

2023.2024

STAGIONE OPERA

TEATRO
COMUNALE
PAVAROTTI-FRENI



Giuseppe Verdi

DON CARLO



TEATRO COMUNALE
DI MODENA
fondazione

Venerdì 3 novembre 2023 ore 20.00
Domenica 5 novembre 2023 ore 15.30

Giuseppe Verdi

DON CARLO

'Versione Milano'

Opera in quattro atti su libretto di **Achille De Lauzières** e **Angelo Zanardini**
tratto dall'omonima tragedia di **Friedrich Schiller**

Filippo II re di Spagna **Michele Pertusi**
Don Carlo, infante di Spagna **Piero Pretti**
Elisabetta di Valois **Anna Pirozzi**
Rodrigo, marchese di Posa **Ernesto Petti**
Il grande Inquisitore **Ramaz Chikviladze**
Un frate **Andrea Pellegrini**
Tebaldo, paggio di Elisabetta e Una voce dal cielo **Michela Antenucci**
La principessa Eboli **Teresa Romano**
Il Conte di Lerma e L'araldo reale **Andrea Galli**

Direttore **Jordi Bernàcer**
Regia **Joseph Franconi-Lee**
Regista collaboratore e movimenti scenici **Daniela Zedda**
Scene e costumi **Alessandro Ciammarughi**
Assistente ai costumi **Letizia Parlanti**
Realizzazione scene **Rinaldo Rinaldi, Maria Grazia Cervetti, Keiko Shiraishi**
Luci **Claudio Schmid**

Orchestra dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini
Coro Lirico di Modena
Maestro del Coro **Giovanni Farina**

Coproduzione **Fondazione Teatro Comunale di Modena,**
Fondazione Teatri di Piacenza, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia,
Teatro Galli di Rimini
Allestimento **Teatro Comunale di Modena**







Assistente musicale **Pietro Mazzetti**
Direttore di scena **Marina Dardani**
Maestri collaboratori **Claudia Foresi, Elisa Montipò**
Maestri alle luci **Isabella Gilli, Mario Zen**

Scene **Fondazione Teatro Comunale di Modena, Fondazione Teatri di Piacenza**

Attrezzzeria **Fondazione Teatro Comunale di Modena**
Costumi **Atelier Nicolao srl Venezia**
Parrucche **Audello Torino**
Calzature **Epoca Milano**
Trucco e parruccho **Filistrucchi Firenze**
Sopratitoli **Enrica Apparuti**

PERSONALE TEATRO COMUNALE DI MODENA

Responsabile allestimenti e palcoscenico
Gianmaria Inzani

Tecnici macchinisti

Catia Barbaresi (capo macchinista), Jacopo Bassoli, Diego Capitani,
Paolo Felicetti, Alessandro Gobbi, Antonio Maculan,
Filippo Parmeggiani, Bianca Bonora (aiuto macchinista),

Tecnici elettricisti

Andrea Ricci (capo elettricista), Chiara Atti, Raffaele Biasco,
Alessandro De Ciantis, Elena Fiandri, Andrea Generali,
Daniele Giampieretti, Mauro Permunion

Tecnico fonico
Giulio Antognini

Attrezzzeria

Lucia Vella (referente), Barbara Baschieri, Francesca Paltrinieri,
Emanuele D'Antonio (scenografie)

Sartoria

Federica Serra (referente), Mariarosaria De Riso, Giulia Giannino,
Alessandro Menichetti, Boutaina Mouhtaram, Consuelo Olivares,
Renata Orsi, Stefania Palma, Alessia Celli (aiuto sarta)

ORCHESTRA DELLEMILIA-ROMAGNA ARTURO TOSCANINI

Violini primi

Mihaela Costea**, Valentina Violante*, Caterina Demetz, Diana Cecilia Perez Tedesco, Federica Vercalli, Camilla Mazzanti, Emilie Chigioni, Michele Poccecai, Alessandro Cannizzaro, Domenico Pedone

Violini secondi

Viktoria Borissova*, Jasenka Tomic, Daniele Ruzza, Larisa Aliman, Elia Torreggiani, Sara Colombi, Claudia Piccinini, Virgilio Aristei°

Viole

Behrang Rassekhi*, Carmen Condur, Sara Screpis, Daniele Zironi, Diego Spagnoli, Ilaria Negrotti

Violoncelli

Pietro Nappi*, Vincenzo Fossanova, Maria Cristina Mazza, Filippo Zampa, Fabio Gaddoni

Contrabbassi

Antonio Mercurio*, Michele Valentini, Claudio Saguatti, Antonio Bonatti

Flauti

Gianmarco Leuzzi*°, Lucia Magolati°, Maria Carla Zelocchi° (anche ottavino)

Oboi

Giovanni Fergnani*°, Massimo Parcianello (anche corno inglese)

Clarinetti

Daniele Titti*, Miriam Caldarini (anche clarinetto basso)

