



Claude Debussy

Pelléas et Mélisande

**Teatro
Comunale
Pavarotti
Freni**

**Stagione
2022
2023**



2022.2023

TEATRO
COMUNALE
PAVAROTTI-FRENI

Opera

Venerdì 20 gennaio ore 20

Domenica 22 gennaio ore 15.30

Pelléas et Mélisande

Dramma lirico in cinque atti e dodici quadri
su libretto di Maurice Maeterlinck

Musica di

CLAUDE DEBUSSY

Edition Durand Paris

Rappresentante per l'Italia, Casa Ricordi srl



Pelléas et Mélisande

Dramma lirico in cinque atti e dodici quadri
su libretto di Maurice Maeterlinck

Musica di

CLAUDE DEBUSSY

Mélisande **Karen Vourc'h**

Pelléas **Phillip Addis**

Golaud **Michael Bachtadze**

Arkël **Vincent Le Texier**

Geneviève **Enkelejda Shkoza**

Yniold **Silvia Frigato**

Un medico, un pastore **Roberto Lorenzi**

Maestro concertatore e direttore **Marco Angius**

Regia, scene e costumi **Barbe & Doucet**

Regia ripresa da **Florence Bas**

Luci **Guy Simard** *riprese da* **Andrea Ricci**

Orchestra dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini

Coro del Teatro Regio di Parma

Maestro del coro **Massimo Fiocchi Malaspina**

Coproduzione Fondazione Teatro Regio di Parma,
Fondazione Teatro Comunale di Modena,
Fondazione Teatri di Piacenza



Direttore di scena **Marina Dardani**
Maestri collaboratori **Elisa Montipò, Lorenzo Masoni, Linda Piana**
Maestro alle luci **Carlo Alberto Colombini**

Responsabile allestimenti e palcoscenico **Gianmaria Inzani**
Tecnici macchinisti **Catia Barbaresi** (capo macchinista)
Francesca Avanzini, Jacopo Bassoli, Andrea Boni,
Diego Capitani, Piergiorgio Devoti, Paolo Felicetti,
Gianluca Garau, Alessandro Gobbi, Gabriele Lazzaro,
Antonio Maculan, Simone Messina, Filippo Parmeggiani,
Bianca Bonora (aiuto macchinista)

Tecnici elettricisti **Andrea Ricci** (capo elettricista)
Chiara Atti, Raffaele Biasco, Alessandro De Ciantis,
Andrea Generali, Daniele Giampieretti,
Marcello Marchi, Mauro Permunion

Tecnico audio-video-fonico **Francesco Morri**
Attrezziste **Lucia Vella** (referente)

Francesca Paltrinieri, Lucia Bramati, Anita Accorsi
Sartoria **Alessandro Menichetti** (referente)
Federica Serra, Carlos Salazar, Alessia Celli (aiuto sartoria)

Costumi **Fondazione Teatro Regio di Parma**
Parrucche **Audello Teatro**

Calzature **C.T.C.**

Trucco e parruccho **Backstage**

Movimentazione tiri motorizzati **IK Project**

Sopratitoli **Enrica Apparuti**

Personale tecnico dal Teatro Regio di Parma
Capo macchinista **Massimo Gregorio**



Il soggetto

Atto primo

Scena prima. Golaud, nipote del re Arkël di Allemonde, si è perso nella foresta durante la caccia. Accanto a una fontana incontra una giovane e misteriosa donna che piange: anche lei si è persa ed è sconvolta dalla perdita della sua corona caduta nell'acqua. Rivela il suo nome, Mélisande, ma non dice altro sulle sue origini e si rifiuta di lasciare che Golaud recuperi la corona dall'acqua. Mentre scende l'oscurità l'uomo la convince a partire con lui.

Scena seconda. Geneviève, madre dei principi Golaud e Pelléas, legge una lettera all'anziano e quasi cieco re Arkël. In essa Golaud rivela al fratellastro di aver sposato Mélisande ormai da sei mesi, pur non sapendo più nulla di lei rispetto al giorno del loro primo incontro. Golaud teme che Arkël si arrabbi e chiede a Pelléas di scoprire come reagirà alla notizia: se il nonno sarà favorevole Pelléas dovrà accendere una lampada dalla torre più alta del castello; in caso contrario salperà e non tornerà più a casa. Arkël accetta il matrimonio. Entra Pelléas chiedendo di poter partire perchè l'amico Marcello è sul letto di morte ma Arkël gli dice di aspettare il ritorno di Golaud; Geneviève ricorda a Pelléas di accendere la lampada per Golaud.

