



2023.2024  
TEATRO COMUNALE  
STAGIONE OPERA PAVAROTTI-FRENI

Giacomo Puccini

# TURANDOT

  
TEATRO COMUNALE  
DI MODENA  
fondazione

ANNA JULIANI

2023.2024

TEATRO  
COMUNALE  
PAVAROTTI-FRENI

Opera



TEATRO COMUNALE  
DI MODENA

---

*fondazione*

Venerdì 15 marzo ore 20.00  
Sabato 16 marzo ore 18.00  
Domenica 17 marzo ore 15.30

# Giacomo Puccini

# TURANDOT

*Dramma lirico in tre atti e cinque quadri*  
*su libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni*  
*dalla fiaba teatrale omonima di Carlo Gozzi*  
*Editore Casa Ricordi, Milano*  
*(finale terzo atto di Franco Alfano)*

La principessa Turandot **Leah Gordon** | **France Dariz** 16.03  
L'imperatore Altoum **Raffaele Feo**  
Timur, re tartaro spodestato **Giacomo Prestia**  
Il principe ignoto Calaf **Angelo Villari** | **Mikheil Sheshaberidze** 16.03  
Liù, giovine schiava **Jaquelina Livieri**  
Ping, grande cancelliere **Fabio Previati**  
Pang, gran provveditore **Saverio Pugliese**  
Pong, gran cucciniere **Matteo Mezzaro**  
Un mandarino **Benjamin Cho**  
Prima ancella **Haoyoung Yoo**  
Seconda ancella **Eleonora Nota**  
Principe di Persia **Alfonso Colosimo**

Direttore **Marco Guidarini**  
Regia, coreografia, scene e luci **Giuseppe Frigeni**  
Ripresa di **Marina Frigeni**  
Collaborazione artistica alla regia e alla coreografia **Marina Frigeni**  
Costumi **Amélie Haas**  
Assistente ai costumi **Andrea Grazia**

**Orchestra dell'Emilia-Romagna Arturo Toscanini**  
**Coro Lirico di Modena e Coro del Teatro Municipale di Piacenza**  
Maestro del Coro **Corrado Casati**  
**Voci bianche del Teatro Comunale di Modena**  
Maestro delle Voci bianche **Paolo Gattolin**

*Coproduzione* Fondazione Teatro Comunale di Modena, Fondazione Teatri di Piacenza,  
Fondazione Ravenna Manifestazioni, Teatro Galli di Rimini  
*Allestimento* Teatro Comunale di Modena

*Direttore di scena* Marina Dardani | *Maestri collaboratori* Elisa Montipò, Linda Piana | *Maestro collaboratore di palcoscenico* Giacomo Pieracci | *Maestro collaboratore alle luci* Alberto Rinaldi

## ORCHESTRA DELL'EMILIA-ROMAGNA ARTURO TOSCANINI

violini I Mihaela Costea\*\*, Caterina Demetz\*, Valentina Violante, Michele Poccecai, Camilla Mazzanti, Alessandro Cannizzaro, Federica Vercalli, Maria Bernadette Lo Russo, Emilie Chigioni, Anna Follia Jordan | violini II Viktoria Borissova\*, Daniele Ruzza, Diana Cecilia Perez Tedesco, Jasenka Tomic, Domenico Pedone, Elia Torreggiani, Larisa Aliman, Yu-Fang Annie Hsu°  
viole Pietro Scalvini\*°, Carmen Condur, Sara Screpis, Diego Spagnoli, Daniele Zironi, Ilaria Negrotti | violoncelli Vincenzo Fossanova\*, Roberta Di Giacomo°, Maria Cristina Mazza, Fabio Gaddoni, Filippo Zampa | contrabbassi Antonio Mercurio\*, Michele Valentini, Claudio Saguatti, Antonio Bonatti | flauti Sandu Nagy\*, Lucia Magolati°, Simone Candiott° (anche ottavino) | oboi Gian Piero Fortini\*, Massimo Parcianello | corno inglese Silvia Mori° | clarinetti Daniele Titti\*, Nicolas Palombarini° | clarinetto basso Miriam Caldarini | fagotti Davide Fumagalli\*, Massimiliano Denti° | controfagotto Fabio Alasia | corni Ettore Contavalli\*, Davide Bettani, Fabrizio Villa, Dario Venghi° | trombe Matteo Fagiani\*°, Cristina Zambelli°, Marco Catelli | tromboni Flavio Placidi\*°, Niccolò Serpentinei°, Riccardo Corti° | tuba Filippo Archetti° | timpani Francesco Migliarini\* | percussioni Gianni Giangrasso, Tommaso Salvadori°, Marco Viel°, Gianmarco Petrucci°, Federico Lolli°, Tommaso Lattanzi° | arpa Elena Meozzi\*°, Antonio Ostuni° | \*\*spalla, \*prima parte, °professore aggiunto

## CORO LIRICO DI MODENA e CORO DEL TEATRO MUNICIPALE DI PIACENZA

soprani Woori Bae, Annalisa Ferrarini, Eleonora Colombo, Gloria Contin, Natalia Krasovska, Eva Grossi, Isabella Gilli, Beatrice Ghezzi, Eleonora Nota, Soyoung Park, Maria Komarova, Sara Scippe, Luisa Staboli, Milena Navicelli, Asako Uchimura, Hayoung Yoo | mezzosoprani Virginia Barchi, Maria Caruso, Barbara Chiriaco, Linda Dugheria, Loredana Ferrante, Carlotta Linetti, Elisa Pellacani, Anna Valdetarra | contralti Caterina Belvedere, Chiara Biondani, Luis Ferrari, Jihe Kim, Sezen Gumustekin, Lucia Paffi, Rumiana Petrova | tenori I Alfonso Colosimo, Andrea Corradini, Ermes Nizzardo, Michele Mele, Manfred Meneghetti, Marco Mignani, Francesco Negrelli, Aronne Rivoli, Raymond Turci, Angelo Zarbo | tenori II Raul Garcia Torres, Stefano Nardo, Ezio Pirovano, Riccardo Rigo, Lorenzo Sivelli, Fabio Tamagnini, Marco Tomasoni, Zhe Xu, Xuanyang Zhu | baritoni Romano Franci, Boris Cosimo Flores, Diego Ghinati, Marcandrea Chen Mingioni, Kazuja Noda, Alessandro Naoki Nuccio, Taehoon Park, Enrico Rolli, Enshi Wang | bassi Alen Abdagic, Giovanni Bertoldi, Emilio Casali, Daniele Cusari, Maike Chen, Luca Marcheselli, Ohashi Naoki, Paolo Floris | ispettore del coro Pierandrea Veneziani

