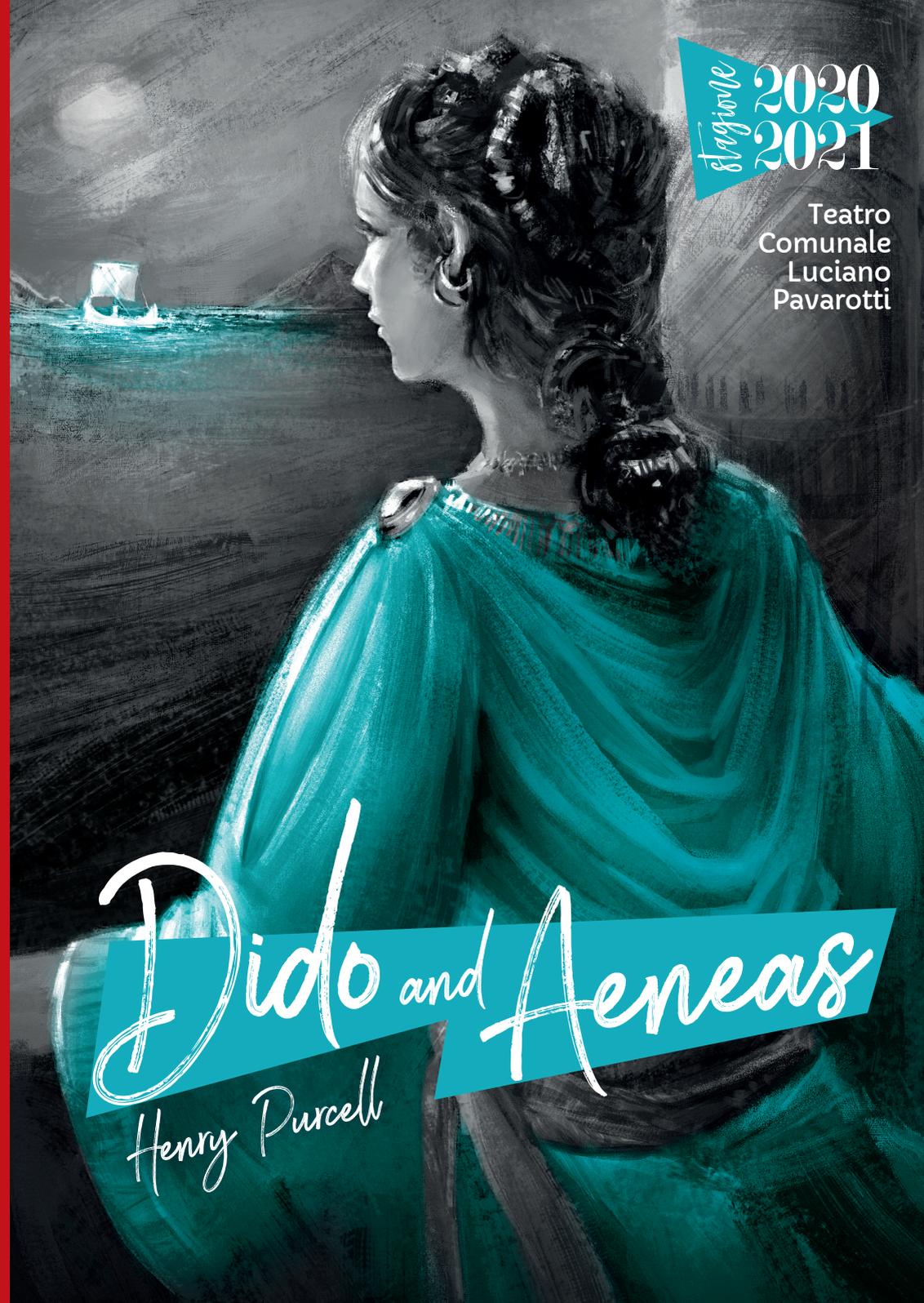


stagione 2020
2021

Teatro
Comunale
Luciano
Pavarotti



Dido and Aeneas

Henry Purcell



TEATRO COMUNALE
DI MODENA
fondazione

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



Comune di Modena



FONDAZIONE DI MODENA





2020.2021

TEATRO
COMUNALE
LUCIANO
PAVAROTTI

Opera

Venerdì 30 ottobre ore 20

Sabato 31 ottobre ore 17

Dido and Aeneas

Opera in tre atti su libretto di Nahum Tate
Da l'*Eneide* di Virgilio

Musica di
HENRY PURCELL

Dido and Aeneas

Opera in tre atti su libretto di Nahum Tate
Da l'Eneide di Virgilio

Musica di
HENRY PURCELL

Didone **Michela Antenucci**

Enea **Mauro Borgioni**

Belinda **Ilaria Vanacore**

Seconda donna **Alice Molinari**

La maga **Benedetta Mazzuccato**

Prima strega/uno spirito **Maria Bagalà**

Seconda strega **Eleonora Filipponi**

Un marinaio **Giovanni Maria Palma**

Direttore **Mario Sollazzo**

Regia, scene, costumi **Stefano Monti**

Assistente alla regia **Monique Arnaud**

Assistente alle scene **Lamberto Azzariti**

Movimenti mimici **Tony Contartese** in collaborazione con **STED**

Luci **Eva Bruno**

Maestro del coro **Michele Gaddi**

Mar / Ensemble Alraune
Coro Lirico di Modena / I Madrigalisti Estensi

NUOVO IMPIANTO SCENICO

Maestro collaboratore **Davide Zanasi, Claudia Zucconi**

Maestro collaboratore alle luci **Eufemia Manfredi**

Coach lingua inglese **Paul Henry Angus**

Responsabile allestimenti **Gianmaria Inzani**

Responsabile di produzione e direttore di scena **Marco Galarini**

Tecnici macchinisti **Catia Barbaresi** (coordinatore)

Jacopo Bassoli, Francisco Cuzzi, Paolo Felicetti,

Giacomo Genesini, Alessandro Gobbi,

Antonio Maculan, Simone Messina

Tecnici elettricisti **Andrea Ricci** (coordinatore)

Fabrizio Gargani, Andrea Generali,

Daniele Giampieretti, Marcello Marchi

Tecnico audio-video-fonico **Pierluigi Ugolotti**

Attrezzista **Lucia Vella** (referente)

Sartoria **Alessandro Menichetti** (referente)

