

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2013-2014
Lirica e Balletto

Wolfgang Amadeus Mozart

LA
CLEMENZA
DI TITO



*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677

Preludio a un vantaggio maggiore

1,75%

OUVERTURE: la sicurezza di avere condizioni più chiare e vantaggiose.

INTERMEZZO: la comodità di avere le somme depositate sempre disponibili.

GRAN FINALE: la possibilità di ottenere l'1,75%* d'interesse, con zero spese di apertura e di gestione del conto. Applauso!

*Se volete di più dal vostro conto, scegliete il nostro.
È tutta un'altra musica.*

* Investimento non vincolato con interesse pari all'1,75% annuo al lordo delle imposte. Annuncio pubblicitario con finalità promozionale. Salvo approvazione di **Santander Consumer Bank**.

Quelli indicati sono tassi creditori. Disponibili anche prodotti di deposito vincolato. Condizioni economiche e contrattuali del prodotto nei fogli informativi disponibili nella sezione Trasparenza del sito www.santanderconsumer.it e in filiale.



Santander
CONSUMER BANK

santanderconsumer.it

una banca per le tue idee



Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.

www.festfenice.com



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



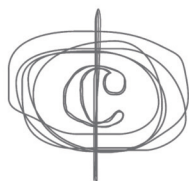
ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

www.classica.tv



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2013-2014



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 18 novembre 2013 ore 18.00

GUIDO ZACCAGNINI e OLGA VISENTINI

L'africaine

martedì 14 gennaio 2014 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La scala di seta

lunedì 20 gennaio 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

La clemenza di Tito

martedì 25 febbraio 2014 ore 17.30

GIOVANNI GAVAZZENI

Il campiello

lunedì 24 marzo 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Elegy for Young Lovers

mercoledì 16 aprile 2014 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

La bohème

Madama Butterfly

Tosca

lunedì 23 giugno 2014 ore 18.00

LUCA MOSCA

The Rake's Progress

martedì 9 settembre 2014 ore 18.00

DANIELE SPINI

Il trovatore

mercoledì 8 ottobre 2014 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Don Giovanni

venerdì 17 ottobre 2014 ore 18.00

MARIO MESSINIS e PAOLO FURLANI

La porta della legge

Incontro con il balletto

lunedì 16 dicembre 2013 ore 18.00

SERGIO TROMBETTA

Onegin

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2013-2014
del Teatro La Fenice*

mercoledì 6 novembre 2013
relatore Francesco Erle

concerto diretto da **Diego Matheuz** (8 e 10 novembre)
musiche di Pärt, Čajkovskij e Stravinskij

giovedì 5 dicembre 2013
relatore Rossella Spinosa

concerto diretto da **Sir John Eliot Gardiner** (6 e 7 dicembre)
musiche di Berlioz e Verdi

mercoledì 11 dicembre 2013
relatore Davide Amodio

concerto diretto da **Stefano Montanari** (18 e 19 dicembre)
musiche di Händel, Sammartini, Bach, Vivaldi, Scarlatti e Corelli

mercoledì 8 gennaio 2014
relatore Franco Rossi

concerto diretto da **Alessandro De Marchi** (10 e 12 gennaio)
musiche di Sammarchi, Malipiero, Rota, Stravinskij e Respighi

mercoledì 29 gennaio 2014
relatore Massimo Contiero

concerto diretto da **Diego Matheuz** (31 gennaio e 2 febbraio)
musiche di Berio, Respighi, Webern e Schubert

mercoledì 5 febbraio 2014
relatore Giovanni Battista Rigo

concerto diretto da **John Axelrod** (7 e 8 febbraio)
musiche di Montalti, Bartók, Mahler e Sibelius

mercoledì 5 marzo 2014
relatore Monica Bertagnin

concerto diretto da **Yuri Bashmet** (12 marzo)
musiche di Sviridov, Šostakovič, Stravinskij, Liberovici e Takemitsu

mercoledì 12 marzo 2014
relatore Marco Peretti

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (14 e 16 marzo)
musiche di Sibelius ed Elgar

mercoledì 19 marzo 2014
relatore Giovanni Mancuso

concerto diretto da **Claudio Marino Moretti** (23 marzo)
musiche di Pärt

mercoledì 9 aprile 2014
relatore Luca Mosca

concerto diretto da **Marco Angius** (11 e 13 aprile)
musiche di Stravinskij, Mosca, Maderna e Petrassi

mercoledì 4 giugno 2014
relatore Michael Summers

concerto diretto da **Diego Matheuz** (6 e 7 giugno)
musiche di Lanza, Ravel, Carter, Falla e Stravinskij

mercoledì 11 giugno 2014
relatore Stefania Lucchetti

concerti diretti da **Gaetano d'Espinosa** (13 e 14 giugno)
e **Claudio Marino Moretti** (15 giugno)
musiche di Ravel, Carter, Berio, Cage, Feldman e Rihm

INGRESSO LIBERO
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia



**TEATRO LA FENICE - pagina ufficiale
seguici su facebook, twitter e youtube
follow us on facebook, twitter and youtube**



La Fenice su You Tube,
iscriviti al canale

La Fenice on You Tube,
subscribe it



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2013-2014

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 23 novembre 2013 ore 18.00

diretta Radio3 e differita Euroradio

L'africane

venerdì 24 gennaio 2014 ore 19.00

diretta Euroradio

La clemenza di Tito

giovedì 27 marzo 2014 ore 19.00

differita

Elegy for Young Lovers

Concerti della Stagione sinfonica 2013-2014

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 8 novembre 2013)

