

Indice

Invito all'opera	p. 2
Istruzioni per l'uso	p. 3
Le ragioni di Opera domani, <i>Carlo Delfrati</i>	p. 4
Un'opera meravigliosamente brutta, <i>Fabio Sartorelli</i>	p. 5
Mantova. I luoghi di Rigoletto	p. 9
La nascita del teatro all'italiana	p. 10
Note di Regia, <i>Manuel Renga</i>	p. 12
Come e quando interagire con la scena. Guida pratica, <i>Manuel Renga</i>	p. 14
Arriva il temporale!, <i>Giuseppe Califano</i>	p. 19
Il teatro itinerante e le macchine di scena, <i>Davide Marranchelli</i>	p. 21
"Pari siamo". La finzione scenica come specchio della vita reale, <i>Stefano Dragone</i>	p. 23
Arte e accessibilità, <i>Elena Di Giovanni</i>	p. 26
L'amore in-gabbia, <i>Francesca Ballabio</i>	p. 27

Scuola primaria

Dietro le quinte...dell'anima!, <i>Giuseppe Califano</i>	p. 28
Percorsi multidisciplinari, <i>Gabriele Bolletta</i>	p. 30
Facciamo che eravamo... - Didattica inclusiva, <i>Antonella Caputo</i>	p. 31
Il gioco del teatro a scuola. Approcci per la sua introduzione in classe, <i>Davide Marranchelli</i>	p. 33

Scuola secondaria di I grado

Bella figlia dell'amore, <i>Carlo Delfrati</i>	p. 35
Percorsi multidisciplinari, <i>Gabriele Bolletta</i>	p. 39
Gilda e la Rete, <i>Stefano Lamon</i>	p. 40
Partitura per orchestra di classe, <i>Giuseppe Califano</i>	p. 42
L'App-gioco: Rigoletto. I misteri del teatro	p. 44
Appunti	p. 45

Le ragioni di Opera domani

di **Carlo Delfrati**

Musicologo e curatore della didattica di Opera Education

Opera domani anno ventiquattro. Per la ventiquattresima volta AsLiCo lancia la sfida: l'opera non è una curiosa, irrazionale mescolanza di parole e suoni, come malignavano certi eruditi del XVIII secolo, insensibili al suo fascino e soprattutto incapaci di capire il suo speciale linguaggio. Leggi Francesco Saverio Quadrio, l'erudito, che nel 1742 scrive:

«È egli mai verisimile fra le genti che una persona in collera, piena di dolore e d'affanno, o narrante seriamente e davvero i suoi negozi possa cantare? [...] o gravi persone, le quali trattano materie di stato, ordiscono tradimenti, assalti e guerre, vanno alla morte o si lamentano e piangono... e pure nel medesimo punto cantano dolcemente?»

Per quello che vuole Quadrio può bastare una commedia, o tragedia: uno spettacolo di parole parlate. Ma il nostro dotto non capiva che il messaggio nell'opera è veicolato dall'interazione fra parole e due forme di musica: quella che penetra dentro le parole – trasformandole in canto – e quella che le parole le accompagna, le precede, le segue, con gli strumenti.

Leggiamo il libretto di un'opera. Può essere di alto valore, può essere mediocre o addirittura insulso, ma l'essenza dell'opera sta altrove. Il libretto è come il traliccio di legno su cui si appoggiano e sviluppano le infiorescenze. Bello o brutto che sia, non è quello che ammiriamo quando andiamo a teatro. Sono i fiori che vi crescono. Quadrio è uno dei tanti infastiditi perché i fiori musicali ostacolano la vista del suo amato traliccio di parole, uno dei tanti che non capiscono il potere della musica di *parlare*. Di farci arrivare emozioni, pensieri, ricordi...

Molti altri linguaggi, oltre alla musica, concorrono a fissare il senso di quello che avviene sulla scena: la parola, il gesto e l'azione, il costume, la scenografia, le luci. Ma il grosso lavoro resta pur sempre quello di far capire cosa dice Verdi, cosa fa fiorire sul povero traliccio di legno allestito dal librettista Piave. E come lo fa, come usa i diversi ingredienti del linguaggio musicale.