## BANDA DI PALCOSCENICO

sassofono Isabel Suarez | percussioni Jona Muscia | trombe Sergio Ruii,  
Natale Gulotta, Andrea Cavallo | tromboni Andrea Pompili, Martina Zucchetti,  
Emanuele Casadei, Filippo Nidi

## BALLERINE E MIMI

ballerine Marina Frigeni, Laura Gagliardi, Carlotta Bruni  
mimi Licia Cristofaro, Daria Lidonnici, Matilde Monti, Marta Calandrino, Federico  
Vazzola, Daniele Drappi, Luca Nava, Bonacchi Filippo, Paolo Lupo, Domenico  
Poziello

## VOCI BIANCHE DEL TEATRO COMUNALE DI MODENA

Adele Amoroso Viola Antinoro Alessia Benassi Sophie Marceline Cloe Maria  
Bertaglia Ines Bertaglia Nina Eva Maria Bertaglia Edoardo Berselli Francesco  
Eric Bianchi Alice Bulgarelli Tobias Joaquin Calderon Venegas Alice Chierici Ada  
Comelli Serena Cusimano Silvia Dilenge Aurora Doroftei Anna Elvezzi Ginevra  
Fattori Anna Eleonora Gemmellaro Francesca Grandi Roberto Guerzoni Martina  
Laporta Dafne Liguori Ginevra Liguori Viola Ottavia Lombardo Cecilia Lungu  
Gregory Lungu Ugo Mariani Arianna Miccoli Jacopo Molinari Chiara Mollicone  
Sofia Monti Elena Sofia Nativio Enrico Neri Bianca Maria Paltrinieri Elena  
Pignatti Elena Pirondini Erika Ranieri Leda Santangelo Sofia Sereni Rinade  
Snari Emma Stella Chiara Tagliavini

## PERSONALE TECNICO del TEATRO COMUNALE di MODENA

Responsabile allestimenti e palcoscenico Gianmaria Inzani  
Tecnici macchinisti Catia Barbaresi (capo macchinista), Jacopo Bassoli,  
Paolo Felicetti, Alessandro Gobbi, Antonio Maculan,  
Andrea Marseglia, Filippo Parmeggiani, Bianca Bonora (aiuto macchinista)  
Tecnici elettricisti Andrea Ricci (capo elettricista),  
Chiara Atti, Raffaele Biasco, Alessandro De Ciantis, Daniele Faroldi,  
Andrea Generali, Daniele Giampieretti, Mauro Permunion  
Tecnico fonico Giulio Antognini  
Attrezzeria Lucia Vella (referente), Barbara Baschieri, Francesca Paltrinieri  
Sartoria Federica Serra (referente), Boutaina Mouhtaram, Consuelo Olivares,  
Renata Orsi, Carlos Salazar

*Scene, attrezzeria e costumi* Fondazione Teatro Comunale di Modena |  
*Parrucche* Audello Teatro srl | *Calzature* C.T.C. srl | *Trucco e parruccho* Filistrucchi  
| *Sopratitoli* Enrica Apparuti





# Il soggetto

---

## Atto primo

A Pechino, è il tramonto, la folla ascolta l'ennesimo annuncio del Mandarin: la principessa Turandot sposerà solo chi saprà risolvere i tre enigmi che proporrà ai pretendenti. In caso contrario, costui sarà destinato al supplizio ("Popolo di Pekino"). Gli spalti delle mura brulicano di teste mozzate, l'ultima sarà quella del principe di Persia che ha appena fallito la prova. Nel tumulto c'è Liù che cerca il suo anziano padrone, il re tartaro spodestato Timur. Lo trova con l'aiuto di un giovane, che riconosce in Timur il proprio padre, che a sua volta credeva il figlio morto in guerra. Il giovane tartaro, nemico dei cinesi, è invece lì in incognito. Quanto a Timur, mentre fuggiva dopo la sconfitta in battaglia contro la Cina ("Perduta la battaglia") è stato salvato da Liù, che ammette di averlo fatto perché proprio il figlio di Timur un giorno le aveva sorriso. Infastidito dall'atmosfera di sangue all'approssimarsi dell'esecuzione del principino di Persia ("Ungi! Arrota"), il giovane principe ignoto vorrebbe maledire la principessa Turandot. Ma quando questa appare, ne resta folgorato. Lei si limita a muti gesti, freddi, imperiosi. La folla si prostra. Il boia fa il suo dovere. Il solo Timur ha capito cosa sta accadendo al figlio e cerca di risvegliarlo da quell'estasi; anche Liù esorta ad allontanarsi, ma ormai il principe è ostinato a risolvere gli enigmi di Turandot e conquistarla. Invano i tre ministri Ping, Pang e Pong cercano di trattenerlo spiegandogli che si tratta di enigmi difficilissimi e che la fine è certa ("Fermo! Che fai?"), ma Calaf vuole colpire il gong e dare il via alla sfida. Il padre lo implora di fermarsi, Liù piange, il principe ignoto cerca di consolarla e le chiede di prendersi cura di Timur nel caso quella sfida dovesse andare male ("Non piangere Liù"). A quel punto si avvia risoluto verso il gong e lo suona tre volte..

## Atto secondo

*Quadro primo.* Ping sbuca da una tenda e chiama a sé i compagni ("Olà, Pang!"). La storia si è rinnovata: un altro pazzo tenta di risolvere gli enigmi. I tre non possono che piangere la situazione in cui è precipitata la Cina da quando -sono tre anni- Turandot ha instaurato questa legge. Sognano una vita diversa, serena, nella natura. Ping rimpiange la propria casetta fra i bambù, Pong le foreste della propria terra, Pang il giardino di casa sua ("Ho una casa nell'Honan"). Ma vengono risvegliati



da rumori: la nuova sfida sta per partire e i tre si preparano a una nuova esecuzione.