Alessandro De Marchi (venerdì 10 gennaio 2014)

Diego Matheuz (venerdì 31 gennaio 2014)

John Axelrod (venerdì 7 febbraio 2014)

Claudio Marino Moretti (domenica 23 marzo 2014)

Diego Matheuz (venerdì 6 giugno 2014)

Gaetano d'Espinosa (venerdì 13 giugno 2014)

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



Fondazione di Venezia



Banca
Popolare di Vicenza



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV INVESTIMENTI

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



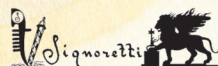
COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 Marsilio




RUBELLI

STUDIO DE POLI
VENEZIA


GRANT
LA FENICE

LA CLEMENZA DI TITO

dramma serio per musica in due atti KV 621
libretto di Caterino Mazzolà

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

Teatro La Fenice

venerdì 24 gennaio 2014 ore 19.00 turno A *in diretta su* 

domenica 26 gennaio 2014 ore 15.30 turno B

martedì 28 gennaio 2014 ore 19.00 turno D

giovedì 30 gennaio 2014 ore 19.00 turno E

sabato 1 febbraio 2014 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2013-2014 2





Mozart in un disegno (1789) di Dorothea Stock (1760-1832).

Sommario

- 5 La locandina
- 7 La clemenza di Leopoldo
di Michele Girardi
- 13 Sergio Durante
La lunga marcia dell'imperatore
- 29 Emanuele d'Angelo
«Mille diversi affetti | in Tito guerra fanno».
Metastasio, Mozart e l'apoteosi del sovrano infelice
- 47 *La clemenza di Tito*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 97 *La clemenza di Tito* in breve
a cura di Tarcisio Balbo
- 99 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 105 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 115 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Il «mondo obliquo» della *Clemenza di Tito*
a cura di Franco Rossi
- 124 Biografie

LA CLEMENZA DI TITO

dramma serio per musica in due atti KV 621

libretto di Caterino Mazzolà

dall'omonimo dramma per musica di Pietro Metastasio

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

prima rappresentazione assoluta: Praga, Teatro Nazionale, 6 settembre 1791

editore proprietario Bärenreiter-Verlag, Kassel

rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi e interpreti

Tito Vespasiano Carlo Allemano

Vitellia Carmela Remigio

Servilia Julie Mathevet

Sesto Monica Bacelli

Annio Raffaella Milanese

Publio Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia

Ursel e Karl-Ernst Herrmann

scene, costumi e luci

Karl-Ernst Herrmann

regista collaboratore

Joël Lauwers

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

maestro al cembalo Roberta Ferrari

con sopratitoli in italiano e in inglese

allestimento del Teatro Real di Madrid

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro di sala</i>	Alberto Boischio
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Laura Colonnello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene, attrezzeria, costumi</i>	Teatro Real (Madrid)
<i>calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

La clemenza di Leopoldo

Mozart morì il 5 dicembre del 1791, tre mesi dopo la *première* della *Clemenza di Tito*, e dunque non seppe mai che l'illustre festeggiato di allora gli sarebbe sopravvissuto solamente per poco più di un anno: Leopoldo II di Asburgo Lorena, che il 6 settembre 1791 veniva incoronato re di Boemia a Praga (già alla testa del sacro romano impero, e re d'Ungheria e Croazia, dall'anno precedente), era il 'Tito' che riceveva in dono un'opera di bellezza lancinante. Probabilmente ne fu consapevole, da melomane qual era (malattia di famiglia: si rileggano le *Memorie* di Lorenzo Da Ponte in proposito), ma è certo che, una volta salito al trono del fratello Giuseppe II (morto il 20 febbraio 1790, meno di un mese dopo il debutto di *Così fan tutte*), il sovrano dovette operare profondi cambiamenti alla corte di Vienna. L'impero attraversava gravi difficoltà, la nobiltà ungherese e boema premeva sulla capitale, mentre la *Révolution* era deflagrata nel 1789, coinvolgendo nei suoi furori Maria Antonietta, sorella di Leopoldo e Giuseppe. Il nuovo Cesare dovette cedere su più fronti, per mantenere un po' di pace nei suoi confini, e ci riuscì, anche se la morte gl'impedì di attuare una vera politica di largo raggio. Peccato, perché quanto aveva fatto come Granduca di Toscana poteva far ben sperare quanti credevano nel progresso. Nel 1786 fu infatti il primo al mondo ad applicare i principi dell'illuminista Cesare Beccaria nel cosiddetto *Codice leopoldino*, che in un colpo solo abolì il reato di lesa maestà, la confisca dei beni, la tortura e la pena di morte (pena che il fratello, famoso per le sue riforme 'illuminate', peraltro ritirata nell'ultimo periodo di vita, non aveva ancora cancellato del tutto).