Fagotti

Davide Fumagalli*, Matteo Maggini°, Fabio Alasia, Manuel Cester°

Corni

Ettore Contavalli*, Davide Bettani, Fabrizio Villa*, Federica Bazzini°

Trombe

Francesco Gibellini*°, Marta Orlando°

Cornette

Fabrizio Mezzari*°, Marco Catelli

Tromboni

Valentino Spaggiari*°, Augusto Ruiz Henao°, Niccolò Serpentinei°

Cimbasso

Samuele Brocco°

Timpani

Gianni Giangrasso*

Percussioni

Francesco Migliarini, Gabriele Genta°

Arpa

Elena Meozzi*°

**spalla, *prima parte, °professore aggiunto

CORO LIRICO DI MODENA

Soprani 1

Annalisa Ferrarini, Eva Grossi, Patrizia Negrini, Eleonora Nota,
Chiara Pizzoli, Evgenia Suranova, Hayoung Yoo

Soprani 2

Ambra Gattamorta, Beatrice Ghezzi,
Marisa Intravaia, Alejandra Meza Delgado

Mezzosoprani

Caterina Belvedere, Antonella Bronzato, Maria Teresa Caruso,
Maria Teresa Casciaro, Barbara Chiriaco, Elisa Pellacani

Contralti

Sezen Gumustekin, Maria Pacheco Quintero, Lucia Paffi

Tenori 1

Carlo Bellingeri, Matteo Bortolotti, Wang Cai, Giorgio D'Andreis,
Nicola Di Filippo, Marco Guidorizzi, Fabio Tamagnini

Tenori 2

Lorenzo Carazzato, Lorenzo Donato, Gianluigi Gremizzi,
Alberto Imperato, Francesco Negrelli, Nicola Enrico Zagni

Baritoni

Riccardo Ambrosi, Gian Luca Ercoli, Romano Franci, Diego Ghinati,
Nazaio Pan Gualano, Marcandrea Mingioni, Adrian Charles Page

Bassi

Giovanni Bertoldi, Stefano Cescatti, Maurizio Ferrarini,
Luca Marcheselli, Ohashi Naoki, Alessandro Zanilli

Ispettore del coro

Pier Andrea Veneziani

BANDA DI PALCOSCENICO

Trombe

Mariano Vuono, Luigi Zardi

Flicorno

Giancarlo Galli

Trombone

Daniele Nardi

Tuba

Gianluigi Paganelli

Clarinetti

Piersilvio Balta, Giovanna Melis

Corni

Elisa Malagoli, Ludovico Maletti

MIMI

Saverio Bari, Mariano Cipriani, Adriano Di Bella, Andrea Giaretta,
Francesco Lo Feudo, Paolo Lupo, Santo Marino, Domenico Nuovo,
Domenico Poziello, Giacomo Stallone

ALLIEVI SCUOLA VOCI BIANCHE

Sophie Marceline Bergamini, Riccardo Maria Cavazzuti, Silvia Dilenge,
Anna Elvezzi, Roberto Guerzoni, Martina Laporta, Federico Lauriola,
Viola Ottavia Lombardo, Cecilia Lungu, Gregory Lungu,
Bianca Meregalli, Sofia Monti, Elena Sofia Nativio,
Bianca Maria Paltrinieri, Elena Pignatti, Elena Pirondini,
Erika Ranieri, Sofia Sereni







Il soggetto

ATTO I

Quadro primo. Il Chiostro del Convento di San Giusto

Davanti alla tomba del nonno, l'imperatore Carlo V, Don Carlo cerca nella preghiera la forza per poter accettare la perdita della donna che ama, mentre la voce profonda di un frate lo ammonisce che i dolori terreni arrivano anche in quell'eremo. Carlo ha un sobbalzo: quella voce gli era parsa per un momento quella del grande avo! Non si è ancora ripreso ed ecco che arriva l'amico Rodrigo marchese di Posa che, ascoltata la confessione dei dolori di Don Carlo, per annegare il dolore personale in quello di un intero popolo e imparare a diventare re, lo esorta a farsi paladino della libertà delle Fiandre oppresse dal re di Spagna. I due si giurano eterna amicizia.

Quadro secondo. Un sito ridente alle porte del Chiostro di San Giusto

Davanti alle porte di San Giusto, in un giardino ridente, la principessa Eboli trascorre il tempo con le dame di compagnia e i paggi, intonando la "Canzone del velo". Con la scusa di consegnare una lettera a Elisabetta, aggiuntasi intanto con mestizia alla compagnia, Rodrigo passa alla regina un biglietto: è di Don Carlo, che chiede di vederla. Elisabetta, turbata, accetta la visita: Don Carlo dapprima le chiede di farsi interprete presso il sovrano delle sofferenze del popolo fiammingo ma, appena Rodrigo ha fatto allontanare Eboli, si lascia andare a gesti di passione per Elisabetta, che riesce a resistergli. Viene annunciato il re. Filippo II appare in tutta la sua asprezza: sorpreso di trovare sola la regina, congeda la contessa d'Aremberg che avrebbe dovuto rimanere con lei. Resta infine solo con Posa che, presentatosi con spavalderia, lo esorta con una magniloquente perorazione alla clemenza verso i popoli sottomessi. Filippo sorride, gli ricorda che il suo potere deriva proprio dal pugno di ferro e lo ammonisce: che si guardi dal Grande Inquisitore.



