di registro o di *texture* si possono combinare fra loro per imitare l'occorrere di veri e propri *coups de théâtre* musicali. Si pensi alla celebre peripezia che Beethoven colloca fra il terzo e il quarto movimento della *Sinfonia n. 5*. Il passaggio dalle tenebre alla luce viene evocato dall'affievolirsi della dinamica nel pizzicato dei violini, dalla successiva cadenza d'inganno e dalla scansione ostinata del "ritmo del destino" affidata al timpano, dall'improvviso trapasso dal modo minore a quello maggiore, dal tremolo degli archi che con un abbagliante crescendo prelude all'esplosione della fanfara della vittoria. Tutti questi elementi musicali vengono coordinati insieme per dar vita a una rappresentazione di chiara impronta teatrale, in cui la peripezia viene in qualche modo spettacolarizzata tramite il ricorso alla fantasmagoria musicale.

Il processo di spettacolarizzazione che trasforma la peripezia in *coup de théâtre* si fonda su alcuni mezzi teatrali che si possono efficacemente tradurre in forma musicale. Fra i più significativi vi è la *suspense*, spesso coinvolta nel meccanismo retorico che precede o segue il colpo di scena. Come nel precedente esempio beethoveniano, essa colma lo spazio dell'attesa del rovesciamento, la tensione che ne precede la manifestazio-

14. Aristot. *Poet.* 1452a, 22–23.

15. Meyer 1956.

ne.¹⁶ Nella musica, la *suspense* si costruisce attraverso il ritardo di una risoluzione attesa, la reiterazione indeterminata di un particolare elemento musicale, la sospensione imprevista del flusso musicale, la sottrazione improvvisa, il silenzio carico d'attesa. Nel linguaggio della forma-sonata, da Haydn in poi, essa trova la sua collocazione più usuale all'avvicinarsi degli snodi formali più importanti, come tra introduzione e primo movimento, alla fine dello sviluppo prima della ripresa o prima delle cadenze finali. È una modalità di manipolazione delle aspettative percettive dell'ascoltatore che trasforma la temporalità dell'ascolto in un vero e proprio dispositivo teatrale.

Processo

Procedendo ora per generalizzazione, si può osservare come l'elemento che accomuna le varie categorie finora prese in considerazione è l'idea di musica come processo in divenire, di forma musicale come traiettoria di un percorso che prevede una partenza e un arrivo, un punto di origine e un punto di destinazione. La struttura del linguaggio tonale ha certamente contribuito alla definizione di questo concetto, contenendo nel suo nucleo l'idea di forma musicale come tragitto tracciato attraverso aree tonali differenti. Il principio secondo cui un brano musicale deve iniziare in una tonalità, spostarsi in un'altra e infine ritornare alla tonalità d'origine, attraverso un itinerario che implica deviazioni, opposizioni e ricomposizioni costituisce di per sé una forma di drammatizzazione.

Il sonatismo classico porta a piena consapevolezza questa dimensione processuale, drammatizzando la forma musicale mediante l'impiego di figure retoriche e strutturali atte a sottolinearne la direzionalità. Uno dei concetti centrali attorno a cui ruota la *new Formenlehre* e, in particolare, la teoria della forma-sonata di Hepokoski e Darcy,¹⁷ è proprio quello di *forma teleologica*, ossia di un flusso musicale orientato verso un obiettivo da raggiungere attraverso un percorso costellato di deviazioni, ostacoli, imprevisti e peripezie. Tale visione non è tuttavia un'elaborazione teorica *a posteriori*: lo dimostra il fatto che i termini classici per indicare le parti di una forma-sonata (esposizione, sviluppo, ripresa) sono di derivazione teatrale, dove il termine tecnico 'ripresa' sostituisce quello di matrice teatrale 'epilogo'.

Senza l'emergere di tale concezione 'drammatizzata' della forma musicale sarebbe impossibile immaginare l'operazione di teatralizzazione effettuata da Beethoven sul genere sinfonico e il successivo sviluppo del sinfonismo ottocentesco, in cui la tensione teleologica travalica i confini

16. Anche il quarto brano degli *Orchesterstücke* op. 16 di Schönberg, intitolato *Peripetie*, è costruito sulla continua alternanza di esplosioni e sospensioni.

17. Hepokoski, Darcy 2006.

del singolo movimento per estendersi all'intero edificio sinfonico, spostandone il baricentro dal primo all'ultimo movimento, che quasi sempre contiene il *telos* principale dell'intera sinfonia.¹⁸ In questa prospettiva, la forma intesa come processo non rappresenta soltanto una modalità di organizzazione interna del discorso musicale, inscritta nel codice di alternanza fra tensione e risoluzione tipico del sistema tonale, ma diventa un mezzo retorico per veicolare l'ascolto all'interno di un percorso direzionato verso la risoluzione di un conflitto di natura drammatica.

All'interno di questo inquadramento concettuale che ha dato forma a un'ampia parte della riflessione sulla musica del canone classico occorre però aggiungere un'importante avvertenza finale relativa a una questione di fondamentale importanza, che nella trattazione dei concetti sopra esposti si è voluta volontariamente eludere, ma che meriterebbe una maggiore messa a fuoco. La riflessione sul carattere teatrale della musica e sulla sua natura processuale si è spesso incrociata con la sua possibile interpretazione in chiave narratologica. Nel momento in cui la musica ricorre ai processi metaforici sopra descritti, la loro interpretazione potrebbe, infatti, essere condotta tanto in chiave teatrale quanto in chiave narrativa, confondendo, di fatto, la già di per sé labile distinzione aristotelica fra *μίμησις* e *διήγησις*. Quando vengono trasferite all'ambito musicale, le dimensioni della mimesi e della diegesi tendono a sfumare ancor di più i loro confini fino a rendersi, in molti casi, del tutto indistinguibili. Lo dimostra il fatto che molte delle categorie qui descritte e molti degli esempi musicali qui presi in considerazione siano stati oggetto di studio della narratologia musicale,¹⁹ sebbene a sancire lo stretto legame tra musica e teatro vi sia la dimensione performativa, assente invece dalla narrazione. Fra i possibili sviluppi che questa indagine potrebbe avere vi è certamente il confronto tra queste due differenti prospettive interpretative.

18. Talbot 2001.

19. Almén 2008.

Riferimenti bibliografici

- Adorno [1960] 2005
 T. W. Adorno, *Mahler. Una fisiognomica musicale* [*Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1960], traduzione di G. Manzoni, rivista da E. Fava, Torino: Einaudi, 2005.
- Almén 2008
 B. Almén, *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2008.
- De Matteis 2020
 P. De Matteis, *Musica e gesto nel teatro mozartiano. Le didascalie musicali nelle Nozze di Figaro*, Lucca: LIM, 2020.
- Hatten 2018
 R. Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2018.
- Hepokoski, Darcy 2006
 J. Hepokoski, W. Darcy, *Elements of sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Janz 2010
 T. Janz, *Über das Opernhafte von Mahlers Musik*, in B. Sponheuer, W. Steinbeck (hrsgg.), *Mahler Handbuch*, Stuttgart: Bärenreiter, 2010, pp. 140-152.
- Klorman 2016
 E. Klorman, *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Meyer 1956
 L.B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- Menke 2005
 C. Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt: Suhrkamp, 2005.
- Monelle 2006
 R. Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Pestelli 2016
 G. Pestelli, *Il genio di Beethoven. Viaggio attraverso le nove Sinfonie*, Roma: Donzelli, 2016.
- Ratner 1980
 L. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer Books, 1980.
- Rosen [1995] 2013
 C. Rosen, *La generazione romantica*, Milano: Adelphi, 2013.
- Specht 1913
 R. Specht, *Gustav Mahler*, Berlino e Lipsia: Schuster & Loeffler, 1913.
- Talbot 2001
 M. Talbot, *The Finale in Western Instrumental Music*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

Wagner [1852] 2016

R. Wagner, *Opera e dramma* [*Oper und Drama*, Lipsia: Weber, 1852], traduzione di M. Giani, Roma 2016.

Teatro-Spazio

Daniele Vianello

Premessa

In un illuminante e ancora attualissimo intervento del 1946 dal titolo *Idea del teatro*, il filosofo spagnolo Ortega y Gasset, rispondendo alla domanda «che cos'è il teatro», afferma:

Partiamo dal senso forte di questa parola, secondo il quale il teatro è anzitutto e nient'altro che un edificio [...] Se evitassimo questa prima accezione del teatro - lo ripeto, la più semplice, la più comune, quella più alla mano, ovvero: *che il teatro è un edificio* -, correremo il rischio di perderci tutta la restante realtà teatrale [...] Nel teatro non solo udiamo, ma *prima e più ancora* di udire, *vediamo*. [...] Teatro è per definizione presenza e potenza *visiva* - spettacolo -, e in quanto pubblico, siamo prima di tutto spettatori, poiché la parola greca *theatron*, teatro, non significa nient'altro che questo: *miradouro*, belvedere. [...] Perciò il teatro, prima che genere letterario è un genere visionario e spettacolare. [...] Il teatro non avviene dentro di noi, come succede con gli altri generi letterari - poesia, romanzo, saggio -, ma accade fuori di noi, dobbiamo *uscire* da noi e dalla nostra casa e *andare a vederlo*.¹

Ortega ricorda come la parola “teatro” rimandi prima di tutto ad uno spazio, lo *theatron* dei teatri greci, le gradinate dove sedevano gli spettatori (*spectare*, guardare) che assistevano alle azioni sceniche degli attori (*ago*, agire), guardando (*theaomai*, guardare, osservare attentamente, assistere ad uno spettacolo) ancor prima che ascoltando: «Ciò che ascoltiamo lo ascoltiamo *perché* lo vediamo. A teatro il vedere è la nostra prima e principale azione».²

Il filosofo non manca di sottolineare a più riprese, direttamente e indirettamente, come il teatro non possa essere ridotto al testo letterario. Il racconto teatrale si caratterizza rispetto ad altre forme narrative (la poesia, il romanzo, il saggio) in quanto *drammatizzato*, reso attraverso un montaggio di azioni (*dran*, fare, agire, da cui *drama*, azione scenica), “scritto” non a parole sul foglio bidimensionale, ma in uno spazio tridimensionale

1. Ortega y Gasset 2006, pp. 33-41. *Idea del teatro* è il testo di una conferenza che il filosofo pronunciò due volte (a Lisbona il 13 aprile e a Madrid il 4 maggio del 1946), pubblicata successivamente, per suo stesso volere, con l'aggiunta di alcune appendici. Trascurato dagli storici del teatro, lo citiamo per introdurre questa riflessione, sintetica e assai poco esaustiva, su “Teatro – Spazio”.

2. Ortega y Gasset 2006, p. 38.

ed extra-quotidiano. Il teatro «dobbiamo *uscire* da noi e dalla nostra casa e *andare a verderlo*».

Se per rispondere alla domanda «che cos'è il teatro» Ortega si rifà all'etimologia del termine, direttamente legata all'edificio del teatro greco, nell'espone ed argomentare la propria *idea del teatro* egli prende invece a modello un altro spazio, quello del "teatro all'italiana", l'edificio che più di ogni altro tutti «abbiamo in mente» quando pronunciamo la parola teatro:

Lo spazio teatrale viene ad essere una dualità, un corpo organico composto di due organi che funzionano l'uno in relazione all'altro: la sala e la scena. [...] Alla prima dualità, svelataci dalla semplice forma spaziale dell'edificio - sala e palcoscenico -, se ne aggiunge un'altra che non è spaziale, ma umana: nella sala sta il pubblico; nella scena, gli attori.³

A questa tipologia di edificio teatrale, alla sua invenzione intimamente legata al teatro musicale, faremo qui riferimento.

Il moderno teatro all'italiana: uno spazio per il melodramma

Definito da Fabrizio Cruciani «*forma mentis* egemonica», pietrificazione di «un'idea di teatro espressa dalla civiltà»,⁴ il teatro all'italiana si perfeziona e si impone tra Cinque e Seicento per accogliere un'altra grande invenzione del teatro italiano, il dramma per musica, poi melodramma, oggi Opera lirica.

Pur attraverso un'evoluzione che porterà a modifiche più o meno rilevanti, questo modello di teatro continua a esistere e a essere utilizzato – a prescindere dalle sue caratteristiche morfologiche fondamentali – fino ai giorni nostri. Riconoscibile, al di là della varietà delle singole soluzioni architettoniche, in tutti i teatri all'italiana diffusi in Europa e nel mondo, tale morfologia è definibile come segue: si tratta di uno spazio al chiuso, in cui sala (a gradinate o a palchetti) e scena (con palcoscenico a quinte e fondali) sono nettamente divise dall'arco di proscenio.

Se questo sarà il risultato finale, compiutamente raggiunto soltanto a partire dall'età barocca, la definizione dell'edificio teatrale moderno si articola attraverso un percorso lungo e complesso. Il distacco dal mondo medievale, caratterizzato dall'assenza di teatri, e il conseguente passaggio da «luoghi delle rappresentazioni» (chiese, piazze, strade) a «spazi del teatro», è un processo che si snoda, per tentativi e sperimentazioni, durante un secolo intero.

L'edificio teatrale moderno affonda le sue radici nell'umanesimo e il tragitto tortuoso che porterà alla sua definitiva affermazione investe tutto il

3. Ortega y Gasset 2006, p. 37.

4. Cruciani 1992, pp. 3-45.

Cinquecento. È un'impresa difficile, animata da un dibattito che da Leon Battista Alberti giunge fino a Daniele Barbaro, e che troverà nella costruzione del Teatro Olimpico di Vicenza di Andrea Palladio (1580-1585) la sua concreta conclusione. L'Olimpico apre simbolicamente la lista dei teatri moderni qui citati. Esso potrebbe, tuttavia, venire considerato uno straordinario punto di arrivo – più che di partenza – di tensioni che condurranno, nella prima metà del Seicento, alla sala teatrale barocca o all'italiana.

A partire dalla fine del XV secolo, alcuni umanisti tentano di proporre una nuova definizione teorica dello spazio teatrale, in cui confluiscono da un lato la riscoperta della cultura classica e specialmente la ricerca archeologica intorno ai resti dei teatri greci e romani, dall'altro lato i più innovativi studi sulla prospettiva. In questa atmosfera culturale il *De architectura* di Vitruvio diviene oggetto di analisi appassionate e di controverse interpretazioni. Tale trattato costituisce un punto di riferimento fondamentale per quanti vagheggiano una ricostruzione del teatro antico, nel tentativo di ricrearlo nelle singole realtà cittadine. A Roma, tra il 1505 e il 1511, la facciata nord della Farnesina è progettata da Baldassarre Peruzzi come «scena per la commedia e la tragedia»; nel 1513, sulla piazza del Campidoglio viene eretto un teatro ligneo rettangolare, con entrata ad arco di trionfo, cavea, palco e scena architettonica; ancora nel 1513, il salone ducale di Urbino viene trasformato in teatro dall'artista Gerolamo Genga per la rappresentazione della *Calandria* di Bibbiena. L'esegesi vitruviana oscilla per oltre un secolo tra fedeltà al testo antico ed esperimenti tesi ad assicurare l'unità prospettica del luogo teatrale. I teatri sopra citati – nella loro fragile provvisorietà – sono esempi significativi della ricerca umanistica e costituiscono momenti rilevanti del percorso che porterà all'affermazione dell'edificio teatrale moderno.

Se la riflessione teorica mira al recupero della classicità, nelle sue realizzazioni concrete il teatro cinquecentesco presenta sostanziali differenze rispetto ai teatri greci e romani. Questi ultimi erano destinati a spettacoli di massa, mentre i nuovi teatri cittadini rispecchiano il ristretto ambiente colto e aristocratico che li commissiona. I modelli degli imponenti spazi teatrali all'aperto, tipici dell'epoca greco-romana, vengono utilizzati per costruire piccoli teatri al chiuso, realizzati come adattamenti di preesistenti sale di palazzo o di accademia. La cultura rinascimentale è orientata alla costruzione di luoghi permanenti di spettacolo. L'aristocrazia, come pure gli esponenti della curia papale, si fanno interpreti delle nuove esigenze e aprono al teatro le loro dimore.

Parallelamente ai modelli architettonici, il teatro cinquecentesco recupera anche i modelli drammaturgici del mondo classico, reinventandoli e rappresentandoli negli spazi adattati a teatro all'interno delle corti e delle accademie. È in queste realtà che si esprime una visione del teatro che utilizza Orazio, Aristotele e i commenti a Terenzio, Cicerone e Quintiliano. Nelle corti e nelle accademie si riscopre e rappresenta la tragedia greca e latina (in particolare Sofocle e Seneca), così come la commedia erudita di

stampo plautino e terenziano. Ariosto, Bibbiena, Machiavelli inaugurano con le loro commedie il nuovo modello comico “regolare” rinascimentale, fondendo il precedente modello di commedia classica con la moderna tradizione novellistica italiana. L’influenza del *Decameron*, in particolare, è più o meno riconoscibile nei testi comici rappresentati con maggiore successo. La drammaturgia classica, la commedia regolare e il dramma pastorale animano la scena teatrale durante tutto l’arco del XVI secolo.

Nella prima metà del Seicento, parallelamente alle «stanze per la commedia» e alle sale di palazzo - luoghi prevalentemente destinati alle rappresentazioni delle commedie e delle tragedie, privilegiati da attori dilettanti e dalle compagnie professionali dei comici dell’arte - vengono costruiti i primi teatri autonomi pubblici.

L’aumentata affluenza di spettatori esige spazi più grandi. Le nuove sale – non più solo a gradinate, ma anche a palchetti – sono progettate per ospitare il variegato pubblico cittadino, composto di nobili e di borghesi, che assiste alle rappresentazioni. La scena diviene sempre più profonda per dare spazio alla visione prospettica, alla «mimica del palcoscenico» e alle meraviglie del teatro barocco, intimamente legate alle realizzazioni sceniche e agli imponenti allestimenti propri del melodramma. Intorno alla metà del XVII secolo, il nuovo teatro moderno all’italiana ha ormai raggiunto la sua forma compiuta e si è ampiamente diffuso nel paese.

La proliferazione dei teatri all’italiana tra Cinque e Seicento si concentra essenzialmente nel Centro-Nord della penisola: in particolare a Roma e nelle città della Toscana, dell’Emilia e del Veneto, mentre a eccezione di Napoli non si hanno notizie di teatri nel Sud della penisola. Teatri sorsero allora in dieci capitali di stati (compresa Sabbioneta, la città eretta alla metà del Cinquecento da Vespasiano Gonzaga e dunque anch’essa capitale, sia pur di un piccolissimo stato), così come dieci furono i centri di provincia che si dotarono di edifici teatrali: comprendendo in questo novero Ferrara, che era stata capitale fino al 1598, ma nella quale il teatro – assai significativamente – venne eretto dopo tale data. Alcuni di questi edifici risultano a tutt’oggi esistenti, altri sono scomparsi, altri ancora sono stati distrutti da incendi e sono poi risorti, ripetutamente ricostruiti e modificati. Di alcuni, poco o nulla sappiamo se non che sono esistiti. Ma i teatri più significativi permettono di ricostruire ed esemplificare le principali tappe del percorso di definizione e diffusione dell’edificio teatrale moderno.

Andrea Palladio attua la sua sperimentazione teatrale in sale provvisorie di palazzi vicentini e veneziani. Il Teatro Olimpico di Vicenza (iniziato nel 1580, terminato da Vincenzo Scamozzi e inaugurato nel 1585) rappresenta la compiutezza della ricerca palladiana e sintetizza un secolo di riflessione sul teatro antico. L’edificio vicentino – a scena architettonica frontale e cavea a gradoni – costituisce il tipico esempio di una sala d’accademia rinascimentale adattata a teatro e vuol essere rigorosa interpretazione della scenografia vitruviana, fedele alle ricostruzioni degli umanisti. Diversa l’impostazione di Scamozzi relativa al progetto dell’Olimpico di Sabbioneta (1588). Primo

teatro stabile costruito *ex novo*, diversamente dal modello palladiano il teatro di Sabbioneta risulta privo di scena architettonica, e si inserisce come struttura autonoma nel contesto della città.

A Firenze, la sala degli Uffizi è trasformata definitivamente in teatro da Bernardo Buontalenti nel 1585. Discostandosi dal modello classico di Vitruvio, l'architetto toscano riprende molti temi leonardeschi, legati all'effimero e al meraviglioso, preannunciando gli spazi della magia scenografica del XVII secolo. Sarà il Teatro Farnese di Parma (1618-19), realizzato da Giovan Battista Aleotti all'interno di una sala del Palazzo della Pilotta e inaugurato dieci anni dopo, a portare a compimento gli esperimenti architettonici e scenotecnici del teatro toscano. Nel teatro di Parma la sala è ancora a gradinate, mentre la scena presenta quinte e fondali. A differenza del Teatro Olimpico di Palladio, il palcoscenico profondo è realizzato per rispondere a invenzioni sceniche di matrice figurativa e barocca ed è nettamente separato dalla sala grazie all'arcoscenico. Il teatro di Aleotti apre definitivamente la storia della spettacolarità tipica dell'epoca barocca. Nel 1639 Alfonso Rivarola detto il Chenda, con il suo Teatro della Sala a Bologna, introduce la nuova struttura di sala a palchetti, successivamente denominata "ad alveare", costringendo la sala stessa a un marcato sviluppo verticale. Tale struttura – oltre a evidenziare lo *status* sociale degli spettatori – consente al pubblico l'incrocio degli sguardi dai palchi, aggiungendo all'attrazione dello spettacolo il seducente gioco del guardare ed essere guardati.

Parallelamente ai mutamenti delle strutture architettoniche, rilevanti trasformazioni economico-sociali investono dall'esterno il mondo del teatro, influenzandone il destino. All'onnipervasiva logica di mercato non potrà sottrarsi neppure il mondo della cultura. Un tempo riservate alla ristretta cerchia degli invitati a corte, le rappresentazioni diventano ora accessibili a tutti coloro che possono acquistare il biglietto d'ingresso. Il pubblico pagante attira gli investimenti degli imprenditori. A Venezia e successivamente a Genova – città mercantili per eccellenza – accanto ai teatri privati e di palazzo appaiono nuove sale a pagamento: il primo teatro pubblico in Italia è il veneziano San Cassiano (l'antico Teatro Tron, già esistente dal 1580 come stanza dei comici), ricostruito nel 1634 e inaugurato nel 1637. La nuova tipologia di edificio teatrale, ormai consolidata e codificata, caratterizza i diversi teatri costruiti nella penisola per ospitare un pubblico sempre più vasto.

Negli spettacoli che animano la scena dei teatri di epoca barocca, i testi letterari vengono progressivamente sacrificati a una sovrabbondanza di invenzioni sceniche tese a stupire e incantare lo spettatore. Lontane ormai dal dramma classico e dalla commedia regolare di stampo plautino e terenziano, le rappresentazioni seicentesche si caratterizzano per la dilatazione degli intermezzi, dei balletti e delle grandi visioni. Frutto della felice sintesi tra musica e poesia, si impone con straordinario successo il nuovo genere spettacolare, tipicamente italiano: *il melodramma*. Nei teatri moderni

destinati ad accoglierlo, l'organizzazione degli spazi dovrà adeguarsi alle nuove esigenze acustiche e scenografiche, sala e scena risulteranno definitivamente divise dall'arco di proscenio e dalla buca per l'orchestra. L'unità architettonica di Palladio, memore dell'esegesi vitruviana, appartiene ormai al passato.

Il modello del moderno teatro italiano, nella sua rinnovata dimensione barocca, sarà destinato a diffondersi e moltiplicarsi rapidamente durante tutto il Settecento, divenendo dominante, al di là delle sue infinite varianti, in Europa e nel mondo⁵. Tale diffusione perdurerà per tutto il XIX e gli inizi del XX secolo, quando verranno sperimentate nuove soluzioni e – contemporaneamente – la sala cinematografica sfrutterà ai propri fini gran parte degli insegnamenti architettonici di Vitruvio.

L'Ottocento si caratterizza prevalentemente per il restauro di teatri preesistenti (spesso distrutti da incendi) o per la costruzione di nuovi edifici, realizzati utilizzando le piante di quelli che acusticamente “suonano” meglio. Fare teatro può significare anche costruire teatri consoni alle proprie visioni e poetiche teatrali, adatti alla realizzazione dei propri spettacoli: il teatro di Wagner – pensato per Monaco, poi edificato e inaugurato a Bayreuth nel 1876 – è, in questo senso, precursore di molte istanze che caratterizzeranno gli spazi teatrali del secolo successivo.

Il “golfo mistico” – un doppio arco di proscenio e una buca dell'orchestra che sprofonda sotto il palcoscenico, totalmente oscurata e invisibile alla vista degli spettatori – è ideato pensando alla realizzazione del *Wort-Ton-Drama*. La sala, non più divisa a logge e palchi, è semicircolare a gradoni, progettata sul modello assai più democratico dello *theatron* tipico dei teatri greci, per garantire a tutti acustica e visuale. L'edificio teatrale wagneriano, innovativa variante del teatro all'italiana, concepito espressamente per la messinscena delle opere del celebre musicista tedesco, diventerà punto di riferimento e di ispirazione per numerosi architetti e uomini di teatro, che ad esso si ispireranno per progettare i propri teatri.

“Dallo spazio della drammaturgia alla drammaturgia dello spazio”

Lo spazio a vista frontale del teatro all'italiana è considerato una delle più efficaci e al contempo contrastate rivoluzioni del teatro moderno. Le più innovative sperimentazioni delle avanguardie del XX secolo si sono concentrate sull'esigenza di scardinare questa norma, al fine di superare la divisione tra scena e sala, creata dall'arco di proscenio e dalla buca dell'orchestra.

Nel Novecento, i teatri all'italiana vengono sempre più utilizzati per accogliere messe in scena di commedie e tragedie, abitati non solo da mu-

5. In Brasile, ad esempio, sorge il più antico teatro delle Americhe, ancora oggi attivo. Si tratta di un piccolo teatro all'italiana, la *Casa da Opera de Vila Rica*, inaugurato nel 1770 nella cittadina coloniale di Ouro Preto, nel Minas Gerais.

sicisti, cantanti e scenografi, ma anche da attori e registi. Eliminare l'arco di proscenio non è una semplice innovazione architettonica, riflette invece l'esigenza di opporsi alla separazione tra chi agisce e chi guarda. Anche questa rivoluzione è partita dall'Italia, sotto la spinta dei futuristi, contrari alla separazione tra attori e spettatori e sostenitori dell'abolizione della ribalta.

Il ripensamento e la riformulazione dello spazio scenico del primo Novecento vanno inquadrati all'interno della battaglia per *riteatralizzare* il teatro, nel tentativo di assicurargli specificità linguistica ed estetica e di rompere il cordone ombelicale che lo rende succube di altre forme espressive. La «scrittura teatrale», convenzionalmente di pertinenza del drammaturgo-letterato, non viene più associata unicamente alla pagina bidimensionale di un testo. È, invece, il teatro il luogo in cui si ritiene debba realizzarsi la «composizione» drammaturgica⁶, l'evento nel suo complesso è concepito come «testo spettacolare» e la nozione di autore si distribuisce in una pluralità di competenze artistiche eterogenee. Il «testo drammatico» si riduce spesso a un *pre-testo*, o è il risultato di una sedimentazione, fissazione e diffusione a posteriori, nella nuova dimensione del libro.

La penna con cui «scrivere» a teatro è quella del corpo organico dell'attore-danzatore, incarnazione e materializzazione del ritmo e della musica in scena, percepito non più come interprete di un testo altrui, ma come autore-creatore di una drammaturgia condivisa, risultato del lavoro di «scrittura scenica», di una «mente teatrale» collettiva⁷. Il tempo della composizione drammaturgica coincide in gran parte con il tempo delle prove, la centralità del testo e dell'autore è sostituita con quelle del regista-demiurgo, dell'attore, dello spettatore, dello spazio scenico, veri protagonisti del teatro novecentesco.

Alla ricerca dell'essenza teatrale, teorie e pratiche (spesso diverse, a volte antitetiche) sembrano ritrovarsi in una sorta di minimo denominatore comune: l'idea dello spazio del teatro come luogo di relazione, elemento o dimensione della drammaturgia, e la necessità, dunque, di passare «dallo

6. Il termine «comporre», comunemente utilizzato in ambito musicale e letterario, assume un senso particolare e pertinente, se utilizzato in contesto teatrale: diversamente dallo «scrivere» per il teatro, «comporre» (*componere*, ordinare, mettere insieme vari elementi) rimanda tanto alla scena quanto alla pagina scritta. Al riguardo, in particolare, si vedano gli atti del III Convegno Internazionale di Studi EASTAP, dal titolo *Comporre per la scena e altri spazi. Teorie e pratiche a confronto*, 27 febbraio -1 marzo 2020 Bologna, ERT Emilia Romagna Teatro - La Soffitta DAMSLAB, a cura di Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Daniele Vianello (AMSActa, 2021).

7. «Mente teatrale» è felice espressione coniata in Taviani 1988, pp. 3-21. A questa tematica è stato dedicato il V Convegno Internazionale di Studi EASTAP, dal titolo *Theatrical Mind. Authorship, Staging and Beyond*, 23- 27 maggio 2022, Piccolo Teatro di Milano - Università degli Studi Milano Statale (realizzato all'interno del Festival Internazionale del Piccolo Teatro dal titolo *Presente indicativo: per Giorgio Strehler*), a cura di Alberto Bentoglio, Claudio Longhi, Daniele Vianello.

spazio della drammaturgia alla drammaturgia dello spazio», dal teatro utilizzato convenzionalmente come contenitore neutro, dato a priori, nel quale mettere in scena un testo, allo spazio scenico concepito di per sé come «entità drammaturgicamente attiva» (De Marinis, 2000, p. 34).