Scena terza. Mélisande e Golaud sono da qualche tempo nel castello ma la ragazza è triste. Geneviève e Mélisande passeggiano nel parco del castello. Arriva Pelléas che avverte di una prossima burrasca dal mare e la madre lo invita ad accompagnare la cognata verso casa.

Atto secondo

Scena prima. Pelléas ha condotto Mélisande in uno dei suoi luoghi preferiti, una fontana nel parco che secondo la credenza aveva il potere di restituire la vista. Mélisande si sdraia sul bordo e gioca con l'anello che le ha regalato Golaud finché non le scivola nell'acqua. Pelléas le dice di non preoccuparsi, ma lei non si rassicura.

Scena seconda. Golaud è a letto con Mélisande al capezzale. È ferito dopo essere caduto da cavallo durante la caccia. Mélisande scoppia in lacrime e dice di essere infelice al castello. Il marito le prende le mani per confortarla e nota che manca l'anello nuziale, e Mélisande spiega di averlo fatto cadere in una grotta dove era andata a raccogliere conchiglie con il piccolo Yniold, figlio di primo letto del marito. Golaud le

ordina di andare subito a cercarlo prima che arrivi la marea, anche se è scesa la notte. Quando Mélisande risponde che ha paura di andare da sola, Golaud le dice di portare con sé Pelléas.

Scena terza. Pelléas e Mélisande si dirigono nella grotta: la luna ne illumina l'ingresso e rivela tre mendicanti addormentati. Sconvolta, Mélisande fugge.

Atto terzo

Scena prima. Mélisande è alla finestra della torre e canta una canzone mentre si pettina. Appare Pelléas e le chiede di sporgersi per poterle baciare la mano visto che il giorno dopo partirà. Non riesce a raggiungerla, ma i suoi lunghi capelli cadono dalla finestra e lui li bacia e li accarezza. Golaud che vede la scena li sgrida per il comportamento infantile e li allontana.

Scena seconda. Golaud conduce Pelléas nei sotterranei del castello dove si trova una pozza stagnante; Pelléas trova l'atmosfera soffocante e chiede di andare via.

Scena terza. Usciti all'aperto, Pelléas è sollevato di respirare di nuovo aria fresca. Il giovane vede Geneviève e Mélisande a una finestra della torre: Golaud ne approfitta per dirgli che non deve ripetersi il gioco infantile tra lui e Mélisande del giorno precedente, la donna è incinta e il minimo shock potrebbero nuocerle. Non è la prima volta che si accorge che potrebbe esserci qualcosa tra loro, per questo gli intima di evitare Mélisande il più possibile.

Scena quarta. In preda alla gelosia, Golaud interroga il figlioletto Yniold su Pelléas e Mélisande. Il bambino rivela poco di ciò che il padre vuole sapere poiché è troppo innocente per capire ciò che gli sta chiedendo. Risponde che litigano spesso per la porta che non deve stare aperta, che sono spesso insieme e ammette che una volta si sono baciati. Golaud solleva il figlio sulle spalle per spiare Pelléas e Mélisande dalla finestra, ma il piccolo vede che non stanno facendo altro che guardare la luce. Spaventato dalle domande, Yniold chiede di scendere.

Atto quarto

Scena prima. Pelléas sta per partire e chiede a Mélisande un ultimo incontro presso la fontana. Arkël incontra Mélisande e Golaud; quest'ultimo in preda alla rabbia e convinto dell'infedeltà della donna la trascina per i capelli per la stanza. Il re accorre in suo aiuto e riesce a calmarlo.

Scena seconda. Pelléas e Mélisande si incontrano alla fontana. Lui le dichiara i suoi sentimenti e anche Mélisande confessa di amarlo. All'improvviso si sente qualcosa muoversi nell'ombra: Golaud, che li ha osservati, colpisce Pelléas con la spada e lo uccide. Anche Mélisande è ferita, ma riesce a fuggire nel bosco.

Atto quinto

Mélisande è a letto dopo aver dato alla luce una bambina. Il medico assicura a Golaud che, nonostante la ferita, le sue condizioni non sono gravi. Mélisande si sveglia e chiede di aprire la finestra per vedere il tramonto. Golaud chiede al medico e ad Arkël di lasciare la stanza per poter parlare da solo con lei: sopraffatto dal senso di colpa, si incolpa di tutto e implora il perdono di Mélisande e le fa pressione affinché confessi il suo amore proibito per Pelléas. Tornano Arkël e il dottore. Arkël dice a Golaud di fermarsi prima di ucciderla e porge alla donna la bambina: lei è troppo debole per sollevarla tra le braccia e poco dopo muore.