*Quadro secondo.* Tutto è pronto sulla piazza davanti alla reggia. La folla è tanta, pronta ad assistere al fallimento del pretendente di turno (“Gravi, enormi, venerandi”). Gli otto sapienti si mostrano su uno scalone davanti al palazzo, con in mano i rotoli sigillati nei quali sono scritte le soluzioni degli enigmi.

Si palesa l'imperatore Altoum. Il suo augurio è che almeno questa volta si possa mettere fine alla serie di esecuzioni, ma non è ottimista (“Straniero ebbro di morte!”). Indi dà il via alla sfida, chiedendo al candidato di farsi avanti. Il principe ignoto respinge qualsiasi tentativo dell'imperatore di dissuaderlo dall'impresa. Poi, la procedura fatale: il mandarino ricapitola il contenuto della legge, Turandot avanza, si ferma davanti al trono, guarda gelida il principe, peraltro sempre più abbacinato. La piazza è silenziosa. La principessa spiega di nuovo perché ha deciso di instaurare questa terribile legge: lo scopo è quello di vendicare l'antenata Lo-u-Ling, stuprata e uccisa dai tartari in battaglia (“In questa Reggia”). Esorta il principe a non provare l'impresa: gli enigmi sono tre, dice, ma la morte una. Per nulla intimidito, il principe ribatte che semmai è la vita a essere una. Si va avanti, dunque. Turandot enuncia il primo enigma (“Straniero, ascolta”), e il principe lo risolve rapidamente: la risposta è “La speranza”. I sapienti confermano. Turandot procede col secondo enigma. Il principe esita ma poi risponde: “Il sangue”. I sapienti confermano. L'Imperatore comincia a sperare, la folla sostiene l'audace. La tensione comincia a impadronirsi di Turandot, che scende metà scalinata e guarda glaciale il principe, recitandogli il terzo quesito. Il principe, in ginocchio, è in difficoltà. La soluzione dell'enigma è difficile e sente che la sua testa è in pericolo. Poi, di colpo, un'intuizione: la risposta è “Turandot”!

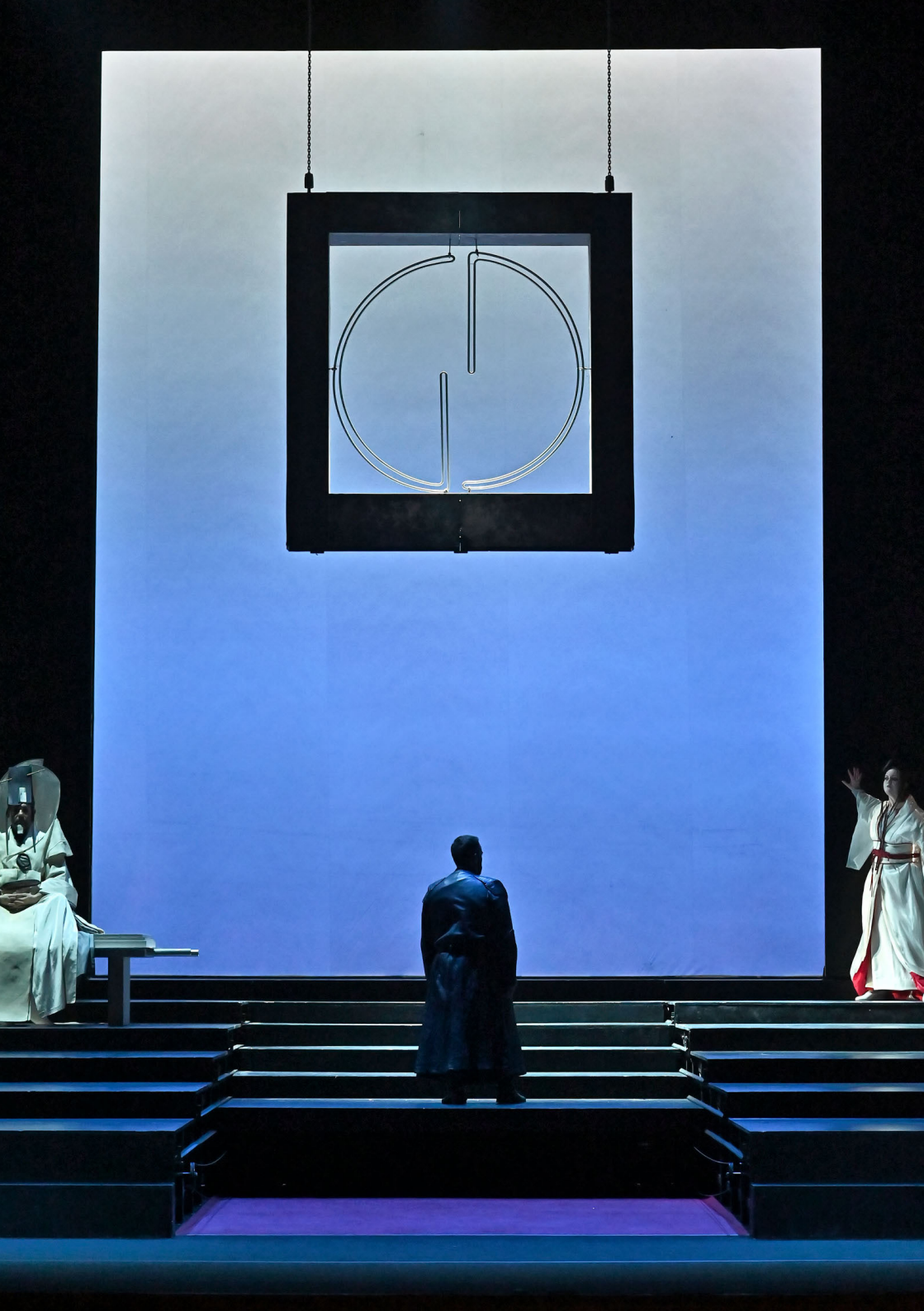
Alla conferma dei sapienti, si leva il grido di esultanza della folla. L'ignoto candidato ha vinto, ma Turandot non ci sta. Inutile per lei chiedere al padre di non lasciarla finire nelle braccia di quello straniero (“Figlio del Cielo! Padre augusto!”): il padre non può che risponderle che la legge è la legge, e lo straniero ha risolto gli enigmi. A quel punto è proprio l'ignoto vincitore a offrirle una rivincita. La folla è sorpresa. La sua proposta è di scioglierla dall'impegno verso di lui, qualora prima dell'alba ella riesca a risolvere un solo enigma, uno solo, che lui le proporrà. Turandot dovrà scoprire il suo nome. Se ci riuscirà, potrà giustiziarlo, altrimenti dovrà accettare di sposarlo (“Guarda! La mia vittoria”). Principe generoso e temerario, lo apostrofa Altoum, mentre la piazza grida lodandolo. La corte si ritira.