Leopoldo, sovrano contrario a ogni forma di autoritarismo, meritava che il vecchio libretto di Metastasio, scritto per festeggiare suo nonno Carlo VI nel 1734 – dunque un soggetto di famiglia –, venisse ripreso per celebrare anche lui. E certamente le radici ideali di quel testo dovevano piacere a Mozart che, come massone, coltivava fra i propri ideali quello del sovrano 'illuminato'. Ma dopo tante intonazioni (una quarantina circa fino a quel momento) il musicista lo volle adeguare alle sue esigenze, e chiese al poeta Caterino Mazzolà che fosse ridotto «a vera opera», come annotò nel suo catalogo delle opere. «Ma cosa voleva dire per il compositore del *Don Giovanni* scrivere negli stessi mesi della *Zauberflöte* un'opera seria che fosse anche una 'vera' opera?», si chiede nel saggio introduttivo Sergio Durante, autorevolissimo specialista di questo titolo e del suo autore, che prosegue: «sta in questa domanda la problematicità della *Clemenza di Tito*, il capolavoro mozartiano che più di ogni altro ha patito incomprensioni e travisamenti».

Secondo Emanuele d'Angelo, che si occupa più da vicino del libretto (ma riflettendo nella prospettiva più vasta della drammaturgia e sugli ipotesti dell'opera), era probabile che Mozart contestasse più che altro la struttura antiquata del lavoro, visto che Mazzolà «chiamato all'arduo e ingrato compito di mettere le mani su un testo assai prestigioso e oggetto di devota letteraria ammirazione, di profanare insomma uno dei sacri parti teatrali del sommo poeta cesareo, taglia, cuce e ricama con estrema finezza e bravura, e le sue suture sono generalmente impercettibili, coi suoi pazienti e devoti mosaici di tessere metastasiane solo di rado accantonati per materiale nuovo di zecca ma profumato d'Arcadia passata, lontana, deliziosamente polverosa (incipriata)».

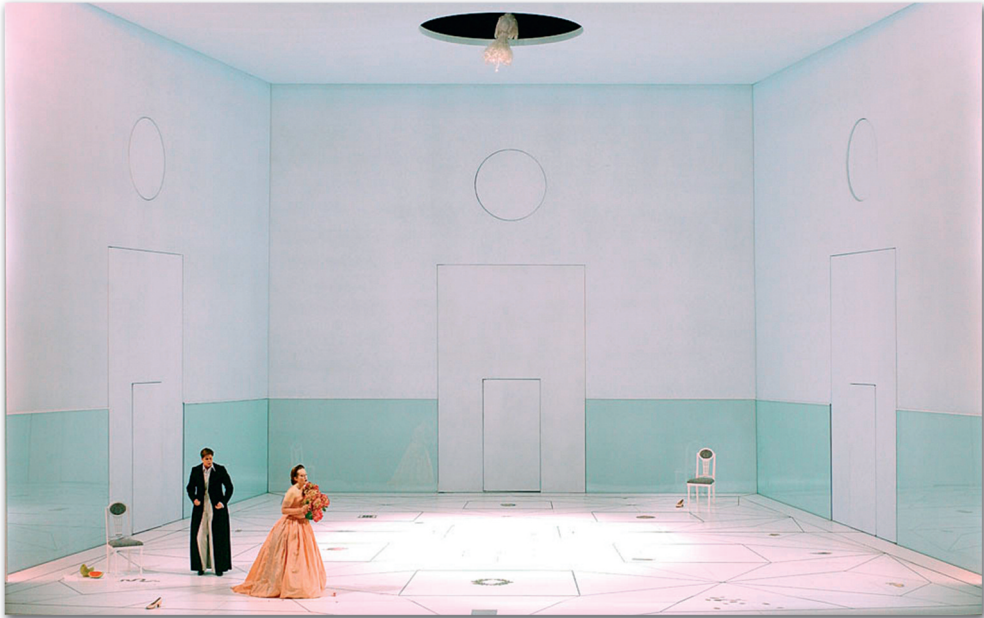
In ogni caso il risultato di questo lavoro di cesello, in barba ai pregiudizi dei critici – soprattutto quelli che scrivevano in pieno Ottocento, difensori ad oltranza della *Zauberflöte* «ceppo della tradizione operistica romantico-tedesca», come nota Durante –, figura fra i capolavori del teatro in musica d'ogni tempo, e apre la via al rinnovamento formale e di contenuto del secolo successivo. Nella *Clemenza di Tito* di Mozart e Mazzolà i personaggi stilizzatissimi dell'opera seria *d'antan* che infilavano arie una dopo l'altra prendono una nuova vita, in un rapporto di reciprocità che lievita intorno al protagonista. Tito è il perno intorno al quale ruota l'azione, e su cui si scaricano le tensioni della vicenda. Vive in relazione agli altri, ma ciò non lo rende una sorta di automa (come qualcuno ha scritto), incapace di sentimenti propri, bensì mette in risalto la sua totale dedizione alla ragion di stato e onora l'asserto del titolo ch'è pure il tema dell'opera: la clemenza. Inoltre «rinunciando di fatto all'amore», come osserva d'Angelo, Tito «non si rivela *uxorius*, soggetto a una donna e dunque impedito nel sereno controllo delle passioni e nella posposizione del privato al pubblico», come invece accade al suo amico fraterno Sesto.