I segreti della tappezzeria

di Giuseppe Martini

Pare che all'epoca della permanenza a Villa Medici per il Prix de Rome qualcuno avesse suggerito a Debussy di andare a trovare Verdi a Sant'Agata. «È molto gentile con i giovani compositori e vi darà qualche consiglio», sembra sia stato più o meno aggiunto al solerte incoraggiamento che Debussy, al quale andavano di traverso Roma, il Prix de Rome e forse già gran parte della musica italiana, pensò di non dare minimo ascolto. Peccato. Sarebbe stata una bella scenetta e forse i due fino a un certo punto si sarebbero intesi, ammesso che Debussy coltivasse già a ventitré anni certe idee di cui si farà schermo più avanti. Per esempio avrebbero convenuto che Wagner era grande come musicista ma pericoloso come modello e che la realtà sovrasta le vite dei singoli – come dimostrano le loro opere teatrali. Debussy avrebbe confidato a Verdi il proprio solenne disprezzo per il teatro musicale realistico e psicologico, dai sentimenti sempre ribollenti, salvo assolvere proprio quello verdiano perché, nel suo plateale perseguire un certo intento, era il meno ipocrita di tutti gli altri: «un modo eroico di mentire alla vita». Ma questo non avrebbe potuto succedere, perché in quel periodo Debussy era ancora pieno di fervore wagneriano, e tutto sommato piuttosto distante dall'opera italiana quanto vicino a quella russa, e alla fine i due si sarebbero tenuti le loro distanze in fatto di melodia, canto e sostanza drammatica. Il burbero ragazzo con la frangetta avrebbe fra sé e sé biasimato il glorioso monumento del teatro musicale, il quale a sua volta avrebbe avuto una riconferma anche nelle nuove generazioni del temperamento dei francesi a lui ben noto. Se invece accidentalmente il discorso fosse caduto su Palestrina, Verdi avrebbe stappato in onore del *garçon* uno dei suoi *bordeaux* di pregio: anche qui impossibile però, perché Debussy scoprirà Palestrina almeno quattro anni dopo uscendo entusiasta dalla chiesa di Saint-Gervais a Parigi, rapito da una musica che «appare completamente bianca e l'emozione vi si traduce non con delle grida, come da allora in poi si è sempre fatto, ma con degli arabschi melodici». Questa faccenda del biancore ha una sua parte nella creazione di un linguaggio musicale destinato in breve a far proseliti anche in Italia, dove una decina di anni dopo l'ingresso nel Novecento

Debussy veniva accolto come il miglior fenomeno antiborghese e intellettuale per sostituire il già digerito e un po' sonnolento Wagner, mentre tutti gli altri trovarono una nuova occasione per insorgere: lo verificarono subito direttori avanguardisti e spavaldi come Toscanini e Mancinelli (all'Augusteo si sfiorò la rissa contro il debussismo). Tra parentesi, questo potrebbe dare la stura a un discorso sulla resistenza a *Pelléas et Mélisande* ancora nel terzo millennio e negli ambienti più colti dall'opera italiana. Qui occorrono le avvertenze. Ascoltare *Pelléas et Mélisande* significa dimenticare il modo in cui ci si mette ad ascoltare *Il trovatore* o *La bohème*, cioè seguendo una melodia – inteso che anche durante i capolavori italiani ci sono momenti di flessione inconfessabili – e comunque accettando passivamente il gioco del percorso musicale, che porta sempre da qualche parte. Con Debussy comincia un mondo in cui, piaccia o no, si è costretti a sdoppiare le orecchie, a seguire con una l'orchestra e con l'altra la voce, a non attendersi di essere portati da qualche parte perché la musica di Debussy è una specie di foglia che galleggia nell'aria e di rado tocca terra. Non è una musica comoda, perché è una musica che non si risolve nel proprio compiacimento e alla quale non ci si può fisicamente abbandonare. Impone semmai di mantenersi vigili e assecondare un gioco che non ha più a che fare con il piacere, ma con il gusto dell'intelletto. Il Novecento comincia qui proprio perché Debussy chiede all'ascoltatore di controllare se stesso, non di farsi controllare della musica. Tutto sta ad abituarsi. A quel punto si possono schiudere universi di delizie. Anche Palestrina ha la stessa difficoltà di ascolto e anche Palestrina, una volta trovata la chiave per entrare nel suo mondo, spalanca paradisi. La fascinazione di Debussy per Palestrina possedeva perciò le sue ragioni, che avevano a che fare con una luminosità prima ancora che con un fatto tecnico, e del resto di luce, o meglio di luci e profondissimo buio, è fatta gran parte della scena di *Pelléas et Mélisande*. Debussy non disdegna il mistero, la presenza dell'inquietante; le grotte e i mendicanti spaventosi di *Pelléas et Mélisande* stanno sullo stesso piano della sua attrazione per Poe (finì di mettere in musica, senza orchestrarlo, *Il crollo della casa degli Usher*). Ci sono anche i colori, sia chiaro. Debussy non è una zanzara sul pelo dell'acqua, qualche volta si lascia prendere da un punto fermo e mette radici, almeno per un attimo, e allora s'intravedono parvenze di tavolozze più variegate: specialmente in Golaud, il più terra-terra dei suoi personaggi. In generale però il suo mantra è la fluttuazione e la luce è per lui proprio quel biancore che lo ammaliava in Palestrina e ha un significato preciso nell'idea di creare un tessuto armonico, che per Debussy significa timbrico, con la sola melodia. Quella melodia che in Wagner era 'infinita' qui è anzi finitissima se non addirittura franta, si può dire che si tratti di frammenti di melodia che si sforzano di seguire i movimenti del parlato della lingua francese,