Nel tentativo di rifondare la scena del futuro, le sue leggi e i suoi principi, una parte significativa (la più innovativa) della sperimentazione teatrale novecentesca guarda alle tradizioni orientali e agli edifici del passato come veri e propri «magazzini del nuovo», ai quali attingere per realizzare i teatri del futuro.⁸ Gli edifici a pianta centrale tipici del teatro greco, del teatro elisabettiano e dei Corrales de comedia spagnoli, le stanze per la commedia dei comici dell'arte, luoghi privi di arco di proskenion, ribalta e buca dell'orchestra, vengono presi ad esempio quali spazi di relazione, «templi laici» ai quali ispirarsi per costruirne o anche solo teorizzarne di nuovi.

Alcune tra le opere fondamentali del teatro del Novecento non sono testi drammatici o spettacoli, sono *teorie*:

[...] queste *teorie* (si ricordi che tale parola originariamente significava *visioni*) non vanno considerate come discorsi *sul* teatro, ma come vere e proprie opere *di* teatro. Sono uno dei modi di *fare teatro*. [...] artisti come Craig o Artaud hanno lasciato un segno indelebile non attraverso i propri spettacoli (rarissimi e nel caso di Artaud forse mal realizzati), ma attraverso libri in cui parlavano di un teatro possibile. [...] Le «visioni» dei teatri possibili sono altrettanto efficaci degli spettacoli e dei testi.⁹

Ne Il teatro e il suo doppio (raccolta di saggi, scritti tra il 1931 e il 1934), Antonin Artaud teorizza uno «spazio anulare» per il suo «teatro della crudeltà». Invertendo la relazione tra sala e scena, tipica dei teatri a pianta centrale, egli immagina un luogo in cui al centro siano collocati gli spettatori, intorno agiscano gli attori, che come appestati, grazie all'inedita situazione spaziale, riescano ad «aggreddire» e «contagiare» lo spettatore:

Noi sopprimiamo la scena e la sala, sostituendole con una sorta di luogo unico, senza divisioni né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell'azione. Sarà stabilita una comunicazione diretta fra spettatore e spettacolo, fra spettatore e attore, perché lo spettatore, situato al centro dell'azione, sarà da essa circondato e in essa coinvolto. Questo accerchiamento sarà dovuto alla configurazione stessa della sala.¹⁰

In uno spazio così immaginato, il «doppio» del teatro non può più ridursi all'imitazione della realtà esteriore. Compito del teatro è invece «mostrare» ciò che risiede dentro l'essere umano. L'attore, come un delfino che si

8. Cruciani 1992, pp. 73-98.

9. Taviani 1997, p. 13.

10. Artaud 1969, p. 211.

immerge e incessantemente riemerge dalle acque, dovrà sapersi inabissare nelle cantine dell'animo, per farvi affiorare ciò che di più nascosto li risiede.

In un celebre scritto del 1931, Artaud contrappone al logocentrismo del teatro occidentale un'idea di teatro inteso come «luogo fisico e concreto», che impone di parlare il proprio linguaggio concreto, «destinato ai sensi e indipendente dalla parola». Nel definire l'esperienza teatrale del futuro, egli afferma: «Si può così sostituire alla poesia del linguaggio una *poesia dello spazio*, che si svilupperà appunto nel campo che non appartiene rigorosamente alle parole» (Artaud, 1969, p. 155). «Teatro della crudeltà», «teatro come luogo fisico e concreto», «teatro come poesia dello spazio» non sono solamente etichette e slogan suggestivi, sono *visioni* destinate a influenzare le teorie e le pratiche del XX secolo e oltre.

Gropius progetta, senza mai realizzarlo, un esempio di «teatro totale», capace di adeguarsi a qualsiasi tipologia di scena (a pianta frontale, centrale, anulare); Jaques Dalcroze costruisce uno spazio teatrale estraneo alle convenzioni del teatro all'italiana. Adolphe Appia parlerà di questi teatri poco realizzati, spesso solo immaginati, come di «cattedrali dell'avvenire».

È principalmente nelle grandi visioni del teatro primo-novecentesco che vanno cercate le cifre stilistiche di questo cambiamento. Furono, infatti, i padri della rivoluzione teatrale che passa sotto la mitica comune etichetta di «regia» ad affermare l'esigenza di rifondare lo spazio del teatro, uscendo dai teatri convenzionali per costruirne di nuovi, diversi rispetto ai tipici teatri all'italiana, oppure reinventando quegli stessi spazi, modificandoli, adattandoli alle nuove esigenze, per restituire al loro interno la possibilità di un'esperienza relazionale, religiosa e rituale in senso autenticamente laico (*religio*: essere con, essere connessi, dunque stare in relazione).

Saranno i registi del secondo Novecento a realizzare, sviluppandole e radicalizzandole, gran parte di quelle visioni. Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, possono essere considerati alcuni dei maestri che hanno radicato le proprie ricerche sul ritorno agli elementi costitutivi del teatro, inteso come spazio di relazione, restituendo all'arte scenica il senso dell'eccezionalità dell'evento.¹¹

Peter Brook, a partire dal 1974, sceglie di lavorare alla «Bouffes du Nord», teatro all'italiana semi-distrutto, nella periferia parigina. Nei progetti laboratoriali e negli spettacoli che vengono realizzati in questo come in altri teatri all'italiana, la cornice dell'arco di proscenio non è più concepita come elemento che separa, serve invece a mettere in risalto, non è confine, quarta parete che divide, ma ponte che unisce, che collega e crea relazione: un «orlo» al quale affacciarsi su una realtà non più così distinta e lontana.

Il teatro all'italiana – al di là delle innumerevoli varianti, dei differenti generi drammatici e degli allestimenti per i quali continua ad essere utilizzato – sembrerebbe restare ancora oggi la tipologia architettonica teatrale

11. Cfr. Grotowski 1970; Brook 1998.

maggiormente diffusa nel mondo, risorgendo incessantemente dalle proprie ceneri, come la mitica fenice.

Presso il TAU - Teatro Auditorium dell'Università della Calabria, recente rivisitazione del modello di teatro all'italiana, sono state realizzate le principali attività laboratoriali del progetto PNRR – IMPACT (*International Music and Performing Arts Contaminations and Training*), eventi che hanno consentito di inaugurare questo spazio con l'allestimento di un'opera lirica: il *Falstaff* di Giuseppe Verdi (al progetto sono dedicati, in particolare, i primi due capitoli del presente volume).

Durante le fasi laboratoriali e le prove per l'allestimento del *Falstaff*, gran parte delle attività pratiche e teoriche realizzate dai docenti e dagli allievi coinvolti è stata indirizzata a indagare i rapporti e le interferenze tra teatro e musica, tra performatività del musicista e dell'attore, muovendo dalla consapevolezza del teatro inteso come *spazio di relazione*.

Riferimenti bibliografici

Artaud 1968

A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Torino: Einaudi, 1968.

Banu 1990

G. Banu, *Il rosso e l'oro. Una poetica della sala all'italiana*, Milano: Rizzoli, 1990.

Brook 1998

P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma: Bulzoni, 1998.

Cruciani, Seragnoli 1987

Il teatro italiano nel Rinascimento, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna: il Mulino, 1987.

Cruciani 1992

F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma: Bulzoni, 1992.

De Marinis 2000

M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma: Bulzoni, 2000.

Guccini, Longhi, Vianello 2021

Creating for the Stage and other Spaces: Questioning Practices and Theories, Atti del III Convegno Internazionale di Studi EASTAP, Bologna 27 febbraio-1 marzo 2020, a cura di G. Guccini, C. Longhi, D. Vianello, Bologna: AMSActa, 2021.

Grotowski 1970

J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma: Bulzoni, 1970.

Ortega y Gasset 2006

J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Milano: Medusa, 2006.

Ruffini 1983

F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma: Bulzoni, 1983.

Tafuri 1976

M. Tafuri, *Il luogo teatrale dall'umanesimo a oggi*, in *Teatri e scenografie*, Milano: Touring Club Italiano, 1976.

Taviani 1997

F. Taviani, *Uomini di scena, Uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna: il Mulino, 1997.

Taviani 1988

F. Taviani, *Tre note*, in «Teatro e Storia» 3.1 (aprile 1988), pp. 3-21;

Vianello 2011

D. Vianello, *La diffusione dell'edificio teatrale moderno*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino: Einaudi, 2011, II, pp. 282-286.

Vescovo 2007

P. Vescovo, «Visorio». *Il luogo scenico tra Italia ed Europa*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, diretto da G. L. Fontana e L. Molà, vol. II, *Umanesimo ed educazione*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Trevis: Fondazione Casamarca - A. Colla, 2007, pp. 181-217.

Suono

Enrico Pitozzi

Premessa

Esistono suoni che, seppur presenti, dimorano inascoltati, qualificando in maniera profonda il nostro modo di percepire il mondo.¹ A questi suoni, il cui potere d'incisione è al limite della percezione uditiva, si rivolge il testo che qui presentiamo, dedicato alla relazione tra suono e spazio, tema che contribuisce a definire la più ampia categoria del *Teatro del suono*.² Con tale nozione intendiamo qualificare le esperienze della scena teatrale e coreografica – senza dimenticare gli allestimenti nell'ambito della regia lirica – che hanno sviluppato un pensiero musicale emancipato dal mero utilizzo del suono come accompagnamento della visione.

In questa direzione uno degli aspetti che la scena ci consegna è un rinnovamento della pratica compositiva, al cui centro troviamo la *drammaturgia del suono* intesa come dispositivo latente che permette di orientare la percezione e la comprensione delle immagini visive.³ Tale consapevolezza si fonda, in prima istanza e grazie all'introduzione delle tecnologie, sulla qualità *spaziale* del suono.

Ne sono un esempio le opere di Romeo Castellucci e della Societas Raffaello Sanzio realizzate con il compositore Scott Gibbons; di Shiro Takatani con Ryuichi Sakamoto o di Cindy Van Acker con Mika Vainio (Panasonic) o ancora l'intera produzione di Heiner Goebbels o l'approccio operistico di Robert Wilson, Peter Sellars o Emma Dante, solo per citarne alcune/i. È in questi processi di creazione che risiede, lo vedremo, il nucleo di senso che permette di parlare di un doppio regime delle immagini: accanto alla più ovvia *immagine visiva* se ne dispone una di matrice *sonora* che determina – a partire dalle sue caratteristiche – le qualità della precedente, oltre che la sua comprensione. In queste pratiche il suono agisce in modo discreto, latente, determinando il *senso* di ciò che appare in scena: il regime visivo dell'immagine è dunque il contrappunto di quello sonoro e musicale.

Per poter sviluppare al meglio la nostra indagine, introdurremo tre diversi aspetti, indagando dapprima la materia del suono, per poi analizzarne le sue componenti spaziali e in ultimo discutendone le qualità d'ascolto.

1. Smoje 2003, pp. 283-322.

2. Pitozzi 2018 e 2024.

3. Valentini 2012 e 2021; Larrue, Mervant-Roux 2016.

La materia del suono

Di cosa parliamo quando parliamo di *suono*?

Da un punto di vista fisico, un suono è caratterizzato da una serie specifica di qualità. Esse sono: altezza, intensità e timbro. L'*altezza*, in un suono puro, le cui vibrazioni siano cioè a forma di sinusoidale, dipende dalla frequenza delle vibrazioni o dal suo rovescio che è il periodo. I suoni corrispondenti alle basse frequenze sono chiamati *gravi*, mentre quelli corrispondenti alle alte frequenze rientrano nella schiera degli *acuti*. Il suono con frequenza più bassa è detto *fondamentale*, gli altri sono detti *armonici* e sono formati da multipli interi della frequenza di cui è costituito il suono fondamentale. I suoni non puri – la cui vibrazione non è, dunque, una sinusoidale – risultano invece dalla composizione di quelli puri e la loro altezza, ciò che permette di distinguere tra loro suoni acuti e gravi, che è determinata dalla frequenza del suono fondamentale.

L'*intensità* riguarda invece i parametri di emissione di un suono e connota il livello d'energia emessa dalla sorgente sonora in una data unità di tempo; essa deve essere proporzionale al quadrato dell'ampiezza della vibrazione della stessa sorgente.

Il *timbro* di un suono è determinato invece dalle armoniche che accompagnano il suono fondamentale e dipende quindi dalla forma della vibrazione. Un suono puro non possiede timbro, mentre quelli composti – per esempio quelli prodotti dagli strumenti musicali o quelli che possono essere organizzati da strumenti come i sintetizzatori – hanno un timbro caratteristico. Facciamo un esempio: due suoni emessi da strumenti diversi che abbiano la stessa altezza e intensità sono distinti per via del loro timbro specifico, visibile attraverso la forma dell'onda che esso produce.⁴

Da questa descrizione sintetica possiamo far discendere una prima importante analisi delle proprietà intrinseche di un suono, che classifichiamo in parametri oggettivi e soggettivi. I parametri oggettivi identificano le proprietà dell'onda sonora, considerate a prescindere dal soggetto che le percepisce: ne sono un esempio la frequenza, la lunghezza d'onda, la velocità di propagazione;⁵ mentre i parametri soggettivi sono quelli che vengono studiati dalla psicoacustica⁶ e possono essere interpretati come le proprietà del suono percepito, che dipendono dall'elaborazione a livello sensoriale dello stimolo uditivo. Ne sono un esempio, in base alla classificazione prima introdotta, l'altezza – che ci permette di organizzare i suoni in una scala che va dal grave all'acuto – l'intensità e il timbro.

Dunque cosa sentiamo veramente quando diciamo di avvertire un suono?

Si aprono qui due possibili interpretazioni: o sentiamo i *suoni* con le loro relative altezze, volumi e timbri, oppure sentiamo, identificandole, le *fonti*

4. Bregman 1990; Albers 2003, pp. 213-233.

5. Zanarini 2015.

6. Nudds, O'Callaghan 2009.

che producono i suoni.⁷ In altri termini, da un lato siamo di fronte all'accadere di un *evento* sonoro privo di referente, dunque non riconducibile a un significato preciso. Facciamo un esempio: il suono di un oggetto è in primo luogo un *evento sonoro* colto nel suo affiorare alla percezione e solo in secondo luogo il *suono di un oggetto* determinato e da noi inscrivibile in una sfera di relazioni di senso. Parleremo qui di un suono *ambientale* le cui coordinate non sono chiare e definite. Il suono privo di *fonte* è ambiguo, può essere sia una cosa che un'altra. Introduce uno scarto, uno straniamento nell'orizzonte della percezione. Viceversa, un suono la cui *fonte* è udibile, è un suono che apre immediatamente alla chiarezza del referente: il suono di una voce *proviene* da una fonte determinata, non c'è ambiguità in questo, il referente è chiaro, localizzato e stabile. Così, in luogo di udire un *evento sonoro*, il suono è subordinato al referente che l'origina, lo emette. È qui che *sentiamo* letteralmente la fonte e non il suono, accediamo *ipso facto* al significato di una scena: non è l'*ambiente* bensì la sua razionalizzazione, la sua narrazione. Sono questi aspetti che hanno contribuito a mettere in luce le qualità intrinsecamente spaziali del suono declinando la musica nei termini di un'arte dello spazio e non solo del tempo.⁸ In questo senso, è allora del tutto naturale – al fine di poter abbozzare una ricognizione analitica delle pratiche sceniche – guardare con attenzione ai modi in cui il suono è stato pensato e praticato come dimensione spaziale.⁹

Lo spazio del suono

Seguendo la logica fin qui adottata, se è chiaro che una prima forma di spazializzazione riguarda la disposizione degli elementi del coro e dell'orchestra in punti diversi della sala, è soprattutto a partire dall'introduzione delle tecnologie alla metà del Novecento che possiamo distinguere due diversi spazi del suono: uno spazio che chiameremo *interno* e che rinvia alle qualità acustiche quali timbro, altezza, durata e intensità, ovvero elementi che per la prima volta possono essere osservati, manipolati e ricomposti grazie alla mediazione tecnologica;¹⁰ l'altro che chiameremo invece *esterno*, ovvero che riguarda la disposizione del suono composto nello spazio della sala.¹¹ In altri termini, siamo di fronte a una forma di spazializzazione del suono che permette, al contempo, di introdurre e discutere una nozione di ordine drammaturgico, come quella di spazio *relativo*, indicando con questo un punto di concentrazione nello spazio in cui il suono agisce. Il suo contrario, invece, dà luogo a uno spazio *diffuso* in cui il suono, come una

7. Di Bona, Santarcangelo 2019, pp. 43-72.

8. Smoje 2003, pp. 300-310.

9. Serra 2008, pp. 17-62.

10. Donati, Pacetti 2002; Novati, Vaccarini 2025.

11. Stockhausen 1989, p. 127.

nuvola, evapora e si disperde in ogni punto dello spazio. Seguendo questo schema fin nei minimi dettagli – anche in funzione di una riflessione più ampia sulle modalità d'impiego sulla scena – dobbiamo distinguere due modi attraverso i quali disporre i suoni: la *localizzazione* che riguarda in prevalenza suoni fissi, la *spazializzazione* che indica invece il movimento dei suoni nello spazio.¹² Sono queste due strategie che permettono di riscrivere lo spazio della performance in funzione dell'impatto che i suoni devono avere sullo spettatore.

La prima – la *localizzazione* – si esercita essenzialmente sugli elementi sonori primari, come le frequenze, costruite come una stratificazione di suoni che tendenzialmente converge verso porzioni ristrette di spazio geometrico, inducendo così nello spettatore un ascolto parcellizzato, che percettivamente riduce il perimetro della visione, e produce una concentrazione del livello d'ascolto.

Se questa prima declinazione funziona come una lente di ingrandimento posta su un lembo ristretto di spazio d'azione, dall'altro lato la *spazializzazione* opera in senso inverso, dilatando la scala fino al margine del suo perimetro. Questo modo di operare produce un'analoga distensione sul piano del suono, che si fa nebuloso e accoglie in sé la stratificazione di tutte le frequenze possibili, per poi – al colmo di questo processo – ridiscendere verso una parcellizzazione di aree acustiche più definite e dettagliate. È in questa modalità, in particolare, che si definisce a pieno l'effetto immersivo.¹³ Nell'economia della nostra indagine, non sfugge qui un aspetto determinante di questa particolare forma di drammaturgia sonora: la quantità – e dunque la qualità – di immagini, piani narrativi, atmosfere che si possono creare con il solo movimento del suono.¹⁴

Se questo è il modo in cui il suono attesta il suo essere arte dello spazio, esso si intrattiene anche nelle regioni del tempo, e lo fa articolando quattro diversi parametri:¹⁵ da un lato incidendo sulla *durata*, vale a dire sul modo in cui il suono si estende nello spazio, aspetto tramite il quale è possibile avvertire il perdurare del suo effetto. La durata così concepita riguarda il prolungarsi del suono nel tempo attraverso l'emissione della sua onda. I suoni, a seconda della loro durata, si definiscono brevi o lunghi. La durata di un suono è determinata da diversi fattori, in prima istanza l'elasticità del corpo sonoro che lo produce e che fa sì che una piastra di metallo risuoni più a lungo di una di legno; la forza con cui si fa vibrare il corpo sonoro, che permette che una superficie sonora percossa debolmente produca un suono più breve di una percossa con forza; il tipo di sollecitazione al quale viene sottoposto il corpo sonoro per produrre il suono, per esempio una corda di violino pizzicata con le dita produce un suono più breve di una corda

12. Westkemper 2018, p. 58-65.

13. Bayle 1993, pp. 14 sgg.

14. Bayle 1993; Pitozzi 2024.

15. Di Bona, Santarcangelo 2019, p. 118.

sfregata con l'archetto. Un secondo principio temporale concerne le *fasi* del suono. Esse permettono di percepire i diversi elementi che ne determinano l'evoluzione temporale, come il transitorio d'attacco – la fase di sorgenza di un suono –, la fase di tenuta o di sviluppo e quella che invece coincide con la sua estinzione. Le *fasi* qui enunciate si accompagnano a un terzo, altrettanto determinante, elemento che riguarda invece la *persistenza* del suono nello spazio. Essa consiste in una sorta di riverberazione del suono emesso da una sorgente anche dopo che quest'ultima ha cessato di emetterlo. Ad esempio ciò si può verificare in una stanza vuota. Tale fenomeno è spiegabile con il perdurare della riflessione del suono sulle pareti di questa stanza. Un'ultima qualità riguarda l'*individuazione* e permette di identificare i contorni temporali di un suono al fine di distinguerlo da altri suoni quando sono simultanei.

Di alcune forme spaziali del suono

Al fine di delineare in modo approfondito le qualità dell'*immagine sonora* attraverso le quali quest'orizzonte viene declinato in senso drammaturgico sulla scena teatrale e coreografica contemporanea, è utile introdurre e discutere alcune riflessioni sulle modalità spaziali del suono.¹⁶

a) Con l'appellativo *musica concreta*, sviluppato da Pierre Schaeffer¹⁷ in Francia nella seconda metà del Novecento, utilizza suoni registrati ed elaborati del mondo quotidiano per la composizione musicale. Schaeffer distingue tra musica concreta, che non richiede mediazioni, e musica astratta, che necessita di un'esecuzione. Ogni suono o rumore può essere trattato musicalmente se ha una struttura interna riconoscibile. Questa nuova prassi dà uguale dignità a tutti i suoni e introduce la nozione di oggetto sonoro, utile per descrivere fenomeni acustici riconoscibili. In questo senso, la *musica concreta* ha fornito i mezzi (manipolazione del suono registrato) per esplorare le dimensioni spaziali, rendendo possibile spostare e posizionare i suoni nello spazio grazie alla disposizione degli altoparlanti. La spazializzazione sonora, dunque, accoglie dalla musica concreta l'idea di "oggetto sonoro" e lo proietta in un'esperienza acustica tridimensionale, trasformando il concerto o la rappresentazione scenica frontale in una forma immersiva.

b) Coeva alla sperimentazione di Pierre Schaeffer in Francia, nella città tedesca di Colonia Karlheinz Stockhausen e altri compositori operano in maniera diversa, rifuggendo dai materiali concreti e dalle registrazioni in favore del suono elettronico "puro", astratto dalla realtà¹⁸ o in una direzione *elettroacustica*, in cui il suono concreto viene elaborato dagli strumenti

16. Novak, Sakakeeny 2015.

17. Schaeffer 1952.

18. Stockhausen 1963; Cott 1974.

tecnologici. Questo approccio è il risultato di un processo di sintesi, ottenuto per mezzo di generatori elettrici di onde chiamati *oscillatori*, trattati con il procedimento della sintesi granulare. Il punto di avvio di questa prassi è il trattamento della sinusoide, la forma d'onda elementare di un suono. Attraverso la sommatoria o la sottrazione delle sinusoidi, i compositori elaborano timbri complessi seguendo principi di tipo algoritmico. Un timbro è il fascio di qualità di un suono che ne permette l'individuazione. Esso è dato dalla presenza e dall'intensità delle componenti armoniche e non armoniche, dalle caratteristiche dinamiche di un suono – come l'attacco, la durata e il suo decadimento – e dalle regioni formanti del suono stesso. Il timbro, come rilevato in precedenza, considerato fra i “parametri” del suono, insieme all'altezza, all'intensità e alla lunghezza, suggerisce numerose analogie con il colore per quanto riguarda la percezione visiva. Infatti, il timbro viene designato come colore del suono tanto in inglese “tone-colour” quanto in tedesco “Klangfarbe”.¹⁹

Si tratta di suoni controllabili e organizzati di cui si può anche stabilire la durata, e di conseguenza disegnare complesse figurazioni di ordine temporale. Da qui si inizia a comprendere che non si compone più solo *con* il suono, ma si compone direttamente *il* suono e lo si posiziona nello spazio d'ascolto. Da elemento della composizione, il suono diviene oggetto autonomo e unico protagonista. In questo solco si inscrivono anche compositori come Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna e i protagonisti della *Neue Musik*.²⁰ Tuttavia in questo contesto è doveroso citare figure come Pietro Grossi, che a nostro avviso non hanno goduto della giusta attenzione, ma che nondimeno sono da annoverare tra i pionieri della composizione tecnologicamente mediata.²¹

c) *Lolofonia*, o la cosiddetta tecnica binaurale, è fondata invece sulla psicoacustica e dunque, in particolare, sulla nostra capacità di localizzare il suono nello spazio. È il corrispettivo acustico dell'olografia, là dove il termine greco *ὅλος* (*hòlos*), “tutto”, ci suggerisce una dimensione di avvolgente spazialità.²² Questo aspetto in relazione stretta con la registrazione binaurale è un metodo di registrazione tridimensionale del suono che avviene tramite un ascolto in cuffia, riproducendo il più fedelmente possibile le percezioni acustiche di un ascoltatore situato nell'ambiente originario di ripresa dell'evento sonoro, mantenendone le caratteristiche direzionali a 360° sferici. Lolofonia si basa sulle differenze nei segnali acustici che raggiungono le orecchie a seconda della posizione delle sorgenti sonore. Due segnali leggermente diversi arrivano con ritardi e timbri distinti. Solo l'*olofonia* ci permetteva, dunque, la costruzione di una soggettiva. Questo processo – così come pensato da Hubert Westkemper per l'allestimento

19. Zanarini, 2015, pp. 117 sgg.

20. Bortolotto 1969.

21. Giomi 1996, pp. 179-182.

22. Westkemper 2018, p. 60.

dell'*Elettra* (2004) con la regia di Andrea De Rosa – riguarda la possibilità di lavorare sulla disposizione spazio-sonora dei personaggi rispetto alla figura protagonista dello spettacolo e portare così lo spettatore a *sentire come Elettra*, vale a dire di vivere la scena dalla sua prospettiva sonora, dunque di poter percepire – in modo del tutto inedito – lo spostamento e la geografia delle relazioni della protagonista con tutti gli altri personaggi.

d) Se spostiamo lo sguardo verso le altre frontiere della spazializzazione del suono – forme composte attorno alla disseminazione di casse acustiche nel luogo fisico di una sala, invece che tramite un ascolto in cuffia come nell'*olofonia* – da diversi anni figure come Hubert Westkemper sperimentano la Wave Field Synthesis (o anche Wavefront Synthesis), un processo di diffusione del suono che letteralmente può essere tradotto come “sintesi o ricostruzione del campo (o fronte) sonoro”, attualmente la tecnica di diffusione del suono tridimensionale più avanzata.²³ I primi studi in proposito sono iniziati negli anni Novanta in Olanda, presso l'Università Tecnica di Delft, e proseguiti poi in prestigiosi centri di ricerca come l'IRCAM di Parigi. Oggi la WFS è un dispositivo diffuso e consolidato al punto tale da poter essere usato nelle applicazioni dell'audio professionale anche dal vivo. L'obiettivo è quello di realizzare sorgenti sonore e spazi virtuali attraverso un vero e proprio “rendering audio”, che generi un campo sonoro fruibile per un'ampia zona di ascolto. La WFS permette dunque di localizzare il suono in funzione di quello che lo spettatore vede e sente acusticamente in scena. Scrive Westkemper:

I segnali audio (monofonici), che siano essi voci, strumenti o effetti sonori, vengono elaborati da un sofisticato sistema di calcolo (processore) in tempo reale e inviati a decine di diffusori, i quali sono allineati su un piano orizzontale di fronte, ma volendo anche intorno al pubblico, i quali agiscono contemporaneamente come se fossero un unico diffusore. A seconda della posizione (sorgente virtuale) da simulare, il processore genera contemporaneamente diverse curvature dei fronti sonori, mentre i diffusori audio rimangono ovviamente allineati fisicamente.²⁴

I fronti sonori generati elettroacusticamente si abbinano così a quelli generati acusticamente dalle voci in palcoscenico e li amplificano, permettendo agli spettatori e alle spettatrici di sentire la corretta provenienza e di non localizzare nessuna cassa acustica. In questa direzione si è mosso lo stesso Westkemper nell'allestimento de *Il panico* (2013) con la regia di Luca Ronconi.

23. Hänsler, Schmidt 2006.

24. Westkemper 2018, p. 63.

L'immagine sonora: una pratica del suono spazializzato

Se osserviamo più da vicino la scena contemporanea, come punto di caduta di questa indagine, dobbiamo in primo luogo constatare che comporre significa estendere le facoltà percettive legate all'ascolto e alla visione; comporre è tracciare delle linee di connessione, disegnare costellazioni tra elementi visivi e sonori che non sono tra loro omogenei, convertire forze in materia percepibile, così da condurre lo spettatore in una *terra incognita* che si rivela alla percezione.

Queste considerazioni – che riassumono le qualità discusse nelle pagine precedenti – sfociano in quella che è la tesi del presente scritto e che riguarda la definizione di una *immagine sonora* come risultato della pratica di spazializzazione del suono che la scena contemporanea pratica.

L'*immagine sonora* non è altro che un modo attraverso il quale orientare – grazie alla disposizione del suono nello spazio – l'attenzione dello spettatore: là dove egli crede di interpretare l'immagine che ha di fronte in modo autonomo, la composizione sonora – che agisce prevalentemente al limite della percezione grazie alle frequenze – ne orienta invece la direzione, ne induce l'interpretazione. Non agisce direttamente, ma in modo ambientale, crea le condizioni perché una determinata sensazione sia *convocata* in chi assiste alla scena. L'*immagine sonora* chiama in causa l'immaginario dello spettatore: è qui che il principio drammaturgico agisce in modo efficace, proprio perché, come ben sappiamo, la nostra immaginazione è attiva solo quando qualcosa manca. Di conseguenza la scena che abbiamo di fronte deve essere completata, riorganizzata, ricomposta: l'immagine ci chiama, ha bisogno del nostro intervento.