Renata Orsi, Alice Trenti

Attrezzeria e scene **Fondazione Teatro Comunale di Modena**

Scenografi realizzatori **Rinaldo Rinaldi,**

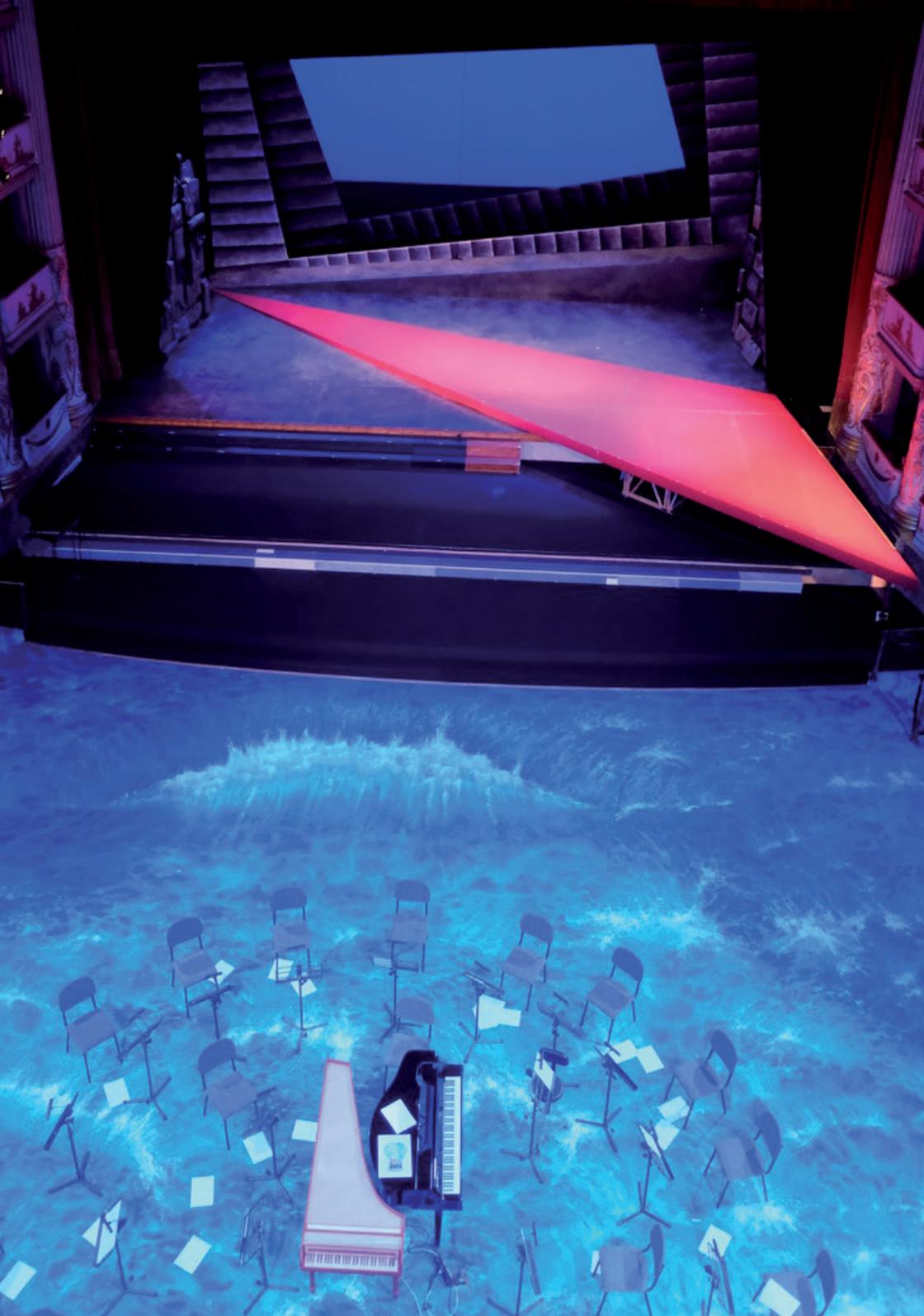
Francisco Cuzzi, Francesca Paltrinieri

Costumi **IT.AL Master srl**

Calzature **IT.AL Master srl**

Trucco e parrucche **Filistrucchi**

Sopratitoli **Enrica Apparuti**



Il soggetto

Atto primo

Nel palazzo reale di Cartagine la regina Didone, turbata dall'amore che sente nascere in sé per l'ospite Enea, fuggito con i suoi dalla distruzione di Troia, viene sollecitata dalla sorella Belinda ad abbandonarsi al sentimento. Giunge Enea e supplica la regina di cedere al suo amore. Belinda invoca il dio Amore ed il coro invita i Cupidi a rallegrarsi per la felice giornata.

Atto secondo

Intervengono forze soprannaturali malefiche: in una caverna una maga dice alle streghe sue compagne di voler distruggere prima del tramonto la felicità della regina. Durante una caccia manderà un elfo travestito da Mercurio a rimproverare Enea per il suo indugio e a ordinargli di salpare la notte stessa verso l'Italia, meta del suo destino. Prima di fare ciò la maga suscita una tempesta per obbligare gli amanti a interrompere la battuta di caccia e tornare a palazzo.

Il piano della maga funziona: durante il temporale uno spirito riferisce a Enea gli ordini di Giove.

Il troiano dice che obbedirà ma, rimasto solo, esprime il suo dolore e incolpa gli dèi per le conseguenze che la sua partenza produrrà.

Atto terzo

I marinai preparano le navi. La maga e le streghe esultano per la sconfitta di Didone e decidono la prossima mossa: sorprenderanno Enea in mare aperto con una tempesta.

Didone sa della partenza di Enea, anche se l'amante non l'ha ancora avvertita. Ne riceve conferma quando giunge Enea per informarla della prossima partenza per volere degli dèi. La regina lo accusa d'ipocrisia e a nulla vale la disponibilità dell'uomo che si dice pronto a disobbedire agli dèi e rimanere, è sufficiente che egli abbia potuto anche solo pensare di abbandonarla. Enea parte.