## Atto terzo

*Quadro primo.* È notte su Pechino. Gli araldi annunciano che Turandot ha emanato un nuovo decreto: nessuno dovrà chiudere occhio e tutti dovranno aiutarla a scoprire il nome del principe entro l'alba. Per chi fallirà, è pronta la scure. Ma il principe è convintissimo che non ci riuscirà nessuno, e pregusta la vittoria ("Nessun dorma"). Ci provano Ping, Pong e Pang, cercando di corromperlo con ragazze seminude, ma il principe è irrisolto. La folla lo accusa di volere tutta Pechino giustiziata, e i tre ministri passano alle maniere forti, minacciando di torturare Timur e Liù, catturati dopo averli visti parlare il giorno prima con lui, perciò di sicuro a conoscenza del suo nome.

Viene acclamata Turandot, per farla partecipare alla imminente soluzione dell'enigma. Timur non parla, a stento rendendosi conto di ciò che accade. Liù a quel punto ammette di essere l'unica a conoscere il nome del principe, mettendo in salvo il suo padrone. Resiste alle torture che le infliggono per farla parlare, e alla fine si rivolge a Turandot: non parlerà mai e così salverà il principe, di cui è innamorata, donandogli la propria vita ("Tu che di gel sei cinta"). Poi strappa un coltello a un soldato e si uccide. Nessuno potrà dunque conoscere il nome del principe. La folla è terrorizzata, temendo che, come dicono le leggende, l'anima di Liù morta ingiustamente si trasformi in un vampiro e tormenti i cinesi ("Ombra dolente, non farci del male"). Poi tutti sciamano. Il corpo di Liù viene portato via. Restano soli il principe e Turandot. Lui l'accusa d'inutile freddezza, poi la bacia ("Principessa di morte!"). Turandot vacilla. Capisce che ama quell'uomo ("Del primo pianto") e a quel punto lui le svela il proprio nome: Calaf, figlio di Timur. Turandot ha uno scossone. Ha scoperto quel nome! Ora il principe ha il destino segnato. Calaf è come stregato e accetta persino di morire.

*Quadro secondo.* Davanti al palazzo imperiale Turandot annuncia al padre di essere venuta a conoscenza del nome del principe. Ma quando tutti pensano che abbia ottenuto un'altra testa da mozzare, Turandot rivela quel nome: è Amore! La folla esulta. I due amanti sono uniti. La Cina ha smesso di piangere.



## Note al programma

---

Giacomo Puccini (Lucca, 22 dicembre 1858 – Bruxelles, 29 novembre 1924)

L'uomo che ha concluso la grandiosa esperienza dell'opera italiana apparteneva a una dinastia di musicisti che contò fra gli altri un suo omonimo settecentesco, maestro di cappella del Duomo di Lucca. Il nostro Giacomo invece, sbucato con il diploma dal Conservatorio di Milano nel 1880, praticò poco la scrittura strumentale e sacra, preferendole quella missione al teatro musicale che la leggenda vuole sorta come una folgorazione da una visione dell'*Aida* di Verdi. Ciò non significa che l'Italia avesse trovato un erede della teatralità verdiana – era quella la ricerca disperata di Giulio Ricordi, che soffiò Puccini a Sonzogno e al suo concorso subodorando il talento: in realtà Puccini avrebbe presto rivelato di saper giocare le proprie carte, più che nell'istinto drammaturgico, nell'effusione e nella cura orchestrale che in alcuni momenti, come in *Madama Butterfly*, sarà addirittura il motore della vicenda emotiva, e che si avvale di una cultura rivolta ben oltre la Giovane Scuola, nella quale solo ai superficiali parvero confondersi i suoi esordi. Ed è proprio nel passaggio della cultura italiana fra Verdi e il verismo che si abbandona l'inventiva melodica di *Manon Lescaut* (1893), in cui solo il senso di disperazione frena quella voluttà di sfumature in cui da lì a poco la sua sensibilità avrebbe trovato la propria conformazione. Ciò avverrà con equilibrio miracoloso nella *Bohème* (1896), e non solo grazie alla discendenza dai rami letterari di Illica e Giacosa, ma proprio per la mistura di quei sentimenti primordiali, di quella musica che cresce da piccoli spunti sonori, dal succedersi di idee sciolte in contrasti strutturali, che si rivelarono i mezzi più adatti alla sua espressività e alla fascinazione di un pubblico nuovo che chiedeva novità di linguaggio. Puccini gliene fornì con dovizia, senza contraddire la tradizione del numero chiuso ma anche trasformando le idee del naturalismo in una formula personale, italianissima ma non ignara dell'avanguardia europea, ciò che gli porterà fra l'altro l'ammirazione di Schönberg. Al successo non era estranea la macchina pucciniana, che annoverava bocche da fuoco come Ricordi e Toscanini, né l'aria da dandy di Puccini, l'eremo di Torre del Lago, il carattere versiliano, insomma il personaggio, e non solo il suo teatro. Pure accadrà che quello stesso pubblico che si era immedesimato morbosamente in *Tosca* (1900) farà fatica a capire certe sottigliezze, come nel caso della compiaciuta e lacrimosa *Madama Butterfly* (1904, dirigeva Campanini: fischiata alla prima scaligera, riabilitata tre mesi dopo a Brescia, sempre con Campanini), o nei tentativi di fuga di Puccini dal "puccinismo" – *Fanciulla del West* (1910, tormentatissima) o l'operettistica *La rondine* (1917), per non dire con la varietà espressiva del *Trittico*. E tuttavia Puccini non retrocederà mai dalla strada imboccata, quella di una stilizzazione del fiacco naturalismo, finché l'estremo gesto di *Turandot* chiuderà le porte alla storia di un melodramma che con Puccini non è mai stato tanto antico in modo così moderno.