Ascoltare non significa percepire un senso musicale compiuto, grazie a una costruzione scenica altrettanto determinata, il cui significato è dato una volta per tutte. *Ascoltare* implica, al contrario, un invito a estendere l'attenzione fino a percepire micro-eventi che affiorano gradualmente. L'*immagine sonora* favorisce dunque la consapevolezza di un ascolto in profondità in cui un infinito balena nelle forme finite della scena, preme contro il suo perimetro perché qualcosa accada, s'intraveda, affiori e trasformi, come accade in *Combattimento* (2000) di Romeo Castellucci/SRS con la collaborazione di Scott Gibbons, in cui il suono elettroacustico spazializzato nella sala crea un tessuto di fondo al limite dell'udibile, che interferisce con il suono prodotto dall'orchestra e determina l'interpretazione dell'immagine che si vede in scena; in *Everything that happened and would happen* (2018) di Heiner Goebbels in cui il suono eseguito dal vivo e diffuso da altoparlanti è dislocato in diversi punti della sala per creare dei veri e propri ambienti acustici autonomi e concepire il suono come un *corpo* che disegna e abita spazi; in *ST/LL* (2015) di Shiro Takatani e Ryuichi Sakamoto, invece, il suono disegna architetture nella sala, grazie alla disposizione di altoparlanti tutt'intorno agli spettatori, così che ci si ritrovi immersi nell'immagine, come se dal suono *apparisse* ciò che gli spettatori

e le spettatrici vedono; o ancora in *Adam Passion* (2015) l'opera composta da Robert Wilson su musiche di Arvo Pärt, in cui la disposizione dell'orchestra è alle spalle del pubblico, mentre i coristi si trovano disposti sui lati della platea, avvolgendo così gli spettatori e le spettatrici in un vero e proprio ambiente immersivo sonoro che sembra far affiorare come in una visione onirica ciò che appare in scena. In altra direzione si muove invece l'opera coreografica di Cindy Van Acker *Shadowpieces VIII – Hello Sound* (2020): il corpo del danzatore è sostenuto dalla materia del suono composto da Mika Vainio, in una coreografia che si presenta come la manifestazione visibile di una vibrazione che attraversa il corpo, espandendosi dall'impercettibile piano del micromovimento fino alla superficie visibile di un gesto architetonico che ha nel bacino il suo perno d'irradiazione nello spazio.

In tutte queste opere, la spazializzazione permette al suono di giungere come inaspettato – inaudito nel suo doppio significato di ciò che accade senza previsione e di ciò che, invece, non è mai stato udito prima. È qui, crediamo – e queste pagine cercano di dimostrarlo – che si compie il senso pieno del *thaûma* (meraviglia, sgomento o, meglio, *meravigliato sgomento*) di cui ci parla l'origine del teatro.²⁵

In questo quadro, rappresentare non significa pertanto riprodurre ciò che ci sta di fronte nelle sue pur molteplici forme, quanto piuttosto operare secondo una logica interna, facendo affiorare il principio di trasformazione che governa ogni ente, senza che questo processo sia, appunto, visibile o udibile. Interrogando questa dimensione percettiva e sensoriale del suono in scena, si intende dunque investigare anche le pratiche che hanno condotto il teatro a ridefinire i territori della tradizione operistica, non solo interpretandone in modo inedito il repertorio, ma dando nuovo slancio al teatro musicale, nelle cui maglie si profila una meta-riflessione sulla materia del suono che mischia sonorità strumentali a materiali elaborati grazie all'ausilio delle tecnologie, come nell'approccio operistico di Romeo Castellucci o Robert Wilson prima citato.

È dunque nel tessuto delle *immagini sonore*, e grazie alle forme di spazializzazione del suono, che si annida – secondo questo meccanismo di spaesamento – la ridefinizione radicale della pratica d'ascolto. L'ascolto spazializzato permette così agli spettatori e alle spettatrici di andare oltre il *fin qui udito*, lasciando così emergere sonorità al limite dell'udibile. Scrive Grisay in questo senso:

Da qualche anno l'elettronica ci permette un ascolto “microfonico” del suono. L'interno stesso del suono, nascosto e occultato da parecchi secoli da pratiche essenzialmente “macrofoniche”, è infine proposto alla nuova meraviglia. D'altra parte, l'elaboratore ci permette di affrontare campi timbrici “inauditi” fino ad oggi e di analizzarne in dettaglio la composizione. L'incontro con questo nuovo campo acustico ancora vergine ha rinnovato il nostro ascolto e ha determinato

25. Pitozzi 2017, pp. 39 sgg.

forme nuove: finalmente è divenuto possibile esplorare l'interno di un suono ampliandone la durata e viaggiare dal macrofonico al microfonico a velocità variabile.²⁶

Questa considerazione si appoggia sulla consapevolezza dell'esistenza di un *continuum* sonoro all'interno del quale intervenire per *renderlo* udibile. Il modo che abbiamo incontrato nelle pagine precedenti di comporre il suono enfatizza l'uso di sonorità gravi, note o *cluster* estesi e ripetuti in una struttura temporale la cui qualità elementare è il bordone, vale a dire un effetto armonico o monofonico di accompagnamento in cui una nota o un accordo sono suonati in modo continuo lungo l'arco dell'intera composizione.²⁷

Inoltre, le pratiche sceniche qui evocate, grazie alla condizione immersiva, mettono l'accento su un principio rilevante: ogni composizione scenica chiede allo spettatore e alla spettatrice di *ascoltare il proprio ascolto*. Ciò implica un mettersi nella condizione di ascoltare la propria pratica d'ascolto. Non è una tautologia, anche se apparente, bensì un modo per agire in una doppia direzione: da un lato rendere consapevole la differenza tra la natura involontaria dell'ascolto (quotidiana) e l'attenzione profonda e selettiva di eventi acustici; dall'altro implica una radicale riflessione sull'impatto che questa pratica ha in chi e in cosa emette suono: in altri termini, percepire l'*effetto* dell'ascolto, là dove l'ascolto diviene il presupposto della composizione. *Si compone solo a partire da una certa qualità d'ascolto*.²⁸

Si entra così – grazie alle pratiche di spazializzazione del suono adottate in ambito scenico – in una sonografia del corpo d'ascolto, che indica come il suono sia un'esperienza istantanea, appartenente al registro della prima emozione, in cui la riflessione si impone solo dopo, quando il suo effetto sul corpo è svanito o in esso riverbera. L'ascolto scenico diviene così l'esperienza profonda di *ciò che accade*, di ciò che arriva inatteso, anche se è sempre stato lì, intorno a noi inavvertito.

26. Grisey 1991, p. 264.

27. Sword 2022.

28. Oliveros 2005 e 2024.

Riferimenti bibliografici

Albèra 2003

P. Albèra, *Modernité. I. Le matériau sonore*, in J.-J. Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1, *Musique du XX^e siècle*, Arles-Paris: Actes Sud, 2003.

Bayle 1993

F. Bayle, *Musique acousmatique, propositions... ..positions*, Paris: INA, 1993.

Bonnet 2012

F.J. Bonnet, *Les mots et les sons. Un archipel sonore*, Paris: Éditions de l'éclat, 2012.

Bortolotto 1969

M. Bortolotto, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Torino: Einaudi, 1969.

Bregman 1990

A.S. Bregman, *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge: MIT Press, 1990.

Castellucci 2014

R. Castellucci, *Note da un dialogo sul suono con qualcuno*, in Id., *Unheard*, Mantova: Corraini, 2014.

Cott 1974

J. Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, London: Picador, 1974.

Di Bona, Santarcangelo 2018

E. Di Bona, V. Santarcangelo, *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Milano: Raffaello Cortina, 2018.

Donati, Pacetti 2002

P. Donati, E. Pacetti (a cura di), *C'erano una volta nove oscillatori. Lo Studio di fonologia della Rai di Milano nello sviluppo della Nuova Musica in Italia*, Roma: Rai Eri, 2002.

Dufourt 1981

H. Dufourt, *Musique spectrale: pour une pratique des formes de l'énergie*, "Bicéphale" II/3 (1981).

Freud [1919] 1977

S. Freud, *Il perturbante* [1919], in Id., *Opere*, vol. IX, Torino: Boringhieri, 1977, pp. 79-118.

Giomi 1996

F. Giomi: *An Early Case of Algorithmic Composition in Italy*, "Organised Sound" I/3 (1996).

Grisey 2088

G. Grisey, *Écrits. Ou l'invention de la musique spectrale*, Paris: MF, 2008.

Grisey 1991

G. Grisey, *Structuration des timbres dans la musique instrumentale*, in J.-B. Barrière (éd.), *Le timbre. Métaphore pour la composition*, Paris: C. Bourgois : IRCAM, 1991.

Heidegger [1953] 2014

M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica* [1953], Milano: Mursia, 2014.

Larrue, Mervant-Roux 2016

J.M. Larrue, M.M. Mervant-Roux (éds.), *Le son du Théâtre*, Paris: CNRS, 2016.

- Lehmann 2006
H.T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London: Routledge, 2006.
- Messiaen 1994
O. Messiaen, *Le Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Paris: Alphonse Leduc, 1994.
- Novak, Sakakeeny 2015
D. Novak, M. Sakakeeny, *Keywords in Sound*, Durham: Duke University Press, 2015.
- Novati, Vaccarini 2025
M. M. Novati, M. Vaccarini, *Lo Studio di Fonologia di Milano della Rai. Il catalogo dei nastri nell'Archivio del Centro Studi NoMus*, Lucca: LIM, 2025.
- Nudds, O'Callaghan 2009
M. Nudds, C. O'Callaghan (eds.), *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, New York: Oxford University Press, 2009.
- O'Callaghan 2010
C. O'Callaghan, *Perceiving the Locations of Sounds*, "Review of Philosophy and Psychology" I/1 (2010).
- O'Callaghan 2007
C. O'Callaghan, *Sounds: A Philosophical Theory*, New York: Oxford University Press, 2007.
- Oliveros 2005
P. Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, Bloomington: iUniverse, 2005.
- Oliveros 2024
P. Oliveros, *Quantum listening*, London: Silver, 2024.
- Pitozzi 2017
E. Pitozzi, *Acusma: figure e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Macerata: Quodlibet, 2017.
- Pitozzi 2018
E. Pitozzi, *Aux bords de l'audible : une étude sur les théâtres du son*, in Y. Meerzon (éd.), *La sémiotique du son : Vers une architecture de l'acoustique et de l'auralité dans le théâtre postdramatique / Semiotics of Sound : Toward an Architecture of Acoustics and Aurality in Postdramatic Theatre*, "Recherches Semiotic / semiotiques Inquiry" 35/2-3, 36/1-2 (2018).
- Pitozzi 2024
E. Pitozzi, *Del Tragico acustico. Un'indagine sul Teatro del suono*, Bologna: Sigaretten, 2024.
- Rost 2016
K. Rost, "Design sonore" contre "Bruitage"? *Pour une conception performative de la création sonore au théâtre*, in J.M. Larrue, M.M. Mervant-Roux (éds.), *Le son du Théâtre*, Paris: CNRS, 2016.
- Scelsi 2010
G. Scelsi, *Il suono 101*, Macerata: Quodlibet, 2010.
- Schaeffer 1952
P. Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- Schafer 1977
R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, New York: Knopf, 1977.

Serra 2008

C. Serra, *Musica Corpo Espressione*, Macerata: Quodlibet, 2008.

Smoje 2003

D. Smoje, *L'udibile e l'inudibile*, in J.-J. Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1, *Musique du XX^e siècle*, Arles-Paris: Actes Sud, 2003.

Stockhausen 1963

K. Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik: Band 1, Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln: DuMont Schauberg, 1963.

Stockhausen 1989

K. Stockhausen, *Towards a Cosmic Music*; Shaftsbury: Element, 1989.

Sword 2022

H. Sword, *Monolithic Undertow: In Search of Sonic Oblivion*, London: Orion, 2022.

Valentini 2012

V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore*, Roma: Bulzoni, 2012.

Valentini 2021

V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore II*, Roma: Bulzoni, 2021.

Westkemper 2018

H. Westkemper, *Della percezione: il suono come ambiente complesso*, in E. Pitozzi (a cura di), *Teatri del suono*, "Culture Teatrali" 27 (2018).

Zanarini 2015

G. Zanarini, *Invenzione a due voci. Dialoghi tra musica e scienza*, Roma: Carocci, 2015.

Voce

Enrico Pitozzi

Premessa

Nel tracciare una prospettiva sintetica intorno alle pratiche vocali, una considerazione preliminare da introdurre considera la voce come entità intimamente connessa ad altri due termini: suono e parola. Ciò significa che, per comprendere a pieno la sperimentazione vocale cui guarderemo – da Cathy Berberian a Demetrio Stratos, passando per Antonin Artaud e Carmelo Bene o Meredith Monk, e poi ancora Gabriella Bartolomei e Ermanna Montanari, solo per citare alcune delle figure chiave qui evocate – è necessario avviare una riflessione che tenga connessi, in una prospettiva d'indagine archeologica, questi tre aspetti.

In continuità con questa prima osservazione, è inoltre imprescindibile tenere in orizzonte l'indicazione sintetica e precisa in cui Paul Zumthor distingue tra *oralità* intesa come «funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio» e la *vocalità*: «insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio»,¹ segnando così una doppia articolazione in cui la voce può e deve essere anche considerata in tutte le declinazioni che si dispongono al margine della comunicazione e del linguaggio.

Seguendo queste due indicazioni preliminari, possiamo dunque osservare come la voce – ciò che essa nomina chiamando – è ciò che precede e precorre ogni possibile condizione di linguaggio, ne sonda i limiti, ne abita i margini. In senso proprio, la voce non dice, mostra: nominando qualcosa del mondo, lo annuncia. Ciò significa che la voce non coincide con la parola, bensì prende corpo in uno spazio intermedio tra il segno (la parola) e il discorso che l'articola.² La voce è il lampo che convoca la *figura* – l'immagine-somiglianza che la voce manifesta – della cosa che chiama. Da qui il suo sottrarsi ad ogni possibile definizione: nel nominare, non designa la cosa denotata, bensì la evoca, la chiama nel discorso, la lascia letteralmente avanzare nella lingua.³

È così che articolare la voce significa, in senso autentico, retrocedere fino a situarsi alla sorgente del linguaggio. In questo movimento la voce ritrova il suo essere *iniziale*: dal momento che non appartiene completamente

1. Zumthor 1983, p. VII.

2. Bologna 1992.

3. Agamben 2023.

alla parola, essa anticipa ciò che *giunge*; l'iniziale è, dunque, ciò che sempre rinnova il chiamare che si offre ad un ascolto, prima di ogni possibile linguaggio.

Da queste argomentazioni declina il nostro ragionamento: ogni suono è una voce, non tutte le voci sono parole, ogni parola è suono. Questo è il nostro punto di partenza: *tutto è voce*.⁴ Lo è l'universo, lo è il vento, lo sono le cose.

Tutto è voce

Se ascoltiamo le tradizioni cosmogoniche antiche e seguiamo così le tracce di questa declinazione particolare, dobbiamo riferirci alla prima occorrenza in cui emerge un termine che tiene insieme le tre entità sopra evocate, vale a dire suono, voce, parola.⁵ All'origine delle cose troviamo il «Vāc», testimoniato nel passo del *Rg-Veda*. Il termine viene impiegato per designare indistintamente il «suono», la «voce» e la «parola», declinati in uno spazio di senso che oscilla tra la pura sonorità e il linguaggio articolato (*Rg-Veda* X, 125, 1-4).⁶ «Vāc» nomina la voce diffusa, atmosferica, che avvolge e tocca le cose come soffio di vento prima di essere parola significante offerta alla comunicazione: essa denota etimologicamente ciò che si «diffonde [v] tutt'intorno [ac]»,⁷ la cui matrice è nelle acque (*Rg-Veda* X, 125, 7). Questo riferimento all'acqua – dunque all'elemento umido – è degno di nota e anche in Omero si identifica Oceano rispettivamente come «origine degli dèi» e «origine di tutte le cose» (*Iliade* XIV, 201 e 246).

Se guardiamo alla simbologia dell'alfabeto fonetico indoeuropeo, «Vāc» appartiene alla famiglia semantica delle «acque cosmiche», il cui suono è «na/nā»; la consonante «n» indica l'acqua e con essa si forma la radice verbale «an» che «avvia [a] il soffio animatore delle acque [n]» e che traduciamo con «respirare». In queste ritroviamo il moto dell'inspirazione – soffio vitale che alimenta, con la stessa materia di cui è fatto il cosmo – la presa di parola nell'essere umano.

Un tema analogo emerge anche in un orizzonte diverso, quello ebraico; nella *Genesi* (3.8) il suono, forma ipostatica della divinità, cammina nel giardino dell'Eden prima che Dio si rivolga ad Adamo ed Eva (*Gen.* 3.9). L'interpretazione esegetica ebraica, come rivela Giulio Busi, poggia sull'uso traslato del verbo «hлк» (camminare), che nella Bibbia indica anche il diffondersi di un rumore.⁸ Tuttavia, in questa sovrapposizione tra suono e voce, echeggia la complessità che qualifica la parola ebraica «Qol», che

4. Crippa 2015, p. 11.

5. Pitozzi 2021, pp. 257-286.

6. Dumezil 1982, p.16.

7. Rendich 2018a, p. 51; Rendich 2018b, pp.194-195.

8. Busi 1999, pp. 281-282.

al contempo indica non solo un suono articolato, ma anche un suono indistinto, per definire una particolarità della persona o della cosa cui viene attribuita. «Qol» è un'intensità che si diffonde a partire da un'entità che oltre ad essere sentita è altresì vista. Cambiando orizzonte, tuttavia mantenendo fermo il nome «voce» che qui emerge come designazione del suono delle cose, è Omero nell'Odissea a paragonarla allo scoccare della freccia: la voce (phōnē), è lanciata (hiēmi) dal petto, con un processo simile a quello dell'arco che scaglia la freccia. In Omero il verbo «hiēmi» (lanciare) è usato tanto per l'emissione vocale quanto per il lancio di una freccia (*Odissea* XXI, 406-411).⁹ Nella stessa direzione si muove anche il *Rg-veda* X, in cui la figura di Rudra si manifesta attraverso la «voce» dell'arco (*Rg-Veda* X, 125, 1-4).

Una declinazione ancora diversa – e per certi versi affine alle ricerche novecentesche di Cathy Berberian e Demetrio Stratos, solo per citare due esempi – emerge dalla lettura del *corpus* dei Papiri greco-romani-egizi, vera e propria summa della tarda Antichità¹⁰ che raccoglie testi di diversa provenienza – terapeutici, oracolari, sacrificali –, tutti accomunati però da un repertorio linguistico-sonoro costituito da giochi di parole, palindromi, segni acustici che – classificati in una unica categoria indistinta di grida e suoni inarticolati – sono interpretati come il segno di un uso arcaico della lingua, non analizzabile secondo i criteri del linguaggio ordinario.¹¹ Queste voci disarticolate che ci provengono dal bacino del Mediterraneo, fanno ampio uso di ideofoni, onomatopee, inversioni sillabiche, sequenze di suoni raccolte sotto il nome *voces magicae* e di cui fanno parte anche le più note *glossolalie* – dal gr. γλώσσα «lingua» e λαλιά «cicaleccio» –, composizioni di quasi-parole segnate dall'uso ricorsivo di modelli di allitterazioni e assonanze di un numero limitato di fonemi, reiterazioni vocaliche e consonantiche, in cui il loro raddoppiamento e moltiplicazione nella catena sintagmatica produce durante l'ascolto la parvenza di una lingua.¹² Queste esperienze vocali, ai margini del linguaggio, sembrano richiamare le sequenze attraverso le quali nell'infanzia ci si appresta a pronunciare le singole componenti del linguaggio.

La voce che affiora

Ricapitolando ciò che fino ad ora abbiamo discusso, potremmo osservare come le pratiche vocali sempre rimandano ad una stretta relazione con il suono. Come se la voce fosse un *pneuma* che tutto avvolge e, di volta in volta, prende forma. In altri termini, è come se il suono fosse il *formante* su cui

9. Durante 1976, pp. 123-134.

10. Preisendanz 1928-1931.

11. Crippa 2015, pp. 148-163.

12. De Certeau 1982, p. 34.

poggia la voce.¹³ Il suono è là, ma non ancora completamente manifesto; in tutta evidenza dovremmo dire che è là, che è sempre stato là, immanente, tuttavia non percepibile. È in questo senso che il suono di fondo diviene «vocazione» – letteralmente un’emissione di voce – che deve essere accolta e ascoltata: il suono è la matrice, mentre la voce è il modo in cui esso si dà come memoria del suo primo manifestarsi.¹⁴ Da qui è possibile pensare la voce come un continuo esistere tra suono e linguaggio articolato, che tutti e due comprende e declina in una scala di gradazioni, a prescindere da quella che ognuno attua in sé: ogni singola voce è porzione finita di un’estensione sonora in-finita, che da sempre eccede ogni contingenza. La voce affiora da un suono che dà l’impressione di fluire costantemente, come se non avesse né inizio né fine. Ciò che si ascolta nell’udire una voce – al di là della sua contingenza – è una traccia riattivata di qualcosa iniziato da sempre e che continuerà a diffondersi all’infinito. Se la caratteristica del suono è di non avere cesure, la voce affiora da questa trama di volta in volta come espressione delle singole voci e dei loro modi d’essere.

Cerchiamo di precisare meglio questo aspetto al quale guardare con attenzione.

Il suono ha un doppio statuto: da un lato, non appartiene a questa o a quella voce unilateralmente, bensì tutte le voci gli appartengono. Esso passa tra le singole voci qualificandole e mettendole in relazione. Dall’altro, esso esprime la durata, il continuo. Attraverso il suo sviluppo, permette alla durata di manifestarsi in momenti udibili e posizioni discrete che sono le singole voci; queste, sfumando i loro contorni grazie all’esplorazione dei loro *modi vocali*, si riuniscono in un’unica durata, riassorbendosi nel *continuum* sonoro che le esprime: attraverso la voce, il suono si divide in voci singole e queste si riuniscono nella sua trama modulare. I due momenti dell’inspirazione e dell’espirazione – dinamiche della respirazione – sono allora i modi con i quali si territorializza l’inappropriabile, che rende discreto (ogni singola voce) il continuo (suono) e viceversa. Se la caratteristica del suono è di non avere cesure, la voce affiora da questa trama di volta in volta come espressione delle singole voci e dei loro modi d’essere. Ciò significa affermare, e lo vedremo nelle composizioni vocali di cui parleremo, che la voce udibile non viene dal nulla, bensì pre-esite in forma inudibile, viene intercettata sulla base di un allineamento al moto del cosmo per divenire udibile. In effetti il canto non è altro che la circolazione di un respiro che viene assorbito per essere poi restituito all’aria sotto forma di parole o suoni.

13. Serra 2011.

14. Di Vita 2022, p. 56; Agamben 2023, p. 34.

Pratiche del soffio

Come abbiamo avuto modo di discutere nelle pagine precedenti, per chi la sa ascoltare, tutte le cose hanno una voce che le esprime. Una voce che le abita. È proprio qui che si annida il tema del *soffio* come elemento dal quale la voce origina.¹⁵ La logica del *soffio* rinvia a quella forza vitale che tutto percorre e anima, esattamente come una voce affiora nel nominare le cose del mondo.¹⁶ Il suono è la matrice, mentre la voce è il modo in cui esso si dà come memoria del suo primo manifestarsi. Come ha ampiamente mostrato la ricerca novecentesca, è proprio a questa voce primaria insufflata – ai margini del linguaggio articolato – che si rivolgono le ricerche di figure come Antonin Artaud, Cathy Berberian, Demetrio Stratos, passando per Carmelo Bene, Meredith Monk o Gabriella Bartolomei e ancora Ermanna Montanari, solo per fare qualche nome.

Seguendo questa logica del soffio, che dal piano del cosmo passa a quello del corpo come sua manifestazione, ci riferiamo ad una particolare qualità della voce, quella che come suo primo apparire sussiste nei termini di un sussurro. Tradotto nella tecnica del respiro, emettere una voce significa disporre all'unisono l'aria interna al corpo con l'aria all'esterno per mezzo della risonanza corporea. Nell'emissione vocale, tutto il corpo comincia a vibrare grazie all'appoggio della laringe sulla colonna cervicale. È questa che letteralmente «canta» e mette il corpo in risonanza, così da ottenere l'emissione di un suono come se provenisse da ogni punto del corpo, e non solo dalla bocca, che ne è la sua principale cavità.¹⁷ È qui che la voce, come afferma Franco Fussi, si fa comportamento: «La voce è qualcosa che facciamo, non che abbiamo».¹⁸ Se la facciamo, non è esattamente lì, *viene ad essere*, per così dire, emergendo da una connessione con la trama di fondo, quella che abbiamo definito *sonora* e che in queste pagine costituisce il *continuum* da cui la voce affiora. È una voce che dunque assorbe in sé il corpo, la materialità della scena, decostruendosi in φωνή (phoné): una sorta di *scrittura vocale*. In questa direzione, scrive Roland Barthes, definendone il contorno:

La scrittura ad alta voce, essa, non è espressiva; lascia l'espressione al phono-testo, al codice regolare della comunicazione; per parte sua appartiene al geno-testo, alla significanza; è portata, non dalle inflessioni drammatiche, dalle intonazioni maligne, dagli accenti compiacenti, ma dal grano della voce, che è un misto erotico di timbro e di linguaggio, e può quindi essere anch'essa, alla pari della dizione, materia di un'arte: l'arte di condurre il proprio corpo. [...] Tenendo conto dei suoni della lingua, *la scrittura ad alta voce* non è fonolo-

15. Bologna 1992.

16. Di Vita 2022, p. 20 sgg.; Amara, Di Matteo, 2010.

17. Tomatis 1987, pp. 128-140.

18. Fussi 2000, p. 18.

gia ma fonetica; il suo obiettivo non è la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni; ciò ch'essa cerca (in una prospettiva di godimento), sono gli incidenti pulsionali, è il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta la stereofonia della carne profonda: l'articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio.¹⁹

È in questo senso che l'amplificazione – pratica assai diffusa nel Novecento – diventa una strategia di composizione: permette un'immersione nel corpo dell'attore fino all'origine carnale della voce. Il microfono diventa una tattica per amplificare la base sonora delle parole, la loro inflessione, la loro intonazione e non il loro significato, in una parola: ascoltare il *soffio*. Le corde vocali diventano così strumenti musicali. D'altronde, questo principio è operativo nell'evoluzione del canto al teatro d'Opera: più le voci si orientano verso una tonalità sempre più alta, più si liberano dal rapporto con il linguaggio. Le altezze molto elevate non permettono l'articolazione di una parola intelligibile.²⁰ Là dove la parola cantata non è più comprensibile avvicinandosi al grido, essa induce un travisamento nella sua ricezione passando dal piano dell'intelligibilità – del familiare – al regime dell'inintelligibile, del disturbante, del non familiare. Questo effetto di stranezza è dovuto alla lontananza dal significato e la risoluzione in *pura vocalità*.²¹

A partire da queste riflessioni – in connessione con gli aspetti enucleati nei paragrafi precedenti – possiamo dunque articolare il nostro approccio alle pratiche novecentesche individuando alcuni *gesti vocali* che ritornano e accomunano le diverse sperimentazioni.

a) Come primo approdo introdurremo l'onomatopea come disarticolazione del linguaggio che non è a-significante, bensì racchiude in sé tutti i possibili significati; non ne esprime nessuno in particolare, perché tutti li tiene insieme nell'atto iniziale della voce che nomina e cerca una relazione sonora con le cose nominate. In questa cornice si collocano le investigazioni onomatopeiche di *Stripsody* (1966) di Cathy Berberian. *Stripsody* è un brano ideato ed eseguito usando solo le onomatopее codificate dalla lingua del fumetto, *strips* appunto, che ne diventa lo spartito²² riprese poi da Demetrio Stratos, come *Cowboys and Indians* (1978). Il valore della pratica, qui richiamata, mette in luce la non sussistenza di un contenuto pre-costituito di cui il linguaggio è espressione. Piuttosto il contenuto si costituisce nel linguaggio stesso. L'indicibile cui Berberian guarda, allora, non è solo un limite o un'impossibilità del linguaggio, bensì il suo puro scaturire, che in esso è custodito. In altri termini, non esiste un contenuto di senso già

19. Barthes 1973, 104-105.

20. Scotto di Carlo 1978, pp. 495-497.

21. Bartolomei 2020.

22. Berberian, Carmi 1966.

formato in attesa di essere espresso attraverso il linguaggio: il contenuto e la sua espressione si danno insieme nell'in-canto della voce.