ATTO II

Quadro primo. I Giardini della Regina a Madrid

La principessa Eboli, convinta che Don Carlo sia innamorato di lei, gli fa arrivare un anonimo invito a un incontro notturno nei giardini reali, al quale si presenta mascherata. Credendola Elisabetta, Don Carlo le rivolge parole d'amore, alla quale Eboli, ferita nell'amor proprio, giura vendetta davanti a Posa, che giunto nel giardino cerca di frenarne la furia.

Quadro secondo. Una gran Piazza innanzi Nostra Donna d'Atocha

Durante la cerimonia dell'Auto da Fé nella piazza di Valladolid, Filippo ribadisce la condanna al rogo per i rei del Sant'Uffizio, sordo con disprezzo alle suppliche dei deputati fiamminghi e alla richiesta di Don Carlo che reclama il governo delle Fiandre. Furibondo, l'Infante snuda la spada verso il padre, che ordina di disarmare il figlio: a farlo sarà il marchese di Posa.

ATTO III

Quadro primo. Il Gabinetto del Re a Madrid

Nella sua stanza all'Escorial, di notte, Filippo medita sull'amore non corrisposto di Elisabetta, sul suo destino di solitudine, sul gesto del figlio. Ne parla con il Grande Inquisitore, che si mostra disponibile ad assolvere il re se accettasse di giustiziare il figlio e Rodrigo. Elisabetta si rivolge al marito per lamentare il furto dello scrigno con i propri gioielli, ma Filippo rivela di esserne venuto in possesso e di avervi trovato il ritratto di Don Carlo. Accusata di adulterio, Elisabetta sviene. Ma è stata proprio Eboli, ingelosita, a consegnare lo scrigno al re: sconvolta, lo confida alla regina, che la perdona.

Quadro secondo. La prigione di Don Carlo

In carcere Don Carlo viene raggiunto da Rodrigo, che gli rivela di essere il vero bersaglio del re: gli chiede quindi di continuare a sostenere i fiamminghi anche dopo la propria morte, e poco dopo viene raggiunto dai



colpi dei sicari di Filippo. Il re appare per annunciare al figlio la libertà, mentre il popolo in tumulto, già fomentato da Eboli, irrompe chiedendo di consegnargli l'Infante. Mentre Eboli fa fuggire di nascosto Don Carlo, solo l'apparizione del Grande Inquisitore fermerà la folla.

ATTO IV

Il Chiostro del Convento di San Giusto

Elisabetta attende Don Carlo per dargli l'addio: dopo aver ricordato i tempi felici, ne incoraggia la partenza per le Fiandre. Ma Filippo li sorprende e il Grande Inquisitore ordina l'arresto dell'Infante. In quel momento dal cancello del chiostro si sente la voce di un frate: è Carlo V, che fra lo stupore generale, prende Don Carlo e lo accompagna con sé nel chiostro.





Don Carlo, versione Milano

Intervista a Jordi Bernàcer

Qual è il valore della versione 'Milano'?

Don Carlo è di tutta la produzione verdiana l'opera che più volte ha sofferto modifiche con tagli, spostamenti e sostituzioni di scene. Il motivo fondamentale di queste variazioni era quello di limitare la enorme lunghezza dell'opera. Già durante le prove a Parigi si è notato che la vasta opera sarebbe terminata dopo la mezzanotte, quando gli spettatori dovevano prendere l'ultimo treno per la periferia della città. Così le innumerevoli modifiche che l'opera subirà iniziano ancor prima della prima assoluta l'11 marzo 1867. L'opera si presenta in tre versioni fondamentali. La prima è la versione francese eseguita a Parigi nel 1867. Accettando l'invito dell'Opéra di Parigi Verdi doveva seguire le rigide esigenze dell'opulenta e macchinosa Grand Opéra parigina: in cinque atti obbligatori e il balletto. La seconda è la versione italiana in quattro atti, preparata da Verdi per l'opera di Vienna ma che vede la luce alla Scala di Milano nel 1884 e che eseguiamo in questa occasione. E per ultimo c'è una terza edizione italiana in cinque atti ma senza balletto, usata per la prima volta a Modena, proprio nel teatro che oggi ci accoglie e che risale al 1887.

Innumerevoli sono stati i pareri espressi sull'idoneità delle versioni del *Don Carlo*. Dobbiamo partire dal presupposto, spesso dimenticato, che tutte le modifiche vennero dalla penna di Verdi che per tutta la sua vita ripensò più e più volte quale sarebbe stata la più accurata. È vero che la versione in cinque atti, sia in francese che in italiano, ci mostra l'incontro di Don Carlo ed Elisabetta a Fontainebleau, un mondo luminoso che precede a quello lugubre che attraverserà il resto dell'opera. Ma è anche vero che la versione ridotta a quattro atti risulta sicuramente più compatta e anche da un punto di vista formale molto più particolare perché parte e finisce allo stesso punto sia fisico (il chiostro del convento di San Giusto) che simbolico (la presenza dell'Imperatore Carlo V).