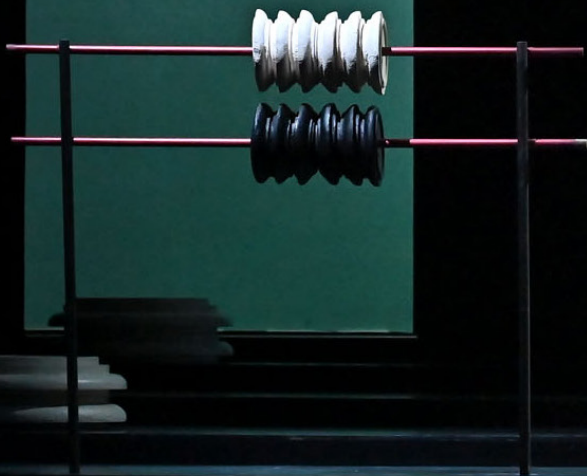
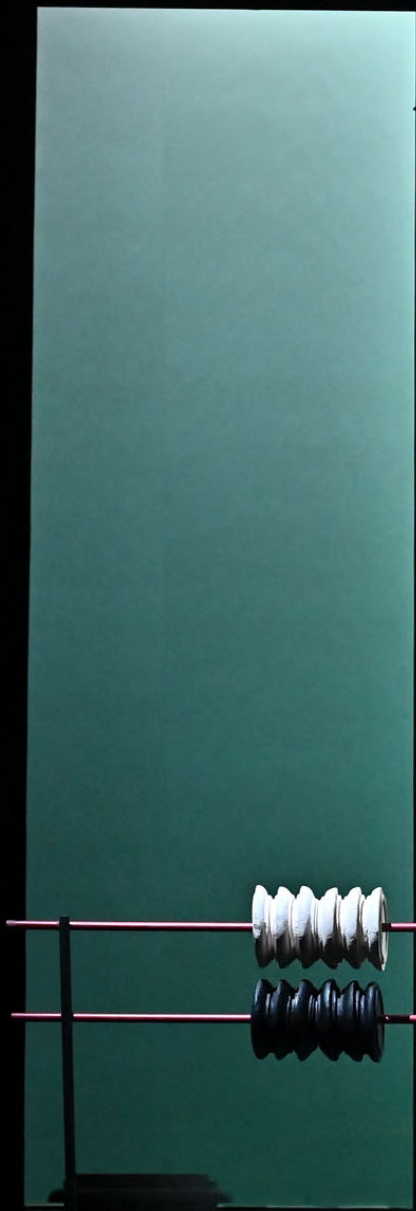
## L'opera in breve

Dopo aver scartato la proposta che Giovacchino Forzano gli aveva fatto per uno *Sly* tratto da Shakespeare e la possibilità di lavorare su *Oliver Twist* di Dickens, Puccini si infervorò per la fiaba *Turandotte* di Carlo Gozzi, e soprattutto per la figura della protagonista, principessa cinese fiabesca dai sentimenti congelati dall'eccesso di orgoglio e dal risentimento verso il genere maschile. La necessità di un soggetto nuovo, che si differenziasse da ogni altro precedente, lo aveva portato nel mondo favolistico dopo una carriera spesa su drammi realistici e sentimentali, certamente attratto dalla possibilità di sfruttare lo spettacolo, il gesto, i profumi orientali. L'evasione verso le zone del mito, dell'esotismo senza tempo, era del resto la risposta che Puccini intuiva necessaria alla mutata atmosfera postbellica, ormai disillusa verso gli argomenti realistici. La sua volontà fu comunque anche in questo caso quella di convertire la fiaba in «cervelli moderni». La fanciulla capricciosa di Gozzi diviene così una figura altera, algida, terribile, che si è incaricata di vendicare lo stupro subito da un'antenata sacrificando i pretendenti alla sua mano attraverso l'ardua soluzione di tre enigmi che nessuno di loro riesce a risolvere. E l'inserimento della labile Liù, parente stretta di Mimì e Butterfly, compensa la frigidità della protagonista con una più carnale figura femminile destinata alla sconfitta redentrice della passione amorosa. È un lavoro ambizioso e stimolante per Puccini, che però a causa delle lentezze dei suoi librettisti e dei continui dubbi drammaturgici si prolungherà dal luglio 1920 all'ottobre 1924, non senza lunghe pause e cali di concentrazione e di entusiasmo. Informato dall'amico barone Edoardo Fassini Camossi su alcune melodie cinesi – fra cui *Fior di gelsomino*, associata alla figura incantatoria della protagonista – Puccini adegua il soggetto al linguaggio musicale, da un lato tramite il consueto armamentario occidentale per rendere i mondi orientali (scala pentatonica, tonalità sovrapposte a intervalli di semitono e soluzioni armoniche cangianti senza sosta), dall'altro con timbri orienteggianti in orchestra (glockenspiel, xilofoni, tam tam, celesta, arpa). Non rinuncia però ai suoi tratti stilistici caratterizzanti, cioè gli slanci melodici appassionati, mai sviluppati ma ripetuti in espressioni diverse, affidando sonorità taglienti a Turandot, che addirittura tace per tutto il primo atto, il massimo delle cineserie per i tre ministri e le espressioni più effuse per Liù. È una vera e propria sintesi dei mondi pucciniani precedenti, che va però a impattare nella scelta di voler coniugare fiaba e realismo nel nome della spettacolarità decadente per la quale l'individuo si fa eroe contro il proprio fato avverso. Questi due poli determinano la maggiore difficoltà di Puccini proprio perché sono rappresentati dalle due figure femminili: dopo il corteo funebre di Liù la tensione psicologica è crollata, e risolvere lo scioglimento sentimentale di Turandot fu il tormento definitivo di Puccini, sul quale – per molti anche simbolicamente – si bloccherà lasciando incompleta la partitura alla sua morte, il 29 novembre 1924. Su incarico di Arturo Toscanini il finale fu completato da Franco Alfano, con un onesto e rispettoso lavoro sulla base dei (confusi) appunti di Puccini, ma risolvendo la trasformazione di *Turandot* frettolosamente e comunque senza poter consultare l'autografo, perciò con uno stacco timbrico evidente rispetto al resto della partitura. Anche per questo Toscanini alla prima del 26 aprile 1926 alla Scala interruppe l'esecuzione dopo il corteo di Liù pronunciando le celebri parole «Qui finisce l'opera, perché a questo punto l'autore è morto», mettendo in atto quella profezia che Puccini, presentando la propria fine, aveva confidato anni prima allo stesso Toscanini durante l'esecuzione al pianoforte del primo atto dell'opera.