Dopo aver analizzato la soluzione geniale adottata da Mozart e Mazzolà per il finale primo, anche sotto il profilo scenografico, Durante chiude in maniera condivisibile:

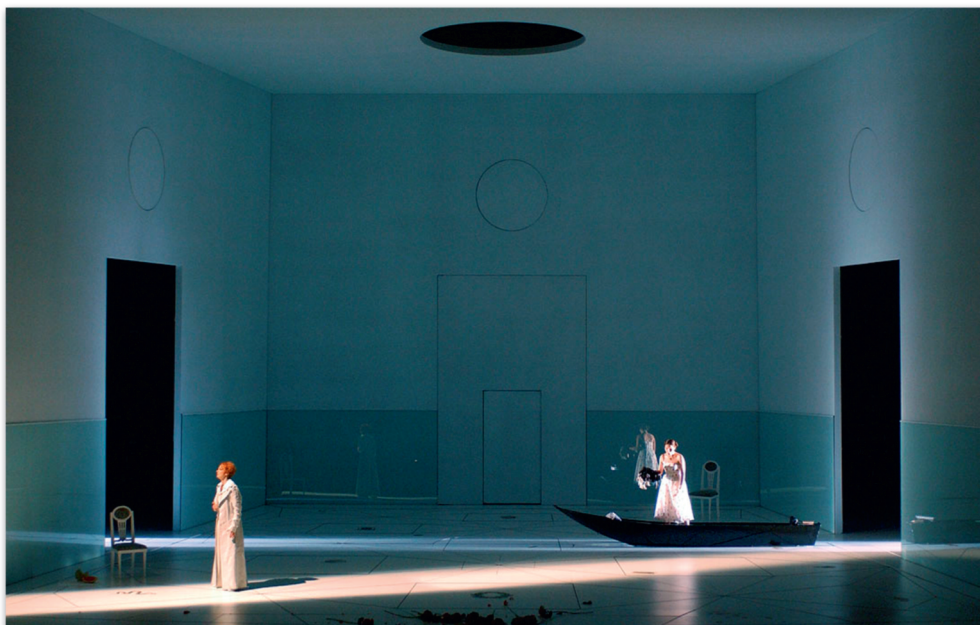
Il finale dell'atto primo prevedeva l'impiego delle masse entro un apparato scenografico che utilizzava sia il proscenio che un lungo spazio posteriore nel corso dello spettacolare incendio del Campidoglio. Insomma, una ricerca del grande effetto ma forse soprattutto, a due anni dalla presa della Bastiglia, di una simmetrica contrapposizione fra il finale primo, emblema dell'angoscia legata al disordine politico ed il finale secondo, apoteosi dell'ordine ritrovato grazie alla clemenza di un sovrano ideale.

Tuttavia, quale che sia la grandezza di un sovrano, non è mai consigliabile che un popolo si affidi unicamente alla sua giustizia, invece che maturare una propria convinzione nell'interesse comune.

Michele Girardi



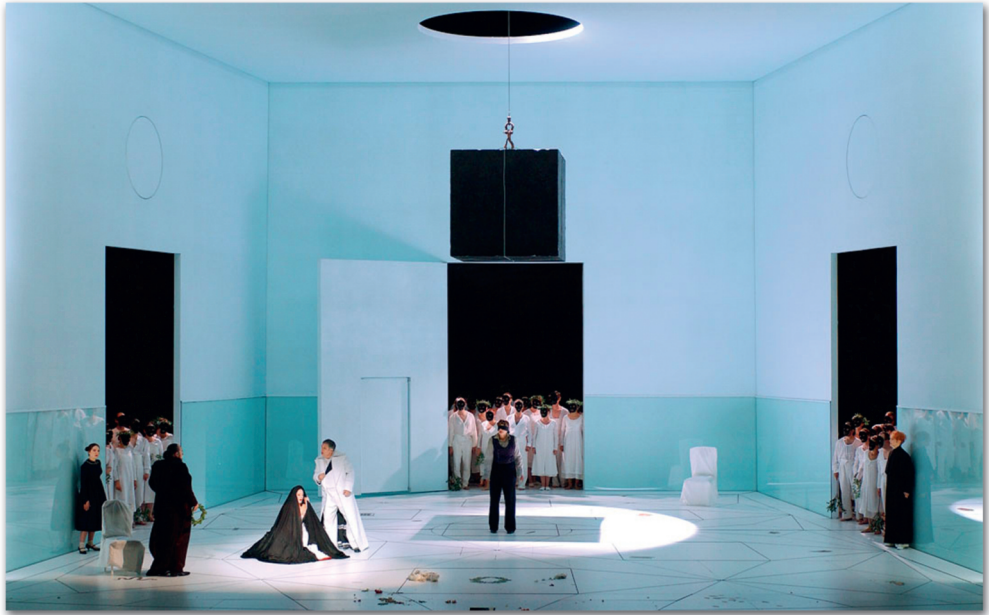
La clemenza di Tito (1.1; 1.4) all'Opéra di Parigi (Palais Garnier), maggio 2005; regia di Ursel e Karl-Ernst Herrmann, scene e costumi di Karl-Ernst Herrmann. Foto sopra: Christian Leiber / Opéra national de Paris; sotto: Christophe Pelé / Opéra national de Paris. La produzione, presentata per la prima volta nel 1982 al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles e riproposta nel 1992 al Festival di Salisburgo, nel 2000 al Covent Garden di Londra e nel 2005 all'Opéra di Parigi, è ora ripresa al Teatro La Fenice di Venezia nell'allestimento del 2012 del Teatro Real di Madrid.