dagli accenti così mobili, con i soli mezzi della ripetizione delle note e dei silenzi, e di piccoli passaggi per mezzi toni. Basta provare a pronunciare le frasi dei personaggi, parlando: è la stessa curva d'intonazione. Non declamazione, però, come nel verismo (che Debussy ovviamente aborrisce: «grande officina del nulla»), ma un canto calzato come una tuta di lattice addosso alle intonazioni del parlare, e che perciò rifiuta qualsiasi caratterizzazione vocale. La lettera di Golaud letta da Geneviève è da questo punto di vista il momento più acuto dell'opera. Ora, tutti i simbolismi insegnano che il massimo dell'indefinitezza si ottiene con il massimo della precisione, come dimostrano i versi degli uccelletti nelle poesie di Pascoli. Perciò tanto più è precisa, intessuta, ricamata, cesellata la musica, tanto più si ottiene quel senso di elusione e d'indefinitezza che amava tanto Debussy. Anche per questo i personaggi di Maeterlinck - che fanno cose senza motivo, che vagano in un eterno presente, che si lasciano dietro misteri ineffabili, che continuano a perdere oggetti nell'acqua, che si smarriscono nelle proprie foreste, che si innamorano senza valutare le situazioni, che fanno i sovrani in un regno di carestie e mendicanti, che non hanno mai visto i sotterranei di casa propria, che sono attirati da tutto ciò che precipita, che parlano coi pastori e i pastori rispondono come sibille, che vanno a cercare in una grotta un anello caduto in una fontana - nelle mani di Debussy diventano plausibili e comunque del tutto privi di quella disconnessione mentale che anima non di rado gli eroi wagneriani. L'orchestra invece va per i fatti suoi. O meglio, non segue l'andamento della voce ma solo le sue variazioni emotive. Ed è in questa forbice che l'ascoltatore benevolo deve depositare paziente le proprie orecchie. Siamo abituati a seguire il canto, in Debussy occorre seguire le sfumature, quello spazio che si crea fra la linea del canto e quella dell'orchestra. Va detto onestamente, però, che la guida all'ascolto procurata da Debussy con la celebre definizione sulla ricerca di una musica che «cominci laddove finiscono le parole, che ne sia il completamento» e non, come per Wagner, il senso più profondo, resta spesso un pia intenzione. O meglio, non va presa alla lettera. Una musica che completa la reticenza delle parole finisce per andare all'opposto di quella volontà di evocazione e ambiguità a cui punta la musica del Debussy cresciuto alla scuola di Mallarmé. Volendo cercare in quest'opera una continuazione delle parole nella musica, non si va da nessuna parte. Se non si vuole essere ottusamente intellettualoidi, o "pelléastres" come la Madame de Cambremer della Recherche, bisogna venire a patti con la realtà: e cioè accettare che l'ascolto funziona meglio se si segue la flessibilità di quella musica, la sua capacità di addensarsi e rarefarsi, di accettare le passioni e le violenze del dramma, di essere sismografo di piccoli passaggi emotivi. A quel punto però si dovrà parlare di una tinta indefinita e morbosa nella quale risiede il vero potenziale di convincimento di