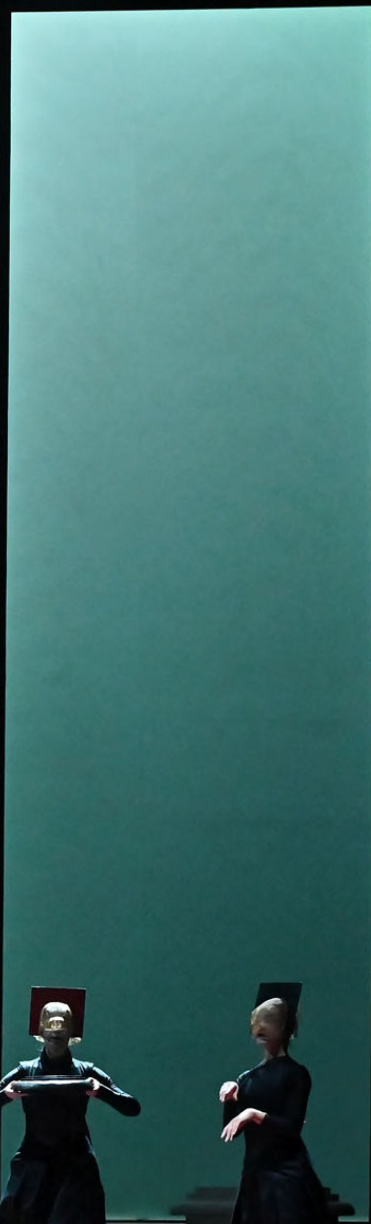
## Il libretto

Dopo aver attirato anche l'attenzione di Antonio Bazzini nel 1867 e di Ferruccio Busoni nel 1917, la fiaba di *Turandot* arrivò a Puccini nel 1920 tramite il giornalista e sinologo Renato Simoni (1875-1962), che gliela fece conoscere però non tramite il testo di Carlo Gozzi del 1762, a sua volta ispirato alla *Histoire de Calaf et de la Princesse de la Chine* di François Pétis de la Croix (1712), ma nella traduzione italiana che Andrea Maffei aveva fatto su quella tedesca della *Turandotte* di Gozzi, fatta a sua volta da Schiller nel 1803. Per il lavoro sul libretto Puccini punta a creare un binomio formato da Renato Simoni e Giuseppe Adami (1878-1946), librettista del *Trittico* e della *Rondine*, sul modello di quello di Illica e Giacosa che aveva prodotto *La Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly* – e inquadra subito le linee direttive per i due: snellire il dramma di Gozzi ed esaltare la passione amorosa di *Turandot*. E del resto l'intervento di Puccini sul libretto sarà preponderante fino alla fine. Qualche mese dopo focalizza anche l'idea di mantenere le figure che in Gozzi corrispondono alle maschere della commedia dell'arte, per dare un tono di realismo e affidare loro il commento dell'azione mediando in modo pittoresco fra l'opinione pubblica e i personaggi principali (diventeranno Ping, Pong e Pang). Comincia però in quel momento un tormentato periodo durante il quale i due librettisti, impegnati in altri progetti, stentano a mettersi al lavoro. Puccini mostra insofferenza. In luglio riceve lo schema in prosa; in agosto suggerisce l'inserimento di un personaggio assente in Gozzi, Liù; solo il 21 dicembre 1920 si vede consegnati i versi del primo atto, di cui lamenta la scarsa concisione e lo stile troppo letterario. Ma per il secondo atto Puccini dovrà aspettare agosto. In questa fase il primo atto comprende i primi due della versione definitiva, il che sta bene a Puccini, a patto di sintetizzarlo ulteriormente. Da lì in poi i nodi cruciali restano la modalità dello "scioglimento" sentimentale di Turandot e la suddivisione in due o tre atti. Puccini è inizialmente per i due, e per risolvere il decisivo duetto finale con il bacio di Calaf che rivela a Turandot il proprio nome. Poi si convertirà all'idea dei tre atti, ma sugli ultimi due, specialmente sul finale del terzo, il libretto si arenerà a lungo, con rifacimenti continui. In novembre 1922 si convince che Liù debba sacrificare la propria vita per amore, contribuendo allo "sgelamento" sentimentale di Turandot. I versi del terzo atto arrivano nel giugno 1923, ma occorreranno altri ritocchi, che si prolungheranno fino a due mesi prima della morte di Puccini. Il frutto di tanto cambiare e limare e stringere e aggiungere è un libretto dallo stile vivace, che ubbidisce alle regole di unità di luogo e azione (tutto si svolge dal tramonto all'alba), dà sfogo alla folla, sfronda gli intellettualismi e abbonda nella simbologia del numero tre: tre enigmi, tre colpi di gong, tre tentazioni, tre ministri, tre autorità cinesi, tre tartari. I temi innocenti di Gozzi sono convertiti, con fare decadente, in toni foschi e crudeli. Le didascalie sono a tratti abbondanti ma non invadenti né verbose come quelle dell'Illica maturo (*Tosca*, *Andrea Chénier*). Graficamente si notano spezzature di verso per alludere al vociare di gruppi, secondo un gusto ancora d'inizio secolo e, come invalso da anni, la rinuncia quasi completa ai rientri metrici dei versi. Dal punto di vista linguistico sono evidenti compiacimenti sonori (allitterazioni, onomatopoeie), varietà di registri fra i personaggi, una metrica molto libera, e infine anafore e iterazioni per rendere la solennità imperiale o la petulanza dei tre ministri, o in generale il tono favolistico, per quanto della fiaba resti l'atmosfera barbarica e mitica, mentre i personaggi, tutt'altro che archetipi, provano ad abitare gli spazi di più moderne psicologie.