La clemenza di Tito (1.5; 1.13) all'Opéra di Parigi (Palais Garnier), maggio 2005; regia di Ursel e Karl-Ernst Herrmann, scene e costumi di Karl-Ernst Herrmann. Foto Christian Leiber / Opéra national de Paris. La produzione, presentata per la prima volta nel 1982 al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles e riproposta nel 1992 al Festival di Salisburgo, nel 2000 al Covent Garden di Londra e nel 2005 all'Opéra di Parigi, è ora ripresa al Teatro La Fenice di Venezia nell'allestimento del 2012 del Teatro Real di Madrid.



La clemenza di Tito (II.4) all'Opéra di Parigi (Palais Garnier), maggio 2005; regia di Ursel e Karl-Ernst Herrmann, scene e costumi di Karl-Ernst Herrmann. Foto Christian Leiber / Opéra national de Paris. La produzione, presentata per la prima volta nel 1982 al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles e riproposta nel 1992 al Festival di Salisburgo, nel 2000 al Covent Garden di Londra e nel 2005 all'Opéra di Parigi, è ora ripresa al Teatro La Fenice di Venezia nell'allestimento del 2012 del Teatro Real di Madrid.



La clemenza di Tito (II.15; II.17) all'Opéra di Parigi (Palais Garnier), maggio 2005; regia di Ursel e Karl-Ernst Herrmann, scene e costumi di Karl-Ernst Herrmann. Foto Christian Leiber / Opéra national de Paris. La produzione, presentata per la prima volta nel 1982 al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles e riproposta nel 1992 al Festival di Salisburgo, nel 2000 al Covent Garden di Londra e nel 2005 all'Opéra di Parigi, è ora ripresa al Teatro La Fenice di Venezia nell'allestimento del 2012 del Teatro Real di Madrid.

Sergio Durante

La lunga marcia dell'imperatore

In data 5 settembre 1791, tre mesi esatti prima della morte, Mozart annotava su di un libriccino oggi famoso, dal titolo *Catalogo di tutte le mie opere*:

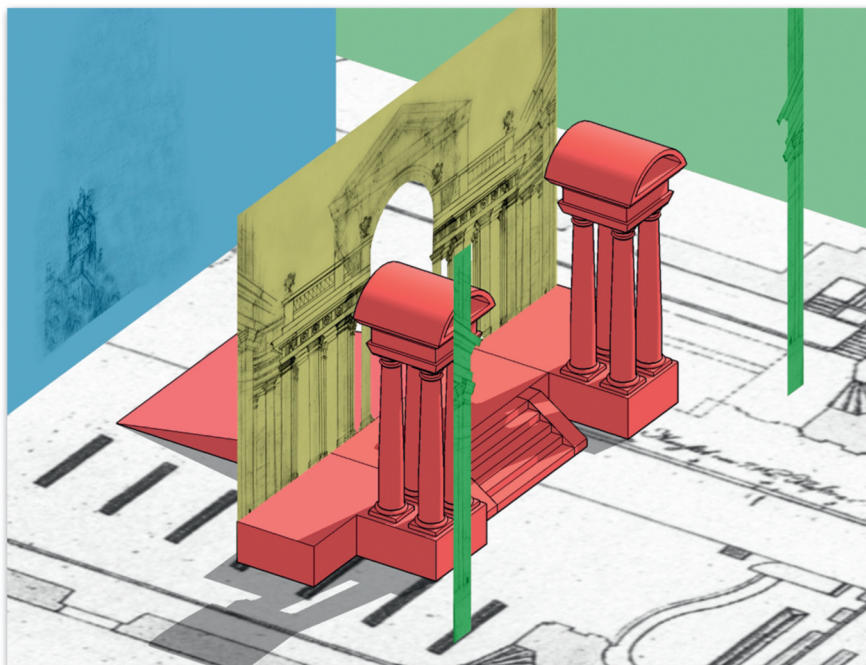
La clemenza di Tito. Opera seria in due atti. Per l'incoronazione di sua maestà l'imperatore Leopoldo II. Ridotta a vera opera dal Sig: re Mazzolà, poeta di Sua Altezza Serenissima l'elettore di Sassonia.

Seguivano i nomi dei cantanti e il loro ruolo. Rispetto alle descrizioni delle altre opere nello stesso *Catalogo*, il compositore aggiunse la menzione del 'riduttore', Caterino Mazzolà da Longarone, con un commento estetico essenziale quanto elusivo: cosa significava infatti per Mozart «vera opera»? Si sarebbe tentati di liquidare la questione per le vie brevi: avrà voluto dire semplicemente «una buona opera». Certo, ma cosa voleva dire per il compositore del *Don Giovanni* scrivere negli stessi mesi della *Zauberflöte* un'opera seria che fosse anche una 'vera' opera? Sta in questa domanda la problematicità della *Clemenza di Tito*, il capolavoro mozartiano che più di ogni altro ha patito incomprensioni e travisamenti. Fino agli anni Settanta del secolo scorso era praticamente dimenticata e se ne eseguiva tutt'al più l'*Ouverture* o qualche aria. Poi progressivamente ha riguadagnato il suo posto in teatro, benché questo non abbia comportato necessariamente una piena comprensione del suo significato estetico e storico. Se il *Tito* è tornato in auge, infatti, è stato spesso per ragioni superficiali: la stima generalizzata per un compositore di richiamo (di Mozart si pubblica e si vende *tutto*), il desiderio di proporre qualcosa oltre la solita trilogia dapontiana o la *Zauberflöte*, la rinnovata curiosità del pubblico per l'opera seria di antico regime. Fattore quest'ultimo che, seppur favorevole, comporta serî equivoci perché riconduce il *Tito* verso realizzazioni di teatralità medio-settecentesca, esattamente quella che Mozart e il suo bravo Mazzolà intendevano superare. Ecco dunque produzioni che enfatizzano la ieraticità piuttosto che l'umanità dei personaggi o isolano il virtuosismo vocale come elemento chiave, tralasciando l'azione scenica che in tanti momenti del *Tito* rappresenta la chiave dello sviluppo drammatico.¹ Gli allestimenti moderni infine hanno patito sempre per