quest'opera. Qui non si sta nei suoni e neppure nei sentimenti, ma fra i suoni e fra i sentimenti. Questo è il significato profondo di *Pelléas et Mélisande*: la percezione di una realtà che sta negli interstizi delle cose. Siamo cioè all'opposto dell'opera italiana e di gran parte del teatro musicale europeo, nei quali la descrizione psicologica, l'emozione, l'attimo, il sentimento, pur presi nelle loro pieghe più dettagliate, sono lì. In Debussy invece vanno intuite. C'è, in tutto questo, una specie di snobismo che nasce proprio dall'esperienza di un uomo, Achille-Claude Debussy, cresciuto in un ambiente in cui la musica non era che uno dei fattori determinanti della personalità intellettuale, un uomo che dipingeva non come attività collaterale ma con lo stesso coinvolgimento con cui componeva musica, che frequentava i poeti come un sodale, che considerava con sprezzo tutto ciò che è popolare, corrivo, universale, comune, che non sopportava le regole del Conservatorio e che era cresciuto con l'idea che l'identità più alta dell'artista consistesse nella manifestazione dell'intangibile, regno assoluto del pensiero aristocratico. Il che non significa ridurre la sua opera a un cascame psicologico dell'autore (tutta l'arte è così, se è per questo), ma al contrario accogliere il frutto di quel singolare percorso personale come una rivelazione eccezionale dell'essere, che infatti – almeno per quel che riguarda *Pelléas et Mélisande* – non ha avuto séguito eppure rimane fra le partiture teatrali più sublimi del Novecento, perché è proprio al sublime che punta diritta. Il suo creatore è un uomo che si fa fotografare mentre fuma mollemente dopo pranzo su una sedia a dondolo Thonet in un soggiorno dalla tappezzeria a fiori (una di quelle per cui Oscar Wilde avrebbe detto, in punto di morte: «O se ne va quella carta da parati, o me ne vado io») e sprofondato nella poltrona con sopra incorniciata *La grande onda* di Hokusai, la stessa che finirà a frontespizio del suo poema sinfonico *La mer*. È l'artista del floreale, della linea curva, della prospettiva non euclidea, che hanno un solo modernissimo scopo: cogliere qualcosa che sfugge nel torpore delle abitudini.



Le vele del sogno

di Marco Angius

Collegare i suoni alle parole è un immancabile paradosso, antico quanto irrisolto. Le parole sono già suoni prima ancora che segni: difatti un compositore prima immagina i suoni e poi li trascrive. L'interprete compie invece il percorso inverso, risalendo dai segni a una delle possibili idee di suono. Di fronte alle parole di Maeterlinck, Debussy si comporta come un nuovo drammaturgo musicale: le dispone praticamente integre lungo un tessuto sonoro in cui il corpo della voce risulta assente perché migrato in quello dell'orchestra e convertito nella componente a essa più congeniale: quella simbolico-rappresentativa. Il processo compositivo, successivo a quello teatrale, dà vita a una costellazione di suoni e parole in continua trasformazione ovvero inafferrabili nelle loro interconnessioni: le innumerevoli varianti che caratterizzano la partitura, la cui edizione critica resta ancora incompiuta dopo 120 anni dalla prima esecuzione (essendoci in circolazione troppi originali, tutti autentici quanto emendati dal compositore), pongono dei problemi all'interprete che non possono trovare una soluzione assoluta. Un po' come le domande senza risposta dei non-dialoghi tra i personaggi che si profilano fin dall'inizio dell'opera. Al di là degli aspetti più propriamente filologici, la partitura di *Pelléas et Mélisande* presenta un nodo essenziale che riguarda il tempo dell'esecuzione musicale, plasmato ovvero immaginato secondo il ritmo verbale della recitazione. La flessibilità del rubato musicale deve tener conto della logica di dialogo tra i personaggi (l'unico breve monologo introspettivo è costituito dall'apertura di *Pelléas et Mélisande* stesso nella quarta scena del quarto atto, la prima in realtà a esser stata cronologicamente concepita). Ecco dunque una possibile soluzione del paradosso: le parole vengono tradotte in un flusso di suoni e silenzi che ne rendono i segni scritti in termini di ascolto visionario. Nel tentativo di definire musicalmente i processi che caratterizzano la scrittura vocale e orchestrale di *Pelléas et Mélisande*, emergono diversi elementi su cui soffermare lo sguardo: la poetica del silenzio e della decostruzione compositiva, la componente timbrica e spettrale che fa apparire i dialoghi come una delle possibili variabili del suono, il prosciugamento del ruolo lirico delle voci a favore delle potenzialità espressive dell'orchestra. *Pelléas et Mélisande* non è infatti un'opera lirica in senso stretto ma una forma *sui generis* di teatro musicale in cui gli eventi sembrano sospesi fuori del tempo. Questa condizione di *still life* confina con il carattere di opera aperta e mai veramente conclusa dopo la