La musica è un sistema linguistico, diverso ma non meno potente della parola, e insurrogabile da questa. E coloro che non lo capiscono sono fatalmente condannati ad essere esclusi dal patrimonio di valori, più che quadrisecolare, rappresentato dal repertorio lirico.

Nel 1996, primo anno di Opera domani, ci siamo dati il compito, che sapevamo ben arduo, di far sì che i bambini e i ragazzi non restassero a priori esclusi da questo patrimonio e che possedessero le prime chiavi di lettura dell'opera, quelle di cui i tanti Quadrio di sempre nemmeno sospettavano l'esistenza.

«Tu brutto non sei, tu sei deforme.
L'uomo brutto è piccolo, l'uomo deforme è grande.
Il brutto è la smorfia del diavolo dietro il bello.
Il deforme è il sublime rovesciato.»
V. HUGO, L'UOMO CHE RIDE



Un'opera meravigliosamente brutta

di **Fabio Sartorelli**

Docente di Conservatorio e divulgatore

Di fronte a *Rigoletto* molti esclamano: «che meraviglia!». E in effetti *Rigoletto* è un'opera che suscita meraviglia, un sentimento, però, che scaturisce dall'affascinante bruttezza del soggetto e del suo protagonista; perché il brutto può essere bellissimo come lo sono l'orrido, il deforme, il goffo, il ripugnante e il grottesco. Del resto, come ci ricorda Victor Hugo, l'autore di *Le Roi s'amuse*, il dramma dal quale è tratto il soggetto di *Rigoletto*, «Il bello ha un tipo soltanto; il brutto ne ha mille» [1]. Brutto, ci dice la *Storia della bruttezza* [2], è ciò che è debole, vile, banale, casuale, arbitrario, insulso, nauseante, criminoso, spettrale, rivoltante, fetido, spiacevole, indecente, ma è anche una categoria estetica che trascina con sé le condizioni sociali ed esistenziali dell'isolamento, della solitudine, dell'infelicità. Un personaggio brutto è spesso socialmente emarginato, e una donna brutta non può che essere infelice, come lo erano del resto anche il protagonista del romanzo *Frankenstein* di Mary Shelley (1818), o il mostruoso Quasimodo di *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo.

Anche i dannati sono generalmente brutti. Verdi, ad esempio, riteneva che Lady Macbeth e Jago dovessero essere brutti anche nell'aspetto: «io vorrei Lady Macbeth brutta e cattiva», scriveva contestando il soprano Tadolini perché troppo brava e troppo bella, mentre a proposito di Jago se lo immaginava «con una figura magra e lunga, labbra sottili, occhi piccoli, vicini al naso come le scimmie, la fronte alta che scappa indietro e la testa sviluppata di dietro» [3]. Anche *Rigoletto* doveva essere brutto, e Verdi ne era talmente convinto che quando la censura propose di renderlo meno respingente del previsto, minacciò di abbandonare il lavoro: «S'è evitato di fare Tribolletto brutto e gobbo!!! Un gobbo che canta? Perché no!... Farà effetto? Non lo so: ma se non lo so io non lo sa neppure chi ha proposto questa modificazione. Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio esternamente difforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore» [4].

Rigoletto è dunque brutto, ma non lo è soltanto perché «difforme» ma perché è vecchio, e i vecchi di un tempo hanno ben poco a che spartire con quelli di oggi. E ancora: *Rigoletto* è brutto perché è un buffone, e questi erano esseri marginali, spesso deformati, nani, claudicanti, o comunque contrassegnati da difetti fisici destinati a suscitare il riso e il dileggio, non certo la compassione. *Rigoletto* è brutto perché mescola volgarità e sublimità, la battuta tagliente e lo slancio d'affetto. *Rigoletto* è brutto perché è animato da spirito di vendetta e perché sa essere crudele. *Rigoletto* è brutto, infine, perché vive la volgarità della corte, allietandola con le sue battute crudeli e taglienti.