b) In secondo luogo citiamo le variazioni fonetico-ritmiche, quel *disordine delle lettere* che si esprime, per esempio, nei *Mesostics* di John Cage, messi in voce da Demetrio Stratos. Il mesostico è un componimento poetico – dunque si discosta dal modello dell'onomatopea – in cui le lettere delle parole devono essere lette in senso verticale – dall'alto in basso – così da formare una parola o una frase. Dunque si tratta di un gioco linguistico che diventa metodo compositivo. L'utilizzo del mesostico è esemplare della ricerca aleatoria sul suono perseguita dalla sperimentazione musicale di Cage. In questo modo Cage compose nel 1971 i suoi *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham* per voce non accompagnata e microfono.²³ Ogni mesostico è un blocco vocale composto da parole scelte in base all'antico libro cinese degli oracoli, *I Ching* e tratte da *Changes: Notes on Choreography* di Merce Cunningham e da altri 32 libri scelti dal coreografo nella sua biblioteca. Queste parole sono state poi composte con dei corpi tipografici di varia grandezza e intensità. In questo modo la grafia suggerisce immediatamente la lettura. Essi fungono anche letteralmente da notazione e sono eseguite come un brano musicale per voce sola, notoriamente eseguito da Demetrio Stratos. L'esecuzione del brano utilizza la dimensione e il carattere delle lettere per indicare il volume, il tono e la lunghezza della pronuncia di ciascuna lettera, imponendo così una lettura affettiva del testo. L'esecutore è libero dunque di leggere questi blocchi vocali come vuole e per il tempo che vuole, purché sia contenuto in 90'.

c) Un terzo aspetto degno di nota riguarda la ripetizione di stringhe di sillabe, in accelerazione fino a disarticolare il linguaggio. È dunque nel minuzioso controllo del respiro che troviamo il valore della *ripetizione* e dello scavo sonoro delle sillabe e dei fonemi, perché ripetere significa far retrocedere il piano orizzontale della comunicazione cui si rivolge il linguaggio, e consegnare la voce alla verticalità dell'invocazione – tanto dell'inno quanto del lamento, memorie sonore care al bacino del Mediterraneo prima evocato – per *chiamare* le cose secondo il ritmo che gli è proprio. La struttura elementare della ripetizione – e così l'estasi ch'essa induce agendo sul nervo simpatico di chi emette la voce – è allora il modo d'essere che le artiste e gli artisti prediligono per sostanziare questo accordarsi al mondo. Ne sono un esempio pressoché tutti i componimenti di Meredith Monk, da *Songs from the Hill* per voce solista non accompagnata (1976) fino al recentissimo *Cellular Songs* (2025), passando per *Volcano Songs (Solo)* per voce solista, voce con voci registrate e pianoforte (1994); o il deragliare del linguaggio innescato della filastrocca *Tzitziras o mitziras* (1978), inclusa nell'album del 1978 dal titolo *Futura* dedicato alla Poesia Sonora. Si tratta di uno sciolilingua greco di ventuno parole, probabilmente di matrice religiosa, che deve essere pronunciato in tre secondi e mezzo a ciclo continuo, pratica

23. Cage [1971] 2002.

che genera dunque una vertigine estatica in cui si assottiglia il limite tra il *nominare* e l'essere *nominati* dal mondo. In questa direzione possiamo anche citare la pratica *ricorsiva* nella tecnica vocale di Ermanna Montanari, per esempio il *Lus* (2015) nella sezione de l'«erba brusa» o dell'«incantamento» in cui la voce attraversa una variazione di stato intensivo. La parola, grazie a questo processo, tende dunque ad emergere rompendo il regime della continuità monotona del discorso, per adottare un diverso scorrere del tempo: l'incremento del suo spessore fonico porta in primo piano un tema, che gli altri suoni integrano e sostengono. La voce esercita così una sorta di pressione verticale sul movimento orizzontale del suono: quando, come nella sezione della «cantilena» in *Lus*, la voce progredisce e modula, il flusso orizzontale del suono degli strumenti ne viene modificato.²⁴ Al *cantilenare* appartiene anche la ricerca sul lamento e la lamentazione sviluppata da Claron McFadden e da Luigi De Angelis in *The Garden* (2021) realizzato da Fanny & Alexander con la voce di Claron McFadden e la strumentazione elettroacustica di Emanuele Wiltsch Barberio. La voce di Claron McFadden è la testimone emozionale di un polittico video in cui si esplorano gli echi di una Passione contemporanea: sette figure cristologiche, ispirate a altrettanti casi della cronaca recente, assieme a altri probabili personaggi di ispirazione evangelica del nostro tempo, affiorano su sette schermi, in una progressiva via dolorosa dello sguardo e della percezione. Su sette schermi rettangolari allineati in verticale appaiono volti di persone – donne e uomini – di età diversa in procinto di piangere. L'immagine è in lento movimento, i volti guardano frontalmente, mentre la voce di McFadden ci consegna un repertorio di lamentazioni composte da Johann Christian Bach, Claudio Monteverdi, John Dowland, Nina Simone e altri in una stratificazione di voci.

d) Un quarto modo riguarda lo *scavo nel fonema*, una pratica che accomuna la ricerca di diverse/i artiste/i e che segna una sorta di ritorno alle origini, ad una sorta di orizzonte pre-linguistico neonatale, come quello evocato della *lallazione*, del *balbettio*. La *lallazione* è caratterizzata dalla ripetizione di sillabe cantilenate (in latino *lallatio* indica l'atto del «cantarellare»), che si struttura dapprima sulla vocale a/, detta centrale perché emessa con la bocca in posizione neutra, e poi nell'articolazione delle consonanti /m/, /p/, /b/, /t/, /d/. Con lo sviluppo dell'infante, a partire da questa struttura elementare la lallazione assume un andamento «modulare», in cui i suoni variano alternando diverse consonanti e vocali, lasciando così intravedere la soglia del linguaggio.

Questo aspetto, in particolare, focalizzato sulle disfunzioni grammaticali, lascia intravedere una meta-riflessione sull'articolazione sintattica. È, in altri termini, un modo per interrogare come il linguaggio si forma e all'opposto si scompone. È in questo senso che devono essere qui ricordati

24. Pitozzi 2017, pp. 92-95.

il balbettio in cui la lingua prende corpo solo nella fase di transizione dal balbettio al linguaggio:

impigliata nelle pieghe del balbettio, la voce non vuole ‘finire’ affinché la parola ‘inizi’: insiste a rimanere indifferenziata prima della congiunzione del significante con un significato, non si decide a perdersi come *phoné* per ritrovarsi come *lógos*.²⁵

Ne sono complementari, inoltre, gli aspetti che richiamano – in senso opposto – l’afasia, in cui la dissoluzione dell’elemento fonico del linguaggio fornisce un’esatta immagine rovesciata del processo espresso dal balbettio, mettendo in luce l’impossibilità del dire, il venir meno di ogni possibilità d’articolazione verbale.²⁶

Nelle pieghe del linguaggio risiede dunque il senso del balbettio e dell’afasia come poli opposti di una stessa tensione – entrambi gesti vocali di impedimento e di sforzo che generano sconcerto e riso al contempo, mascherando l’aspetto tragico del *non-poter-dire* (nelle declinazioni del *non-ancora* e del *non-più*) – in cui il loro *cadere* nell’immagine fa sì che il balbettio si tramuti in presagio e l’afasia in una forma di rivelazione.

Ne sono in riferimento preciso *Per farla finita col giudizio di dio* è un’opera radiofonica di Antonin Artaud,²⁷ registrata negli studi della radio francese tra il 22 e il 29 novembre 1947. L’occasione era un ciclo di trasmissioni per la Radiodiffusion française intitolato *La voix des poètes* (La voce dei poeti). Artaud aveva scritto nuovi testi, aveva accuratamente progettato il montaggio della trasmissione, che prevedeva letture (eseguite da lui stesso e dai suoi amici Roger Blin, Paule Thévenin, Maria Casarès), effetti sonori (*bruitages*) prodotti con xilofono e percussioni, vocalizzazioni (*glossolalie*), grida inarticolate (*xilofonie vocali*). Attraverso un mezzo tecnologico come la radio, in apparenza monco, diretto al solo udito, era in realtà il corpo che faceva irruzione in questa scena teatrale radiofonica. Questa opera venne censurata alla vigilia della prima messa in onda, prevista per il 2 febbraio 1948 da parte di Radio France. Per Artaud si tratta di una ricerca della *Parola prima della parola*: «vivere» la poesia, cioè a ridarle vita nel leggerla, fonetizzandola-cantandola. Da questo sforzo la lingua sembra uscire come disintegrata e purificata, ricondotta ai suoi elementi primari: la materia sonora, il respiro, il grido, il ritmo, l’onomatopea e, appunto, le *glossolalie* come tratteggiate in precedenza; queste ultime – avverte Artaud – non possono che essere lette e scandite, su un ritmo che il lettore deve trovare per capire e pensare e devono essere pronunciate a voce alta, anzi altissima: urlate, insomma.²⁸ Questo lavoro sulla lettura intesa come sonorizzazione/

25. Bologna 2022, <https://www.insulaeuropea.eu/2023/02/13/balbettio/>.

26. Jakobson 1971; Heller-Roazen 2005, p. 11-13; Odello, Szendy 2023, pp. 35-60.

27. Artaud 1974, pp. 65-147.

28. Artaud 1974, pp. 65 sgg.

fonetizzazione della parola, ovvero come *gesto vocale*, recupera e porta fino in fondo le suggestioni degli anni Trenta sulle intonazioni, le vibrazioni, l'uso magico e incantatorio della parola, il grido. Alla base c'è la nozione di *souffle* (soffio) come prima richiamato.²⁹

Ad estendere in modo radicale la pratica è Carmelo Bene che nella comunemente definita *svolta musicale* – sostanzialmente a partire dalla messa in scena del *Riccardo III* (1978-79) e poi con il *Manfred* (1980) porta alle estreme conseguenze una sperimentazione intorno alla musicalità della voce amplificata. E lo fa elaborando diverse tecniche fonatorie, tra le quali ricordiamo il *balbettio* e il *sussurro*. Il *balbettio* è per Deleuze che ascolta Carmelo Bene³⁰ l'inciampo che fa deragliare il linguaggio comunicativo in una costante modulazione di accentuazioni e singhiozzi – *segmentazione del respiro*, continue contrazioni diaframmatiche, la chiama lo stesso Bene – in quella che potremmo definire l'esplorazione di una *miriade di eventi sonori*, fino a giungere al grido, come in Artaud appunto. Il *sussurro*, invece, appartiene ad una diversa gamma della voce, e in Carmelo Bene prende la forma del parlar tra sé e sé in pubblico: l'espressione di una lingua in cui ci si parla letteralmente addosso, in cui le parole si ingoiano in una sorta *parlato per sé in sé*: parola masticata e interrotta, al limite dell'intelligibile. Si tratta, seguendo le parole dello stesso Carmelo Bene, di disarticolare l'orale, in una implosione costante, a dispetto del portato. «Suoni masticati e deglutiti all'interno della cavità orale, piuttosto che estroversei».³¹

Coda

Nell'orizzonte qui evocato – e nei *gesti vocali* che lo compendiano – abbiamo messo in luce un tratto in cui la voce è pensata come «presenza» che rende udibile un suono inudibile e continuo; essa richiede, per essere accolta, un'estensione delle facoltà percettive. In cosa consiste questa estensione e come avvicinarla? Affinando le tecniche dell'ascolto, sembra essere la risposta formulata in queste pagine. Parliamo allora di un ascolto che si orienta secondo due posizionamenti: in ascolto sono coloro che compongono ed eseguono la partitura vocale, così come in ascolto deve essere colui che si dispone per accoglierla. Solo così la voce può tornare ad invocare l'inatteso, anche se questo è sempre stato lì, intorno a noi, impercettibile per distrazione. L'esercizio di questa sublime forma d'attenzione, che mai separa la gioia dell'apparire delle cose dall'angoscia della loro scomparsa – formula in cui si traducono i *modi* antichi dell'*inno* e del *lamento* – richiede allora un corpo timpano, un corpo che diviene il medio tra il *continuum*

29. Artaud 1978a, pp. 125-132 e 141-146 ; Artaud 1978b, pp. 68, 71, 144-145 e 147; Derrida 1965; De Marinis 2006, pp. 18-23, 75-89.

30. Bene, Deleuze 1979.

31. Bene, Dotto 2004, p. 338.

sonoro e la voce che lo intercetta e converte per esprimerlo nella forma del canto: l'infinito che riverbera in una geometria ossea.

Riferimenti bibliografici

Amara, Di Matteo 2010

L. Amara, P. Di Matteo, *Teatri di voce*, "Culture Teatrali" 20 (2010).

Agamben 2023

G. Agamben, *La voce umana*, Macerata: Quodlibet, 2023.

Artaud 1974

A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris: Gallimard, 1974.

Artaud 1978a

A. Artaud, *Le théâtre et son double*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris: Gallimard, 1978.

Artaud 1978b

A. Artaud, *Suppôts et Supplications*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. XIV**, Paris: Gallimard, 1978.

Barthes 1973

R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973.

Bartolomei 2020

G. Bartolomei, *Le scritture vocali*, Mantova: Corraini, 2020

Berberian, Carmi 1996

C. Berberian, L. Carmi, *Stripsody*, Roma: Arco d'Alibert, 1966.

Bene, Deleuze 1979

C. Bene, G. Deleuze, *Superpositions. Richard III suivi de Un manifeste de moins*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

Bene, Dotto 2004

C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano: Bompiani, 2004.

Bologna 1992

C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna: il Mulino, 1992.

Bologna 2022

C. Bologna, *Eunoé. Liber amicorum per Giorgio Agamben*, Macerata 2022.

Busi 1999

G. Busi, *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, Torino: Einaudi, 1999.

Cage [1971] 2002

J. Cage, *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham* [1971], Lipsia 2002.

Cavarero 2003

A. Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano: Feltrinelli, 2003.

Crippa 2015

S. Crippa, *La voce. Sonorità e pensiero alle origini della cultura europea*, Trezzano sul Naviglio: Unicopli, 2015.

Di Vita 2022

N. Di Vita, *Il nome e la voce. Per una filosofia dell'inno*, Vicenza: Neri Pozza, 2022.

De Certeau 1982

M. De Certeau, *La fable mystique (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris: Gallimard, 1982.

De Certeau 2013

M. De Certeau, *La fable mystique (XVIe-XVIIe siècle)*, Tome 2, Paris: Gallimard, 2013.

De Marinis 2006

M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, Roma: Bulzoni, 2006.

Derrida 1965

J. Derrida, *Artaud: la parole soufflée*, "Tel quel" 20 (1965).

Dumèzil 1982

G. Dumèzil *Apollon sonore at autre essays*, Paris: Gallimard, 1982.

Durante 1976

M. Durante, *La parola come «cammino» in immagini greche e vediche* [1958], in Id., *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, vol. II, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1976.

Facci, Garda 2021

S. Facci, M. Garda (eds.), *The Female Voice in the Twentieth Century*, London: Routledge, 2021.

Fussi 2000

F. Fussi, *La voce del cantante. Saggi di foniatria artistica*, Torino: Omega Edizioni, 2000.

Heller-Roazen 2005

D. Heller-Roazen, *Echolalias. On the Forgetting of Language*, New York: Zone Books, 2005.

Jacobson 1971

R. Jacobson, *Linguaggio infantile, afasia e leggi foniche generali*, in Id., *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, traduzione di L. Lonzi, Torino: Einaudi 1971.

Leoni 2022

F.A. Leoni, *Voce. Il corpo del linguaggio*, Roma: Carocci, 2022.

Monk, Marranca 2024

M. Monk, B. Marranca, *Conversazione tra Meredith Monk e Bonnie Marranca*, Bologna 2024.

Odello, Szendy 2023

L. Odello, P. Szendy, *La voix, par ailleurs. Ventroloque, bégaiement et autres accidents*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2023.

Piana 1991

G. Piana, *Filosofia della musica*, Milano: Guerini, 1991.

Pitozzi 2017

E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Macerata: Quodlibet, 2017.

Pitozzi 2021

E. Pitozzi, *Neuma. Quattro diversi modi di comporre in voce*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore II*, Roma: Bulzoni, 2021.

Preisendanz 1928-1931

K. Preisendanz, *Papyri Graecae Magicae*, Stutgard: Teubner, 1928-1931.

Rendich 2018a

F. Rendich, *L'origine delle lingue indoeuropee. Struttura e genesi della lingua madre del sanscrito, del greco e del latino*, Roma: L'Indoeuropea, 2018.

Rendich 2018b

F. Rendich, *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee. Dizionario indoeuropeo (sanscrito-greco-latino)*, Roma: L'Indoeuropea, 2018.

Serra 2011

C. Serra, *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*, Milano: Il Saggiatore, 2011.

Scotto di Carlo 1978

N. Scotto di Carlo, *Pourquoi ne comprend-on pas les chanteurs d'opéra?*, "La Recherche" IX/89, 1978.

Tomatis 1987

A. Tomatis, *L'oreille et la voix. On chante avec son oreille*, Paris: Robert Laffont, 1987, pp.128-140.

Zumthor 1983

P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris: Seuil, 1983.

III.
Pratiche tra musica e teatro

Direzione d'orchestra: un'arte dell'ascolto

Edoardo Rosadini

Non è nostro intento riepilogare in questa voce del lessico la storia della direzione orchestrale. Piuttosto, ci proponiamo di evidenziare l'emergere d'un suo particolare aspetto che abbiamo avuto modo di sperimentare direttamente e che, in modo discreto ma pervasivo, sta capovolgendo il mito che vede nel direttore d'orchestra l'autoritario detentore d'un potere talmente assoluto da essere stato utilizzato come emblema del potere in sé. Nel 1960, Elias Canetti, da sempre ossessionato dal connubio fra massa e potere, compone un ritratto del direttore d'orchestra che riflette le liturgie collettive dei regimi totalitari:

Non c'è alcuna espressione del potere più evidente dell'attività del direttore d'orchestra. Ogni particolare del suo comportamento in pubblico è significativo; qualunque cosa egli faccia, getta una luce sulla natura del potere. Chi non ne sapesse nulla, potrebbe dedurre l'una dopo l'altra tutte le caratteristiche del potere da un attento esame del direttore d'orchestra.¹

Canetti precisa poi le caratteristiche del direttore d'orchestra in quanto autocrate novecentesco: la posizione eretta, elevata e solitaria, l'essere visibile davanti e di dietro, i comandi impartiti con sguardi e gesti, il diritto di vita e di morte sulle voci, il detenere le leggi in forma di partitura, l'essere costantemente *guardato*. L'individuazione delle qualità e dei valori, che emergono dalla direzione orchestrale in età contemporanea, definisce però un livello culturale decisamente opposto. In altri termini, la realtà delle esperienze artistiche induce a vedere nella direzione orchestrale l'emblema d'un ascolto democraticamente aperto al riconoscimento – proprio da parte del direttore – delle istanze e pulsioni dell'ensemble. Come abbiamo avuto modo di constatare personalmente, il percorso dell'interpretazione non passa, come una sorta di forma non codificata in scrittura, dal direttore all'orchestra e dall'orchestra al pubblico, ma si forma all'interno d'un ambito relazionale definito dall'incontro fra il direttore e gli orchestrali e influenzato dalla presenza di un determinato pubblico come anche, per quanto riguarda l'opera, dal lavoro del regista e dalla collaborazione delle maestranze.

Alcuni esempi chiariranno il passaggio dal mito del flusso comunicativo a senso unico, attraverso il quale il direttore trasmetterebbe all'orchestra la sua concezione dell'opera, all'empirico interagire di flussi comunicativi

1. Canetti 1981, p. 478.

molteplici che trovano nel direttore un essenziale e complesso momento di sollecitazione e connessione, sintesi e rilancio al pubblico.

Carlo Maria Giulini trasformava ogni prova in un laboratorio di attenzione e riflessione, sostituendo l'impostazione autoritaria relativa al ruolo direttoriale con una leadership silenziosa che non diffondeva atmosfere emozionalmente eccitate, ma una tensione a comprendere e a entrare in stato di relazione. Tensione oggettivata dall'abitudine di Giulini a cantare a fior di labbra i passaggi strumentali.

Riccardo Muti coniuga l'esercizio dell'autorità con obiettivi pedagogici e civili che fanno dei rapporti con l'orchestra l'effettivo contesto formativo degli aspiranti direttori, il cui fine essenziale non è imporre la ridefinizione formale della partitura, ma ribadire la centralità della musica come patrimonio collettivo.

Nézet-Séguin sfiora il rapporto di vicinanza fra il direttore d'orchestra e l'allenatore sportivo consigliando di non scambiare sguardi soltanto con le prime parti dell'orchestra ma anche con i professori nelle file più lontane dal podio: «Così – dice – li fai sentire parte del gioco». Gli fa eco Gergiev: «Se guardo un musicista, vuol dire che mi interessa a lui. E questo lo fa interessare a me. In tutto quel che faccio, cerco di affidarmi all'espressione e al contatto visivo».

Il direttore d'orchestra non solo è guardato, ma guarda a sua volta; non impone la replica di partire sempre uguali, ma allena la squadra dei musicisti; non si trova anche idealmente in una posizione elevata e solitaria, ma gestisce i flussi che passano fra due collettività e se stesso; non impone una linea interpretativa formulata nel corso di letture solitarie, ma ricava la sostanza sonora e dinamica dell'esecuzione dalle interazioni fra questa linea e tutta una serie di elementi dinamici: gli orchestrali, in primissimo luogo, e poi l'acustica degli spazi, la consapevolezza e la disponibilità delle maestranze, le attese e la composizione del pubblico.

Probabilmente, il direttore che meglio rappresenta la tendenza ad agire su orchestrali, solisti e cantanti per ricavarne idee e dinamiche acustiche da immettere nell'esecuzione, è Claudio Abbado. Alla Scala, a Vienna e a Berlino, Abbado ha promosso un modello di direzione partecipativa, fondando orchestre giovanili come la European Community Youth Orchestra e la Lucerne Festival Orchestra. Il suo gesto essenziale e sobrio trasmetteva energia e ascolto reciproco, facendo dell'orchestra una comunità in equilibrio tra tensione visionaria e sensibilità collaborativa. La pianista Martha Argerich sintetizza così il suo approccio empatico e pedagogico: «Con Claudio non ci sentivamo diretti, ma ascoltati».

Come tradurre in pratica questa cultura dell'ascolto che, diramandosi in modo non ancora organizzato e organico, si sta di fatto intrecciando e spesso sostituendo alla cultura dell'interpretazione imposta in base al tradizionale principio di autorità?

Possiamo, al proposito, condividere esperienze personali. Spesso diciamo agli allievi di non ascoltare soltanto la loro esecuzione ma di individuare

e cogliere le singole esecuzioni si tutti i compagni che suonano assieme a loro. L'esigenza di entrare in relazione con gli altri in tutte le fasi del processo interpretativo è fondamentale. Tale esigenza viene però trascurata dalla formazione del musicista. Proprio per questo, l'apporto del teatro può costituire, per chi suona uno strumento, un'occasione preziosa di completamento identitario.

Sappiamo che ciò che resta dell'arte musicale sono performance sonore riprese o registrate, in queste, però, vorremmo potere riconoscere le tracce di relazioni, di ascolti, di percezioni che, pur non aparendo nella pura e semplice esecuzione, sono pur sempre in colui che suona, e fanno parte del suo bagaglio di esperienze e nozioni. Quella musicale è un'arte di forme e persone, che non solo eseguono partiture ma, come fanno gli attori, esistono all'interno delle loro esecuzioni. Compito del direttore d'orchestra è accordare le presenze dei singoli orchestrali e dell'ensemble al flusso dei suoni intonati. La sua preoccupazione costante è favorire le relazioni con gli altri e fra gli altri, il suo principale strumento, come ha notato Martha Argerich, l'ascolto. Anche il direttore-autocrate descritto da Canetti ascolta gli orchestrali ma una cosa è ascoltare per conoscere e capire, un'altra, quasi opposta, è ascoltare per giudicare, espropriare, punire. Scrive Canetti:

Lo sguardo del direttore, più intenso possibile, afferra l'intera orchestra. Ogni orchestrale si sente guardato da lui, e soprattutto ascoltato da lui. Le voci degli strumenti sono le opinioni e le convinzioni cui egli presta la massima attenzione. Egli è onnisciente poiché, mentre gli orchestrali hanno dinanzi a sé unicamente la loro parte, il direttore ha nella testa o sul podio l'intera partitura. Egli sa benissimo cosa sia permesso a ciascuno in ciascuno istante. Il fatto di badare contemporaneamente a tutti gli conferisce la parvenza dell'*onniscienza*².

Un direttore d'orchestra non sapere tutto, sigillando l'interpretazione in un sistema estetico chiuso, ma deve capire tutto quello che succede durante le prove e nel corso dei concerti. Deve capire se uno non è motivato e come motivarlo. Karajan, rispondendo a una giornalista che gli aveva chiesto perché durante i concerti tenesse sempre chiuse gli occhi, disse: «Perché io sento tutti».

Aveva bisogno di capire quello che succedeva in ognuno. E crediamo avesse bisogno di capirlo in anticipo. In questo modo poteva intervenire, aiutando i cantanti che aveva preso male il fiato o gli orchestrali non in sintonia con l'ensemble. I direttori di orchestra più convincenti sono quelli che hanno una fortissima percezione di ciò che accade sia al livello musicale sia al livello personale. Dal punto di vista del pubblico, un direttore d'orchestra può apparire fantasioso o rigido, esagitato o minimale, in ogni caso, se conosce il suo mestiere, sarà comunque un artista in contatto con la complessità relazionale dell'ensemble. Tutti i musicisti che hanno lavorato

2. Canetti 1981, pp. 480-481.

con Claudio Abbado dicono che lui era in questo assolutamente eccezionale. L'azione che esercitava nei riguardi dell'ensemble consente di risalire al significato dei suoi gesti. In certi momenti era come se dicesse: «Qui suonate piano, fate quasi silenzio. C'è fra di voi uno strumento che ha bisogno di questo aiuto per emergere».

Abbado indirizzava gli orchestrali a percepirsi vicendevolmente. Per questo motivo voleva che le sue ultime orchestre facessero molta musica da camera. A Lucerna aveva addirittura formata un'orchestra mettendo assieme molti gruppi di musica da camera.

Bisognerebbe approfondire questi aspetti perché, oggi, il direttore d'orchestra è sempre meno autoritario e definisce piuttosto un inedito ruolo di facilitatore di processi.

Riferimenti bibliografici

Canetti 1981

Elias Canetti, *Massa e potere*, Milano: Adelphi, 1981.

Attori-Cantanti

Fabrizio Festa

Premessa

Affrontare, anche solo sotto il profilo della ricerca di una definizione storico-critica il tema del rapporto tra la dimensione attoriale e quella del cantare, richiederebbe molto di più dello spazio qui a nostra disposizione. Ci concentreremo, allora, solo su alcuni punti cardine, attorno ai quali tale relazione si è costruita e si costruisce tutt'oggi, pur nel mutare delle dinamiche e dei pesi. Preliminarmente, è bene chiarire che ci interesseremo del canto solo nel contesto della musica. Ovvero, solo nel contesto di quell'arte che conosciamo con il nome *musica*, e che definiamo tale perché si è strutturata formalmente e secondo codici riconoscibili e trasmissibili.¹ Si può parlare di canto al di fuori del contesto musicale? La risposta è: ovviamente sì. Il fatto che il canto si avvalga di elementi, come altezza e durata dei suoni, che siamo usi identificare come musicali non implica automaticamente che il cantare avvenga soltanto ed esclusivamente negli ambiti e nelle forme della musica. D'altronde, potremmo affermare lo stesso anche per la recitazione. Di conseguenza, qui ci occuperemo del rapporto attore-cantante/recitazione-cantare, esclusivamente per come si è definito nella musica. Inoltre, il nostro riferimento principale sarà la musica occidentale, pur nelle sue diverse declinazioni. Queste precisazioni preliminari lasciano intuire la complessità del tema e le sue molteplici derivazioni in territori quali, ad esempio, quelli degli studi etnologici, antropologici e sociologici.

Una seconda necessaria precisazione riguarda proprio la musica. Lungi dal voler cercare di definire tale arte, è però essenziale comprendere che si tratta di un'arte derivata. In altre parole, la musica, soprattutto per come la conosciamo e la pratichiamo in Occidente, deriva da almeno due fondamentali, precedenti esperienze artistiche: la poesia e la danza. La strutturazione metrica della poesia greco-latina è alla base della formalizzazione musicale del concetto di durata. Inoltre, la durata delle sillabe possedeva già un sua caratterizzante intonazione, elemento questo dell'intonazione (ovvero dell'utilizzare altezze sonore diverse per le sillabe di diversa lun-

1. Questo non implica che la musica sia un "linguaggio universale", il che è palesemente falso. Vuol solo dire che ci occuperemo del canto nel contesto di quelle musiche che si sono strutturate in codici, non importa se solo orali o anche scritti. Peraltro, nessun codice musicale scritto si struttura senza avere alle spalle una serie di convenzioni orali, che rendono tale codice interpretabile ed eseguibile.

ghezza) presente ancora oggi in alcune delle lingue correntemente parlate in diverse parti del nostro pianeta.² Che la danza preceda temporalmente la musica non deve stupirci.³ Non solo è del tutto evidente che si può danzare senza bisogno di un sostegno o di un accompagnamento musicale, ma è altrettanto evidente che il movimento del coreuta o dei coreuti ha suggerito ai musicisti l'idea stessa della forma. Questo non vuol dire che tutte le forme musicali derivino dalla danza. Anzi, storicamente molte se ne sono allontanate, altre sono andate a costituirsi in maniera del tutto autonoma. La nostra affermazione semplicemente suggerisce che senza il riferimento al movimento del corpo del coreuta la forma musicale si sarebbe sostanzialmente evoluta soprattutto come derivazione della prosodia. Che ci sia un legame tra prosodia e danza, ovvero tra struttura della metrica classica e danza è questione nota.⁴ Questo legame è la scintilla che dà vita alla musica (sempre nel senso che diamo al termine in questo scritto).