¹ Il testo più accessibile per una sintesi sul *Tito* è JOHN A. RICE, *W. A. Mozart. «La clemenza di Tito»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991; superato dalle ricerche più recenti, specialmente riguardo ai problemi di cronologia e allestimento, resta tuttavia utile alla comprensione generale dell'opera e delle circostanze di rap-



Pietro Travaglia, bozzetto (finale del primo atto) per la prima assoluta della *Clemenza di Tito* al Teatro Nazionale di Praga, 1791. Budapest, Biblioteca nazionale Széchényi. Cfr. *infra*, pp. 27-28.



Sviluppo simmetrico corretto del bozzetto di p. 14 (elaborazione di Paolo Kirschner e Silvia Tinazzo, Università di Padova, Dipartimento dei beni culturali).

Sviluppo tridimensionale ipotetico dell'apparato scenografico del finale del primo atto, disposto sulla pianta originale del Teatro Nostitz; i diversi elementi scenotecnici derivati dal bozzetto di Pietro Travaglia sono contraddistinti da diversi colori (elaborazione di Paolo Kirschner e Silvia Tinazzo).

la sottovalutazione delle dinamiche scenotecniche che in quest'opera (come nell'*Idomeneo* e in generale nel genere serio) assumono una funzione spettacolare ed espressiva cui non si può rinunciare senza danni.

Per intenderne i problemi interpretativi è necessario ripercorrere alcuni momenti fondamentali di una ricezione complicata ma non meno affascinante di quella di *Don Giovanni*.² Il *Tito* venne commissionato dagli Stati di Boemia in occasione delle festività praguesi per l'incoronazione a re di Boemia dell'imperatore Leopoldo II d'Asburgo; altri spettacoli, sia di teatro che d'opera, erano in programma nei giorni precedenti e successivi ma il *Tito* era il più importante poiché destinato al giorno dell'incoronazione, con ingresso libero. La produzione, affidata all'impresario Domenico Guardasoni, comportava un cospicuo investimento in apparati scenografici e costumi, e una serie di repliche a pagamento fino alla fine di settembre. Per avere un'idea delle risonanze politiche delle celebrazioni, basti pensare che una delle commedie proposte in quei giorni, *Il club giacobino delle donne*, era una smaccata satira della rivoluzione in atto in Francia:³ vi si rappresentava in farsa il disordine democratico mentre *Tito* esaltava la razionalità dell'istituto monarchico secondo una dualità caos/ordine che si ritrova nella struttura stessa dell'opera.

Arrivato a Praga il 28 agosto, Mozart completava ai primi di settembre la partitura con la sua solita stesura veloce dell'*ouverture* e di una Marcia aggiunta all'ultimo per aprire la grandiosa scena quarta dell'atto primo. Il giorno 6 alle sette e mezzo, dopo una lunga attesa per l'arrivo dei sovrani in un teatro sovraffollato e nell'eccitazione della mondanità, andava in scena la prima, che non riscosse molto successo. Un memoriale del conte Heinrich Rottenhahn, governatore di Boemia che sedeva quella sera nel palco con l'imperatore, riporta che presso la corte si era manifestata «un'avversione preconcepita nei confronti della composizione di Mozart»:⁴ da cosa fosse motivata è difficile saperlo, ma sicuramente ebbe il suo peso. Il diario di Johann Karl Zinzendorf, vi-

presentazione. Dello stesso autore meriterebbe una traduzione l'eccellente *Mozart on the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. Più recente ed informata la sintesi di HELGA LÜHNING, «*La clemenza di Tito*» (KV 621). *Mozarts Rückkehr zur Opera seria*, in *Mozarts Opern*, a cura di Dieter Borchmeyer e Gernot Gruber, Laaber, Laaber, 2007, pp. 240-259 (*Das Mozart Handbuch*, vol. 3/1); nello stesso volume, in relazione al più ampio contesto dell'opera seria settecentesca, si veda SERGIO DURANTE, *Die Opera seria zu Mozarts Zeit*, pp. 163-177. Infine, una sintesi sulla genesi dell'opera sta in Id, *Musicological Introduction to W. A. Mozart «La clemenza di Tito»* K. 621. *Facsimile of the Autograph Score*, Kassel ecc., Bärenreiter, 2008, p. 17-34; entro la stessa edizione si trova l'eccellente saggio introduttivo *Mozart's Opera of the Future «La clemenza di Tito»* di Hans Joachim Kreutzer, pp. 1-15.

² Su *Don Giovanni* e la sua ricezione si veda SERGIO DURANTE, *Don Giovanni Then and Now: Text and Performance*, in *Dramma giocoso. Four Contemporary Perspectives on the Mozart/Da Ponte Operas*, Leuven, Leuven University Press, 2012, pp. 59-89.