Didone si prepara alla morte come se andasse incontro ad un rito inevitabile: cerca la mano di Belinda e l'abbraccia, mentre sente già arrivare la fine. Il coro invita i Cupidi a spargere rose sulla tomba dell'infelice regina e a rimanerle per sempre vicini.



Note al programma

di Giuseppe Martini

Al netto del parruccone ricciuto, il ritratto più famoso di Henry Purcell, quello conservato alla National Portrait di Londra, mostra un uomo dall'espressione acuta, naso volitivo e un doppio mento un po' eccessivo per i trent'anni circa che aveva quando si mise in posa per il dipinto. L'espressione ha il suo perché: compositore di corte, organista nell'abbazia di Westminster e della cappella reale, accordatore regio, Purcell aveva scalato rapidamente le gerarchie musicali di Londra, dov'era nato nel 1659, piazzandosi nel cuore della corte di Guglielmo II da dove pare lo scalzerà, o quanto meno lo ridimensionerà, solamente l'avvento della "Glorious Revolution" che determinò il ritorno del protestantesimo con la salita al trono di Guglielmo III d'Orange.

Il corvino parruccone, decisamente antipuritano, la dice tutta sulla sua posizione politica. Anche per questo c'è chi vede in *Dido and Aeneas* un messaggio politico figurato nelle streghe che spingono Enea ad abbandonare Didone (dove le streghe sarebbero i perfidi cattolici che vogliono allontanare Giacomo II dall'Inghilterra) e un altro alquanto esplicito anche se d'incerta destinazione in un verso del coro nel primo atto ("When monarchs unite, how happy their state" / they triumph at once in their foes and their fate": Quando i re si uniscono, felice è il loro stato / trionfano al contempo sui nemici e sul destino").

In mancanza di certezze su queste faccende, prendiamo atto che si tratta della prima opera interamente cantata composta in terra inglese dopo la chiusura dei teatri del periodo cromwelliano e dell'unica scritta da Purcell, che per il resto era impegnato a profusione su musiche di scena, sonate da camera, canzoni, musica sacra, pezzi per tastiera e inni, uno dei quali, "I was glad when they said unto me", è diventato brano ufficiale per l'incoronazione dei sovrani britannici. Fino ad allora in Inghilterra circolavano "dramatic operas", oggi dagli inglesi dette "semi-operas", cioè drammi teatrali con inserti musicali, a cui Purcell diede apporto sostanzioso. L'appropriazione del genere operistico per gli inglesi avvenne di colpo e con un progetto di affinamento progressivo: «per ora sta imparando l'italiano, che è il suo miglior maestro, e studia anche un po' di modi francesi, per darsi maniere più gioiose e aggraziate» scriveva nella prefazione della semi-opera di Purcell *The prophetess* il suo collaboratore preferito, il poeta John Dryden, a cui nel 1695 toccherà celebrare in un'ode il suo

Copied by Edward Woodley from one of the original MSS. of Mr. Purcell, Windsor. See. Mus. 11.

Dido and Aeneas, a Masque.

By Henry Purcell. 1677. Aetatis. 19.

Copied from a corrected copy in the hands of John Hindle Mus. B. 11.

from a corrected copy in the hands of Samuel Howard Mus. Doc.



amico musicista morto improvvisamente nel fiore dell'età.

Per *Dido and Aeneas* Purcell mostra di aver osservato in effetti con profitto l'opera italiana per le arie e i modi francesi per i pezzi d'insieme, ma derogando dal caro Dryden s'affida stavolta al poeta Nahum Tate per i versi e a Thomas D'Urfey per l'epilogo, peraltro non musicato.

Ne è nato un gioiello teatrale – poco importa se ideato o meno nel 1689 per il convitto femminile diretto dal ballerino Josias Priest a Chelsea o qualche anno prima per la corte di Giacomo II Stuart – che riassume in tre atti di poco più di un'ora di musica il modello operistico italiano, condensando i fatti del IV libro dell'*Eneide* in trentanove pezzi musicali.

Tra questi erano compresi sei recitativi (fra cui il prologo), una ciaccona con chitarre che precedeva la danza trionfale e la *Danza di Cupido* finale presenti nel libretto ma dei quali non è pervenuta la musica.