La terza ed ultima precisazione concerne un dato troppo spesso trascurato: la musica non è un linguaggio, né tantomeno una lingua.⁵ Parlare di "grammatica" della musica è una pericolosa semplificazione, che lascia intendere la musica posseda una sua sintassi, il che è chiaramente falso. La musica è un'arte compositiva: si mettono insieme i pezzi secondo regole meramente compositive. Sono mattoni privi di qualsiasi contenuto semantico. Il compositore è un falegname,⁶ non un poeta o un drammaturgo. Di conseguenza, il rapporto col testo è, fin dagli esordi, un rapporto basato su affinità fonologiche, su finalità emotive, ma svincolato dal contenuto del testo medesimo. Tant'è che nella storia della musica occidentale le medesime partiture, le stesse melodie sono servite per testi dai significati non solo diversi, ma a volte persino antitetici. Anche le sequenze accordali che, al momento in cui nella storia della musica occidentale si afferma la cosiddetta "melodia accompagnata" finiscono per consolidarsi in strutture ben codificate, restano vincolate a necessità meramente compositive. Certamente i compositori, nel confrontarsi con un testo, hanno cercato e cercano di mettere insieme i pezzi nella maniera più efficace ed efficiente. D'altra parte, però, quei medesimi pezzi sono serviti o sarebbero potuti servire per testi diversi e di differente natura. Inoltre, spesso la parola è stata e viene

2. Sull'argomento Pöhlmann, West 2001, pp. 49–52 e Barker 1989, pp. 232–236. Se ne occupano, tra i molti, Aristosseno negli *Elementa Harmonica*, lo Pseudo-Plutarco del *De Musica* e Aristide Quintiliano nell'*Institutio Oratoria*.

3. Scrive de La Motte [1993] 2010, p. 13: «I raggruppamenti di 2+2= 4 battute e 4 +4 = 8 battute sono stati inventati dalle gambe dei ballerini...».

4. Sull'argomento, ad esempio, David 2006.

5. Festa 2009a.

6. Schönberg, proprio all'inizio del suo *Manuale di Armonia* riprende la comparazione col falegname (Schönberg [1922] 1978, p.3). Sull'argomento anche Festa 2009b, p. 42 e sgg. e Spitzer 2006, nota 8 p. 160: «le parole greche armonia e armóttein provengono in origine dalla sfera del tatto e della vista(tatto>vista): sono termini del falegname (il 'congiungitore') che 'adatta le parti'».

suddivisa, spezzata, e, in particolare nella musica dal secondo Novecento in poi, persino ridotta alle sue più elementari componenti fonetiche, esaltando quest'ultime piuttosto che l'aspetto semantico.⁷

Cantare

Cosa intendiamo quando diciamo: sta cantando? Sebbene ci siano alcune risposte facilmente intuitive, al momento in cui ci accingiamo a precisare ed approfondire, le complicazioni non mancano. Qui ci limiteremo a rispondere a tale domanda secondo quanto si prefigge questo scritto. Definiamo l'atto del cantare come l'emissione di suoni di altezza e durata⁸ definite. Si tratta di una definizione molto circoscritta e che in sé contiene un'altra definizione: quella di melodia. Tenendo conto dei limiti che ci siamo imposti, una melodia è una sequenza di suoni (non solo vocali) di altezza e durata definite. Una melodia ha sicuramente un inizio, ma non necessariamente una fine. Nella storia della musica occidentale il come concludere una melodia ha da sempre rappresentato uno dei problemi più complessi, e persino una delle sfide maggiori sia per i trattatisti, sia per i compositori e gli esecutori. Molte delle cosiddette forme chiuse, con o senza ripetizione, nascono proprio come risposta a tale esigenza. Da questo punto di vista, un "tema" è una melodia breve, che ha un inizio e una fine ben definite. I temi sono un sottoinsieme dell'insieme molto più vasto delle melodie: tutti i temi sono melodie, mentre non tutte le melodie sono temi. In altre parole, un cantante, o uno strumentista, possono dar vita ad una melodia senza fine. Oppure, possono decidere di ripetere e sviluppare un tema, elaborandolo, variandolo, per poi magari riproporlo come lo si è ascoltato all'inizio. E il testo? E la parola? È facile intuire che, date tali definizioni, il rapporto tra canto/melodia da un lato e testo dall'altro non è affatto scontato, soprattutto dal momento in cui, come è accaduto nella storia della musica occidentale, i pesi non si sono più equilibrati. Torneremo più avanti su questo tema. Per il momento, ci basti dire che colui che canta non ha bisogno necessariamente di un testo, così come colui che recita non ha

7. Un aspetto questo dell'oblio del significato già presente fin dagli organa duecenteschi e nella polifonia fino al XVI secolo, ed oltre. Il sovrapporsi delle linee di canto porta inevitabilmente alla sovrapposizione del testo, con l'ovvia conseguenza che il testo stesso diventa inintelligibile.

8. Il concetto di durata in musica ha un duplice valore: si riferisce da un lato alla durata metrica delle note rispetto ad un'unità di misura definita come intero. Quindi, dato un intero, ci sarà una metà, un quarto, un ottavo e così via. Dall'altro lato, alla durata temporale dei suoni, che viene misurata oggi in bpm (battiti per minuto) su base sessagesimale. Di conseguenza, la durata temporale di un suono non coincide con quella metrica. Se definisco la durata temporale di un valore metrico pari a $\frac{1}{4}$ uguale a 60 bpm (un evento al secondo), quel suono durerà un secondo. Un suono di pari valore metrico ma eseguito a 120 bpm (cioè due suoni per secondo) durerà la metà.

necessariamente bisogno di un testo. Insomma, nell'approcciarsi a trattare il rapporto tra attore e cantante bisogna, come primo passo, liberarsi dall'idea che sia assolutamente necessario un testo. Tanto nel canto, quanto nella recitazione, la parola non è l'unica possibilità, non è indispensabile. Questo spiega perché un cantante reciti anche quando stia solo vocalizzando un fonema, persino al di fuori di un qualsiasi contesto narrativo.

Recitar cantando, cantando recitare

I cantanti, indipendentemente dal genere e dalla tipologia di canto, recitano? La questione è spinosa e controversa, soprattutto perché non è chiaro cosa si voglia intendere con l'atto e l'azione del recitare. Il nostro presupposto è che già l'atto e l'azione del cantare siano recitazione, partendo dall'assunto che l'intero corpo del cantante è coinvolto in quell'atto ed in quell'azione indipendentemente dai generi musicali e dalle tipologie di canto e vocalità. Tant'è che i verbi che descrivono la recitazione e il canto afferiscono tutti al medesimo campo semantico. L'etimologia del verbo recitare si appoggia, com'è noto, alla radice indeuropea *kei*, in latino *ciere*, che fiorisce in diverse forme verbali. Recitare, ma anche incitare ed eccitare. Quella radice indoeuropea descrive il movimento, l'agitazione, il chiamare a sé o in pubblico (ad esempio, il citare in giudizio). Nelle forme dell'oratoria classica, pensiamo a Cicerone, recitare definisce una vera e propria performance pubblica: le *recitationes publicae* erano a tutti gli effetti atti performativi, che oggi non esiteremmo a definire teatrali. La componente gestuale era parte integrante di quelle *recitationes*. Atti, perciò, che andavano ad aggiungersi alle diverse forme di teatro, dalla commedia alla tragedia, già a quell'epoca ampiamente formalizzate. Nella radice del verbo recitare il richiamo alle componenti fondamentali della retorica è palese. La realizzazione di un'orazione si costituisce in fasi che sono le medesime della composizione musicale: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio* sono gli elementi del comporre musicale. In particolare, la *actio*, dove gesti e voce vengono modulati per enfatizzare i contenuti dell'orazione, è di fatto un perfetto esempio di performance musicale. Inoltre, gli obiettivi che si prefigge un oratore – *docere*, *delectare*, *movere* – sono sostanzialmente i medesimi che si prefigge un musicista. Dunque, recitare, che già contiene etimologicamente un riferimento al moto, implica il *movere*, ovvero la commozione e l'emozione. Cercando di sintetizzare, potremmo dire che il recitare descrive una forma di performance pubblica, nella quale, riferendoci adesso solo alla dimensione vocale, la voce viene modulata, cambia tono e intensità. Da questo punto di vista, se interpretiamo la sillaba *re* come un prefisso intensivo, il *re*-citare descrive il dar vita alla parola al di là della pagina scritta, del testo, ed anche, ovviamente, della partitura, andando ad assumere forme e caratteristiche adatte ai diversi contesti. Importante è anche sottolineare l'elemento iterativo, l'idea della ripetizione che è contenuta

in quel prefisso *re*: in musica ripetere è una prassi perorativa essenziale, che assume diverse finalità a seconda dei generi. A queste considerazioni, va aggiunto un ulteriore elemento. Il verbo intonare afferisce al sostantivo latino *tonus*, in greco *tónos*, sostantivo connesso al verbo *teíno*, il cui primo significato è tendere una corda tra due estremi. In greco, infatti, il primo lemma del sostantivo *tónos* è: fune, corda, inclusa la corda di uno strumento musicale. Lo spettro semantico del sostantivo *tónos* insiste su questo aspetto della tensione. Anche l'aggettivo da esso derivato, *tónikos*, esprime in prima battuta la medesima idea. Di conseguenza, quando *tónikos* trova il suo posto nel contesto della metrica indica che l'accento ha una funzione non solo intensiva, ma anche tensiva: è il risultato di una tensione. Insomma, recitare ed intonare hanno in comune il generare movimento, tensione, emozioni e commozione. La musica muove e commuove, come ebbe a dirmi Antonio Serravezza, ed aggiungo perché a sua volta è informata delle arti della prosodia e della danza. Se, dunque, leggiamo l'atto del recitare nella dimensione emotiva e commotiva, possiamo definire il canto come un'intensificazione della recitazione, nella quale la componente del contenuto assume pesi diversi a seconda dei contesti e degli scopi. Nel canto, e non solo in Occidente, spesso prevale la finalità emotivo-commotiva rispetto a quella significativo-contenutistica. Di tale prevalenza, sono testimonianza moderna alcuni generi musicali come il Singspiel (tra i tanti, *Die Zauberflöte* di Mozart), l'operetta e il musical. In questi generi, allo scopo di esplicitare i nodi narrativi, e quindi salvaguardare la componente contenutistica, il recitativo non è cantato ma solo recitato. Va precisato che non si tratta, nei casi qui sopra citati, di generi "mistici". Al contrario, sono generi che si fondano su una teoria della recitazione che assume il canto, la prosa, la danza come parte integrante dell'atto e dell'azione di un recitare inteso appunto come integrazione delle diverse possibilità, competenze e opportunità.

Chi è l'ancella di chi?

Questi brevi cenni lasciano intuire che il dibattito intorno al primato della parola sulla musica, o viceversa, ha solcato profondamente la storia della musica in Occidente soprattutto dal XVI secolo in poi. Non possiamo certamente ripercorrere le tappe di quel dibattito (peraltro non ancora sopito). Quel che qui ci interessa, è semplicemente evidenziare un passaggio legato proprio al canto. Nel cantare la parola, i pesi si distribuiscono diversamente. Ovvero, anche nel caso in cui – come avrebbe voluto Vincenzo Galilei o come scriveva Giulio Cesare Monteverdi, il fratello di Claudio – l'orazione fosse posta a signora dell'armonia, immaginando una perfetta melodia monodica che permettesse la completa comprensione del testo, la potenza emotiva del canto trasforma la componente semantica delle parole. In molti casi, questa trasformazione si è concretizzata in veri e propri ribaltamenti

semantici. Un esempio, fra tutti: *Die Moritat von Mackie Messer*, il celebre brano che troviamo nel *Preludio* della *Dreigroschenoper*, il capolavoro di Bertold Brecht e Kurt Weill. Con il titolo “americano” *Mack the knife*, affidato alla voce di Louis Armstrong, di Ella Fitzgerald o di Frank Sinatra,⁹ perde il suo potere caustico e la sua forza politica. Diventa una gradevole melodia da intonare tutti assieme, magari battendo le mani. Sorte toccata a canzoni come ‘O surdato ‘nnammurato,¹⁰ *Tammurriata Nera*,¹¹ ma anche a celebri brani operistici, come il coro *Va pensiero* dal *Nabucco* verdiano, che i leghisti volevano quale inno nazionale. Una melodia efficace, d'altronde, è uno strumento eccellente per veicolare un testo. Qui si apre un'altra *vexata quaestio*: il rapporto tra il compositore e l'autore, rapporto declinato nei secoli nelle maniere più diverse, con esiti estremamente variegati. Tale rapporto, ovvero la maniera in cui il compositore legge il testo e lo reinterpreta, proponendo una sua versione musicale (compositori diversi si sono esercitati molto di frequente sui medesimi testi, e con esiti affatto differenti), determinerà poi il modo in cui il cantante proporrà a sua volta quel testo al pubblico. Inoltre, non dobbiamo sottovalutare un dato storico, prima ancora che musicologico. Facciamo un esempio: Verdi e Shakespeare. Non solo Verdi affida ad un intermediario la stesura del libretto (Boito per *Falstaff* e *Otello*), ma entrambi leggono Shakespeare come lo si leggeva nella seconda metà del XIX secolo. E lo propongono al pubblico come lo si recitava nella seconda metà del XIX secolo. Il cantante, quindi, costruisce il suo rapporto col testo, e la recitazione, sulla base sia della partitura e del libretto in questo caso, sia del *milieu* in cui partitura e libretto sono nati. Nel tempo, poi, su quella prima lettura si sono andati stratificando atti performativi ed interpretativi, che certamente hanno modificato la versione originale. Nel mondo musicale, la volontà del compositore è una specie di convitato di pietra, con cui direttori d'orchestra, cantanti, orchestre, registi, scenografi, costumisti, si debbono confrontare, pur nella convinzione, più o meno esplicita, che ad un certo punto ciascuno degli artisti coinvolti goda di un suo diritto di interpretazione. Ed ecco che allora il cantante molto spesso finisce per premere l'acceleratore sull'elemento melodico-musicale, piuttosto che sottolineare la specifica natura delle parole che sta can-

9. Louis Armstrong, tra le tante versioni disponibili: https://www.youtube.com/watch?v=Nk2YpWo2_Zs

Ella Fitzgerald: <https://www.youtube.com/watch?v=wYaEVSjg5BE>.

Frank Sinatra: <https://www.youtube.com/watch?v=Fk-PuZeQH-g>.

10. Testo di Aniello Califano, musica di Enrico Cannio, composta nel 1915, racconta di un soldato al fronte durante la Prima Guerra Mondiale, che pensa con nostalgia alla sua amata lontana. Il verso «si' stata 'o primmo ammore e 'o primmo e ll'urdemo sarraje pe' mme!» è un chiaro riferimento al fatto che la morte potrebbe far calare il sipario definitivamente su quella passione.

11. Composta da E. A. Mario su testo di Edoardo Nicolardi nel 1944 con l'intento di sottolineare il dramma dei figli nati dall'incontro tra i soldati americani occupanti e le ragazze napoletane.

tando. Nel canto, del resto, la voce non si limita a veicolare un contenuto. La voce di per sé diviene gesto, spazio, corpo sonoro. La parola cantata è insieme dichiarazione e incarnazione, è atto performativo che contiene in sé la tensione drammatica e drammaturgica del linguaggio e dei linguaggi. Basterebbe qui pensare alla straordinaria esperienza di Demetrio Stratos, ed in particolare al suo *Cantare la voce*.¹² Ed ancora, alla straordinaria interpretazione che Francesca della Monica ha dato del *Solo J* dalla *Passion selon Sade* di Sylvano Bussotti.¹³ Ed infine, a *Stripsody, for a Lady* di Cathy Berberian, pagina composta nel 1966 che gioca sui suoni dei fumetti.¹⁴ Gli esempi sono innumerevoli e li troviamo in tutti i generi vocali, senza eccezioni. Questi esempi, peraltro, ci lasciano intravedere un aspetto, di cui qui possiamo fare solo cenno: l'articolato rapporto tra compositore e cantante, sottolineando che sovente nella storia della musica occidentale i compositori hanno composto pensando esattamente a quella voce e a quelle qualità performative, così come hanno composto esattamente per quello strumentista. Altro elemento questo dell'individuazione dell'interprete, che va ad integrare il già complesso rapporto tra compositore e autore, tra partitura e testo.

Conclusione

Se il recitare è un gesto che potrebbe restare ancorato al segno linguistico senza che ciò ne sminuisca il valore o la funzione, il cantare lo oltrepassa sempre. A volte, persino, lo nega. Ogni nota comporta una scelta di postura, di respiro, di intenzione, che è un passo ulteriore rispetto alla mera emissione della voce. Per questo, potremmo dire che il cantante è un attore che si mette in scena nel momento stesso in cui la voce si apre: l'intonazione non descrive un'emozione, la genera, senza doversi appoggiare al significato. Il canto è una forma di *agire vocale* in cui la parola diventa un atto pubblico di invocazione e avocazione. D'altronde, il canto, e quindi il recitare cantando e il cantando recitare, soffrono di quell'intrinseca nostalgia, che è la forza e la debolezza della musica. La musica è arte della perdita. La musica è l'arte della perdita, senza neppure la possibilità di elaborare il lutto. Il suono si dissolve. Dopo un concerto, non resta nulla. La musica non consente neppure una redenzione proustiana. La filologia musicale, che non è una tipologia di restauro e a cui afferisce anche la citata "volontà del compositore", permette solo il ripristino di atti performativi, che però non ci danno alcuna garanzia effettiva. I musicisti, insomma, muoiono senza

12. Demetrio Stratos, *Cantare la voce*, Cramps Records, 1978.

13. *La Passion selon Sade*, "mistero da camera" come recita il sottotitolo, debuttò a Palermo nel 1965, con Cathy Berberian come protagonista. Bussotti è anche l'autore del libretto. L'interpretazione di Francesca della Monica la si può ascoltare al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=L2F6jQPPZok>.

14. <https://www.youtube.com/watch?v=YQLmukQMql0>.

ricordi né rimpianti musicali. La musica è l'arte dell'impermanenza. E di conseguenza lo è anche il canto, cui ci aggrappiamo proprio per illuderci che il tempo non ci sfugga.

Riferimenti bibliografici

Barker [2002] 2005

A. Barker, *Psicomusicologia nella Greca antica* [*Psychomusicology and Other Ancient Musicological Writings*, Leuven: Peeters, 2002], traduzione di A. Meriani, Napoli: Guida Editori, 2005.

Barker 1989

A. Barker, *Greek Musical Writings*, vol. II, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Bologna 1992

C. Bologna, *Flatus vocis*, Bologna: Il Mulino, 1992.

David 2006

A.P. David, *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetry*, New York: Oxford University Press, 2006.

de la Motte [1993] 2010

D. de la Motte, *La melodia. Un libro da leggere e da studiare* [*Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Monaco di Baviera: Dtv, 1993], traduzione di M. Giani, Roma: Astrolabio, 2010.

Festa 2009a

F. Festa, *L'equivoco*, in M.P. Pozzato e L. Spaziantè (a cura di), *Parole nell'Aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, Pisa: ETS, 2009.

Festa 2009b

F. Festa, *Musica: suoni, segnali, emozioni*, Bologna: Editrice Compositori, 2009.

Pöhlmann, West 2001

E. Pöhlmann, M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

Schönberg [1922] 1978

A. Schönberg, *Manuale di Armonia* [*Harmonielehre*, Vienna: Universal Edition, 1922], Milano: Il Saggiatore, 1978.

Spitzer 2006

L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna: Il Mulino, 2006.

West 1992

M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

Pedagogia e messinscena

Alessio Bergamo

Credo sia necessario premettere che di regia, nelle righe che seguono, si scriverà solo nel ristretto ambito di una riflessione sull'esperienza in corso, cioè sulla messa in scena del *Falstaff* prevista per il progetto IMPACT.

In questo lavoro la necessità di creare uno spettacolo si è intrecciata strettamente con quella di formare al senso del teatro degli allievi alle loro prime esperienze sulla scena. E questo vale tanto per i cantanti, quanto per gli allievi che si stanno occupando dell'allestimento, quanto per quegli allievi che svolgono un ruolo da attori, quanto per gli orchestrali. Altrimenti detto la regia in questo progetto è stata, più di quanto non sia di solito, pedagogia.¹ Lo è stata in tutte le articolazioni del lavoro di messa in scena.

Di qui, dato il materiale, cioè il *Falstaff*, su cui quest'attività pedagogica avrebbe dovuto dispiegarsi, date le condizioni di produzione (economiche, di dislocazione spaziale e temporale dei partecipanti, ecc.) e date alcune convinzioni di Scuola mie e del mio collaboratore e aiuto Massimiliano Cutrera, si sono generate una serie di scelte relative al processo di lavoro e alle soluzioni di messa in scena. Scelte che vado a illustrare e che, considerate nel loro complesso e nelle loro interrelazioni, evidenziano il tipo di concezione registica che ne è alla base.

La prima scelta è stata quella di individuare il cardine dello spettacolo, il *sine qua non* del lavoro di messa in scena. Nel nostro caso si tratta dei cantattori.² Sono loro, cioè artisti che prendono su di sé il nome dei personaggi e agiscono sulla scena, le figure centrali, il cardine su cui gira lo spettacolo. Senza di loro, cioè senza chi porta sulla scena Ford, Alice, Falstaff, Fenton, ecc. il *Falstaff*, inteso come lo svolgimento degli avvenimenti raccontati nell'opera, non potrebbe avere luogo. Potrebbe avere luogo su una scena

1. Secondo Nemirovič-Dančenko il regista ha sostanzialmente tre funzioni: quello di specchio per l'attore, quello di organizzatore dello spettacolo e quello di 'pedagogo'. In questo ruolo il maestro russo comprendeva sia la funzione di spiegare agli attori come e cosa fare sulla scena, cioè di dirigerli, sia una funzione maieutica: aiutarli a trovare dentro di sé le leve che permettessero loro di interpretare un determinato personaggio.

2. Sarebbe scorretto definirli "i performer", perché non sono gli unici performer ad agire in questo *Falstaff* (ci sono anche gli attori, gli orchestrali e i tecnici, che durante lo spettacolo fanno una performance, anche se non sempre visibile al pubblico); sarebbe riduttivo definirli "cantanti", perché agiscono sulla scena e creano le relazioni in quanto personaggi; definirli "attori" sminuirebbe l'arte aggiuntiva messa in campo con il loro lavoro, rispetto a quello svolto solitamente da un attore, arte che esige particolari competenze vocali e musicali. Di qui questa denominazione inelegante ma forse più appropriata nell'ambito di questo progetto.

vuota, potrebbe avere luogo con vestiti quotidiani, potrebbe avere luogo con l'accompagnamento di un pianoforte, ma non senza i cantattori.

Data questa centralità la domanda principale per il regista è: come dirigere i cantattori? Come aiutarli a far sì che sulla scena producano quella serie di interazioni nelle quali il pubblico possa vedere la storia di Falstaff e dei suoi compagni?

In realtà nella formulazione di questa domanda è già contenuto un principio di lavoro con il cantattore, ed è, come scrivevo sopra, un principio di Scuola: pensare la sua presenza scenica come determinata dall'agire più che dal rappresentare, dal caratterizzare. Insomma più che sul 'chi è' e sul 'come rappresento' questo o quel personaggio, focalizzarsi sul 'cosa fa' questo o quel personaggio. Il principio è che lo spettatore tende a ricostruire in termini narrativi la serie di azioni che vede sulla scena. Altrimenti detto: quando il cantattore compie una determinata serie di azioni, lo spettatore vede un determinato personaggio che vive. Può sembrare un semplice spostamento di accento, in definitiva anche il rappresentare presuppone un agire del cantattore a nome del personaggio. Ma il rappresentare è focalizzato su qualcosa di diverso, sull'effetto che bisogna sortire sul pubblico, sulla leggibilità narrativa delle proprie azioni. Ovvero sulla necessità di rendere leggibile la tipologia del personaggio che si rappresenta. Più semplicemente detto: sulla caratterizzazione. Focalizzarsi sulle azioni che compie il personaggio, invece, significa orientarsi sulla sua vita, spostare il centro dell'attenzione del cantattore sulle relazioni interne alla vicenda. E fare questo, cioè pensare il personaggio come il prodotto di una serie di interazioni dei cantattori, determina a cascata una serie di decisioni e scelte.

Cominciamo dalla prossemica. Un'azione, in genere, è sempre condizionata, prodotta da una circostanza conflittuale e tesa alla soluzione di questo conflitto. Su chi o cosa opero, che circostanza conflittuale mi spinge a farlo, a che scopo opero, sono domande base che riorientano tutta la vita scenica del cantattore. Perché entra in scena Cajus? Cosa trova in scena, quale resistenza? Su chi cerca di agire? Cosa lo costringe a cambiare il suo obiettivo prima dell'uscita? E, a sua volta, cosa sta facendo Falstaff? In che circostanze si trova? Come reagisce all'iniziativa di Cajus? Ecc. ecc. Sono domande semplici, ma spesso hanno risposte complesse e con una gittata che va ben oltre la circostanza immediata e contingente della scena e abbraccia tutto l'arco dell'opera. Questo tipo di domande obbliga il regista a costruire attorno al cantattore una rete di relazioni che ne permettano sempre questo tipo di esistenza: un oggetto su cui operare (a cui rivolgersi), dei soggetti o delle circostanze da cui ricevere impulsi per reagire, ecc. Insomma, nel nostro *Falstaff* i cantattori si rivolgono sempre a qualcuno e lo fanno sempre a qualche scopo. Il che significa che la prossemica si dispone spesso per linee diagonali (in maniera che pur 'tenendo' un interlocutore il cantante possa dirigere la voce verso la platea), che il movimento degli attori è piuttosto intenso e che quando sono rivolti alla platea lo fanno o perché tra loro e il pubblico c'è un altro personaggio a cui stanno

parlando o perché stanno direttamente parlando al pubblico, stanno rompendo la quarta parete.

Francamente di opere che come *Falstaff* permettano, anzi esigano questo tipo di impostazione non ce ne sono molte. Opere in cui il tessuto drammatico è così incalzante da risparmiare al regista di escogitare movimenti 'coreografici' o 'espressivi' che servano di ricalzo alla musica in situazioni che sono invece drammaticamente scariche, cioè prive di azione. E con un tessuto musicale tale da esaltare questa drammaticità, cioè la centralità delle interazioni. In questo senso *Falstaff* è veramente unico, con la sua immensa abbondanza di frammenti melodici utili a sostenere questa o quell'azione dei personaggi. In definitiva ci sono pochissimi momenti in cui l'azione scenica è sconnessa, o ha legami flebili con le circostanze esterne (quali l'aria di Fenton nel III atto, ad esempio).

Al tempo stesso questo concentrarsi sull'azione ha una necessità strettamente pedagogica. Infatti i nostri cantattori hanno una preparazione teatrale più che scarsa. Né potrebbe essere diversamente vista la quantità di ore dedicate alla materia chiamata "arte scenica" - circa 40 ore di insegnamento e 35 di studio individuale ad anno accademico, cioè, sostanzialmente, meno di 2 ore a settimana per classe. E l'azione semplice (o come viene anche detto: l'io nelle circostanze date) è il primo e inaggirabile grado dell'educazione di un attore. E visto che il progetto IMPACT mette comunque i partecipanti di fronte all'urgenza di produrre uno spettacolo, una regia impostata nei termini sopra descritti è probabilmente la più proficua per aiutare i cantattori a fare questo primo passo.

La scelta principale di allestimento, quella di un teatro aperto, di un teatro nel teatro, a sua volta, è connessa a queste necessità pedagogiche (e non solo a queste, ne scriviamo più sotto). In definitiva un attore che si prepara ad entrare in scena a vista, si denuncia subito per quello che è: una persona che agirà sulla scena, non un personaggio che ci vive. E questo rende le entrate in scena più facili per un attore principiante, perché si instaura subito tra lui e il pubblico l'accordo che ciò che si vedrà in scena è lui che recita, il che a sua volta, permette all'attore una maggiore organicità, lo mette in condizione di essere meno contratto, di 'sforzare' di meno per farsi passare per un personaggio, per voler essere credibile in quanto personaggio a tutti i costi.

Questa scelta di allestimento, sicuramente condizionata anche dalle possibilità organizzative ed economiche reali del progetto, ha un valore pedagogico anche per gli allievi dell'Accademia di Belle Arti e per quelli di Unical che hanno deciso di occuparsi degli aspetti connessi alla messa in scena. Infatti è un'impostazione che semplifica il lavoro e premette agli allievi di concentrarsi sulla progettazione di oggetti e di mobilio, evitando costruzioni più complesse che imitino abitazioni, pareti, ecc. Il grado pedagogico fondamentale con cui ci si trova a confrontare, nei corsi per scenografi, light designer e costume è quello di far acquisire agli allievi la coscienza del fatto che tutto ciò che è sulla scena, diventa sensato e utile solo nella misura in cui l'attore ci interagisce. Un tavolo o una sedia, o una

rella, o un vestito, o la luce di un sagomatore non devono solo essere ‘belli’ o eleganti o suggestivi o conformi all’epoca di ambientazione dell’allestimento, ma devono soprattutto essere adatti a permettere all’attore tutte le interazioni, le manipolazioni, i movimenti necessari allo svolgimento dell’azione scenica. Un costume non deve impacciare, o, se impaccia, lo deve fare apposta, per condizionare i movimenti nella maniera voluta. Sul tavolo se l’azione lo richiede ci si deve poter salire agevolmente, passare sotto, deve poter essere spostato. L’illuminazione deve essere pensata in base a come vorremmo si vedesse l’azione, e non solo in base all’effetto illuministico e coloristico. E così via.