prima redazione del 1892, in piena fase sperimentale di *mélodies* e progetti irrealizzati (per una forma estrema di perfezionismo del compositore?). Nella poetica dell'incertezza, proclamata da Maeterlinck e Debussy, non sappiamo nemmeno di fronte a che genere di personaggi ci troviamo: esseri viventi oppure ombre irreali di cui la musica restituisce all'ascolto i profili evanescenti e le più sottili allucinazioni? Orchestrazione e vocalità non sono simmetriche, né saldate da legami armonici comuni: ne consegue una dissociazione percettiva oltre che strutturale con livelli multipli di significati che impediscono un accesso unilaterale al fondo degli eventi e alle loro verità. Le voci non sono allineate ai campi armonici orchestrali, anzi sembrano piuttosto evaderli, come se volessero sottrarsi al principio di ripetizione proprio della scrittura strumentale. Il risultato si approssima a una trasposizione vocale di una struttura dialogica priva di un profilo melodico riconoscibile (principio della differenza) e sostenuta da uno slittamento tettonico dei fondi orchestrali (dimensione che fino a Wagner, ma anche dopo, s'innestava sul ruolo di sostegno del canto da parte dell'orchestra): a questo assetto asimmetrico si oppone il principio di ripetizione nell'orchestra (o duplicazione, secondo Ruwet), ben visibile negli splendidi interludi che intrecciano le scene in un *continuum* iridescente quanto drammatizzato. L'orchestra si sostituisce dunque al canto e lo distilla in frammenti spazio-temporali che negano ogni possibile divenire. In questo intarsio di motivi timbrici in cui la voce non è che una delle possibili gamme di colore emanate dal suono orchestrale, sono infatti gli strumenti stessi a cantare al posto dei personaggi: si prenda ad esempio il motivo del lamento nell'oboe, strumento simbolo della presenza di Mélisande, durante la prima sfuriata coniugale dell'anello perduto (II, 2); oppure i richiami minacciosi dei corni dissimulati fra le pieghe ambigue degli incontri tra *Pelléas e Mélisande*, come se lo spirito ammonitorio di Golaud aleggiasse ovunque. I protagonisti non sembrano realmente sulla scena essendo piuttosto evocati come ectoplasmi dagli agglomerati timbrici e ritmici dell'orchestra. È stato notato come in *Pelléas e Mélisande* orchestra e voci siano dissociate anche sul piano strettamente relazionale: quando le voci recitano l'orchestra tende a svanire e, viceversa, quando si alzano le onde orchestrali il canto si ritrae o tace. Una speciale e costante eterofonia timbrica assimila tuttavia voci e strumenti in modo più trasversale, ponendosi alla base delle proiezioni armoniche che collegano i due piani discorsivi. La morte di Mélisande avviene nel silenzio di una pausa acustica. La musica si ferma o, piuttosto, smette di ruotare su se stessa sulla soglia del congedo finale affidato prima alle parole di Arkël e poi alla sola orchestra, in forma cameristica, che si arresta come un *carillon* scarico, tra un rintocco di campana in lontananza e un *loop* di giri armonici incantati di arpa e archi acuti (esiste un progetto originario di porre strumenti in scena proprio nel finale dell'opera). Il quinto atto mostra del resto la tendenza a procedere per blocchi armonici giustapposti e come galleggianti

sul vuoto: decostruzione e montaggio onirico collocano l'atto in una campata unica fatta di interruzioni e gesti rallentati che la musica sottende ed esalta in un processo di evaporazione del suono. L'incertezza dei sogni diventa il paradigma ma anche il tessuto connettivo di una materia sonora che piomba nell'afasia e nell'ecolalia, dove il suono si trova allontanato a oltranza dal senso. Segno e suono, ancor prima dello Sprechgesang di Schönberg, si dicono addio per sempre in un tempo psicologico che evoca una dimensione perduta: quella del recitar cantando.