Dall'*Eneide* però Tate si stacca bruscamente nel secondo atto, quando s'inventa l'irruzione di streghe che evocano un finto Mercurio da far apparire a Enea per allontanarlo da Didone e distruggerne la felicità. L'imbelle troiano, qui in versione amletica, tentenna fra il cedere e il restare con schizofrenici cambi d'umore, sicché è gioco facile per Didone assurgere a gran protagonista dell'opera.

Viene cancellato così in un colpo il senso virgiliano del fato che sottende alla fuga di Enea, la cui colpa insanabile agli occhi di Didone sarà quella di avere anche per un solo momento pensato di abbandonarla. Didone è qui l'unico vero personaggio tragico. Solo lei percepisce il dramma che le si stringe addosso, mentre intorno l'amica Belinda e la corte non riescono che a vedere i lati giocondi della vita da sovrana.

Del resto, anche i marinai che si apprestano felici a ripartire non sono che un controcanto al grigio umore di Enea.

Quanto alle streghe, sono un'eredità del *masque*, il genere teatrale misto di canto, danza e recitazione che aveva dominato in Inghilterra fra Cinque e Seicento, tanto più che la parte della Maga potrebbe essere stata pensata per voce di basso, unica maschile dell'opera insieme a quella di Enea.

Del resto Purcell s'affida a una varietà di orditi musicali, dall'effetto di eco, alle simmetrie di tonalità, alla vocalità compatta, al timbro discreto degli archi, sublimati nella specialità di cui era indiscusso maestro, il basso ostinato (cicli ripetuti di poche battute al basso), su cui appronta come vuole la varietà melodica ed espressiva di quattro pezzi: l'aria di Didone "Ah, Belinda", la danza trionfale, l'aria "Oft she visits" e il toccante lamento finale di Didone, "When I am laid in earth", giusto apice di un'opera dalla musicalità così spontanea, efficace e moderna da mettere in discussione qualsiasi concetto di artificiosità barocca, ma non certo il titolo di "Orpheus Britannicus" che da allora si posò subito e per sempre sul fondatore dell'opera inglese.

Appunti per una messa in scena

di Stefano Monti

Capolavoro assoluto di Purcell, per molti anni ha scatenato diatribe sulla data, il contesto in cui l'opera è stata composta e soprattutto sui suoi significati allegorici.

Alcuni pensano si riferisca alla "Gloriosa rivoluzione" del 1688/89, con la dichiarazione dei diritti e l'inizio di una monarchia di tipo parlamentare. Altri invece pensano si riferisca alla distruzione dell'invincibile armata spagnola dalle forze di Elisabetta I.

Al di là di queste speculazioni, per me l'opera include almeno tre temi della contemporaneità fortemente sentiti: quello femminile, quello dell'esule e quello dell'Europa.

All'inizio dell'opera il coro canta: «quando i sovrani si alleano qual felicità per i loro stati!» Parole che sembrano prefigurare il sogno di un'Europa di fratellanza dei popoli. Fra l'altro l'antico mito fondativo del continente narra il rapimento da parte di Zeus della giovane libanese Europa, la quale, in quanto donna orientale che peregrinò nel Mediterraneo, sembra evocare le fuggiasche di oggi. Il tema dell'esule rimanda anche al tema della separazione, che recentemente, a causa del covid, ognuno di noi ha vissuto: figli separati dai genitori, amici in contatto solo via internet o telefono e soprattutto vittime lontane dai loro cari costrette ad affrontare in solitudine la malattia e molto spesso la morte. In questo caso il gioco teatrale si fa portatore di significato.

Il progetto di *Didone* era nato prima che scoppiasse la pandemia ed era già pensato con un impianto che spaziava dal palcoscenico alla platea. Il pubblico maschile avrebbe preso posto nei palchi e quello femminile in platea per celebrare, quali testimoni partecipi, la donna attraverso la personalità di Didone, che con la sua grandezza d'animo costituisce il fulcro espressivo di accadimenti che coinvolgono, in chiave simbolica, situazioni mitologiche e arcaiche, ma che si riverberano nel presente. Un'ampia scalinata simbolica che unisce platea e palcoscenico, nel superamento della dicotomia fra lo spazio del pubblico e quello della rappresentazione, nel finale permetteva a Didone di scendere in platea per dare vita a un corteo

che la conduceva all'esterno dell'edificio teatrale dove l'agorà del teatro, la platea, si unisce idealmente all'agorà della polis col tramite di interpreti e di spettatrici parti attive della vicenda. L'uomo nella sua fissità, la donna in una predisposizione al cambiamento. Il progetto originale è stato leggermente modificato per tener conto delle attuali norme di sicurezza e distanziamento, ma la struttura portante è rimasta la stessa.