Tutti aspetti che in teoria sono semplici e chiari, ma che lo diventano pienamente solo a contatto con un processo di messa in scena reale, a contatto col lavoro concreto, vedendo cosa comporta un uomo che agisce in scena. Di qui la necessità di non sovraccaricare gli allievi di scenografia con costruzioni che servano all’ambientazione della storia e limitare i loro compiti alla progettazione e alla realizzazione di oggetti di attrezzatura e mobilio.

Il progetto di regia ha incluso anche in almeno 4 punti l’intervento performativo, cioè in quanto personaggi che suonano sulla scena, di una decina di strumentisti. Questi interventi sono coerenti con il compito base di IMPACT, cioè quello di sviluppare la sensibilità teatrale nel musicista, e affiancano altre iniziative pedagogiche che hanno lo stesso scopo, quali: la presenza degli strumentisti alle prove di messa in scena e al lavoro in preparazione e di training di cui si è scritto sopra.

In chiusura di articolo, vale la pena soffermarsi su un presupposto problematico che riguarda l’aspetto pedagogico di questa messa in scena falstaffiana. Il fatto è che la pedagogia e la messinscena, pur tollerando intrecci e contaminazioni reciproche, tendono a contrapporsi, a contraddirsi, a designare diverse dimensioni di operatività e pensiero. La pedagogia prevede che i tempi di acquisizione delle conoscenze siano misurati sull’allievo: se un allievo non riesce a fare una cosa, si lavora con lui sino a che non matura la capacità di farla (o lo si distrae per un po’, per poi tornare sulla sua difficoltà quando è più sicuro e in grado di affrontarla). In pedagogia è l’allievo che deve trovare le vie di soluzione dei problemi ed è questo percorso che gli permette di scoprirsi, di prendere conoscenza di sé, non razionalmente ma sperimentalmente. La consapevolezza processuale precede sempre la razionalizzazione di quanto si è acquisito.

La regia, e in particolare quella lirica, presuppone invece una produzione con tempi certi e tirannici: il cantante-attore deve essere in grado di fare quanto gli si richiede entro la sera della prima: e se non è in grado il regista si deve inventare un escamotage per risolvere l’intoppo. Si parte da un’indicazione che ha una sua ratio estranea (appartenente al regista) e va eseguita cercando di comprendere e di adattare al proprio corpo-mente questa logica altrui.

Insomma, se lo slogan di ogni buona pedagogia teatrale è: “il teatro non lo si può insegnare, ma l’allievo lo può apprendere”, nella messinscena, so-

vente, manca il tempo di aspettare l'apprendimento e si passa direttamente a insegnare quel che deve fare all'allievo. Si tratta di approcci distinti che tendono a produrre modalità operative anch'esse radicalmente differenti.

L'una vede nell'esito scenico la testimonianza d'un processo pedagogico in fieri, l'altra, all'opposto, inizia dalla messinscena registica e a questa si riferisce.

E però non c'è contraddizione che non possa risultar fertile se si riesce a non farsene schiacciare, se si riesce a cavalcarla. Per questo si è cercato di operare in due direzioni.

La prima è stata di guardare in faccia la realtà e di dirsi che se il percorso compiuto durante IMPACT dal punto di vista pedagogico era paradossale (si cominciava dalla fine) non significa che fosse inesistente. Sono esisti, in definitiva, anche altri modelli di pedagogia. Ad esempio: la pedagogia dell'apprendistato e dell'esempio, quella in cui è facendo che ti si indica come e cosa devi fare, e a te sta di ripetere quanto hai visto fare.

La seconda direzione seguita ha utilizzato a fini pedagogici tutti gli interstizi che si aprivano nel processo teatrale. Ad esempio, nelle call tra un campus e l'altro si guardavano filmati, si analizzavano i comportamenti scenici individuandone le cause e si discuteva come attivare cause differenti per ottenere comportamenti differenti. A questo fine, brevi riunioni durante le prove venivano usate per razionalizzare in itinere quanto accadeva. Abbiamo così imparato a volgere continuamente l'attenzione su quanto ci era riuscito di fare. E cioè sulle piccole conquiste di ogni giorno e sulle condizioni che le avevano consentite.

A conclusione di questo scritto incentrato soprattutto sulle funzioni pedagogiche del disegno registico ideato da me e da Massimiliano Cutrera, vorrei fare alcune osservazioni generali sulle necessità didattiche che si evincono dall'esperienza di questo progetto IMPACT.

La regia deve confrontarsi con tutte le specializzazioni messe in campo dalla realizzazione di uno spettacolo. Richiede una competenza diffusa su queste diverse specializzazioni. Al tempo stesso è un lavoro che le coordina e le collega in un progetto unitario. Per questo la regia è un punto di osservazione privilegiato sulla formazione, quando si lavora con giovani allievi.

L'interdisciplinarietà che caratterizza IMPACT è evidentemente il punto dolente della formazione dei nostri specialisti e, al tempo stesso, è il frutto nutriente di questa esperienza. La competenza specifica si sviluppa, paradossalmente, proprio grazie all'interdisciplinarietà. È lì che se ne capisce la funzione e la si arricchisce di capacità di riflessione e di inventiva. Questo tipo di impostazione formativa è genericamente assente per tutti i settori di formazione (forse un poco meno per gli allievi delle Accademie di Belle Arti) e lo è in termini assai gravi per quello che riguarda i cantanti. E lo è a partire dall'impostazione dei regolamenti didattici dei conservatori. La complessità della specializzazione musicale riduce a sussidiario l'aspetto di formazione teatrale, cosa che evidentemente per i cantanti d'opera non è assolutamente sostenibile.

Prodotto, processo, prassi, progetto

Gerardo Guccini

Il presente intervento riflette intorno all'uso di tre distinti concetti che, rapportati alle disparate e spesso incompatibili realtà del teatro contemporaneo, consentono di segmentarle e connetterle, inquadrandole all'interno d'un sistema di pratiche sostanzialmente unitario. Non si tratta di "nozioni teoriche", ma di semplici "nozioni d'uso corrente" ricavate dal lessico italiano. Riferite alle pratiche teatrali, queste nozioni ne nominano modalità, genesi e coordinate di svolgimento confermando la vocazione ordinatrice della lingua. Le nozioni alle quali mi riferisco sono quelle di "processo", "prassi" e "progetto". La storiografia teatrale individua uno dei caratteri fondanti del Nuovo Teatro novecentesco nell'affermarsi della cultura del processo sulla cultura del prodotto¹. La prima intreccia ricerca e potenziamento delle capacità conoscitive, la seconda corrisponde alla necessità di produrre spettacoli. Nel mutato contesto dell'innovazione contemporanea, che risulta, rispetto a quello agli anni Sessanta e Settanta, più resiliente che dialettico, più propositivo che polemico, più inclusivo che ideologico, la contrapposizione fra "cultura del processo" e "cultura del prodotto" non descrive più tendenze e "tipi artistici" rivali, piuttosto illustra le polarità fra cui si svolgono molteplici tipologie di esperienze che si riferiscono sia alla libertà del processo che all'artigianalità del prodotto. Già negli anni Ottanta, l'innovazione teatrale aveva integrato la sperimentale mobilità dei processi alla composizione di eventi spettacolari ampiamente autonomi e coesi, rinnovando così dall'interno – e cioè a partire da dinamiche interazioni fra ideazione, performance e scrittura – la composizione del testo scenico. I laboratori, gli studi, le improvvisazioni, gli esercizi e le stesse pratiche parateatrali hanno suscitato, accanto a originali capacità creative, concreti contesti di composizione spettacolare. Vorrei citare, al proposito, almeno il caso limite di *Laggiù soffia* (1987). In questo lavoro, realizzato dal Piccolo di Pontedera con la regia di Roberto Bacci, la vicenda del *Moby Dick* di Melville si intersecava a percorsi parateatrali guidati da Stefano Vercelli e ricavati dalle esperienze con una associazione di orientamento grotowskiano: Il Gruppo Internazionale l'Avventura di Volterra. Realtà dalla quale procede anche l'esperienza di Armando Punzo con la Compagnia della Fortezza nata, nel 1988, come progetto di Laboratorio Teatrale nella Casa di Reclusione di Volterra.

1. Sintetizza De Marinis 2014, p. 353, n. 35: «Se esiste un dato sul quale concordano gli studi teatrali, oggi, quello mi sembra essere la centralità del processo, di processi, rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti dall'altro».

I processi esperienziali intrapresi a seguito della riformulazione o dell'abbandono della produzione spettacolare, sono dunque diventati materia di spettacolo. La cultura laboratoriale, reinterpretata nel corso degli anni Ottanta da formazioni-guida come il Laboratorio Teatro Settimo, il Teatro Valdoca e il Teatro delle Albe, ha recuperato la stessa composizione testuale, facendone «un oggetto mobile fra autore e attore»². Di conseguenza, le successive leve dell'innovazione teatrale si sono quanto meno confrontate con una teatralità che abbinava immersione totalizzante nel flusso del processo e produttività scenica, superando l'interdetto a oggettivare i percorsi in opere.

Nonostante la tendenza a prevalere le une sulle altre, le pratiche del “processo” e quelle della “composizione” coesistono efficacemente nell'arte dell'attore, che, sia nelle manifestazioni realistiche e interpretative che in quelle più radicali e performative, prevede un fare connotato dalla mobilità costitutiva dell'essere umano. Non vi è infatti “confezione” di personaggio che escluda passaggi gradualisti dall'idea della parte alla sua realizzazione, dalla messa in prova degli effetti al loro assestamento scenico. E, quindi, non vi è “confezione” di personaggio che possa venire scorporata dalla nozione di “processo” che indica, appunto, una «successione e sviluppo di fenomeni concatenati fra loro che producono un passaggio graduale da uno stato all'altro: il p. evolutivo, psichico, d'invecchiamento». Oppure: «serie di operazioni che si compiono per giungere a un determinato fine: p. di fabbricazione, p. industriale, produttivo»³.

Includendo concretezza del fare e dinamiche mentali, la nozione di processo viene a identificarsi, nell'umanesimo integrale di Antonio Gramsci, con quella di “uomo”:

ponendoci la domanda che cosa è l'uomo, vogliamo dire: che cosa l'uomo può diventare, se cioè l'uomo può dominare il proprio destino, può “farsi”, può crearsi una vita. Diciamo dunque che l'uomo è un processo e precisamente il processo dei suoi atti.⁴

Applicando il divenire del materialismo storico alla dimensione personale, Gramsci considera l'uomo un'entità in mutamento che replica al livello dei singoli individui il processo evolutivo della specie, vivendone acquisizioni, trasformazioni e traumi. Di qui, la definizione, concettualmente e linguisticamente coerente, di essere umano in quanto “processo”. A maggior ragione, la nozione di processo riassume il senso della presenza umana anche in campo artistico e teatrale, dove il gramsciano “farsi da sé degli esseri

2. Meldolesi 1986, p. 67.

3. Cito dalla voce “processo” del Dizionario della lingua italiana De Mauro edito da Paravia nel 2000. Le successive citazioni verranno segnalate in corpo di testo.

4. Gramsci 1974, p. 189.

umani” si risolve e precisa in un “farsi artefice di opere e personificazioni sceniche”.

Qualunque attività soggetta alla volontà individuale presenta svolgimenti di natura processuale, che ora sfociano in esiti differenziati (drammaturgie, narrazioni, performance...) ora approfondiscono, al di qua dell'opera scenica, pratiche di diversa natura: relazionali, psico-fisiche, “pre-espressive”, ludiche, pedagogiche, tese al raggiungimento d'una verità biologica... La nozione di “processo” include, insomma, la totalità dell'agire creativo, prevedendo la compenetrazione di ricerca e realizzazione, persona e personaggio, realtà e teatro. È un vantaggio: non si corre il rischio di escludere alcunché di vitale. Ma è anche un problema: come orizzontarsi in un campo così eterogeneo e affollato?

Confrontando la nozione di “processo” alle nozioni di “prassi” e di “progetto” potremo meglio raggruppare e distinguere le dinamiche processuali che condizionano il “fare teatro”. Tali nozioni, infatti, individuano altrettante tipologie operative, che coprono trasversalmente teatro commerciale e innovazione.

La parola prassi deriva dal greco *prâksis*, der. di *prássō*, “faccio, agisco”, e descrive una «attività pratica, spec. contrapposta a quella teorica o speculativa» (De Mauro, ad vocem). Le prassi teatrali sono dunque costituite dalle pratiche consuetudinarie dei mestieri scenici, che, pur vincolate da esigenze economiche, tradizioni e codici, hanno storicamente dimostrato la capacità di auto-rigenerarsi dall'interno. Si pensi alle derivazioni dei ruoli dalle maschere della Commedia dell'Arte, delle caratterizzazioni psicologiche dai ruoli, della recitazione metateatrale dalle relazioni scena/platea. Con prassi si intende inoltre «esercizio di una professione, di un'attività, di un'arte; estens. le norme che la regolano: la p. medica, amministrativa, giudiziaria» (De Mauro, ad vocem). Teatralmente, le prassi comprendono tutto ciò che si pone all'inizio di ogni nuovo processo compositivo come schema sperimentato, punto fermo, basamento operativo sul quale muoversi o dal quale partire. Sotto questa angolazione, le prassi non riguardano soltanto i mestieri funzionali alla produzione scenica. Il connubio fra teorizzazione e ricerca performativa ha infatti prodotto prassi individualizzate e “d'autore”, che, venendo riprese da teatranti emuli, divengono prassi tout court. Enucleati all'interno di percorsi irripetibili, i training corporei, i sistemi pedagogici e i modelli etico-formali tendono dunque a trasformarsi in “nuove prassi” che hanno per oggetto, non tanto la riproposizione del mondo reale, quanto quella d'un determinato modo di fare teatro. Ciò che motiva le accezioni negative di mestiere e convenzione, non è l'influenza esercitata dagli indirizzi pragmatici sulle pratiche artistiche, ma il fatto che questi possano veicolare tecniche decadute. E cioè tecniche non più rispondenti alle potenzialità del connubio fra creatività individuale e mondo contemporaneo.

Nettamente distinte dalle tipologie operative riferibili alla nozione di “prassi”, sono le tipologie definite dalla nozione di “progetto”. Il progetto è «piano organico e dettagliato per l'esecuzione di un lavoro e lo svolgimento di un'attività» (De Mauro, ad vocem). Mentre le prassi escludono esiti imprevedibili, i progetti costituiscono il concreto risvolto operativo di ideazioni peculiari ed uniche. Dettagliando il confronto, possiamo dire che le prassi realizzano l'opera scenica con strumenti collaudati e condivisi, mentre i progetti definiscono pratiche e contenuti partendo da variabili combinazioni fra artisti, luoghi, contesti, collettività sociali e istituzioni varie: culturali e teatrali oppure civiche, pedagogiche, di riabilitazione, detenzione o cura. Calati negli orizzonti operativi delle prassi, i progetti tendono a risolversi in opere sceniche, mentre, veicolati da dinamiche processuali, si aprono a una molteplicità di esiti e possibilità d'intervento. Il loro fulcro essenziale, nel primo caso, è il prodotto, nel secondo, l'interazione fra le componenti coinvolte: spazi, luoghi e persone (curatori, organizzatori, artisti, partecipanti, abitanti, spettatori).

Storicamente, la cultura del progetto ha coniugato laboratorio e pratica compositiva, ricerca e drammaturgia, strategie culturali e senso artistico, favorendo, all'inizio degli anni Ottanta, l'esplosione della cosiddetta «età delle opere». ⁶ Mutamento che, secondo il critico Giuseppe Bartolucci, ha coinvolto la totalità dell'innovazione teatrale:

Il passaggio dai laboratori alle opere ha condizionato pesantemente una strategia a largo raggio della ricerca stessa, e tuttavia ha elevato artisticamente il tono dei gruppi, rendendoli competitivi e quindi forti a loro modo. ⁷

Le dinamiche intrinseche a questa essenziale transizione sono state conservate e rilanciate al di là della crisi dei gruppi dalla cultura del progetto. Sono i progetti che hanno accompagnato e supportato le peripezie del lavoro artistico fra le dimensioni della ricerca pura e quelle della realizzazione spettacolare – vale a dire, secondo Vacis, fra tempo dell'*otium* e il tempo del *negotium*⁸ –, che hanno attivato rapporti molteplici col reale (riferito e commentato, ma anche concretamente incluso e modificato), che hanno radicalmente rivisto la concezione di “spazio teatrale” ipotizzando, non più un luogo idealmente governato da prassi operative che realizzano immagini formulate degli autori (siano questi drammaturghi, registi o scenografi), ma un ambiente in cui lo spettacolo si forgia e prende forza e corpo nel corso suo attuarsi.

In sintesi, la cultura del progetto ha consentito alla processualità teatrale di autodeterminarsi rigenerando, da un lato, i vincoli delle prassi e interagendo, dall'altro, con i più diversi contesti del mondo reale e della storia.

6. Bartolucci 1988, p. 29.

7. Bartolucci 1988, p. 29.

8. Cfr. Vacis 1990, pp. 153-159 e Guccini 2015, pp. 198-207.

Affrontare il passato significa, infatti, non tanto rappresentarlo, ma verificare di persona – o, meglio, col mezzo della persona – la sua incidenza sul presente.

Come s'è detto con Gramsci, il processo è dinamica inalienabile dalle azioni umane, tuttavia i suoi obiettivi, strumenti e valori, cambiano a seconda che si rapportino alla cultura delle prassi o alla cultura del progetto. Da questi innesti scaturiscono diverse tipologie di linguaggi, strutture e strategie. L'approfondimento delle loro differenze e analogie, contrapposizioni e intrecci si presterebbe forse a rivedere e integrare – come ho cercato di proporre in questo contributo esplorativo – la storia delle vicende teatrali considerate in rapporto ai traumi del mondo contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

Barba, Savarese 1991

Eugenio Barba, Nicola Savarese, *The secret art of performer*, London; New York: Routledge, 1991.

Bartolucci 1988

Giuseppe Bartolucci, *Dalle Cantine ai gruppi emergenti*, in Oliviero Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975–1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze: La casa Usher, 1988.

De Marinis 2014

Marco De Marinis, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*, in «Teatro e Storia» 35 (2014).

Gramsci 1974

Antonio Gramsci, *La formazione dell'uomo*, a cura di G. Urbani, Roma: Editori Riuniti, 1974.

Guccini 2015

Gerardo Guccini, *Negotium, otium, iper-negotium: un excursus fra "residenzialità" e residenze*, in *Nobiltà e miseria – presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2013, primo movimento*, a cura di Fabio Biondi, Edoardo Donatini e Gerardo Guccini, Mondaino: L'arboreto Edizioni, 2015, pp. 198-207.

Meldolesi 1986

Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma: Bulzoni, 1986.

Vacis 1990

Gabriele Vacis, *Otium e negotium*, in «Teatro e Storia» 1 (aprile 1990), pp. 153-159.

Opera ESTrema

Stefano Vizioli

Opera ESTrema è un progetto artistico trasversale rientrante nella cosiddetta *cultural diplomacy*, o diplomazia culturale, quel processo che permette lo scambio di idee e pratiche fra culture diverse per favorirne lo scambio e la comprensione. Nel nostro caso l'operazione, condotta dal musicologo e direttore d'orchestra Aaron Carpenè e da me, prevede di trovare opere appartenenti alla cultura occidentale la cui rappresentazione consenta l'utilizzo di linguaggi performativi "altri" rispetto ai codici a noi più familiari. Queste commistioni strane, queste fusioni di linguaggi apparentemente così lontani permettono di vivere, a noi come agli spettatori e agli artisti, esperienze esistenziali molto coinvolgenti. L'obiettivo principale del progetto non è quello di trapiantare il genere lirico, ma quello di promuovere il confronto fra Oriente e Occidente, cercando di attivare uno scambio tra linguaggi artistici diversi pur rispettandone l'autonomia e l'identità.

L'eliminazione di un certo atteggiamento colonizzatore e vagamente paternalistico assieme ad una estrema ricettività innervata al bisogno di sperimentare e conoscere, sono le principali condizioni per potere affrontare, concretandola, l'avventura del progetto Opera ESTrema. Ci siamo trovati davanti a culture millenarie da acquisire e con le quali stabilire un dialogo concreto fatto di tentativi, contatti, incontri.

Il Bhutan, il Giappone e la Cambogia hanno storie performative riconoscibili, radicate e di grande autorevolezza. Nel corso delle nostre esperienze dapprima abbiamo studiato la cultura alla quale avevamo deciso di rivolgerci, il Giappone con le sue immense tradizioni teatrali, la Cambogia attraversata da mille espressioni che si collegano al teatro delle ombre, alla danza sacra, alla danza profana e al teatro popolare, il Bhutan dove tutto ciò che è performativo è declinato secondo la ritualità religiosa. Poi, abbiamo cercato un'opera lirica che presentasse punti in comune e disponibilità all'interazione e al dialogo con l'ambito in cui sarebbe stata realizzata. Si è trattato di un lavoro molto lungo che ha implicato anni di studio: nove per *Opera Bhutan*, tre per *Japan Orfeo*, otto per *Cambodian Magic Flute*. Una volta individuata l'opera, il suo testo viene smembrato, modificato e mischiato al linguaggio performativo e sonoro del paese destinatario del progetto. Nella prima esperienza, in Bhutan, la scelta era caduta su *Acis and Galatea* di Händel. In questo caso il mondo sonoro händeliano e quello bhutanesi si sono articolati parallelamente, inquadrandosi negli interventi alternati d'una orchestra barocca formata da musicisti occidentali e d'un ensemble locale con strumenti autoctoni. In Giappone, invece, la musica dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi si è mischiata con le sonorità dell'orche-

stra Gagaku, formata da strumenti attinenti alla corte imperiale del X° secolo. Ad esempio, nel Prologo impersonato dalla Musica «Dal mio Permesso amato à voi ne vegno», il ritornello orchestrale monteverdiano si alternava nelle riprese a un ritornello Gagaku, creando un impatto di grande forza evocativa pur nell'apparente "stranezza". Accanto all'alternanza dei mondi fonici, si assisteva alla loro intersecazione: l'effetto finale era uno scontro acustico inquietante dal fascino velenoso. La stessa avventura sonora si è creata con *Cambodian Magic Flute*, dove, sulla musica del *Die Zauberflöte* di Mozart, sono stati inseriti suoni di strumenti cambogiani.

Il progetto Opera ESTrema si è delineato via via a seguito d'una richiesta inattesa. Nel 2004, l'avvocato Preston Scott della Smithsonian Institution di Washington ha parlato a Carpenè e a me del piccolo regno del Bhutan e della sua apertura ad un dialogo culturale con l'occidente. Preston aveva un ruolo importante in Bhutan: era consulente legale per le questioni ambientali, conosceva il territorio e i suoi abitanti, i vezzi e le virtù di questo popolo timido e fiero al tempo stesso, e rivolgendosi al direttore e musicologo Aaron Carpenè lo ha invitato a formulare un progetto da proporre al ministero della cultura bhutanesi. Questo è in sintesi l'embrione di Opera ESTrema e prima ancora di *Opera Bhutan*, l'avventura artistica, esistenziale e antropologica che per nove anni ha visto me e Carpenè andare e venire dal minuscolo regno situato nel cuore dell'Himalaya e che considera il PIL del proprio paese in termini di felicità dei sudditi (*the Gross National Happiness*, felicità interna lorda).

La prima cosa che abbiamo dovuto capire era cosa loro consideravano come teatro: il Bhutan non ha una tradizione teatrale come la possiamo trovare in Giappone, Cambogia o Cina; le sue forme rappresentative sono quasi esclusivamente finalizzate a cerimonie religiose, per cui le danze, le maschere e i canti hanno una valenza spirituale che occorre studiare e comprendere.

Gli *Tshechu* sono la loro celebrazione religiosa e teatrale, cinque giorni di danze e canti all'interno dei cortili dei Dzong, sorta di fortezze che accentrano il potere spirituale ed amministrativo: ogni città ha il proprio *Tshechu* e le danze, che possono prevedere la presenza o meno di maschere, hanno quasi sempre un significato mistico, e sono prevalentemente interpretate da monaci. Intercalano le danze curiose figure dall'apparenza buffonesca: sono gli *Atsara*, vestiti di rosso con chiassose toppe, indossano maschere grottesche e portano attributi fallici sia in testa come cappello che attaccati al costume, in mano hanno falli di legno e piccoli tamburini. Per i bhutanesi il sesso non è tabù, l'organo genitale maschile appare dipinto sulle pareti dei villaggi o sospeso all'ingresso delle case, dove porta la buona fortuna convertendo demoni e demonesse in elementi protettivi.

Dopo questi contatti, Carpenè ed io ci siamo messi alla ricerca dell'opera da proporre. Fortunatamente, questo genere teatrale, ora colto e d'élite, conserva vitali agganci coi valori primari: la morte e l'amore. A questi l'*Acis and Galatea* di Handel aggiunge il sesso, il demoniaco e la metamorfosi. Elementi vicini alla cultura bhutanesi, che ci hanno portati a scegliere fra

le varie versioni di questa composizione handeliana – serenata, masque e opera a grande impatto scenografico – quella in cui maggiormente risulta, concreta, aspra e non edulcorata, la foga sessuale di Polifemo. Un'opera che esprime i concetti di amore, morte, sesso, metamorfosi e compassione poteva trovare nella spiritualità buddista bhutanesa una capacità di recezione che nessuna *Tosca* o *Bohème* avrebbe mai riscosso.

Creando *Opera Bhutan*, Carpenè ed io abbiamo aperto una pagina bianca che l'esperienza si sarebbe incaricata di scrivere. Il contatto con la cultura bhutanesa non poteva scattare che a partire d'un' *Acis and Galatea* assolutamente essenziale, ridotto a situazioni e caratteri messi in musica. Venendo dall'occidente, non ho portato con me, sottobraccio, il piano dello spettacolo; questo si è piuttosto formato nel corso dei cinque viaggi in Bhutan, che ho fatto in vista della realizzazione scenica. Poi, molte cose ancora si sono precisate e dettagliate nel corso delle prove. Abbiamo a lungo lavorato con gli artisti della Royal Academy of Performing Arts di Thimphu (l'imbarazzante acronimo è RAPA...) che è la società artistica governativa deputata al controllo e alla diffusione internazionale delle manifestazioni d'arte, ma siamo anche entrati in contatto con artisti free lance, come l'inestimabile Sonam Dorji che, da solo e senza appartenere a cooperative istituzionalizzate, girava per il paese alla ricerca di canti e strumenti popolari, una specie di Kodaly bhutanesa. Sonam è una di quelle figure rare che vorresti sempre avere al tuo fianco quando devi studiare qualcosa che non conosci: non solo la sua passione, ma la sua competenza e soprattutto il suo entusiasmo lo spingono quotidianamente a girare per il paese alla ricerca di canti popolari e strumenti che, da una valle all'altra, cambiano di forma e contenuto. Il Bhutan non è un paese "fisicamente" facile, ha un'unica strada che lo taglia da ovest ad est. La sacralità dei luoghi fa sì che gli abitanti rinuncino a migliorare la viabilità, scavando gallerie in montagne abitate dagli dei. Se uno yak stramazza in mezzo alla strada, il paese è diviso in due.

Noi stessi, dopo otto anni di lavoro e studio, per realizzare *Opera Bhutan* abbiamo atteso due mesi supplementari perché gli Dei ci dessero un responso. Meraviglioso sapere che dei sacerdoti consultano dei testi sacri per capire se il luogo scelto, la musica proposta e l'intera iniziativa sono o meno graditi alle divinità; in Italia stai fermo o lavori aspettando che un amministratore locale metta in moto l'ingranaggio burocratico. Tutto questo faceva molto "immenso Pftah", ed io ero felice di quest'attesa. La presenza del sacro ha continuato ad accompagnarci durante la preparazione dello spettacolo.

Alcune danze, che mi avevano così colpito vedendole al *Tshechu* della piccola città Trongsa, erano proibite ai profani e non potevo utilizzarle; dovevo imparare cosa chiedere e cosa non chiedere, cosa potevo usare e cosa invece aveva una sacralità inviolabile. Alcune posizioni del corpo hanno per i bhutanesi un significato "altro": la posizione di un piede, la cui pianta si rivolga verso l'uditore, è considerata grave offesa, mentre battere delle mani vuol dire "cacciare via gli spiriti" dalla sala. Di tutto questo ho dovuto tenere conto facendo la regia. Quando abbiamo iniziato le prove,

ho voluto che fossero aperte a chiunque passasse per la strada. Il nostro pubblico era prevalentemente costituito da bambini e cani, questi ultimi si accucciavano e dormivano pazienti, mentre i bambini, non lobotomizzati davanti a internet e Nintendo, ma abituati a giocare per la strada, erano affascinati da cose mai viste, come un clavicembalo o un violino. L'orchestra barocca, che nel frattempo si era costituita con amici di tutto il mondo desiderosi di partecipare a quest'avventura musicale, si confrontava con gli artisti dell'Accademy che portavano i loro strumenti. C'erano due orchestre, i solisti e il coro occidentali, i danzatori con le maschere, ed io che, affannosamente, cercavo di condurre questa commistione di linguaggi e modalità fisiche, ricavandone un senso drammaturgico. In questo mi sono sentito supportato dalla malizia "napoletana" dei bhutanesi, che capiscono come certi limiti possono diventare opportunità e aprire nuovi varchi: è vero che la "danza dei cappelli neri" non potevo eseguirla perché considerata sacra, ma loro per primi mi hanno "offerto" l'opportunità di scegliere altre danze che potessero sintonizzarsi alla situazione drammatica. Dopo avere spiegato i temi principali dell'opera, domandavo loro come avrebbero interpretato le diverse situazioni emotive e sceniche che affrontavamo via via. Per esempio, in relazione al cordoglio funebre, che in Händel si esprime con il coro *Mourn all ye muses*, ho chiesto come in Bhutan si celebrano la morte, l'addio, il compianto. Questo mutuo scambio ha creato una solidarietà d'intenti che ha alimentato il progetto.