Anime perdute

di Barbe & Doucet

Nel 1889 Debussy immaginava il suo librettista ideale: “Uno che, scrivendo le cose a metà, mi permetterebbe di innestare la mia drammaturgia sui suoi personaggi. Personaggi che si sottomettono al destino senza esitazione e la cui storia non appartenga ad alcun tempo o luogo”. Maeterlink incarnava questi requisiti. Debussy era particolarmente attratto dallo Spiritismo, come testimoniato dalla sua ultima opera incompiuta, *La Caduta della casa degli Usher*, basato sul romanzo di Edgar Allan Poe, di cui fu sia compositore che autore del libretto. Nei suoi scritti, la figlia Emma testimonia l’attrazione del padre per il mondo degli spiriti e dopo la morte cerca di entrare in contatto con lui. Secondo Allan Kardec, lo Spiritismo è una scienza che studia la natura, la genesi, il destino degli spiriti e la loro relazione con il mondo fisico. Il movimento nacque a Parigi alla fine del XIX secolo e si diffuse in tutta Europa. Ed è proprio ai temi connessi allo Spiritismo che ci siamo ispirati nell’ideare questo nuovo spettacolo. In *Pelléas et Mélisande* i conflitti tra i personaggi sono espressi, ma mai risolti. Ritrovata sulle sponde di un fiume (forse lo Stige?), Mélisande si rivela uno spirito perduto, isolato nella propria malinconia. Nonostante gli occhi siano la finestra dell’anima, non è facile riconoscere uno spirito perduto. Come lei, ogni anima perduta ha subito un evento talmente tragico da non riuscire più ad amare. Sono spiriti alla deriva. Dopo la brutale morte di Pelléas, Golaud si è unito a questa famiglia di spiriti solitari che dovranno trovare la pace prima di terminare il loro viaggio. *Die Toteninsel* (*L’Isola dei morti*) dell’artista simbolista Arnold Böcklin è una serie di cinque dipinti realizzati tra il 1880 e il 1886 e il nostro allestimento è in qualche modo un’interpretazione di queste opere. Circondato d’acqua, il Royaume d’Allemonde è l’isola in cui i morti sono intrappolati. *Pelléas et Mélisande* è un’opera che racconta queste anime e il loro annegamento: le forze della natura trascinano i personaggi negli abissi dell’amore proibito e niente è più raggiungibile, neanche attraverso la morte.

Orchestra dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini

Violini primi Mihaela Costea**, Valentina Violante*,
Caterina Demetz, Emilie Chigioni, Camilla Mazzanti,
Alessandro Cannizzaro°, Federica Vercalli, Elisa Scanziani°,
Elia Torreggiani, Simone Scabardi°

Violini secondi Viktoria Borissova*, Daniele Ruzza, Jasenka Tomic,
Angioletta Iannucci Cecchi°, Claudia Piccinini,
Annalaura Tortora°, Fang Xia°, Alice Bianca Sodi°

Viola Andrea Maini*°, Carmen Condur, Sara Screpis,
Diego Spagnoli, Daniele Zironi, Ilaria Negrotti

Violoncelli Pietro Nappi*, Vincenzo Fossanova, Filippo Zampa
Fabio Gaddoni, Francesco Biscari°

Contrabbassi Antonio Mercurio*, Alessandro Salvatore Schillaci°,
Claudio Saguatti, Antonio Bonatti

Flauti Sandu Nagy*, Lucia Magolati°,

Ottavino/terzo flauto Comaci Boschi°

Oboi Gian Piero Fortini*, Linda Sarcuni°

Corno inglese Massimo Parcianello

Clarinetti Daniele Titti*, Miriam Caldarini

Fagotti Davide Fumagalli*, Fabio Alasia, Manuel Cester°

Corni Ettore Contavalli*, Davide Bettani, Alessandro Crippa°, Simona Carrara

Trombe Fabrizio Mezzari*°, Marco Catelli, Cristina Zambelli°

Tromboni Valentino Spaggiari*°, Gianmauro Prina, Giacomo Gamberoni°

Tuba Arcangelo Fiorello°

Timpani Gianni Giangrasso*

Percussioni Francesco Migliarini

Arpa Eva Perfetti*°, Cecilia Cuccolini°

**spalla *prima parte °professore aggiunto

Coro del Teatro Regio di Parma

Mezzosoprani e contralti Laura Rivolta, Sara Piceni, Ewa Lusnia,
Marianna Petrecca, Maria Vittoria Primavera, Alessandra Perbellini,
Donatella Riosa, Alessandra Demaria, Grazia Gira, Gloria Petrini

Tenori Manuel Ferrando, Giacomo Gandaglia, Lorenzo Baldini,
Simone Fenotti, Claudio Corradi, Matteo Monni,
Marco Gaspari, Damiano Lombardo