Due cose lo rendono però diverso dagli altri buffoni suoi simili: la prima è che possiede il bene dell'intelligenza, quando sappiamo bene che molti buffoni erano intellettualmente incompleti, e questo li portava talora a pronunciare verità scomode dinnanzi ai potenti; la seconda è che se non precipita nel baratro dello squallore e della crudeltà, è solo grazie all'amore che riversa sulla figlia, unica luce in un'esistenza altrimenti triste e degradata. Se *Rigoletto* "si salva" è grazie alla sua condizione di padre, sebbene ciò non lo ponga al riparo dalla maledizione di Monterone.

Una moderna estetica del brutto

«Un'estetica del brutto? E perché no?». Inizia così, con la semplicità di un'espressione destinata solitamente agli argomenti di quotidiana normalità, una delle più complete riflessioni romantiche sul brutto. Pubblicata nel 1853, *L'estetica del brutto* di Karl Rosenkranz [5] uscì negli stessi mesi della prima assoluta di *Traviata*, e con due anni di ritardo rispetto alla prima assoluta di *Rigoletto*. Se cito queste due opere come paletti per collocare storicamente il saggio di

[1] R. MELLACE, *Con moltissima passione*, Carocci editore, Roma 2013, p. 144.

[2] AA.VV., *Storia della bruttezza*, a cura di Umberto Eco, Bompiani, Milano 2007.

[3] *Ibid.*, p. 293

[4] M. MILA, *Verdi*, a cura di P. Gelli, Rizzoli, Milano 2000, p. 461.

[5] K. ROSENKRANZ, *L'estetica del brutto*, il Mulino, Bologna 1984.

Come e quando interagire con la scena. Guida pratica

di Manuel Renga

Regista e drammaturgo



«Tutti pronti?
Perché lo spettacolo siete voi!
Chi è di scena!»

“Chi è di scena” è una formula magica nel mondo del teatro! Da sempre significa ‘state pronti’, perché tra pochissimo sarà il vostro momento! Al grido, anzi al sussurro, del “chi è di scena” da parte del direttore di palco, attori, cantanti, macchinisti, musicisti e tutti coloro che sono coinvolti nello spettacolo devono star pronti, prendere un bel respiro e tuffarsi nella magia del palcoscenico!

Mai come quest’anno l’opera *Rigoletto* sarà partecipata, vissuta, cantata poiché tutto il pubblico farà parte dello spettacolo: cori, coreografie, oggetti scenici amplieranno a tutta la platea l’incanto e le suggestioni del teatro!

La *Compagnia del Duca*, un gruppo di attori e cantanti di giro, viaggiano di teatro in teatro, mettendo in scena un’opera dal potere inimmaginabile, che parla d’amore, incanto, disperazione, mistero e vendetta. Si tratta di *Rigoletto* che ogni sera prende vita grazie a tante persone e tanti segreti che la compagnia custodisce: bauli che contengono meravigliosi costumi e scenografie colorate, ma anche paurose macchine per creare lo strepito dei tuoni e il sibilo del vento!

I giovani spettatori saranno attori a tutti gli effetti, partecipando alla rappresentazione e diventando membri della *Compagnia del Duca*. Oltre ad imparare i cori e a cantare insieme ai solisti, si cimenteranno nella realizzazione delle **maschere**, da indossare durante la scena del rapimento di Gilda, celando la propria identità - come i cortigiani sul palco - e realizzeranno **elementi scenici e sonori** per ricreare in sala la tempesta dell’ultimo atto dell’opera; saranno anche spettatori privilegiati del profondo rapporto padre/figlia che c’è tra *Rigoletto* e *Gilda*, accompagneranno le arie di *Gilda* con un linguaggio speciale: attraverso il **linguaggio LIS**, il linguaggio dei segni.

Questo sarà il linguaggio privilegiato e intimo della famiglia di *Rigoletto*, per ricordare a tutti quanto la diversità in realtà non sia altro che opportunità, colore, forza e bellezza. *Rigoletto* è diverso dagli altri, dai cortigiani, e nasconde *Gilda* per paura che qualcuno le possa far del male: anche lei è diversa, pura, non contagiata dalla follia del mondo della Corte.

Tutto il racconto di *Rigoletto* porterà i giovani a scoprire il mondo del teatro, i suoi modi di dire, i suoi misteri e le sue leggende, per capire come si origina quell’incanto affascinante che tiene incollati alle poltrone della sala teatrale. Mettieri, trucchi, formule magiche affascineranno il giovane pubblico, che entrerà con energia nel mondo dei teatranti.