Ho capito quale dovesse essere lo stile rappresentativo di *Opera Bhutan* osservando il pubblico degli *Tshechu*: i bambini scorrazzano, ridono, il pubblico cambia di posto inseguendo le zone scaldate dal sole e chiama a gran voce gli *Atsara* per stemperare l'esaltazione mistica delle danze (una sola danza può durare anche un paio di ore). Non c'è nessuna soggezione, ma un continuo partecipare in modo attivo, fisico e sonoro. Così ho voluto collocare in questo spazio di energia il racconto *Acis and Galatea*: nessuna scenografia, poca attrezzeria, il pubblico disposto intorno ai cantanti, l'orchestra alle spalle, diversi monitor per non perdere il contatto con il gesto del direttore, un orario che sfrutti la luce diurna, come si fa con gli *Tshechu* che vanno dalle otto del mattino alle quattro del pomeriggio, il sole come unico proiettore naturale.

Nelle danze bhutanesi è fondamentale che lo sguardo dello spettatore resti libero e si possa spostare dove vuole; quest'arte performativa non tollera di svolgersi nel buio d'una sala.

Per evitare che la cultura orientale risultasse un elemento decorativo o di cornice, abbiamo voluto che la musica di Händel dialogasse (pur senza sovrapporvisi) con quella bhutanesa, e che i cantanti d'opera attraversassero diversi mondi sonori. Il duetto *happy we* era preceduto da una canzone d'amore locale: curiosamente i nostri colleghi bhutanesi hanno scelto una canzone che implicava sia la lingua zonka che l'inglese, ed il motivo all'orecchio occidentale era particolarmente dolciastro e ovvio, una ininterrotta serie di frasi in alternanza tonica-dominante-tonica che sembrava piuttosto la corni-

ce sonora di un ristorante cinese in Italia. Era come se i bhutanesi con questa canzone ci volessero assicurare che, per noi occidentali non abituati alle loro sonorità, loro avevano comunque un materiale più “facile” e digeribile per il nostro orecchio viziato e pigro. Per fortuna si è trattato di un episodio isolato. Al duetto *Happy we* è seguita subito una danza di demoni accompagnata solo da percussioni, e questo ci ha riportato all’interno di un mondo sonoro più autentico e originale. Mi ha molto impressionato la serenità e la disinvoltura con cui i danzatori “estraevano” da danze che duravano quasi due ore una tempistica adatta alle necessità dello spettacolo. Io chiedevo cinque minuti tratti da quella danza e loro me la offrivano senza preoccuparsi che avrebbero forse mortificato l’essenza stessa della danza, che aveva una durata molto più ampia: si mettevano “praticamente” e con senso logico e realistico al servizio dello spettacolo nella sua complessità, senza gelosie o deliri di purismo: servono cinque minuti di una danza che generalmente dura due ore? Bene, questi sono i cinque minuti da suonare e danzare.

Quando *Acì* muore, c’è un lungo intervento del *Lim*, flauto bhutanesi, seguito dalla canzone detta “di *Milarepa*” che supporta la danza della cremazione intorno al corpo del pastore ucciso e, solo dopo questi momenti di dilatazione temporale e percettiva (per certi versi affini alle dinamiche dell’aria operistica), la partitura händeliana riprende con il coro funebre *Mourn all ye muses*. Le due orchestre, quella bhutanesi e quella occidentale, non hanno mai suonato assieme, mentre, dal punto di vista delle azioni fisiche e delle risultanti visive, l’interazione è stata continua e piena. Ad esempio, come scrivevo prima, fra il duetto positivo allegro e spensierato *Happy we* e il coro doloroso e angosciato *Wretched Lovers*, *Acì* e *Galatea* vengono sopraffatti da demoni danzanti che li circondano e li spaventano. Almeno così li ho percepiti io, da occidentale, anche se poi mi fu spiegato che, nonostante le maschere orrifiche, tutte un trionfo di teschi, zanne ricurve e occhi dilatati, il compito dei demoni era “proteggere” *Acis* e *Galatea* dalla furia di *Polifemo*: è sintomatico come per noi occidentali l’azione coreutica dei demoni corrispondesse a codici che erano l’esatto contrario di quelli bhutanesi, gli stessi demoni per noi apportano pericoli, per il bhutanesi protezione e difesa.

Rappresentando *Opera Bhutan* prima a *Thimphu* e poi negli Stati Uniti abbiamo avuto molte differenze logistiche, in Bhutan alla presenza della regina madre abbiamo obbedito a un protocollo obbligatorio ma affascinante, in USA eravamo in uno stadio davanti a seimila spettatori, non male per un’opera di Händel. Mi sono dilungato sull’esperienza bhutanesi perché da quella si sono sviluppati gli altri progetti di Opera ESTrema che, pur partendo come questo da budget zero, mi hanno spronato a studiare nuove realtà e nuovi linguaggi. L’esperienza cambogiana e quella giapponese sono state, però, completamente diverse da *Opera Bhutan*. In entrambe le situazioni ci troviamo davanti a territori amplissimi di cultura teatrale, che ci hanno imposto di viaggiare per i due paesi al fine di conoscere forme sce-

niche che, al contrario del Bhutan dove tutto è finalizzato all' espressione religiosa, toccano destinazioni diverse per significato e pubblico.

Per la Cambogia fondamentale è stato l'apporto di Giovanni Giuriati, etnomusicologo infallibile e tra i primi a perlustrare e studiare quelle zone dopo la tragedia di Pol Pot, che ci ha dato molti consigli e dritte su come muoverci nell'ambito dell'arte performativa cambogiana. Nei tre viaggi di studio in Cambogia siamo stati sempre sorretti dalla presenza del giornalista Robert Turnbull, che, saputo di *Opera Bhutan*, ci ha offerto l'opportunità di imbarcarci in questa nuova avventura.

Robert appartiene a quella meravigliosa fauna d'inglesi di alto lignaggio ma spirito libero che ha scelto di vivere in Cambogia seguendo amori e sensualità, *douceur de vivre* e fuga da un certo teatro comportamentale tipico di contesti altolocati *very british*. È anche un visionario notevole, quindi perfettamente sintonizzato con la nostra concezione della vita. La scelta di partire dal *Flauto Magico* è nata da alcune analogie del testo operistico con il *Reamker*, il libro sacro epico cambogiano, una specie di Odissea locale, dai forti rimandi con il *Ramayana* ma anche unico nel suo genere. Anche qui un principe, Rama, deve superare delle prove per ritrovare la sua donna, ma la presenza di occulte forze del male impedisce il naturale svolgersi degli eventi. Va inoltre segnalata la presenza, scenicamente preziosa, di un amico, Hanumat, a metà fra l'umano e l'animale. Insomma quanto di meglio potessimo trovare per rileggere il capolavoro mozartiano.

Inoltre, Robert è riuscito a garantirci la location perfetta per questa realizzazione: un piccolo tempio nascosto nella giungla immensa di Angkor, quindi leggermente fuori mano rispetto a Angkor Wat o Bayon, ma di forte suggestione scenica e dalla costituzione "fisiologica" perfetta per avere un palcoscenico naturale. Il tempio di Chu Say Tevoda ha un largo spiazzo al centro, scalinate ai lati che adducono alle varie cappelle, due enormi avancorpi che possono fungere da boccascena all'aria aperta, il tempio principale come fondale e scalette e aperture ovunque, insomma la perfezione per realizzare il nostro *Flauto Magico* cambogiano. In preparazione dello spettacolo, ho condotto diversi workshop con artisti locali che provenivano tutti dall'Amrita, l'istituzione ufficiale che coordina danza e spettacolo cambogiano in generale: da questa fucina escono giovani di grande talento teatrale e che uniscono all'entusiasmo e alla creatività una agilità fisica fuori del comune. Alcuni di loro sono specializzati nella danza folk, altri nella danza sacra, altri nel Bassac – una specie di opera tradizionale cambogiana – altri nella danza contemporanea.

Una volta entrati, non più cani dormienti come in Bhutan, ma un allegro via vai di pulcini e galline. Il lavoro si è basato sullo spartito di Mozart e prevedeva, non tanto musiche "altre", ma l'intervento di timbri musicali cambogiani. Lavorando sul *Flauto magico* ho chiesto ai ragazzi cosa provassero ascoltando alcuni brani in cui avevo in mente di inserirli: la prima aria di Papageno, la scena fra Monostasos e Pamina, la prima aria della regina della notte.

Fatta sentire la prima aria di Papageno, ho chiesto loro di mimare degli uccelli scelti a piacere. Io davo solo ingressi e uscite per permettere loro di impadronirsi del tempo affinché, ad orecchio, potessero “farsi amico” lo spartito. Al momento della scena tra Monostatos e Pamina ho chiesto ai ragazzi di interpretare scimmie dispettose e petulanti invece degli schiavi previsti: la loro frequentazione con il *Reamker*, di cui sovente rappresentano le scene inerenti al mondo delle scimmie e di Rama, ha permesso di leggere questa scena in modo molto originale. Abituati a fare, anche per audizione, la famosa “scena delle scimmie”, i ragazzi di Amrita Performing Arts hanno mimato la fisicità di questi animali, sia deambulando sia con azioni da fermi come, per esempio, il *grooming*: lo spulciarsi l’un l’altro, mangiando i parassiti. L’effetto è stato magnifico, soprattutto mentre la musica del cd suonava *Du feines Täubchen nur herein*.

Carpenè ha inserito in alcuni punti diversi strumenti cambogiani: il Roneat Ek, una specie di xilofono di legno; il Khim che ricorda il salterio; il Tro Sao, uno strumento a corde; il Pin che è un’arpa ricreata recentemente studiando le sculture dei templi di Angkor; lo Skor Tom, un tamburo a pelle; i Chhing, specie di sistri; la Sra Lai che ha la sonorità di un oboe; il Khloy che è un flauto di legno. Il *Glockenspiel* di Papageno è stato realizzato con strumenti cambogiani provvisti di sonorità simili.

Il cast è stato tutto asiatico: Pamina e le tre dame erano vietnamite, Papageno thailandese, altri ruoli sono stati ricoperti da cantanti d’opera cambogiani individuati in Canada e Stati Uniti. Al contrario di *Opera Bhutan*, questo progetto non è stato rappresentato altrove perché vincolato alla scenografia naturale del tempio.

Il progetto giapponese ha presentato difficoltà particolari. In questo caso abbiamo avuto a che fare con una cultura millenaria e chiusa in sé stessa. Il nostro interlocutore è stato un giovane americano, William Fischer, presente alla prima di Thimphu. Bill ha immediatamente proposto che facessimo “qualcosa di simile” per il Giappone, offrendoci, da vero mecenate, l’opportunità di andare due settimane a Tokyo e Kyoto per assistere a quante più rappresentazioni potessimo e individuare elementi utili alla realizzazione della nuova impresa.

L’occasione ci si è presentata con la celebrazione del centocinquantesimo dei rapporti di commercio e amicizia tra Italia e Giappone che cadeva nel 2016. Fra le manifestazioni che esaltavano la ricorrenza c’eravamo noi, la Scala e Muti, mostre su Botticelli e Leonardo. Non trascurabile differenza rispetto alle iniziative già menzionate, l’inquietante incertezza del nostro budget.

Anche per *Japan Orfeo* abbiamo fatto sì che la condivisione dei linguaggi caratterizzasse lo spettacolo. Partendo dal tema delle celebrazioni era imperativo individuare una tematica che esaltasse il rapporto tra le due culture e consentisse di intrecciare le loro manifestazioni fisiche, concrete.

La scelta del mito di Orfeo è stata suggerita da alcune analogie con il mito di Izanaghi e Izanami espresso nel libro *Kojiki*, lo straordinario testo dell’VIII secolo dopo Cristo che parla della nascita del Giappone fondendo

storia e mito. Anche qui un marito perde la moglie e scende fra i morti per poterla riavere, anche qui il marito ha la consegna di non voltarsi a guardarla finché non escono dalle tenebre. Colpiti da queste analogie, abbiamo voluto proporre il capolavoro monteverdiano rimanendo piacevolmente sorpresi dal fatto che in Giappone, dopo anni di dominio dell'opera italiana ottocentesca, vi siano diverse realtà che hanno familiarità con le prassi esecutive dell'età rinascimentale e barocca.

Per me, la cosa più difficile è stata individuare quali elementi giapponesi inserire nel contesto drammaturgico: molte chiusure, molti sospetti, molti veti mi hanno demoralizzato. L'idea di inserire artisti Butoh è stata vista come un'offesa al pubblico giapponese. Questo genere nasce infatti negli anni Cinquanta come resistenza e protesta contro l'establishment culturale e il sistema sociale. Per questa ragione il Butoh trionfa oggi nel mondo ma nel paese di origine è ancora considerato come uno "schiaffo" all'onore nipponico. Ho tentato di inserire il Bunraku, forma teatrale costituita da marionette giganti animate a vista da tre manipolatori completamente vestiti di nero che ne muovono le articolazioni, ma anche su questo genere vigeva il veto. La motivazione era che, essendo patrimonio nazionale inviolato da secoli, il Bunraku non poteva essere "inquinato" da una commistione con elementi "altri", meno che mai muoversi sul terreno d'una teatralità reinventata, per giunta con musica occidentale.

Finalmente ho conosciuto un giovane esponente del teatro Nō, Kazufusa Hoshō: questo artista aveva sulle spalle la responsabilità della gestione della famiglia Hōshōryū che vanta una storia teatrale di oltre otto secoli. Hoshō ha accettato il mio suggerimento di inserire elementi di Nō nel dialogo tra Proserpina e Plutone, che inizialmente avevo sperato di potere realizzare con le marionette Bunraku: la ieraticità dei personaggi, la solennità della situazione avrebbero potuto adattarsi alla fisicità estenuata del gesto Nō, mentre la maschera, che cancella i connotati fisiognomici, si sarebbe sposata con i connotati metafisici del momento scenico.

Rispondendo alla mia richiesta di elementi demoniaci nella scena con Caronte, Hoshō ha consigliato di inserire danzatori classici di Nihon Buyō la cui presenza è tornata di spicco nel finale dell'opera. Per concludere l'opera si è deciso di ripristinare il testo tragico di Striggio, che Monteverdi non ha mai musicato. Abbiamo quindi chiesto al compositore contemporaneo giapponese Ryusūke Numajiri di comporre la musica per il finale, in cui Orfeo nuore per mano di Baccanti inferocite dal suo rifiuto della donna.

Come a Thimphu e ad Angkor, l'unicità dell'evento è stata esaltata da un contesto spaziale di straordinaria bellezza e forza spirituale: il cortile del santuario Tsurugaoka Hachimangū a Kamakura. Anche in questo caso non vi è stata scenografia dipinta o costruita, ma solo una pedana dove hanno agito gli interpreti. Anche il teatro Nō ha questa forma di asciuttezza: una timida analogia che ha comunque supportato le sfide di Hoshō.

Per noi occidentali il rapporto col testo genera un'ansia di ricerca e cambiamento, che perseguiamo reinventandoci il passato e mettendo a punto

strategie associative in perenne movimento. Per i giapponesi, invece, il tempo serve ad affinare le tradizioni ancor più che a modificarle.

Riferimenti bibliografici

D'Aganano 2016-2017

F. D'Aganano, *Progetto Opera ESTrema: Japan Orfeo. Esperienze di globalizzazione al crocevia delle culture*, Tesi di Laurea Magistrale in Teorie e Tecniche della composizione drammatica, Relatore: Prof. Gerardo Guccini, Correlatore Prof. Matteo Casari, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Corso di Laurea Magistrale in Italianistica, Culture Letterarie Europee, Scienze Linguistiche, Sessione 2, Anno Accademico 2016-2017.

Guccini 2016

G. Guccini, *Verso un teatro d'opera euroasiano*, in Id. (a cura di), *La musa meticciasa. Materiali d'autore per la conoscenza e lo studio della regia lirica*, "Culture Teatrali" 25 (2016), pp. 160-166.

Guccini 2024

G. Guccini, *Scrivere le pagine bianche del teatro. Stefano Vizioli fra regia lirica e Opera ESTrema*, in O. Jesurum (a cura di), *Suonare il palcoscenico. Conversazioni sulla regia lirica con Stefano Vizioli*, Roma: Artemide, 2024, pp. 113-135.

Jesurum, Vizioli 2024

O. Jesurum, S. Vizioli, *Lontano... lontano... lontano. Opera estrema*, in O. Jesurum (a cura di), *Suonare il palcoscenico. Conversazioni sulla regia lirica con Stefano Vizioli*, Roma: Artemide, 2024, pp. 73-87.

Vizioli 2016

S. Vizioli, *Sulla pagina bianca del teatro: Opera estrema*, in G. Guccini (a cura di), *La musa meticciasa. Materiali d'autore per la conoscenza e lo studio della regia lirica*, "Culture Teatrali" 25 (2016), pp. 167-177.

Sitografia

<https://agon.news/japan-orfeo/>

<https://frolicopera.org>

<https://pietropirelli.it/tag/stefano-vizioli-e-araron-carpene/>

https://www.facebook.com/mozartatangkor?locale=it_IT

https://www.facebook.com/operabhutan?locale=it_IT

https://www.facebook.com/JapanOrfeo?locale=it_IT

https://www.facebook.com/yamajicalisto?locale=it_IT

<https://www.mozartatangkor.org>

<https://www.sbs.com.au/language/english/audio/indigenous-dreaming-and-italian-opera-combine-to-tell-stories-of-the-stars>

L'Opera e i suoi mestieri

Stefano Vizioli

Gli spettatori dell'opera lirica credono di conoscere, almeno in linea di massima, il funzionamento di questa grandiosa macchina produttrice di spettacoli. Vedono il direttore di orchestra che dà il tempo a orchestrali e cantanti. Sanno che c'è un regista responsabile dell'allestimento. Sanno anche che c'è uno scenografo, un coreografo, un light designer. Ascoltano e vedono i cantanti che, fra tutte le componenti dello spettacolo operistico, sono quella più esposta ed evidente. Ma, naturalmente, tutto ciò – regia, scene e interpretazione musicale – non rivela il complesso lavoro dietro le quinte. Per fornire almeno un'idea dei ruoli e delle attività che fanno sì che, anche ai giorni nostri, l'allestimento lirico possa funzionare come un organismo al contempo conservativo e in stato di continuo aggiornamento, ho scritto, pochi anni fa, un *Piccolo dizionario registico*.¹ Si tratta di un insieme di voci molto soggettive e fondate sull'esperienza personale. Componendole, mi sono proposto di aiutare lo spettatore a districarsi nella jungla della mise en scène e delle sue trappole insidiose.

Alcune voci – come *Direttore d'orchestra* o *Scenografo* – trattano ruoli artistici assolutamente centrali che non possono non esserci, altre – come *Fashion designer*, *Fumetti* o *Fotografia* – riguardano l'incidenza della contemporaneità e del suo immaginario sullo spettacolo operistico, altre ancora affrontano mansioni di nicchia che, per quanto invisibili dal punto di vista dello spettatore, sono strettamente connesse a tradizioni operative pressoché inscalfibili. L'opera lirica, in quanto intreccio di musica e teatro, richiede infatti addetti che si occupino delle transizioni fra questi ambiti specifici, mentre, in quanto genere provvisto di importanti contenuti spettacolari, necessita di ruoli di supporto, di complemento, di assistenza. Per far suonare il palcoscenico, com'è suo compito, il regista lirico deve sapere riconoscere e valutare le modalità e la cultura di queste varie competenze, giovandosi, in certi casi, del fatto di averle personalmente acquisite. E cioè, di essersi formato sorvegliando, ad esempio, la realizzazione del piano interpretativo, l'organizzazione delle prove o la disposizione di quanto serve alla scena.

Il regista lirico vive il proprio tempo, frequenta i teatri e si confronta con nuove forme d'arte, ma è anche un artista/artigiano che riflette modalità operative dalle profonde radici. Per questo, mi è sembrato opportuno affrontare, nello spazio concessomi dal Progetto IMPACT, quei ruoli generalmente trascurati che consentono alle maestranze operistiche e alle nuo-

1. Vizioli 2024, pp. 187-197.

ve leve della regia di formarsi teatralmente nel solco d'una ricca tradizione del fare. Si tenga presente che le voci del *Piccolo dizionario registico*, alle quale attingerò ampiamente, si rivolgono a un ipotetico regista che chieda consigli sul funzionamento dello spettacolo operistico.

L'*Assistente alla regia* ricopre un ruolo fondamentale; è l'emanazione del ruolo del regista. Deve essere preparatissimo, conoscere lo spartito a memoria, crearsi dei propri codici di lettura, avere una discrezione gigantesca, evitare i "secondo me" in pubblico, non avere l'ansia di prestazione, saper prevenire i problemi, saper star zitto e non commentare continuamente né fare per forza battute non richieste. L'assistente non ha orari, esce dalle prove e lavora con il regista, a volta lo sostituisce e ne assume il ruolo diventando più realista del re nel difendere l'idea originale. Ha sempre una gomma insieme alle sue mille matite, perché il regista può cambiare idea anche all'ultimo momento. Il regista ha il diritto di sclerare, l'assistente no, anzi deve fare da cuscino e da paciere. Alle prove non deve mai arrivare puntuale ma sempre dieci minuti prima e non sia mai che arrivi addirittura dopo il regista! Deve sempre essere in anticipo in modo da organizzare la prova e disporre quanto serve per la scena. Deve districarsi in modo impeccabile sullo spartito canto e pianoforte. E sapere seguire in modo infallibile la musica per capire a quale battuta corrisponda quel gesto, quell'azione tecnica, quella luce, quel movimento di masse: non c'è nulla di casuale, di generico, di approssimativo, il palcoscenico si suona come se fosse uno studio di Liszt, tecnica e cuore.

Il *Direttore di palcoscenico* è il capro espiatorio per tutti i guai che succedono sul palcoscenico, deve avere la gentilezza sorridente di una hostess mista alla ferocia del rottweiler più famelico, avere la visione collettiva della situazione e non farsi divorare né dalle maestranze di palcoscenico (macchinisti, attrezzisti, elettricisti) né da quelle musicali (coro). Ha un lavoro d'ufficio per la programmazione dello svolgimento delle prove e poi vive in palcoscenico, assumendo di volta in volta anche mansioni non specificatamente proprie, come per esempio quelle del maestro di palcoscenico. Mantenere cortese fermezza e non risultare odioso, avere doti diplomatiche ma al momento sapere tirare giù l'urlo che mette tutti in riga è la quintessenza del perfetto direttore di palcoscenico, una delle fisionomie più difficili della dell'intera fauna del "dietro le quinte". Deve anche avere il compito di avvertire la buca e il direttore quando il palcoscenico è pronto per iniziare o riprendere una prova interrotta.

Circa il *Maestro al cembalo o Basso Continuo* si abbia cura che colui che svolgerà tale ruolo abbia seguito tutte le prove di regia: avrà così respirato il ritmo, la dinamica, il colore che il regista voleva dare ai recitativi. Il basso continuo è un "personaggio sonoro", che vive delle dinamiche dei caratteri che rappresenta. Guai ad avere un pianista sostituto per tutte le prove e poi improvvisamente illustri sconosciuti che si materializzano alle prove d'insieme senza saper nulla del ritmo imposto dal regista all'esecuzione dei recitativi secchi.

Il *Maestro collaboratore di palcoscenico* è quel musicista che dà i segnali di ingresso ai cantanti, coro e comparse, che dà ai tecnici il via per un determinato movimento di palcoscenico e che non deve stare incollato allo spartito ma conoscere così bene la musica e fare proprio lo spettacolo, da liberarsi dal problema della “lettura”. Deve anche avere l'intelligenza scenica di cogliere e risolvere possibili imprevisti e navigare sulla sensibilità e sul “respiro” dello spettacolo, saper dare le chiamate e la attenzioni con il dovuto anticipo ma NON troppo in anticipo, ed evitare i “vuoti di scena”, ovvero quando per esempio un cantante non entra al segnale previsto: il maestro collaboratore deve impedire che accada questo vuoto di scena perché ne è il diretto responsabile. Ove richiesto è anche utilizzato per dirigere gli interni ovvero quei brani previsti dallo spartito che sono considerati “dietro le quinte”. Spesso per economia questi interni vergono risolti in buca, ma certamente si perde l'intento drammaturgico musicale del compositore.

Il *Maestro luci* è quel musicista che, seguendo lo spartito, dà al responsabile delle luci gli attacchi dei vari “effetti”, ovvero la sequenza di tutto quello che avviene a livello dell'illuminazione. Gli effetti sono misurati su battute precise dello spartito e hanno variabilità di durata, ma altre volte gli effetti sono “a vista”: in questo caso il maestro si deve liberare dalla lettura dello spartito e vedere quanto succede in scena per poter dare appunto “a vista” l'effetto desiderato, che non sempre corrisponde esattamente ad un punto dello spartito. Sullo spartito il maestro luci mette l'attenzione in rosso e il via in blu in modo da mettere in preallarme il responsabile tecnico che fa partire l'effetto determinato. Più partecipa alle prove luci, agli assiami e alle ultime prove, più il maestro luci acquisisce quella sensibilità che lo connette all'onda creativa dello spettacolo.

Come dice il nome, il *Maestro sostituto* è il maestro che sostituisce l'orchestra durante le prove e che segue sì le prove musicali con il direttore sia le prove di regia. Il brano maestro sostituto non è tanto quello che esegue tutte le note dello spartito ma colui che non “molla mai” ritmo e armonia e che ha sempre un occhio al braccio del direttore metabolizzandone i tempi in caso di sua assenza dalle prove. Più capisce lo spettacolo più il maestro sostituto diventa parte integrante di esso: non è un mero esecutore ma una figura fondamentale per il buon esito finale.

A volte, nei paesi anglosassoni, lo *Stage manager* sostituisce il maestro luci e, per quanto riguarda i segnali alla tecnica, il maestro collaboratore di palcoscenico. Lo stage manager lavora con il monitor connesso ad una telecamera fissa sul palcoscenico e non va assolutamente distratto nell'esercizio delle sue funzioni. Il bravo stage manager è prezioso: segue tutte le prove, fa “suo” lo spettacolo indi si chiude nella sua cella – quasi sempre a fianco del palcoscenico – e lancia gli ordini come previsto. Deve avere una conoscenza ferrea dello spartito e aver talmente metabolizzato lo spettacolo in sede di prove da poter dare i segnali ad occhi chiusi.

Riferimenti bibliografici

Vizioli 2024

Stefano Vizioli, *Madamina il catalogo è questo. Piccolo dizionario registico*, in *Suonare il palcoscenico. Conversazioni sulla regia lirica con Stefano Vizioli*, a cura di Jesurum Olga, Roma: Artemide, 2024, pp. 187-197.

Prospettive culturali

Piermario Vescovo

1.

Anzitutto una considerazione, ovviamente in sé banale, che riguarda l'opera lirica come tipologia di spettacolo complesso, pensato anche come totale o totalizzante, in diversi gradi e accezioni, da un inquadramento nel tempo della sua tradizione caratterizzante, che va dal semplice riferimento alle dimensioni e al numero delle persone che lo realizzano, all'idea di un'opera d'arte totale, secondo la categoria wagneriana. L'opera fu inventata tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo come forma privilegiata del rispecchiamento della Corte (lo incarna, del resto, il punto d'osservazione privilegiata del "palco reale")¹, e codificata – a partire dall'esperienza di Venezia, repubblica oligarchica in cui la nobiltà internazionale transitava a vedere e a vedersi rappresentata – la fondazione dell'impresariato teatrale, ovvero del commercio dello spettacolo, nell'offerta a una varia utenza: dai nobili proprietari dei palchi ai non nobili che accedevano agli spazi a pagamento della *platea*, la cui denominazione, derivata appunto da "piazza", corrispondeva in partenza allo spazio libero, cui si accedeva con poco prezzo, sedendo su sgabelli (*scagni*), prima del passaggio dell'udienza "popolare" alle "gallerie" e al "loggione", che lo sostituirono quando questa diventa il luogo delle *poltrone* e *poltronissime* a caro prezzo. Lo spazio del teatro detto "all'italiana" è ancora – in sostanza e naturalmente con modificazioni e trasformazioni – il luogo che rappresenta il "teatro d'opera" o come si usa dire "il teatro lirico", più che delle altre forme o degli altri "generi"

1. Tuttavia particolarmente proficue mi sembrano le riflessioni di Aby Warburg, in un saggio capitale del 1895 (scritto peraltro in italiano) dedicato agli intermedî fiorentini agli spettacoli sontuosi per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena nel 1589, prima, ma ancora (e sempre) dopo di lui studiati come sede o terreno di incubazione dell'opera per musica, in una direzione opposta di sguardo, ovvero rilevando in essi la presenza di una tradizione precedente, e di larga estensione nel tempo, di "forme intermedie tra arte e vita", osservata infatti nella presa di distanza – poi confermata dall'osservazione nella scala diversa di tradizioni non occidentali – dalle abitudini dello spettatore europeo di considerare il teatro con l'Arte drammatica (*der dramatischen sprechenden Kunst*), anche al plurale, comprendendo cioè anche l'opera in questa definizione, nel campo complessivo delle *dramatischen Künsten*. Questo inquadramento rende insostranziale anche – concepita nella stessa lingua – la categoria di un *postdramatische Theater*, laddove il teatro come "arte drammatica" occupa una porzione assolutamente relativa nella cronologia complessiva della tradizione delle forme spettacolari europee: per la questione rinvio a Vescovo 2025a.

teatrali, anche e soprattutto per l'apertura in esso, davanti alla scena, e con progressiva profondità, della "buca" riservata all'orchestra.