Baritoni e bassi Alessandro Bianchini, Giorgio Grazioli, Lucio Yun,
Roberto Scandura, Angelo Lodetti, Alessandro Zanilli,
Francesco Pozza, Marcelo Schleier, Cesare Lana, Ivo Rizzi

Danzatrici della compagnia Artemis Danza

Consuelo Scappi, Costanza Leporatti, Giulia Francavilla,
Jessica D'Angelo, Silvia Capponi, Silvia Di Stazio

Si ringrazia il Teatro Regio di Parma
per aver messo a disposizione il materiale editoriale e fotografico



Direzione

Direzione e Direttore Artistico

Aldo Sisillo

Produzione e organizzazione artistica

Assistente alla Direzione Artistica
e Maestro Collaboratore

Francesca Pivetta

Segreteria di Direzione

Sara Ferrari

Organizzazione attività teatrali

Marco Galarini

Amministrazione

Responsabile Amministrativo
contabilità e bilancio

Stefania Natali

Gestione personale artistico

Francesca Valli

Gestione personale tecnico
e amministrativo

Claudia Bergonzini

Amministrazione e segreteria
corsi Formazione

Lucia Bonacorsi

Ufficio stampa

Francesca Fregni, Alessandro Roveri

Servizi di biglietteria promozione e marketing

Addetto relazioni col pubblico
Servizio gestione per la biglietteria
e per l'attività di spettacolo

Giovanni Garbo

Promozione e formazione
del pubblico - rapporti
con sponsor e sostenitori

Fabio Ceppelli

Servizi tecnici

Responsabile della sicurezza

Giuseppe Iadarola

Responsabile servizi area
tecnico-impiantistica e informatica

Michele Sannino

Responsabile servizi allestimenti
e palcoscenico

Gianmaria Inzani

Tecnici macchinisti

Catia Barbaresi (capo macchinista)

Jacopo Bassoli, Paolo Felicetti,

Alessandro Gobbi,

Antonio Maculan, Filippo Parmeggiani

Tecnici elettricisti

Andrea Ricci (capo elettricista)

Alessandro De Ciantis, Andrea Generali,

Daniele Giampieretti, Marcello Marchi,

Mauro Permunian

Tecnico audio-video-fonico

Francesco Morri

Servizio di attrezzatura

Lucia Vella (referente)

Servizio di sartoria

Alessandro Menichetti (referente)

Servizio di custodia

Uber Beccari, Agron Biduli

Servizio di pulizia sale teatrali

Antonella Bastoni, Suide Krasniqi,

Samira Ourhanim, Raffaella Sorrentino

Servizi fotografici **Rolando Paolo Guerzoni**
Illustrazione e grafica manifesti **Francesco Botti**

Servizi di biglietteria, sala e portineria **Mediagroup98 Soc. Coop.**

Servizio di pulizia uffici **Aliante Cooperativa Sociale**



TEATRO COMUNALE
DI MODENA

fondazione

Presidente

Gian Carlo Muzzarelli

Sindaco di Modena

Consiglio direttivo

Tindara Addabbo

Paolo Ballestrazzi

Renza Barani

Donatella Pieri

Direttore

Aldo Sisillo

Collegio dei revisori

Claudio Trenti

Presidente

Angelica Ferri Personali

Alessandro Levoni

Sindaci effettivi

Fondatori



Comune di Modena



FONDAZIONE DI **MODENA**



TEATRO COMUNALE
DI MODENA
fondazione

Si ringraziano

BPER:
Banca

ASSICOOP **UnipolSai**
Modena&Ferrara spa ASSICURAZIONI



bsgsp FONDAZIONE
**BANCO S. GEMINIANO
E S. PROSPERO**

COMMERCIALE FOND s.p.a.
www.commercialefond.it



TIPOGRAFICO
www.stctipografico.it

Angelo Amara
Rosalia Barbatelli
Gabriella Benedini Bulgarelli
Simone Busoli
Maria Rosaria Cantoni
Maria Carafoli
Rossella Fogliani
Sarah Lopes-Pegna
Paola Maletti
Eva Raguzzoni
Maria Teresa Scapinelli
Sonia Serafini
Amici dei Teatri Modenesi

I nostri sponsor

coop
Alleanza 3.0

SI. RE. COM. s.r.l.

TOMMASO GRANDI
DENTAL CLINIC



Via del Teatro,8
41121 Modena
tel. 059 203 3020
segreteria@teatrocomunalemodena.it
www.teatrocomunalemodena.it



Comune di Modena



FONDAZIONE DI **MODENA**