Per un teatro totale - rendere possibile l'impossibile

Per rendere possibile il distanziamento fisico, condizione necessaria per esercitare la pratica del teatro in tempo di covid19, ho dovuto pormi con uno sguardo diverso rispetto all'edificio teatrale e alla sua architettura: ri-teatralizzare lo spazio scenico e dilatare quello deputato alle masse artistiche. La platea stessa come estensione del palcoscenico, come luogo in cui possano agire il coro e gli interpreti.

Superamento della quarta parete

L'abbattimento della quarta parete, il muro immaginario delimitato dal sipario, e il conseguente dilagare dell'azione teatrale oltre il limite convenzionale, pongono lo spettatore non più solo in una condizione di fruitore esterno all'evento teatrale, ma lo rendono esso stesso parte attiva, anche soltanto con la sua presenza.

L'orizzontalità dell'azione scenica in platea sostituisce, e in questo caso affianca, la verticalità dell'impianto scenico alle spalle del direttore d'orchestra, per uno sviluppo a 360° dell'azione teatrale.

Il luogo teatrale come protagonista

Oltre al pubblico "interprete" il luogo teatrale si fa esso stesso protagonista, e ci ricorda che Europa vuole dire anche i teatri all'italiana che si sono via via diffusi attraverso i paesi europei, diventando essi stessi un simbolo identitario di una Europa unita.

La scenografia - spazio scenico

Lo spazio scenico è sempre il tramite di ogni messa in scena nella sua totalità o nella sua ridefinizione attraverso la scenografia.

A una visione dall'alto in basso, lo sguardo del pubblico, affacciato alle balaustre dei palchi, si allarga oltre il confine dell'orchestra, verso la scenografia montata in palcoscenico.

Ritorno all'essenziale

Non è più il momento di allestimenti sfarzosi, i tempi richiedono essenzialità. La messa in scena deve quindi essere elastica e adattarsi a una situazione fluida dettata dalle disposizioni normative, dall'andamento epidemiologico, e soprattutto dalla percezione emotiva.

Distanziamento sociale - fisico - distanza

In epoca di distanziamento fisico, impropriamente definito sociale, appare impossibile mettere in scena un'opera, forma teatrale che presuppone una condizione di prossimità delle masse artistiche. Tentare quindi di superare quelle che sono le regole codificate del teatro musicale è una ragione di stimolo e di sfida.

Il gioco degli "specchi"

La sovrapposizione degli spazi fra il luogo degli interpreti e quello dei fruitori, quasi in uno scambio di ruoli, l'agire stesso degli spettatori indotto da alcuni segnali, la luce medesima che non più separa ma unisce, introduce a una esperienza di teatro immersivo.

La luce

La funzione della luce, in un progetto che coinvolge azioni in palcoscenico e in platea, assume un significato ancora più importante e inedito. Non si fa più solo portatrice di valori emozionali e pittorici ma anche espressivi e funzionali. Le "mille" luci del lampadario della platea, la mezza luce che accompagna l'inizio dello spettacolo o le luci di gala dei palchi, si fanno portatrici di un messaggio di teatro che avvolge e coinvolge in un patto solidale verso la forma teatrale più colpita dall'emergenza sanitaria.

Il dovere di esserci

Quando si è manifestata in tutta la sua gravità la pandemia ho pensato che avevamo una responsabilità verso il teatro tutto, e musicale in particolare, settore fra i più colpiti, e verso noi stessi. Durante la quarantena ho cercato di essere propositivo e di avere uno sguardo diverso che trasformasse una grave difficoltà in una potenziale opportunità, perché mi costringeva a ripensare l'esercizio del teatro secondo modalità innovative, ma al tempo stesso rispettose dell'essenza delle opere.