Come interprete, sono combattuto tra le due opzioni. Ma il ricordo del mio primo ascolto del *Don Carlo* è molto fresco. Da giovane studente ascoltai una registrazione dell'opera che mi colpì particolarmente per il suo inizio affascinante. Sono rimasto colpito dalla cupa melodia dei corni, che dopo poche battute di una melodia malinconica lasciavano il posto a una ricca armonia in quattro parti per portarci dopo alla sonorità di un coro maschile che ruotava tra due mondi, fa diesis minore e maggiore. L'aspetto soprannaturale di cui tanto si parla non risiede, secondo me, nell'apparizione dell'imperatore Carlo V alla fine dell'opera ma in questo modo di 'iniziare' (per me, che non conoscevo altra versione in quattro atti) di un'opera nata a metà Ottocento. Spesso la prima sensazione è quella che ci rimane più

impressa e oggi quando mi trovo davanti alla direzione di questa meravigliosa opera non posso fare a meno di ricordare il segno che quelle prime note hanno lasciato nella mia memoria.

Quali sono alcune delle caratteristiche salienti dell'opera?

Potrei dire quello che tante volte abbiamo letto: "si tratta di un'opera unica nell'insieme della sua produzione". È vero, ma quale opera di Verdi non lo è? Non sarà unica *Aida* che arriverà proprio dopo il *Don Carlo*, non lo era prima *Il trovatore* o *Simon Boccanegra*? E che dire di *Otello* o *Falstaff* che stanno ancora per arrivare? Verdi non è mai convenzionale. Mi piace vedere ognuna delle sue opere come una perla unica, particolare, incomparabile che insieme creano una collana ricca e multipla.

Uno degli aspetti che trovo più affascinante in *Don Carlo* è il sovrapporsi di tanti conflitti che si sviluppano parallelamente attraverso tutta l'opera. La lotta per la libertà contro l'oppressione politica e religiosa, dell'assolutismo contro il liberalismo (Filippo II-Posa), l'equilibrio del potere della chiesa (Inquisitore) con lo stato (Filippo II), dell'amore contro le ragioni di stato (Don Carlo innamorato di Elisabetta che sposa Filippo II), la luminosa Francia dell'atto di Fontainebleau e il suo ricordo attraverso il resto dell'opera contro la cupa e opprimente Spagna imperiale e inquisitoriale.

Quali elementi la colpiscono di più in Don Carlo dal punto di vista del linguaggio musicale?

Io punterei sulla densità armonica. L'armonia viene in primo piano, lontana dal ruolo di mero supporto alla melodia che aveva in passato. Un recensore parigino, all'epoca della prima, osservò che con il *Don Carlo* sembrava che Verdi avesse creato innanzitutto la struttura armonica e su questa fossero nate le melodie. Quella che allora era una critica negativa alla proposta verdiana, credo, sia invece una chiave tagliente per comprendere il linguaggio che il Maestro stava adottando. Fino ad allora il modo di comporre proveniva da una tradizione dove l'espressione risiedeva nella pura ispirazione melodica unita ad un accompagnamento semplice (mai banale), con l'uso delle tonalità solo come viaggio tonale all'interno della struttura totale dell'opera. Ora Verdi utilizzerà nuove svolte armoniche, a volte brusche e a volte delicate, che già di per sé esprimono un'evocazione psicologica alla quale unirà la sua straordinaria vena melodica.

A questo raffinato uso dell'armonia si aggiunge una delicatissima scrittura orchestrale non solo con una più accurata strumentazione che quella in uso nella tradizione italiana (come Bellini per i suoi *Puritani* sempre a Parigi) ma una curatissima scrittura strumentale legata alla trama psicologica, un uso della tavolozza timbrica con una propria personalità, capace di introdurci immediatamente in uno stato d'animo, in una nuova situazione emozionale.



Don Carlo

A colloquio con Joseph Franconi-Lee

Chi è Don Carlo?

Spesso chiedo agli stessi cantanti qual è secondo loro il personaggio più importante dell'opera, l'anima dello spettacolo. È proprio Don Carlo? Personalmente credo che la figura centrale non sia un vero e proprio personaggio, quanto piuttosto un sentimento: l'amore fraterno fra Don Carlo e Rodrigo. Il Don Carlo che leggiamo nella tragedia di Schiller e nell'opera di Verdi è chiaramente un personaggio costruito ad arte, non ha molto a che fare con il personaggio storico, morto giovane, vissuto molto male, sfortunato nonostante fosse il figlio del re di Spagna e tutt'altro che eroico. Già attraverso Schiller Don Carlo diventa invece un simbolo, che Verdi amava moltissimo e che costituì anche la ragione per cui accettò di fare un'opera basata su quel dramma.

E il 'suo' Don Carlo?

La mia visione di Don Carlo deve molto alla regia che dell'opera fece Luchino Visconti in un allestimento che ho avuto la fortuna di riprendere per la prima volta dopo la morte del regista, per il Teatro dell'Opera di Roma, iniziando un'avventura e un rapporto con questo titolo e con quello spettacolo che dura ormai da ventisette anni, e che mi ha portato nei teatri di tutto il mondo. Era un bellissimo spettacolo degli anni Sessanta, ed era la prima volta che si riportava in scena uno dei grandi allestimenti verdiani di Visconti, una sfida per me e anche una fortuna che devo ad Alberto Fassini, mio maestro e assistente storico di Visconti. Fu un debutto che attirò l'attenzione di tutto il mondo operistico, con cantanti del calibro di Bruson e di Katia Ricciarelli. A fianco a me, come nelle molte successive riprese dello spettacolo, c'era già Alessandro Ciammarughi, il quale aveva restaurato e adattato scene e costumi originali. Lo spettacolo che mettiamo in scena oggi riprende invece un allestimento completamente nuovo creato a Modena nel 2012.