Andiamo con ordine. Di seguito racconterò le interazioni previste durante lo spettacolo.

Il **primo intervento** consiste in un coro: la festa al palazzo del Duca di Mantova raggiunge il suo culmine con il brano che canteranno insieme ai cortigiani.

CORTIGIANI E **CORO RAGAZZI**
Tutto è gioia, tutto è festa!
Tutto invitaci a godere!
Oh, guardate, non par questa
or la reggia del piacere!
Oh, guardate, non par questa (x2)
or la reggia del piacer!
Oh, guardate, non par questa
or la reggia del piacer!

MONTERONE
 Ch’io gli parli.

DUCA
 No.

MONTERONE
 Il voglio.

BORSA, RIGOLETTO, CEPRANO E **CORO RAGAZZI**
Monterone!

Il coro si conclude con l’ingresso del Conte di Monterone, che viene a protestare per il comportamento del Duca di Mantova. Egli lancerà in questo momento la sua famosa maledizione (la quale diede il primo titolo a quest’opera, che in origine si intitolava proprio “La Maledizione”).

Secondo intervento: i ragazzi insieme ai cortigiani decideranno però di non ascoltarlo e di mandarlo via in malo modo attraverso il coro successivo:

CORTIGIANI E **CORO RAGAZZI**
Oh tu che la festa audace hai turbato
da un genio d’inferno qui fosti guidato;
è vano ogni detto, di qua t’allontana,
va, trema, o vegliardo, dell’ira sovrana. (x2)
Tu l’hai provocata, più speme non v’è,
un’ora fatale fu questa per te. (x2)
Fu questa per te.

DUCA, CORTIGIANI
 Va’, va’, trema
 va’, va’ trema o vegliardo,
 più speme non v’è.

CORTIGIANI E **CORO RAGAZZI**
Più speme non v’è. (x2)
No, non v’è.

Rigoletto riabbraccia la sua bella figliola, ma qualcuno sta tramando nell’ombra: i cortigiani la vogliono rapire convinti sia la sua amante. Bisogna nascondersi, nell’ombra dei vicoli notturni, bisogna celarsi dietro alle maschere.

Per questo, quando gli attori sul palco daranno la giusta indicazione, i ragazzi indosseranno le maschere preparate in classe. Durante il **terzo intervento** saranno quindi mascherati e canteranno il coro “zitti, zitti!”

CORTIGIANI E **CORO RAGAZZI**
Zitti, zitti, moviamo a vendetta;
ne sia colto or che meno l’aspetta.
Derisore sì audace costante
a sua volta schernito sarà!
Cheti, cheti, rubiamgli l’amante
e la corte doman riderà. (x2)
Cheti, cheti, cheti cheti,
cheti, cheti, cheti, cheti
Cheti, cheti, rubiamgli l’amante
e la corte doman riderà. (x2)
Zitti, cheti, zitti, cheti.
Attenti all’opra, all’opra, all’opra,
attenti attenti all’opra.