# Il Medium è il Messaggio L'Opera come esperienza percettiva

di Giuseppe Frigeni

---

L'Opera come genere di 'arte totale' è fondata sull'interazione, il dialogo e lo scontro, di linguaggi e informazioni eterogenei che lo spettatore/uditore ricompono in un'esperienza personale unica ed effimera. Il visivo e il sonoro, in quanto oggetti della percezione, sono inevitabilmente riscritti in codici e catene simboliche personali, estetiche e memorie da parte del soggetto-pubblico. Lavoro di assimilazione percettiva e di ricostruzione quindi, affetta da emozioni e storie personali. L'Opera esiste in ogni spettatore come esperienza unica e indissociabile dalla capacità a percepire, risentire e assumere le sensazioni visive e sonore, che si presentano simultaneamente ai propri sensi, come un unico flusso informativo e sensoriale.

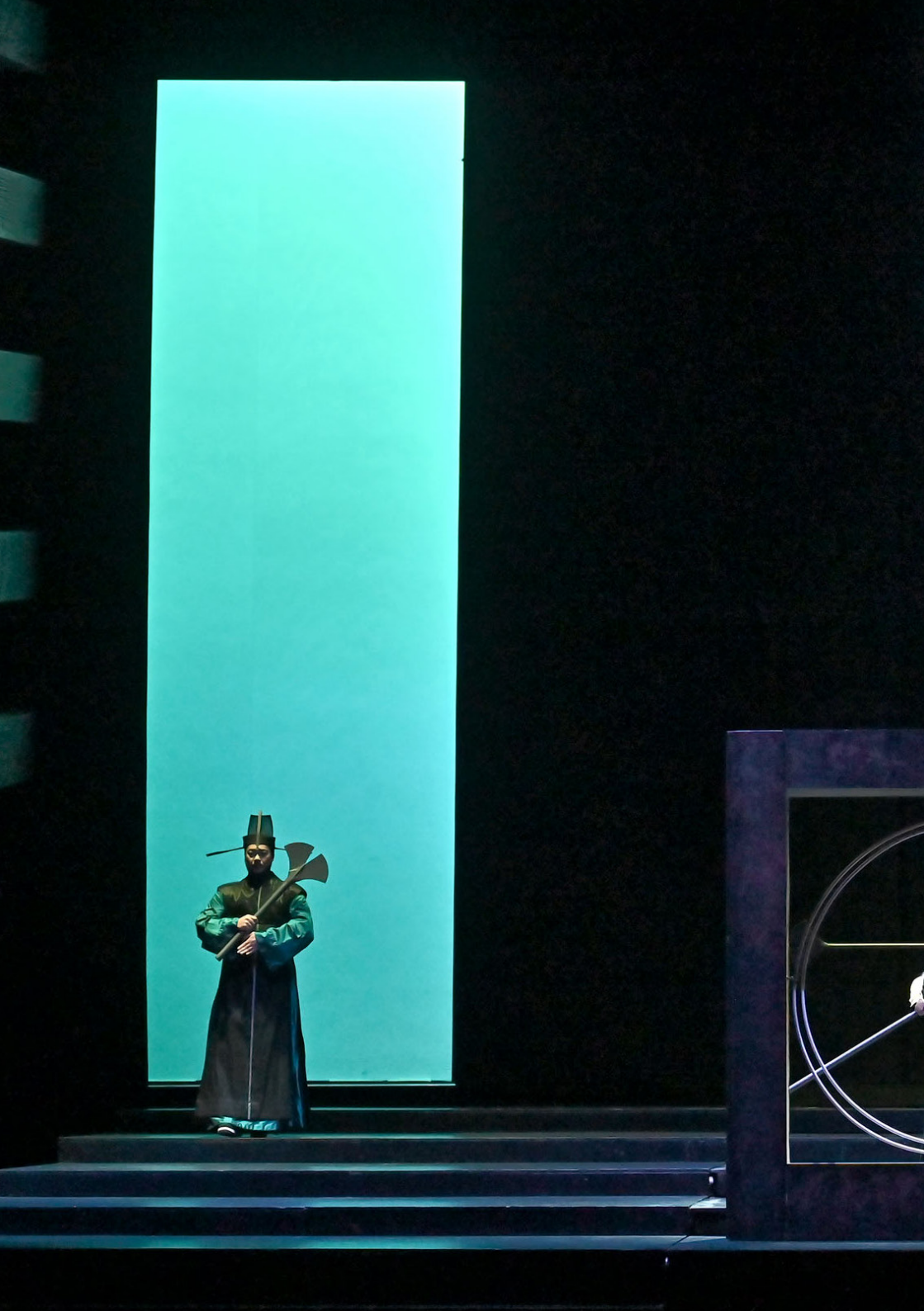
E i sensi tradiscono...

La velocità percettiva del campo visivo privilegia dapprima la globalità della scena come stimolo diretto: l'oscurità o la luminosità, la temperatura 'calda' o 'fredda', la dinamica o la stasi, per poi vagabondare alla ricerca di dettagli, riorganizzando un proprio percorso visivo, un proprio film, una propria storia. I suoni dell'orchestra si intrecciano, talvolta sinuosi, talvolta blateranti o discreti, spesso troppo complessi per essere analizzati in dettaglio. Le melodie, si prestano a compensare tanta insufficienza ammalando l'orecchio (inesorabilmente e anatomicamente aperto), assunto a testimone, senza concedere la possibilità di evitarne la seduzione, se non a condizione di rinunciare, tale l'Ulisse sfidando le sirene, o come un melomane inorridito, manifestando il proprio dissenso... Mentre lo spettatore 'guarda' la scena, la sua parte uditore 'ascolta', ma risulta sempre in leggero ritardo sull'evento sonoro, dovendone ricostruire la trama e la struttura agogica (contrariamente all'impressione immediata visiva dello spettatore). Ne risulta uno sfasamento costitutivo inerente alla simultaneità delle informazioni pervenute, ai sensi, ancor prima di intraprendere ogni possibile analisi drammaturgica. La vera esperienza dell'opera per lo spettatore/uditore non si situa quindi nella dimensione orizzontale e temporale, nella traccia cronometrica dello svolgimento dello spettacolo, ma in quei tagli trasversali fatti di riconstituzioni impercettibilmente differite, ma vissute illusoriamente come immediate. Credo che la regia d'opera debba preoccuparsi in modo umile e onesto di questa dimensione percettiva, e non debba assumere sempre e soltanto un ruolo propedeutico, proponendo o imponendo letture drammaturgiche e riconstituzioni anacronistiche, nel tentativo velleitario di aggiornarne l'interesse. Dovrebbe intervenire come 'agitatore e agente percettivo' poiché finalmente è all'occhio e all'orecchio che essa si confronta. Sta alla regia trovare nel flusso continuo degli stimoli visivi/sonori quei momenti