Tornando al carattere dell'opera e del suo personaggio centrale, voglio citare un particolare significativo della regia di Visconti che rimandava a un episodio del dramma di Schiller. Un particolare che non ritroviamo nel testo di Verdi, al quale lo spettacolo era peraltro molto fedele, ma che è indicativo di quello che il personaggio Don Carlo rappresenta nell'opera e di come lo interpretava Visconti. All'apertura della scena del chiostro, quella della famosa "Canzone del velo", ci troviamo in uno dei momenti più gioiosi dell'opera, una parentesi di felicità che spesso in Verdi prelude alla gran-

de tragedia. Le damigelle aspettano che Elisabetta torni dalla cattedrale dove sta pregando con Filippo II. In questo momento di serenità, Visconti fa giocare damigelle e paggetti al volàno, e per tutta la scena, fino al duetto drammatico di Don Carlo ed Elisabetta, il gioco prosegue sullo sfondo. La prima volta che vidi questa scena naturalmente mi venne subito in mente l'episodio del gioco del volàno che troviamo nel dramma di Schiller, al quale Visconti evidentemente si rifece, e capii che è proprio in quella scena che la drammaturgia di Schiller imposta l'amicizia profonda e il sentimento fraterno che lega Don Carlo e Rodrigo, e che costituisce l'anima del dramma così come accadrà per l'opera di Verdi. In Schiller, i due personaggi sono molto giovani e stanno giocando insieme a tutti gli altri bambini della corte. A un certo punto, la palla del volàno colpisce in faccia la cugina di Filippo II, regina di Boemia, che si trova in visita in Spagna, e furibonda si rivolge al re chiedendo giustizia. Filippo II chiama tutti i bambini, sia quelli nobili, incluso suo figlio, che i paggi e le damigelle.

Don Carlo vede che Rodrigo inizia a tremare, in maniera quasi violenta, e capisce chi è il colpevole, così decide di prostrarsi davanti al re accusandosi ingiustamente e scagionando l'amico. Don Carlo viene punito di fronte a tutti, "come uno schiavo" riporta il testo, ma dopo che si è sciolta la corte Rodrigo va da lui piangendo e gli promette il suo amore fraterno fino alla morte, il che puntualmente si realizzerà, come una profezia.

Quali sono i sentimenti chiave dell'opera?

Direi che l'opera, in modo piuttosto straordinario, è una sorta di corollario delle passioni e dei sentimenti umani più profondi, tutti palpabili attraverso la musica di Verdi. La cosa peculiare è che i sentimenti sono talmente in primo piano da sopraffare gli stessi personaggi, che finiscono per caderne vittima, abbandonati a loro stessi, frustrati nei loro desideri. Questo è un destino che unisce tutti i personaggi, incluso Don Carlo. C'è l'amore mai realizzato di una giovane principessa francese con la promessa di una gioia e felicità eterna nel matrimonio con Don Carlo stroncata ancora prima di nascere; c'è un re che non riesce né a dare né a ricevere l'amore del figlio o della moglie; c'è un Rodrigo che si identifica nell'amore fraterno verso Don Carlo e che porta su di sé le istanze di libertà e di emancipazione dei popoli oppressi, non solo delle Fiandre ma di tutta quella parte d'Europa che era sotto il dominio spagnolo e di conseguenza anche vittima dell'Inquisizione. Tutti questi personaggi sono prigionieri di una situazione molto più grande di loro, sia dal punto di vista umano che politico, così come potrebbe accadere oggi. In questo senso sono estremamente attuali. La libertà, l'oppressione, l'amore, l'amicizia, l'incapacità di comunicare, sono tutti elementi al centro dell'opera che, come in tutte le opere di Verdi, passano in modo efficace attraverso la musica e costituiscono la bellezza del *Don Carlo*.





Storia e passioni nel Don Carlo di Verdi

Intervista ad Alessandro Ciammarughi

Com'è concepita la scenografia dello spettacolo?

Credo che nel *Don Carlo* si possano individuare due linee drammaturgiche. Sullo sfondo di un grande affresco storico, il contesto generale, i grandi eventi politici. All'interno di ciò Verdi descrive le vicende intime della sofferta relazione tra Don Carlo ed Elisabetta mescolate al tema dell'impegno politico-libertario di Posa e il contrasto tra potere regale e Chiesa. La scenografia è quindi concepita come un impianto-contenitore descritto come una grande aula monastica dove in proscenio sono sempre presenti gli spalti lignei pronti per un Auto da Fé. Questi tribunali erano costruiti in maniera provvisoria all'interno di edifici sacri dove venivano esaminati e processati eretici, liberi pensatori e personaggi scomodi al potere non solo ecclesiastico ma anche temporale. Dagli spalti del tribunale, nella mia lettura, tutte le azioni pubbliche e private dovrebbero essere costantemente osservate dall'occhiuto potere del Grande Inquisitore a mezzo dei suoi frati. Soprattutto i rapporti tra Carlo e Posa, il loro impegno per le Fiandre, sono sospetti per l'Inquisitore che infatti su questo aspetto ricatta e minaccia Filippo. L'Inquisizione spagnola era particolarmente forte e indipendente, perfino da Roma, e il suo potere finiva per sovrastare quello temporale. Un equilibrio che in *Don Carlo* si rispecchia chiaramente nel contrasto fra il Grande Inquisitore e Filippo II. La scenografia segue d'altra parte la tradizione del Grand-Opéra, al quale appartiene *Don Carlo*, che prevedeva per ogni scena un grande quadro che rappresentasse i luoghi in cui si svolge l'azione scenica.