SCUOLA PRIMARIA

Percorsi multidisciplinari

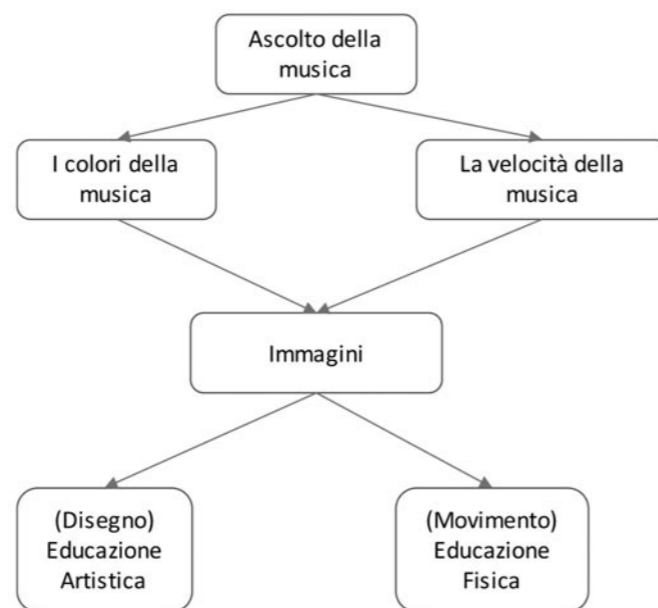
di **Gabriele Bolletta**

Cantante lirico e docente

Percorso A: scuola primaria, classi I, II e III

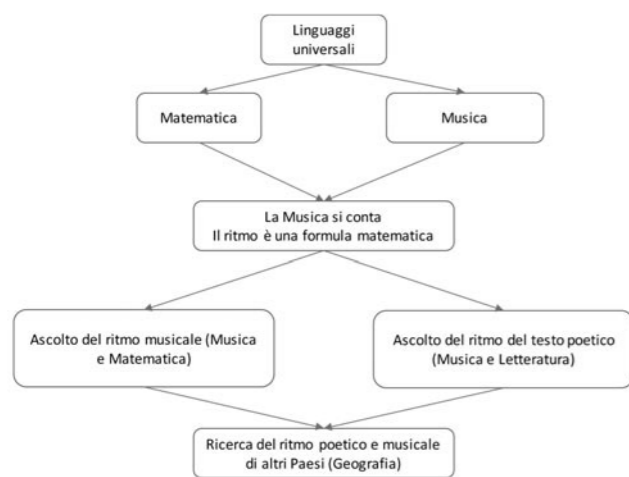
Il percorso per le prime tre classi della scuola primaria è concepito soprattutto per stimolare la comprensione della musica e la creatività. Partendo dall'ascolto dei brani musicali gli allievi devono riconoscere i "colori" dell'orchestra, utilizzando le tre caratteristiche di ogni suono: **altezza** (individuando i momenti in cui l'orchestra suona note più acute o più gravi), **intensità** (individuando quando l'orchestra suona più forte o più piano), **timbro** (individuando i colori più "chiaro" e più "scuro" delle sezioni strumentali).

- Ogni musica potrebbe rappresentare un colore, quale?
- Ogni brano ci racconta una storia attraverso la successione di diverse altezze, intensità e timbri: quali immagini vengono in mente ascoltandolo?
- Un altro aspetto da approfondire è la **pulsazione**, ovvero la velocità con cui viene eseguita una musica. La maggiore o minore velocità di esecuzione dà sensazioni differenti: proviamo a tradurle in un disegno.
- Cerchiamo infine di rappresentare attraverso il movimento la musica: che tipo di azione suggerisce? Contatto, repulsione, stasi, movimento? Con quale velocità? Partendo dall'ascolto gli allievi potranno riprodurre attraverso il rapporto prossemico di azione e movimento le sensazioni prodotte dalla musica.



Percorso B: scuola primaria, classi IV e V

Il percorso proposto per le classi IV e V della scuola primaria è incentrato sul tema dei "linguaggi universali": lo stesso oggetto può essere indicato con una parola diversa per ogni lingua. Le **note**, invece, sono una scrittura universale: tutti i popoli le leggono nello stesso modo. Un altro linguaggio universale è la Matematica: tutti i popoli leggono nello stesso modo i numeri. **Musica e Matematica** sono inoltre legate insieme dal fatto che le battute e le pause si contano e inoltre il tempo musicale è espresso da una formula matematica (una frazione) che indica quante pulsazioni vi sono in ogni misura e di che tipo. Tempo e ritmo sono presenti anche nella poesia e tutte le lingue si servono di un'espressione matematica per indicare la struttura dei versi e la presenza di rime: ad esempio il sonetto è espresso dalla formula ABAB ABAB CDC DCD. Musica e Matematica sono linguaggi universali che permettono ad ogni paese di esprimere la propria cultura e arte.



SCUOLA PRIMARIA

"Facciamo che eravamo..." – Didattica inclusiva

di **Antonella Caputo**

Docente di musica e psicomotricista



Il teatro come palestra di vita è il fondale su cui si collocano le attività proposte, che hanno l'obiettivo di tracciare un ritratto motorio dei tre protagonisti dell'opera. Il contesto teatrale infatti consente allo stesso tempo di "essere dentro ed essere fuori", cioè di vivere i personaggi e le loro vicende, ma anche di osservare dall'esterno, facendo affiorare la propria storia e trovando nelle pieghe tra la scena e la vita un terreno fertile di crescita.