³ Si legga in proposito la testimonianza di uno spettatore d'eccezione, peraltro simpatizzante della Rivoluzione francese, FRANZ ALEXANDER VON KLEIST, nel suo memoriale *Fantasien auf einer Reise nach Prag*, pubblicato anonimo nel 1792 e oggi disponibile nell'edizione di Anke Tanzer e Günther Emig, Heilbronn, Stadtbücherei, 1996 (in particolare p. 91).

⁴ RICE, W. A. *Mozart. «La clemenza di Tito»* cit., p. 64, che si riferisce agli importanti documenti pubblicati in TOMISLAV VÓLEK, *Über den Ursprung von Mozarts Oper «La clemenza di Tito»*, «Mozart Jahrbuch», 1959, pp. 274-286.

cino di palco, registra: «fu offerta un'opera noiosissima, *La clemenza di Tito* [...] la Marchetti canta benissimo e l'imperatore ne è entusiasta».⁵ Dunque un giudizio a due facce: male l'opera, bene la primadonna. Mozart rappresentava una scelta di ripiego, per strano che possa sembrare oggi: la commissione gli era arrivata solo dopo che l'aveva rifiutata Antonio Salieri, in quel momento reputato primo compositore dell'impero.⁶ Se l'avversione della corte fosse dipesa da questo od altro è difficile dire ma, d'altra parte, è possibile che Leopoldo stesso avesse raccomandato il reclutamento di Maria Marchetti nel giugno precedente durante il suo ultimo viaggio in Italia.⁷

Quale fosse l'atteggiamento della corte, del resto, interessa poco o nulla per un giudizio estetico fondato. Di certo le condizioni d'ascolto della prima rappresentazione non furono ideali, con un uditorio distratto e pochissimo tempo per le prove. Alexander von Kleist, presente sia al debutto del *Tito* che a una replica di *Don Giovanni* il 2 settembre precedente, esaltò la musica di Mozart: «[qui] piace in particolare nell'Andante [cioè nei tempi lenti] dove le sue melodie sono così belle da far scendere gli dei [*die Himmlischen herabzulocken*]».⁸ Anche questo è in fin dei conti un giudizio sbrigativo rispetto alla complessità dell'opera, ma Kleist ebbe almeno la saggezza di aggiungere: «mi è impossibile discutere l'opera da un punto di vista critico perché l'ho ascoltata una sola volta e nella più gran ressa».⁹ L'idea che si trattasse di un'opera meritevole di riflessione e ripetuto ascolto rimanda al primo commentatore del *Tito* (e biografo di Mozart), Franz Xaver Niemetschek, anche lui presente alla memorabile serata:

I capolavori dei Romani e dei Greci piacciono dopo letture ripetute e tanto più con il maturare del gusto, e lo stesso accade, per l'intenditore come per il profano, all'ascolto della musica mozartiana, soprattutto delle opere drammatiche. Ne abbiamo fatto esperienza al tempo della prima rappresentazione del *Don Giovanni* e soprattutto della *Clemenza di Tito*.¹⁰

Niemetschek, che riteneva l'opera il massimo capolavoro teatrale di Mozart, articola così il suo giudizio:

⁵ RICE, W. A. *Mozart. «La clemenza di Tito»* cit., p. 63.

⁶ Impegnatissimo a suo dire, ma forse anche in crisi creativa, secondo gli studi di Rice e Brown che hanno ricostruito una analoga situazione per *Così fan tutte*, argomento ugualmente respinto da Salieri dopo un tentativo abortito di affrontarne la composizione (BRUCE ALAN BROWN-JOHN A. RICE, *Salieri's «Così fan tutte»*, «Cambridge Opera Journal», VIII/1, 1996, pp. 17-43).

⁷ Su questo dettaglio, nel più ampio contesto del problema della cronologia di composizione si veda SERGIO DURANTE, *The Chronology of Mozart's «La clemenza di Tito» Reconsidered*, «Music & Letters», LXXX/4, 1999, pp. 560-594: 575.

⁸ *Fantasien auf einer Reise nach Prag* cit., p. 134-135; la traduzione è mia.

⁹ Ivi, p. 135. Che le condizioni di ascolto non fossero ideali lo ricorda anche Niemetschek: «All'epoca della sua prima esecuzione per le cerimonie dell'incoronazione, quest'opera, che si ascolta sempre rapiti, non piacque quanto meritava. Un pubblico ebbro di danze, di balli e di feste di ogni sorta, negli strepiti di una festa d'incoronazione non era certo in grado di gustare le semplici bellezze dell'arte di Mozart»; cito dall'edizione italiana a cura di Giorgio Pugliaro: FRANZ XAVER NIEMETSCHKEK [*Leben des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, 1798]-FRIEDRICH VON SCHLICHTEGROLL [*Nekrolog auf das Jahr 1791, 1793*], *Mozart*, Torino, EDT, 1990, p. 74.

¹⁰ Ivi, p. 54.