Più in dettaglio, com'è concepita la scena?

Oltre a rappresentare in primo piano il tribunale dell'Inquisizione, ho concepito nella parte posteriore del palcoscenico dei grandi fondali ed elementi scenoplastici che seguissero le indicazioni verdiane. Per quanto riguarda l'ambientazione storica, che ho mantenuto coerente al testo di Verdi, ci troviamo nella seconda metà del Cinquecento.

Che scelte ha fatto dal punto di vista del linguaggio?

Il linguaggio è quello della grande tradizione scenografia italiana perché credo fermamente in questo mezzo espressivo, dove il termine 'tradizione' è da alcuni oggi frainteso e identificato con superficialità come 'vecchio'. Ho

scelto la pittura scenografica anche perché qui a Modena ho avuto a disposizione un team di pittori-scenografi di primo piano, Keiko Shiraishi, Rinaldo Rinaldi, Maria Grazia Cervetti, detentori di una tradizione artistica che va esaltata. Utilizzare il linguaggio della pittura scenografica oggi non vuol dire assolutamente non sperimentare. Questo allestimento, almeno nella mia visione, è la lettura contemporanea di uno scenografo che pensa si possa interpretare un testo anche attraverso un fondale dipinto e con un'ambientazione fedele al testo. Credo profondamente che questo linguaggio, oggi negletto, non sia affatto obsoleto ma invece incarni quella che è una vivissima ed efficace tradizione rappresentativa squisitamente italiana. Dal punto di vista scenotecnico oggi si tende poi a privilegiare la costruzione scenografica, pesante, costosa che però è difficile da adattare da un teatro all'altro. In un momento in cui i finanziamenti ci penalizzano bisogna invece pensare ad allestimenti che possano essere rappresentati in teatri di dimensioni diverse fra loro: la scenografia pittorica permette anche questo. Per quanto riguarda l'ambientazione, naturalmente molto dipende anche dal soggetto, ci sono titoli che si adattano a essere attualizzati, altri, per diverse ragioni, molto meno. Nel *Don Carlo* si parla di personaggi realmente esistiti e io trovo giusto mantenere il riferimento storico originale.

Cosa deve questo spettacolo all'allestimento storico di Luchino Visconti?

Poco per quanto mi riguarda. Chi pensi di seguire Visconti realizzando bei tableau vivant o mettendo i fiori freschi in scena non ha capito nulla di quel regista. Sono grande ammiratore di Visconti e in particolare al suo *Don Carlo* romano, del quale nel 2000 mi fu affidato il restauro. Sicuramente quel lavoro mi ha permesso di approfondire la comprensione del testo, trovo però che citare Luchino Visconti andrebbe fatto con grande cautela, lo si fa spessissimo a sproposito. Nella mia concezione di questo allestimento sono solo in parte debitore di quel *Don Carlo*, essendo l'attuale spettacolo radicalmente differente per concezione. Una sola vera citazione: la tomba di Carlo V, ma questo è un fatto drammaturgico, non estetico. La sua centralità e incombenza è un'intuizione viscontiana geniale, perché la figura del vecchio imperatore viene proposta come il fulcro di tutta l'azione. Ma in realtà basta seguire Verdi, l'ombra di Carlo V è un'entità che incombe, tutti devono fare i conti con questo grandissimo sovrano il cui potere, anche dopo il suo ritiro, restava fortissimo. La lezione di Visconti più importante e che tento di seguire nel mio lavoro, non è quella della storicità o dello sfarzo, è il perseguire un teatro popolare nel senso più alto del termine: il lavoro di Visconti può essere letto a molti livelli, da quello della pura godibilità delle sue splendide messe in scena, fino alla più sottile lettura psicologica e storico-politica. Il suo linguaggio lo permette. Credo che oggi molto teatro musicale, utilizzando un lessico che vorrebbe essere innovativo ma spesso è solo astruso e incomprensibile, si stia involvendo e allontanandosi dal grande pubblico. Il teatro deve tornare ad avere un ruolo sociale e politico condiviso ed accessibile a tutti attraverso un linguaggio che coinvolga e comunichi.