di rarefazione o intensità strategici, di confrontazione placida o di frizione, di enfasi pleonastica o di contrappunto dissonante, utilizzando con giudizio una posizione o un colore della luce, privilegiando un gesto, sottolineando un accordo, installando un movimento coreografico che costituisca un polo intorno al quale possa appoggiarsi lo spettatore/uditore per 'ri-costruire' la propria opera. Non per 'comprendere' necessariamente la 'storia' (la lettura del libretto potrebbe essere in sé sufficiente) ma piuttosto per accedere ad un'esperienza percettiva personale, e non puramente intellettuale o storicizzante. Il rigore spaziale e l'essenzialità, sia performativa che scenografica, sono i principali parametri canonici di quest'atto registico, volontariamente formalizzato, talvolta astratto, ma che intende suggerire e permettere allo spettatore/uditore di udire la musica con gli occhi e percepire lo spazio con l'udito. La discrezione scenica o scenografica, i movimenti stilizzati e non naturalistici hanno come scopo quello di creare uno spazio mentale nel quale la musica possa emanciparsi, rivelarsi come entità, e non come colonna sonora di un teatro di prosa. Qui è la musica che deve essere visualizzata e i personaggi sono i vettori spaziali, geometrici e ritmici che consentono di poter finalmente rendere la teatralità della musica e non assistere ad un teatro musicalizzato. Le relazioni spaziali tra i personaggi sono già 'psicologia' poiché lo spazio e la luce costruiscono una ritmica interna, e lo spettatore/uditore può percepire questa tensione spaziale come tensione drammaturgica, allo stesso modo con il quale legge le tensioni spaziali dei personaggi di un dipinto.

...e Turandot?

*Turandot* non è una storia d'amore, ma lo scacco di un'illusione amorosa nel ribaltamento dei giochi di potere, delle leggi di un potere arcaico, attraversato dal cinismo maschilista, l'ambizione e l'arroganza di Calaf. Turandot non è la carnefice leggendaria, ma una donna ferita nel proprio orgoglio, vittima di una violenza maschile atavica (nel ricordo della la sua antenata violentata), che si difende dagli attacchi maschili utilizzando le loro proprie leggi contro di loro. Quando alla fine ella si concederà, ammaliata da Calaf, sarà sconfitta dalla sua ambizione di potere. Se la principessa incarna l'amore difensivo, Liù rappresenta quello sacrificale: è l'innocenza, l'umiltà, i gesti discreti. Sarà proprio lei a suggerire a Calaf le risposte che lo libereranno dalla minaccia di morte. Liù è la figura centrale, il cui suicidio è un atto d'amore di tale forza che farà calare un silenzio di morte. Una cesura drammaturgica che è anche un omaggio a Toscanini, che interrompe la prima dell'opera nel punto in cui Puccini interrompe la composizione. Silenzio che non è voragine, ma densità di ogni suono possibile, come la luce bianca che contiene ogni colore. Una sospensione che fa emergere l'emozione pura, non mediata, e che acuisce ancor più la percezione della bellezza sonora appena ascoltata. Non sono forse questi i momenti privilegiati del poi, dove risuonano le eco delle emozioni vissute, le vere tracce indelebili di un'opera?









---

# Opera 2023-2024

# Prossimo appuntamento

Venerdì 12 aprile 2024 ore 20.00

Domenica 14 aprile 2024 ore 15.30

**Antonio Vivaldi**

**ORLANDO FURIOSO**

*Libretto* Grazio Braccioli

*Direttore* Federico Maria Sardelli

*Regia* Marco Bellussi

*Coproduzione* Fondazione Teatro Comunale di Ferrara, Fondazione  
Teatro Comunale di Modena, Bayreuth Baroque Opera Festival

NUOVO ALLESTIMENTO

---

Testi tratti dal programma di sala del Teatro Regio di Parma  
per la Stagione Lirica 2020, a cura di Giuseppe Martini

© Foto di Roberto Ricci (Teatro Regio di Parma, 2020)

Illustrazione in copertina Ana Juan





TEATRO COMUNALE  
DI MODENA

*fondazione*

Direzione

Direttore del Teatro 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*

Lucia Bonacorsi

Ufficio stampa

Alessandro Roveri

Francesca Fregni

Anna Maria Mattioli

Rapporti con il pubblico  
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

Formazione

*Progettazione ed erogazione*

Francesca Pivetta

Alessandro Roveri

*Gestione delle attività formative*

Lucia Bonacorsi

Stefania Natali

Servizi tecnici

*Responsabile del servizio  
di prevenzione e protezione*

Giuseppe Iadarola

*Responsabile servizi allestimenti  
e palcoscenico*

Gianmaria Inzani

*Responsabile servizi area  
tecnico-impiantistica e informatica*

Michele Sannino

*Elettricisti*

Andrea Ricci (capo elettricista)

Raffaele Biasco, Alessandro De Ciantis,

Andrea Generali, Marcello Marchi,

Mauro Permunian

*Macchinisti*

Catia Barbaresi (capo macchinista)

Jacopo Bassoli, Paolo Felicetti,

Alessandro Gobbi, Filippo Parmeggiani,

Bianca Bonora (aiuto macchinista)

*Audio-video-fonico*

Giulio Antognini

*Attrezzista*

Lucia Vella (referente)

Sarta

Federica Serra (referente)

Servizio di custodia

Uber Beccari, Agron Biduli

Servizio di pulizia

*Sale teatrali*

Antonella Bastoni, Barbara Castagnetto,

Raffaella Sorrentino

*Uffici*

Aliante Cooperativa Sociale

Servizi di reception, assistenza al pubblico  
e biglietteria

Mediagroup98 Soc. Coop.

Servizi fotografici

Rolando Paolo Guerzoni



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](http://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



Via del Teatro, 8  
41121 Modena  
tel. 059 203 3020  
[segreteria@teatrocomunalemodena.it](mailto:segreteria@teatrocomunalemodena.it)  
[www.teatrocomunalemodena.it](http://www.teatrocomunalemodena.it)



Comune di Modena



FONDAZIONE DI **MODENA**

---

[www.teatrocomunalemodena.it](http://www.teatrocomunalemodena.it)