Mar / Ensemble Alraune

Violini primi Ana Liz Ojeda Hernandez**, Yayoi Masuda,
Maria Grokhotova, Raffaele Nicoletti, Jamiang Santi

Violini secondi Claudio Andriani, Heriberto Delgado,
Marco Piantoni, Francesca Camagni

Viola Hildegard Kuen, Clara Fanticini

Violoncello Alessandro Andriani

Viola da gamba Rosita Ippolito

Violone Margherita Naldini

Tiorba e chitarra barocca Fabiano Merlante

Percussioni Marco Malagola

Clavicembalo e direzione Mario Sollazzo

** Spalla

Coro Lirico di Modena / I Madrigalisti Estensi

Soprani Alice Fraccari, Maria Dalia Albertini,
Elena Bernardi, Javiera Saavedra

Contralti Giulia Taccagni, Elisa Bonazzi,
Federica Cassati, Matilde Lazzaroni

Tenori Paolo Davolio, Michele Concato,
Reinaldo Droz, Leonardo Alberto Moreno

Bassi Michele Gaddi, Giacomo Pieracci, Giacomo Serra, Paolo Marchini

Danzatori

Francesca Martignetti, Martina Monaco

Mimi

Bianca Ferretti, Catia Gallotta, Irene Girotti, Athena Pozzati, Annalisa Soli



Si ringraziano per le foto scattate durante le prove dell'opera Andrea Anadori e Suofoiya Ye



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 allestimenti
e palcoscenico
Gianmaria Inzani
Responsabile servizi area
tecnico-impiantistica e informatica
Gianfranco Giuliani
Tecnici macchinisti
Catia Barbaresi (coordinatore)
Jacopo Bassoli, Francisco Cuzzi
Alessandro Gobbi, Antonio Maculan,
Simone Messina, Paolo Felicetti
Tecnici elettricisti
Andrea Ricci (coordinatore)
Fabrizio Gargani, Andrea Generali,
Daniele Giampieretti, Marcello Marchi
Tecnico audio-video-fonico
Pierluigi Ugolotti
Servizio di attrezzeria
Lucia Vella (referente)

Servizio di sartoria

Alessandro Menichetti (referente)

Servizio di custodia

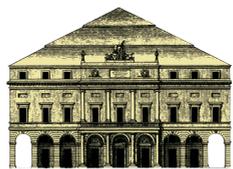
Uber Beccari, Agron Biduli

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

Servizio di pulizia uffici Aliante Cooperativa Sociale

Servizio di pulizia sale teatrali Antonella Bastoni, Suide Krasniqi,
Samira Ourhanim, Raffaella Sorrentino

Servizi fotografici Rolando Paolo Guerzoni



TEATRO COMUNALE
DI MODENA

fondazione

Presidente

Gian Carlo Muzzarelli

Sindaco di Modena

Consiglio Direttivo

Tindara Addabbo

Renza Barani

Paolo Ballestrazzi

Donatella Pieri

Direttore

Aldo Sisillo

Collegio dei Revisori

Claudio Trenti

Presidente

Nicola Delpiano

Paola Faccioni

Sindaci effettivi

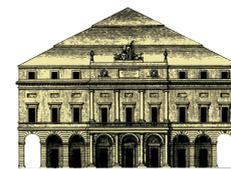
Fondatori



Comune di Modena



FONDAZIONE DI **MODENA**



TEATRO COMUNALE
DI MODENA

fondazione

Si ringraziano

BPER:
Banca

ASSICOOP
Modena&Ferrara S.p.A.

UnipolSai
ASSICURAZIONI



TIRONI
power transformers

I nostri soci, i nostri sostenitori

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

75caprari
Reliable future of water. Since 1945

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

GRUPPO CREMONINI

stc
TIPOGRAFICO
www.stctipografico.it

Angelo Amara

Rosalia Barbatelli

Simone Busoli

Maria Rosaria Cantoni

Maria Carafoli

Rossella Fogliani

Paola Maletti

Eva Raguzzoni

Sonia Serafini

Amici dei Teatri Modenesi

I nostri sponsor

coop
Alleanza 3.0

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

Studio Associato
Cantaroni