Al di là del bene e del male

di Giuseppe Martini

Dobbiamo ai viennesi la riduzione cosiddetta milanese di *Don Carlo* in quattro atti: «Riduco in quattro atti il D. Carlos per Vienna. In quella città, voi sapete, che alle dieci di sera i portinaj chiudono la porta principale delle case, e tutti a quell'ora mangiano e bevono Birra e Gateaux. Per conseguenza il Teatro ossia lo spettacolo dev'essere allora finito. Le opere troppo lunghe si amputano ferocemente, come in un Teatro qualunque d'Italia. Dal momento che mi si dovevano tagliar le gambe, ho preferito affilare ed adoperare io stesso il coltello». Peraltro il coltello Verdi aveva già chiaro come adoperarlo, cioè cominciando a eliminare il primo atto della versione francese. Serviva solo l'occasione per farlo.

Ora, per capire la situazione bisogna tenere conto che Verdi, dopo averci provato nel 1859 all'indomani di *Un ballo in maschera*, ma senza successo causa prima la chiamata in Parlamento e poi l'arrivo di una proposta che non si poteva rifiutare (*La forza del destino*), una volta fatte *Aida* (1871) e *Messa da Requiem* (1874) aveva deciso di tirare il fiato e godersi il benessere accumulato in trent'anni di carriera, dedicandosi solo a cose che gli piacevano: la villa, il parco, i cavalli, i libri, i terreni, il biliardo, la briscola, le vacanze a Montecatini, l'inverno a Genova, e la scrittura di qualche pezzo di musica sacra, molto più consona rispetto all'opera per un compositore che, morto Rossini e a pensarci bene pure Manzoni, poteva ormai considerarsi il simbolo incontrastato della Nuova Italia.

Smaltito però il periodo di ebbrezza per i tour europei di *Aida* e *Messa*, nell'editore Giulio Ricordi era subentrato il panico. I giovani compositori non riuscivano a sfondare, Verdi ciandolava senza la minima intenzione di scrivere nuove opere, il mercato languiva, il futuro si prospettava grigio. In un modo o nell'altro era necessario richiamare Verdi alle armi. Giulio ci sapeva fare nel prenderlo per il suo verso, ed escogitò lo stratagemma dei rifacimenti: se proprio Verdi non voleva fare opere nuove, che riaggiustasse quelle vecchie che non avevano funzionato. Ed ecco il nuovo *Simon Boccanegra* (1881) partorito dallo sfavillante ticket Boito-Verdi, di sicuro marketing. E *Don Carlo*?

Don Carlo era un'opera relativamente stagionata (1867) ma difficile, e soprattutto lunga. Nata per l'Opéra di Parigi, dunque in cinque atti, con enfatico libretto in francese di François-Joseph Méry e Camille Du Locle, circolava in Italia (e nel resto d'Europa) tradotto in italiano da Achille De Lauzières e Angelo Zanardini, poi ulteriormente emendato da Verdi in occasione dell'allestimento napoletano del 1872. Circolava poco, a dire il vero, e pochissimo rendeva a Verdi (e quindi a Ricordi) che campava un po' sui diritti della *Forza* e tantissimo su quelli di *Aida* e *Messa* ma non certo su quelli di *Don Carlo*. Il sospetto che l'ardore di Vienna per allestire *Don Carlo* sia stato

rinfocolato da Ricordi è dunque legittimo, geniale l'occasione del taglio con la scusa della birra e dei gateaux, singolarissimo che i contatti con lo Hoftheater si siano poi inceppati guarda caso quando Verdi ormai aveva già finito di adoperare il coltello, e degno del migliore dei mondi possibili che il debutto della versione rifatta in quattro atti si potesse deviare perciò alla Scala: il trionfo di una strategia di mercato. Giulio era stato ancora una volta abilissimo a cavalcare l'interesse dei viennesi e a far saltare tutto al momento giusto. Un revival di *Don Carlo* avrebbe dovuto partire da ben altro teatro (e così fu: 10 gennaio 1884). Dal tono della lettera dei gateaux e del coltello (per inciso, all'amico Consigliere di Stato Giuseppe Piroli, 3 dicembre 1882), Verdi stesso deve aver capito che l'operazione era a buon rendere, sicuro che i teatri e il pubblico avrebbe digerito meglio una versione scorciata.

Più che scorciamento si trattava in realtà di un vero rimaneggiamento fatto da Verdi sul libretto francese, con massicci tagli (fra cui il balletto), aggiunte sostanziose e nuovi versi in francese preparati insieme a Du Locle (Méry era morto mentre lavorava alla prima versione) poi tradotti in italiano dal solito Zanardini, che ritoccò anche parte della vecchia traduzione di De Lauzières. Eliminare il primo atto della versione 1867 non comportava gravi danni all'intreccio, dal momento che il sunto di quegli antefatti fu consegnato da Verdi all'aria di Carlo "lo la vidi e il suo sorriso" modificata nel testo (da estasi amorosa a depressione esistenziale) e spostata dalla seconda scena del primo atto 1867 alla seconda del primo atto 1884 (ex secondo atto 1867), in modo da conservare la struttura generale dell'opera semplicemente con uno slittamento di atti. Si perdono però il senso di smarrimento iniziale di Carlo che nel primo atto 1867 vagava incerto nella foresta di Fontainebleau, il suo incontro rorido e virginale con Elisabetta di Valois, l'amore reciproco a prima vista e la speranza di felicità, il trauma dell'improvvisa destinazione della principessa a moglie di Filippo II re di Spagna, padre di Carlo, per saldare i rapporti con la Francia, cioè la genesi di una nevrosi di Carlo che oggi chiameremmo di castrazione simbolica e che allo spettatore del 1867 veniva mostrata, a quello del 1884 solo raccontata.