Nel mirabile flusso musicale disegnato da Verdi per *Rigoletto*, le *life skills* hanno un'opportunità di *training* con la T maiuscola, e la composizione si intreccia ad una vivace tavolozza di aspetti emotivi, psicologici e narrativi; l'insieme offre ai bambini una ghiotta possibilità di sperimentare il contatto con le proprie emozioni, di sviluppare l'empatia, di incrementare le capacità di riflettere e decidere, utilizzando sia il pensiero critico che la creatività, in una costruzione dinamica di identità che ha il suo valore aggiunto nell'incontro tra differenze.

Utilizzare un approccio psicomotorio ad indirizzo musicale assume in questo contesto diversi significati:

1. Mettere in relazione motricità, musicalità, cognizione ed emotività, secondo un modello olistico di osservazione, monitoraggio e sviluppo delle facoltà di ciascun bambino;
 2. intervenire metodologicamente per consentire a tutti i bambini di approfondire la propria esperienza del tempo, dello spazio, dell'energia psicofisica;
 3. sviluppare il sapere e il saper fare in ambito musicale-motorio, con attività collettive laboratoriali che lasciano respiro all'individualizzazione dei percorsi formativi.
- "Facciamo che eravamo..." oltre ad essere la formula di un gioco di mimesi, potrebbe diventare una porta aperta verso se stessi, gli altri, la natura e le diverse culture.

Laboratorio

Gli esercizi proposti si possono comporre/scomporre per adattarli con flessibilità a contesti formativi diversi. La motricità di *Rigoletto*, *Gilda* e del *Duca* viene costruita sperimentalmente, con un percorso che dal vissuto dei bambini conduce all'opera e viceversa, e con una progettazione didattica tesa a sviluppare creatività, improvvisazione e composizione. Si parte da alcune coordinazioni cinetiche (es. la camminata), a cui seguono attività per esprimere emozioni con il corpo, per poi creare situazioni specifiche, al fine di connotare la motricità dei tre personaggi, in un contesto idoneo a facilitare lo sforzo adattivo e l'espressione di ciascun bambino. È necessario uno spazio di lavoro ampio e vuoto.

Materiali: un cappello a testa; 2/3 sedie; sistema di diffusione musicale (per CD, USB o altro).

"Passi d'autore" - Coordinazioni cinetiche, spazio, tempo

1. Camminare in tutto lo spazio, ogni tanto cambiare direzione. È importante che tale cambio sia anticipato dallo sguardo, cioè: camminare, poi guardare in un'altra direzione (la testa accompagna il cambio) e di conseguenza variare il proprio spostamento. Idem utilizzando solo una porzione di spazio. L'insegnante introduce con la voce degli "stop!": ad ogni fermata, andare a distribuirsi in modo equo sull'intera superficie o su porzioni di essa.
Variante: fare tutto senza segnali dell'insegnante e senza uso della propria voce; il cambio di direzione è causato da un'altra parte del corpo (es: mano, spalla, gomito, anca, ecc.); introdurre altre coordinazioni cinetiche, per es.: correre, saltellare (due salti sullo stesso piede, con passaggio veloce da un piede all'altro), galoppare, camminare a 4 zampe, saltare; introdurre variazioni di tempo, per es. spostarsi velocemente o lentamente; andare a raggrupparsi tutti in un punto preciso, che varia di volta in volta in base alle indicazioni dell'insegnante.
2. Metà bambini seduti lungo un lato dello spazio, l'altra metà cammina. Su indicazione dell'insegnante, ciascun bambino si alzerà e ne seguirà un altro, con l'obiettivo di imitare l'andatura del compagno, esagerandone i particolari (es. il movimento delle braccia, l'atteggiamento della testa, la posizione del bacino, ecc.). Effettuare cambi di ruolo/di partner. **Variante:** i bambini che entrano per primi in scena tengono gli occhi chiusi (o sono bendati, come succede a *Rigoletto* durante il rapimento di *Gilda*).