Uso citare – parlando e scrivendo al proposito – due testimonianze ben appaiabili che riguardano Venezia all'inizio del XVII secolo, e tornerò anche qui a ripetermi². Si tratta della registrazione di carattere documentario offerta dall'annotazione nel diario di un patrizio veneziano, come osservatore non direttamente coinvolto, e della fantasiosa dichiarazione del maggior uomo di teatro della cultura italiana di quel tempo sulla specificità della determinazione dello spazio rappresentativo in questa città, rispetto alle altre, e non solo italiane, da lui praticate.

Girolamo Priuli osserva, nel 1607, la trasformazione in sale teatrali a pagamento di adiacenze o edifici di varia funzione posseduti da famiglie nobili veneziane e, insieme, la nascita, attraverso l'offerta plurima, delle "stagioni" teatrali:

Una compagnia di comici principiò a recitar comedie nella città pubblicamente a sei, otto soldi per persona [...] e recitorno prima a Sant'Alvise in ca' Lipomano, poi in rio Marin, a San Basegio in corte da loro pigliate ad affitto, poi, crescendo il gusto di questo trattenimento nella città, forno fatti li teatri da ca' Tron a San Cassano, da ca' Zustiniano a San Moysè e da ca' Vendramin a San Salvador, in modo che alcune volte si sono ritrovate in un tempo medesimo tre compagnie che recitavano e tutte avevano concorso e audienza, e sogliono recitare da San Martin a Quaresima, e dall'Asensa fino mezo luglio.

Giovan Battista Andreini – che, peraltro, sperimenta proprio a Venezia l'opera per musica, o la commistione di essa con la commedia, proprio in quegli anni (sua moglie, Virginia Rotari, prima attrice della compagnia dei Fedeli, fu tra l'altro l'Arianna di Claudio Monteverdi, in un momento in cui la distinzione tra attori e cantanti è di là da venire) – racconta il costituirsi della sala teatrale a Venezia come una chiusura e una riconduzione ad altro uso dello spazio cittadino caratterizzante. Così ne *Le due commedie in commedia* (1623) egli fa raccontare a un personaggio, colui che commisiona una delle due rappresentazioni (una commedia all'improvviso messa in scena da dilettanti, diretti da un comico professionista, che ha lo stesso nome d'arte dell'autore, cioè Lelio), la trasformazione di un *campo* o *campiello*, dove gli affittuari, i "pigionanti", che guardano dalle finestre delle case sono i palchettisti:

E qui, fra queste case appunto [...] ho fatto accomodar un teatro, come quello dove in facendo cader queste tappezzarie che qui si veggono, saremo in casa nostra e in teatro; poiché questa corte, come in Venezia molt'altre ve ne ha, si può tutta con porte serrare, sì che lo spasso sarà tutto nostro e di questi nostri pigionanti che staranno alle finestre (II, 3).

2. Si veda Vescovo 2022, pp.105-106.

La distinzione del sistema dei palchi e, appunto, il “palco reale” (distrutto e in alcuni casi ricostruito in alcuni di essi, o ceduto provvisoriamente per riscatto a poveri e meno abbienti, come si fece nella Fenice di Venezia nella breve stagione della rivoluzione del 1848) caratterizza la forma del cosiddetto “teatro all’italiana”, che poi evolve o si muta in altre forme nel tempo, per esempio in quella del cosiddetto “auditorio”, dove la parola è come sempre significativa, nel sottolineare la destinazione all’ascolto più che alla visione, o in altre rimodulazioni di quella forma, che non possiamo ovviamente qui considerare.

La fondazione dell’*opera*, che verrà detta poi “lirica” nel XIX secolo, si può comprendere – osservava Ferdinando Taviani – più che per ragioni legate alla storia delle forme o dei generi per ragioni di contesto. Così si apriva un breve saggio (anzi, forse, una scaletta per un saggio) laconicamente intitolato *Tre note*:

Che la musica, ad esempio, abbia contribuito a determinare la forma drammatica moderna è assai meno importante del contesto in cui questo poté avvenire: una rosa di menti collettive, sistemi di tumultuosi legami che svolsero nel loro insieme processi che non potremmo non chiamare mentali.³

La fondazione dell’edificio teatrale – a Venezia, a Londra o altrove – si legge ancora qui, rappresenta un luogo sostanziale di *transfert* della “festa”, dove lo spazio chiuso rappresenta rispetto ad essa un’offerta “quasi quotidiana”, ovvero una “accensione” a pagamento.

Di grande suggestione e complessità, ma qui evidentemente inaffrontabile, il passaggio dalla o dalle società di *ancien régime* alle età successive, e alle varie, esse stesse succedentisi, esperienze della “contemporaneità”, caratterizzate da esperienze che appunto per la loro complessità o per il loro costo risultano rette dal finanziamento pubblico, tanto che lo stesso Taviani – e rispetto al nesso di partenza di un quadro contestuale costituito appunto dalla fondazione di un professionismo teatrale nel senso della vendita dello spettacolo – proponeva, e nemmeno provocatoriamente, di un’iscrizione al pubblico finanziamento, ovvero alla copertura finanziaria di base, che fa del professionismo e in particolare della sperimentazione teatrale del Novecento teatro di “diletto”, dove i “dilettanti” non sono ovviamente coloro che esercitano un dopolavoro o una pratica saltuaria che li diverte e appassiona, nel senso della “amatorialità”, ma professionisti che sostengono una ricerca o sperimentazione che non potrebbe essere compensata dalla vendita dello spettacolo a un pubblico pagante.

Le utopie del teatro – e quindi insieme le storie di realizzatori di grandi progetti quanto quelle della semplice progettazione di spettacoli mai compiuti – si legano al “progetto” più che ai prodotti, e in una lunga durata. Giovan Battista Marino, alla corte di Francia, immagina nel V canto del

3. Taviani 1988 e si veda Vescovo 2025b.

suo *Adone* uno spettacolo totalizzante, che comprende il canto e il ballo, mentre un complicatissimo ingegno scenico fa girare ripetutamente la scena, facendo dichiarare al “corago” Mercurio che tanto spettacolo non comprende la prestazione di “turba volgar di mercenaria gente”, ovvero di persone del mestiere (cosa, ovviamente, impossibile nelle stesse sedi dello spettacolo “reali”, dove si mescolavano le donne e gli uomini di corte ai professionisti dello spettacolo, a Napoli o a Parigi), ma, parimenti, le utopie primo-novecentesche, e specialmente quelle di ambienti e ambiti rivoluzionari, con l’immaginazione di spettacoli di enorme complessità, anzi impossibili, dove chi li dirige è un semplice “manovratore di macchina” (non a caso un grande storico del “progetto architettonico”, Manfredo Tafuri, in un suo libro, apriva un ampio capitolo dedicato a utopie e progetti di spettacoli impossibili, impiegando come campione principale di riferimento alcune pagine di El Lissitzky. Il capitolo appare di utile lettura a coloro che scrivono sulla “regia”, anche per la messa a fuoco di questa categoria, posto che alcuni padri fondatori della stessa sono piuttosto progettatori di spettacoli non realizzati che realizzatori, in rapporto a quella del “progetto” architettonico, che riguarda infatti progettazioni ideali oltre a realizzazione di edifici o, dall’architettura all’urbanistica, di quartieri o città concrete:

I grandiosi scenari delle nostre città [...] non vengono osservati da nessuno, perché qualsiasi “qualcuno” vi è egli stesso coinvolto [...] Noi invece costruiamo un’impalcatura, in un luogo aperto e accessibile da tutti i lati, che è la macchina visiva. Questa impalcatura offre ai corpi in gioco tutte le possibilità di movimento [...] I corpi stessi sono strutturati a seconda dei desideri e delle necessità. Essi scivolano, rotolano, fluttuano, sopra e dentro l’impalcatura. Tutte le sue parti e tutti i corpi vengono mossi mediante forze e dispositivi elettromeccanici, e questa centrale si trova nelle mani di un singolo. [...] Egli dirige i movimenti, i suoni, la luce. Accende il radiomegafono e sulla piazza si diffonde il frastuono delle stazioni ferroviarie, lo scrosciare delle cascate del Niagara, il martellare di un laminatoio.⁴

Ma torniamo alla categoria di “mente teatrale”, chiarendone il senso, non riferito né all’“ingegno” individuale del creatore-artefice, l’autore o appunto il “regista”, né all’orizzonte, diversamente aperto e impersonale, della storia delle mentalità, ma alla dimensione “organica”, e quindi collettiva, dello spettacolo:

“Mente teatrale” non solo non significa “mentalità”, ma forse si pone all’altro polo rispetto a “mentalità”. Né ha nulla a che vedere con l’immagine di un centro ordinatore o di un’idea-madre. È piuttosto vicino al “teatro materiale” visto nella sua distanza dall’ideologia teatrale. Ma del primo sottolinea non tanto la separatezza, quanto l’interna integrazione e coerenza. Lo vede come un aggre-

4. El Lissitzky in Tafuri 1989, p. 124.

gato di parti interagenti e non solo come una porzione sociale (corpo separato o sub- cultura).

La complessità dell'opera incarna, in prima istanza, più e prima che del teatro cosiddetto "di regia", la questione – che riguarda in partenza e comunque il "teatro materiale" – della "mente teatrale". E si vedano qui le considerazioni nella seconda parte del lemma che abbiamo dedicato a *drammaturgia/rappresentazione*, proprio in rapporto alla costituzione di una figura di responsabile dell'allestimento dell'opera lirica.

2.

L'opera sopravvive all'*ancien régime* e così le sale teatrali, sparse per molta parte del mondo, ben oltre l'Italia e l'Europa (si pensi all'impresa impossibile di Brian Sweeney Fitzgerald, ovvero il *Fitzcarraldo* del film di Werner Herzog, e all'idea di costruire un teatro, ovviamente d'opera, nell'inaccessibile Però, più in là, non rispetto ovviamente al film ma alla vicenda che lo ispira, sarebbero venuti i "tristi tropici" di Claude Lévi-Strauss, dove non ci sono più luoghi altri e incontaminati, ma il diverso confronto dell'uomo occidentale con la presenza della propria cultura nell'alterità).

Non perché la storia sia prevedibile – la Repubblica di Venezia cadde, scriveva Ippolito Nievo, con un equivoco degno di una commedia di Goldoni (e si veda l'aneddoto sull'ultimo doge che consegna il corno ducale al servo perché lo metta via per sempre) – ma significativo, fors'anche esemplare, mi sembra (e non credo solo per i terreni di mia competenza) un caso e alcuni documenti che riguardano la storia della scena veneziana del XVIII secolo, al capo opposto della testimonianza di Priuli, circa un secolo e mezzo dopo, nella storia appunto dell'impresa teatrale delle grandi famiglie, e *in primis* quella dei Grimani. Ecco, dunque, Michele e Grimani tentare, accanto alla gestione dei suoi teatri dedicati all'opera e alla commedia, la riapertura e il rilancio del Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, in stato di rudere, per una destinazione a un pubblico privilegiato, per nobiltà e disponibilità economiche, veneziano e straniero, con un'offerta di sola *opera seria*, escludendo l'opera buffa e altri generi, destinati ad altre sedi⁵. Grimani era stato l'impresario di Goldoni e lo sarà poco dopo di Gozzi, col ritorno a Venezia della compagnia di Antonio Sacco dopo il terremoto di Lisbona, e il primo, già "direttore" come uomo di legge dei suoi teatri negli anni precedenti (lo si potrebbe dire un *dramaturg*, curatore di scenari e di libretti d'opera seria preesistenti, uomo che seguiva gli allestimenti, prima di essere commediografo in proprio, in altre sedi), che si era, divenuto appunto autore di testi per altri teatri, dedicato, mettendolo a punto e anzi lanciandolo, al genere dell'opera giocosa per musica, proprio con l'ingaggio

5. Bonomi 2020, p. 122.

parallelo di Michele Grimani. Storicamente rilevante il fallimento, a metà del Settecento, dell'intrapresa, si può riassumere in questa dichiarazione di "propaganda", rivolta ai possibili acquirenti dei palchi:

a distinzione di tutti gl'altri Teatri possa sostenersi col decoro di questa Città la continuazione in esso perpetuam[ent]e, com'è universal desiderio, dell'Opera in Musica serie, e nobili, come si praticò per il passato [...] escluse sempre in questo le Commedie, e le Opere buffe, che mai potranno in esso introdursi.

Questo veniva affermato a guidare la campagna, preventiva rispetto all'intrapresa, appunto della vendita dei palchi a nobili locali e stranieri, a sostenere i costi del restauro dell'edificio. Ovviamente Grimani non arrivava allora a immaginare – nella contrapposizione di opera seria e opera buffa – quello che verrà detto *melodramma* e, soprattutto, la continuità, oltre i confini di quella che si indica come società dell'*Ancien Régime*, della combinazione di presenza elitaria e di partecipazione popolare, debitamente ripartita negli spazi della tipologia di sala teatrale inventata dai suoi stessi antenati, che si trasmisero di generazione in generazione il mestiere di *impresari*. E si pensi a Carlo Goldoni – poco dopo approdato a Parigi, per non tornarvi più – osservare con stupore che il pubblico popolare non accedeva ai teatri, per il prezzo troppo elevato del biglietto, e affollava al massimo lo spettacolo delle *foires*.

Dovendo scegliere, puntando per simmetria alla letteratura, diciamo così, di finzione una testimonianza esemplare per lo spettacolo condiviso da classi o livelli diversi dopo la fine dell'*Ancien Régime*, farò senz'altro riferimento a un episodio non di un romanzo borghese del XIX secolo, che racconta e rappresenta un ambiente "contemporaneo", ma di una rievocazione postuma, proprio nell'assunzione alla seconda potenza di quel "genere". Certo, mella necessità di documentazione diretta nel primo, originale, recinto, si potrebbe scegliere senz'altro – fuori da Venezia e dall'Italia, ovvero nella capitale europea del XIX secolo – le plurime apparizioni di sale teatrali nella *Comédie humaine* di Balzac, peraltro col ritorno agli stessi teatri e con la riapparizione di parte degli stessi personaggi, in diversi romanzi diversi dell'amplissimo ciclo (significativa l'attenzione non su ciò che si rappresenta in essi, ma su chi guarda). Scelgo invece alcune pagine di *Memoria e sortilegio* di Elsa Morante, anche perché l'autrice riattua quel genere a debita distanza temporale, verso la metà del XX secolo, nell'immediato dopoguerra, e, di più, in reazione al cattivo, talora pessimo, uso che si è fatto nella letteratura dedicata a questo libro del rapporto dell'autrice con l'opera o il melodramma, in una sostanziale mistificazione identificativa. L'episodio è invece esemplare perché il personaggio femminile principale – la madre di Elisa, quasi Elsa, ovvero di colei che narra – desidera andare a teatro per apparire, non perché amante dell'opera, in una città non precisamente definita dell'Italia del Sud (i riassunti si riferiscono a Palermo, ma si tratta di deduzione indotta).

Elisa, che narra la storia di due rami diversi della famiglia, contrappone la dimensione di cultura popolare che definisce la passione “popolare” per l’opera del capofamiglia del ramo basso, Teodoro, padre della madre, al prestigio di classe, di una classe a cui ella aspira ma a cui non appartiene, che deriva dall’apparire nella sala del Teatro d’Opera. Si veda, appunto, l’episodio che racconta la sua impossibilità ad assistere a una rappresentazione di *Aida*, perché sprovvista di *abito di gala*, e il suo accesso al loggione grazie ai biglietti che un collega del marito cede gratuitamente. La figura della donna ingioiellata nel luogo inappropriato viene paragonata dalla figlia a «un dannato in una bolgia», o, addirittura, a quella di una Mater dolorosa⁶. Purtroppo la melomania, presente in grado più o meno forte in alcuni critici che si sono occupati del romanzo, ha banalizzato questo tema comprendendolo in quello della passione musicale dell’autrice Elsa Morante, facendo insomma tutt’uno della citazione dalle parole di Cherubino, da *Le nozze di Figaro*, poste ad *exergo* di una parte del romanzo, e del desiderio mimetico, a carico dei personaggi, per l’opera italiana romantica, non considerata ovviamente nel romanzo nel suo valore, ma nella sua funzione sociale.

3.

Il teatro lirico è non solo la forma di spettacolo più complessa e costosa – per quantità di organico, per compensi dei divi e delle dive e per maggior definizione della stessa tutela sindacale – ma quella maggiormente finanziata come “bene culturale”. Costa di più assistervi (agevolazioni a parte di alcune fasce di pubblico) e gli incassi percepiti sono lontanissimi, anche negli esercizi più virtuosi e commercialmente attivi, dal coprirne i costi. Banalissimamente la disponibilità dell’opera come sede di grandi e complesse realizzazioni di progetti è evidente rispetto a quella offerta dal teatro che in Italia si usa chiamare “di prosa”⁷. Uso volutamente questa definizione poco soddisfacente e per nulla comprensibile in altre lingue europee, per riprendere anche qui la fulminante riflessione nel momento del suo imporsi da parte di Niccolò Tommaseo (si veda qui il lemma che abbiamo dedicato a *Drammaturgia/rappresentazione*), che la registrava polemicamente e con aperto fastidio nel suo *Dizionario della lingua italiana*, contravvenendo al carattere di registrazione obiettiva che avrebbe dovuto identificare la finalizzazione dello stesso. Ciò che il teatro d’opera, per esempio, facendo riferimento a un grande regista dalla partita doppia (anzi

6. Morante 1988, I, p.666.

7. Significativa l’intitolazione con la dizione di “altro teatro” sia da parte di enti lirici che gestiscono anche stagioni di “prosa”, sia di enti teatrali che si riferiscono con la stessa dicitura a programmazioni riservate al teatro di ricerca o “off” rispetto appunto alla “stagione di prosa” ufficiale.

plurima), permetteva a Luca Ronconi doveva essere guadagnato in condizioni e occasioni particolari nell' "altro teatro". E oggi, nella sostanziale riduzione del "grande spettacolo", le regie d'opera permettono disponibilità economica, in qualche caso scialo, ma anche la sperimentazione, in una misura moto maggiore di quella appunto concesso alla "prosa", posto anche che la figura del "grande regista" appartiene al secolo scorso o alle persecuzioni relative concesse ad alcune personalità in quello nuovo (il nome di Ronconi può essere ancora rappresentativo al grado massimo al proposito), che ormai conta un quarto di secolo di svolgimento. In esso, su altro e complessivo piano, le produzioni di "grandi spettacoli" appaiono sempre più rare, in un quadro di offerta – anche da parte dei Teatri Stabili, se non col coinvolgimento degli allievi delle loro scuole – sostanzialmente definito dai piccoli organici o, addirittura, dalle presenze solitarie (senza tenere in conto il fatto che giornalisti, intrattenitori televisivi e altri contengono questo terreno a "primi" attori e attrici o a personalità definite dalla pratica del teatro di narrazione o altre).

Qui interviene una sorta di doppio paradosso, dettato o prodotto dalla storia secondo-novecentesca di questa tradizione, di cui si è discusso molto nelle giornate del convegno finale del progetto che questo libro accompagna e che nelle sue pagine non potrà che avere, di conseguenza, ampia e ricorrente presenza. In prima istanza mentre l'esecuzione musicale – soprattutto perché esercitata verso un patrimonio sostanzialmente chiuso (ovviamente differente il campo della scrittura e sperimentazione contemporanea o già secondo-novecentesca, ma posta l'assolutamente relativa proporzione nell'offerta complessiva di questo rispetto al "repertorio", comprendono in esso naturalmente la grande mole di opere da riscoprire, soprattutto dei secoli che precedono il XIX) – si è evoluta o fissata nel senso di un rispetto assoluto o sostanziale della partitura, con applicazioni anche a singole "redazioni", la regia è invece, al contrario, quella funzione di libera interpretazione di questa.

Semplificando all'estremo, mentre l'applicazione della grande regia ha costituito nella seconda parte del Novecento, dal dopoguerra agli anni settanta-ottanta almeno, un orizzonte percepito come di provocazione e innovazione (si pensi agli scandali del *Ring* di Wagner di Chéreau o del Verdi, peraltro in operazioni condivise col giovane Muti, del Verdi di Ronconi, in realtà assai poco eversive), i decenni più prossimi vedono una tradizionalissima, e quindi sostanzialmente banale, divisione dei ruoli o dei livelli, laddove – con eccezioni contate nel senso alto del lavoro di libera interpretazione di alcune figure rilevanti, di cui non conta qui fare la lista – ad esecuzioni "filologicamente" corrette e controllate (non solo con esecuzioni integrali ma con scelta di precisi stadi o redazioni del testo musicale) si affiancano riambientazioni di libera riproposizione, fuori tempo e con libertà di spazi e con rinuncia alla corrispondenza tra quanto il libretto predica e ciò che in scena si realizza anche nella comune azione o nei riferimenti letterali: non solo trasportare l'azione di *Rigoletto*, poniamo (faccio esempi di

fantasia, ma potrei farne di reali), a Dubai anziché alla corte di Mantova, o fingere i giovani di *Così fan tutte* in un consiglio di amministrazione in cui Don Marzio ha ruolo di amministratore, ma, più semplicemente, riferirsi a un pugnale mentre il cantante brandisce una pistola.

Tutto ciò è divenuto ormai banalmente tradizionale, anche per un pubblico vasto e comune, non più provocatorio dell'ambientazione in abiti moderni o dell'impiego di proiezioni e video (posta anche l'acquisizione ormai di statuto della proiezione dei sovratitoli, a permettere la lettura del testo agli spettatori, in una divaricazione che risultava fondativa). Dunque, eccezioni a parte, la feconda contrapposizione tra affermazione di una prassi esecutiva fedele e di una libera rilettura teatrale ha fatto, sostanzialmente, il suo tempo. Il grande, o meno grande, regista teatrale cura regie d'opera, riducendo ovviamente in termini enorme semplificati, anzi talora manichei, la questione, per sostanziale interesse economico, anche perché il *cachet* del teatro d'opera consente – ovviamente nelle sedi ufficiali – agli ingegni operosi di sostenere lavori assai meno pagati sul fronte dell'altro teatro.

Altre questioni – ma di cui non si può ovviamente riferire, perché nel caso in questione il presente volume ne parla, per l'intrapresa che lo genera e per le testimonianze e riflessioni che lo percorrono (delle persone in essa direttamente implicate, di osservatori esterni, donne uomini di accademia o di teatro – si pongono da qui relativamente alla possibilità di una diversa conduzione. Non necessariamente quella del libero esercizio sulla partitura, in rapporto a quello consentito, o divenuto scontato e quasi richiesto, per lo spettacolo, ma per una diversa condivisione o rapporto di ruoli e competenze. Se ciò sia utopia o prospettiva concretamente possibile, in forme di attuazione differente è, ovviamente, questione assolutamente aperta, che la varia materia e la diversa composizione del presente volume pongono al lettore.

Riferimenti bibliografici

Bonomi 2020

Simona Bonomi, *I Teatri Grimani di Venezia verso la metà del XVIII secolo*, in “Drammaturgia”, XVII, 7 n.s., 2020, pp.103-158.

Morante 1988

Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli. Milano, Mondadori, 1988

Tafuri 1989

Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1989.

Taviani 1988

Ferdinando Taviani, *Tre note*, «Teatro e Storia», III, 1, 1998, pp. 3-21

Vescovo 2022
Piermario Vescovo, *Seicento e Settecento*, in *Alle fonti del teatro. Documenti per la*

storia dello spettacolo in occidente, a cura di Luigi Allegri e Francesco Cotticelli, Roma, Carocci, 2022, pp.105-131.

Vescovo 2025a

Piermario Vescovo, *Non ridere degli Hopi*, in *Feste e teatro. Forme intermedie tra arte e vita (XV-XVII secolo)*, a cura di Monica Centanni, Alessandro Metlica, Piermario Vescovo, Venezia, edizioniengramma, 2025, pp.13-46.

Vescovo 2025b

Piermario Vescovo, *Mente teatrale. Tre note a tre note*, "Sinestesieonline", XIV, n.47, 2025.

I curatori

Gerardo Guccini

Già docente ordinario presso il Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Nel 1995 fonda con Claudio Meldolesi il semestrale “Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali”. Nel 2012, fonda con Matteo Casari la collana in rete “Arti della performance: orizzonti e culture” (AMS Acta). I suoi studi riguardano il teatro del Settecento, gli aspetti spettacolari dell’opera lirica e la drammaturgia contemporanea, con particolare riferimento al teatro di narrazione. Fra le sue pubblicazioni recenti: Gerardo Guccini, Marco Menini, *Beckettiana. Laboratori di Nerval Teatro 2025-23*, Imola (BO), Cuepress, 2024; Stefano Casì, Gerardo Guccini, Matteo Paoletti (a cura di), *Lagorà di Pasolini. Appelli all’UNESCO, marginalità dei luoghi, giornalismo*, Bologna, Centro stampa della Regione Emilia-Romagna, 2024. Vanno inoltre ricordati gli studi e le iniziative intorno ai teatri e alle drammaturgie di Ascanio Celestini, Emma Dante, Marco Baliani, Marco Paolini, Matei Visniec, Saverio La Ruina, Stefano Massini, Marco Martinelli e Mariano Dammacco. Guccini ha collaborato come dramaturg con Marco Paolini, Marco Martinelli, Elena Bucci e Marco Sgroso. Fra i numerosi progetti ideati e condotti nell’ambito delle iniziative pubbliche del Dipartimento delle Arti ricordiamo i convegni sul postdrammatico, sull’autore in quanto performer e sulla performance operistica.

Daniele Vianello

Insegna discipline teatrali presso l’Università della Calabria, dove è professore di ruolo dal 2016. È stato docente all’Università di Roma La Sapienza (2002-2008) e all’Università Ca’ Foscari di Venezia (2015-16), Vice-Presidente e successivamente Presidente di EASTAP – European Association for the Study of Theatre and Performance (2017-2024), Publishing Director della rivista *European Journal of Theatre and Performance*. È membro del comitato scientifico di riviste nazionali e internazionali (tra le quali *European Stages*, *Olhares*, *Biblioteca Teatrale*, *Rivista di letteratura teatrale*). Le sue pubblicazioni riguardano prevalentemente il teatro rinascimentale e quello contemporaneo, la commedia dell’arte e il suo mito retrospettivo novecentesco, il teatro di regia, i rapporti tra teatro e romanzo e quelli tra teorie e pratiche teatrali. È stato per anni collaboratore culturale del “Teatro di Roma” (sotto la direzione di Luca Ronconi e successivamente di Mario Martone), lavorando inoltre come assistente alla regia con registi italiani e stranieri, tra i quali Eimuntas Nekrošius. Presso l’Università della Calabria, dal 2022 è membro e referente per le attività teatrali del CTS del CAMS – Comitato Arti Musica e Spettacolo. Qui organizza progetti, spettacoli, masterclass e laboratori con attori, registi, drammaturghi, musicisti, tra i quali Elena Bucci, Ascanio Celestini, Fortunato Cerlino, Davide Enia, Saverio La Ruina, Alexander Lonquich, Lino Musella, Marco Paolini, Marco Sgroso, Gabriele Vacis.

IMPACT (International Music and Performing Arts Contaminations and Trainings) nasce come progetto pedagogico-didattico, teso ad indagare interferenze e sovrapposizioni tra musica e teatro, con particolare riferimento alla performatività del musicista e dell'attore, fatta oggetto di confronti diretti e costanti tra teorie e pratiche, tra artisti e studiosi.

«Cosa ha il musicista dell'attore e cosa l'attore del musicista?» A questa domanda e ai suoi presupposti di ricerca si è cercato di restare il più possibile aderenti, realizzando attività correlate e molteplici, che si sono svolte presso i conservatori di Aosta e di Matera, l'Accademia di Belle Arti di Catania, la Scuola di Musica di Fiesole, durante il campus ospitato da NEOJIBA a Salvador de Bahia e nei due campus che hanno animato per più di un mese i teatri (TAU e PTU) dell'Università della Calabria.

Fin dall'origine IMPACT è stato pensato e attuato come un processo scandito in tre fasi correlate e complementari che si ripropongono variamente connesse nelle singole articolazioni. La prima fase, di carattere pedagogico didattico, è stata attuata con modalità prevalentemente laboratoriali nelle varie sedi nazionali

e internazionali coinvolte; la seconda, dedicata alla produzione artistica, è sfociata in concerti di musica sinfonica e da camera e nella produzione del *Falstaff*, rappresentato a Salvador de Bahia e all'Università della Calabria; la terza, di taglio scientifico, si è svolta pervasiva e continua dislocando, in particolare, gli incontri seminariali, i tavoli di lavoro, il convegno e la presente pubblicazione. Questa documenta le tre fasi del progetto, fornendo descrizioni, testimonianze, testi saggistici e numerose immagini, che consentano al lettore di partecipare virtualmente alle dinamiche dei processi pedagogici e delle realizzazioni artistiche. Completa il volume un lessico tematico dei principali concetti teatrali e musicali che hanno costituito l'architettura del convegno e, più generalmente, delle attività di ricerca e sperimentazione.