In compenso la versione in quattro atti trasforma l'opera in un blocco simmetrico che comincia e finisce nel chiostro di San Giusto dove è sepolto Carlo V, fatto simbolo dell'orgoglio terreno, e rende ancora più soffocanti gli scontri interni fra una regina rassegnata, un re che rimugina e un principe, Don Carlo, che fra quelle statue di sale agghiacciate nel proprio dolore continua a muoversi smanioso ma insensato, a piccoli slanci continuamente frustrati, con lapsus, gaffes sesquipedali, frasi brevi e nervose, e soprattutto – all'infuori della strategica aria iniziale – destinato a manifestarsi solo nei duetti o nelle scene d'insieme, cioè sempre in relazione ad altri, come ovvio per un'identità inappagata. Persino Posa ha una sua statura morale e scenica, persino quell'invenzione geniale dei librettisti che è la sanguigna e seducente Eboli, mezzosoprano con licenze drammatiche e brillanti – da cui una brava interprete può trarre grandi giovamenti – ma ingenuo ingrannaggio di un meccanismo più grande di lei; Filippo ovviamente grandeggia nel suo cantabile angosciato e meditabondo, Elisabetta ha il suo spazio nella pietà, quando conforta la Contessa d'Aremberg licenziata dal re per

una quisquilia ("Non pianger, mia compagna") e nella riflessione amara di "Tu che le vanità" che l'accomuna al consorte mai amato ("Per me, la mia giornata a sera è giunta già!") invocando la compassione celeste e chiudendo il cerchio dell'opera nel miasmo della morte che corrompe tutto, così decadente e così poco schilleriano.

Nel suo *Don Carlos Infant von Spanien*, da cui hanno attinto i librettisti, Friedrich Schiller aveva del resto inventato di sana pianta una storia trasformando l'Infante di Spagna, storicamente un demente, in una figura antieroica, e messi in gioco politica, amore e potere additandone i risvolti positivi e condannandone quelli negativi; Verdi invece ha sempre saputo che bene e male sono mischiati, ma qui si fanno inestricabili. Il titanico faccia a faccia fra Filippo e l'Inquisitore più che riflessione politica è presa d'atto dell'irrimediabile corruzione dello spirito umano. La felicità privata è inconciliabile con il dovere pubblico, e Posa avrà i minuti contati anche se in lui Filippo aveva intravisto la parte migliore di sé stesso. I confini fra amicizia (Don Carlo-Posa) e lealtà (Posa-Filippo) sono sfumati e arcani. Inutilmente Carlo tenta di sublimare la delusione amorosa arrischiando un'intemerata coi profughi fiamminghi. Non si tratta più di questioni fra liberalismo e assolutismo, fra trono e altare, fra padri e figli, ma dell'incapacità di accettare il proprio destino. Anche Eboli, maledicendo la propria bellezza, viene trascinata nel vortice della dissoluzione. Nel momento più maturo della propria creatività Verdi aveva costruito il suo teatro più complesso e monumentale, aggiornando procedimenti musicali consolidati, aggrumando timbri tortuosi, costruendo colloqui più che azioni, in un continuo trascolorare di suoni, situazioni, sentimenti. Diciassette anni dopo lo ha reso semplicemente più ineluttabile.





TEATRO COMUNALE
DI MODENA

fondazione

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

Alessandro Roveri

Francesca Fregni

Anna Maria Mattioli

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, Filippo Parmeggiani,

Bianca Bonora (aiuto macchinista)

Tecnici elettricisti

Andrea Ricci (capo elettricista)

Raffaele Biasco, Alessandro De Ciantis,

Andrea Generali, Marcello Marchi,

Mauro Permunian

Tecnico audio-video-fonico

Giulio Antognini

Servizio di attrezzeria

Lucia Vella (referente)

Servizio di sartoria

Federica Serra (referente)

Servizio di custodia

Uber Beccari, Agron Biduli

Servizio di pulizia sale teatrali

Raffaella Sorrentino (referente),

Antonella Bastoni, Barbara Castagnetto

Servizi fotografici **Rolando Paolo Guerzoni**

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

Cristina Contri

Ernest Owusu Trevisi

Direttore

Aldo Sisillo

Collegio dei revisori

Claudio Trenti

Presidente

Angelica Ferri Personali

Alessandro Levoni

Sindaci effettivi

Fondatori



**Comune
di Modena**



FONDAZIONE
DI **MODENA**

Si ringraziano

BPER:
Banca

ASSICOOP
Modena&Ferrara SpA

UnipolSai
ASSICURAZIONI



i nostri Soci, i nostri Sostenitori

bsgsp FONDAZIONE
BANCO S.GEMINIANO
E S.PROSPERO

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


TIPOGRAFICO

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

e i nostri Sponsor

coop
Alleanza 3.0

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


TOMMASO GRANDI
DENTAL CLINIC

illustrazione Fabian Negrin



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



Comune di Modena



FONDAZIONE DI MODENA

www.teatrocomunalemodena.it