La clemenza di Tito è ritenuta, dal punto di vista estetico, un'opera d'arte di bellezza perfetta, il lavoro più compiuto che Mozart abbia prodotto. Ha colto con finezza la semplicità, la grandezza silenziosa del carattere di Tito e di tutta l'azione del dramma e l'ha interamente trasferita nella sua composizione. Ogni elemento dell'opera, anche la ridotta strumentazione, presenta questo carattere e si subordina nel modo più bello all'unità dell'insieme. Dato che quest'opera venne scritta per una cerimonia d'incoronazione e per due cantanti italiani ingaggiati apposta per l'occasione, Mozart non poté evitare d'inserirvi arie brillanti per questi due ruoli. Ma quali arie! Come sorpassano di gran lunga l'arroganza abituale del canto di bravura!

Le altre pagine tradiscono ovunque il grande spirito da cui sono tratte. L'ultima scena ossia il finale del primo atto costituisce certamente la più perfetta creazione di Mozart; l'espressione, il carattere, il sentimento, fanno a gara per produrre il più grande effetto. Il canto, la strumentazione, i cambiamenti di tonalità, l'eco dei cori lontani, produssero ad ogni rappresentazione un'emozione e un'illusione di livello tale qual raramente si trova in uno spettacolo teatrale. Di tutti i cori che ho ascoltato nessuno è così fluido, così sublime e d'una espressione così intensa come il coro finale del secondo atto; fra tutte le arie che conosco, nessuna è così delicata, così piena di una dolce malinconia e così ricca di bellezze musicali come il rondò in Fa maggiore con corno di bassetto obbligato «Non più di fiori», nel secondo atto. I pochi recitativi strumentati sono di Mozart, tutti gli altri – ed è spiacevole – di uno dei suoi allievi.¹¹

L'entusiasmo di Niemetschek ha due sole limitazioni: il canto di bravura e l'intervento di un'altra mano nella stesura dei recitativi semplici. Questi furono affidati in effetti a un allievo (probabilmente Franz Xaver Süßmayr) sotto la sorveglianza del maestro e con risultati comunque adeguati alla loro funzionalità attoriale prima che musicale.¹²

Ma questi limiti, veri che fossero o meno, non ostacolarono la fortuna del *Tito* nei primi trent'anni della sua ricezione. Una stampa emblematica del 1817 raffigura il busto di Mozart sovrastante le partiture dei suoi capolavori nel genere comico e nel tragico: *Don Giovanni* e *La clemenza di Tito* rispettivamente.¹³

La riduzione di Mazzola, certamente guidata da Mozart, aveva dunque colto nel segno adeguando l'intreccio e gli strumenti drammaturgici alle esigenze di un teatro musicale che si allontanava dal modello di Metastasio, perfetto a suo modo ma troppo arzigogolato per il secolo uscente. Il piano della riduzione è ben chiaro: semplificazione dell'intreccio e conseguente brevità di esposizione (in due atti invece che tre, con l'eliminazione di un intero intreccio secondario), diversificazione delle forme musicali (a quelle tradizionali, come l'aria con *da capo* variato, si aggiungono con funzione caratterizzante i rondò in due movimenti: lento-veloce), moltiplicazione dei pezzi d'insieme (duetti, terzetti) che rompono la successione delle arie solistiche tipica di Metastasio. Infine, ma non da ultimo, un largo impiego di brani corali di diversa qualità espressiva:

¹¹ Ivi, pp. 73-74.

¹² Sul problema dei recitativi si soffermò a suo tempo Franz Giegling, *Zu den Rezitativen von Mozarts Oper «Titus»*, «Mozart Jahrbuch», 1967, pp. 121-126 e, con conclusioni diverse, SERGIO DURANTE, *Mozart and the Idea of 'vera opera'. A Study of «La clemenza di Tito»*, PhD Diss., Harvard University, 1993, capitolo 8, *The problem of the recitatives: authenticity and other aspects*, pp. 162-206.

¹³ Una riproduzione di questa stampa del 1817 sta in DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, edited, with contributing essays, by Thomas Bauman, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1990, p. 41.



Johann Daniel Donat (1744-1830), *L'imperatore Leopoldo II d'Asburgo-Lorena*. Olio su tela (1806). Vienna, Schloß Schönbrunn.

dall'innodia celebrativa al pezzo d'azione per solisti e coro, al genere sublime (oggi diremmo 'grandioso'), al para-devozionale. L'impiego del coro, fondamentalmente estraneo alla sensibilità metastasiana, rappresentava agli inizi degli anni novanta una novità e il *Tito* fu a lungo un modello sotto questo aspetto per la generazione successiva.

Tante innovazioni rivelano una chiara visione dell'obiettivo, da realizzare nei tempi strettissimi che andavano dalla fine di luglio ai primi di settembre del 1791. Niemetschek sostiene che l'opera fu composta in diciotto giorni, forse esagerando per sottolineare la potenza creativa di Mozart.¹⁴ Per apprezzare pienamente la riduzione di Mazzolà e Mozart, consideriamo qualche aspetto della macrostruttura e qualche dettaglio significativo. La chiave di volta della nuova drammaturgia è il finale dell'atto primo, il quintetto con coro n. 12 «Deh conservate, o dei», punto di articolazione musicale e narrativo che culmina (ma *piano*, in anti-climax) nel lamento per la supposta morte di Tito. Ma come ci si arriva? La riduzione da tre a due atti di un'opera seria era relativamente comune in occasione di riprese metastasiane e dunque non si tratta di un'invenzione da attribuire a Mazzolà o Mozart. La soluzione tecnica prevalente al tempo prevedeva che l'atto iniziale rimanesse quasi inalterato mentre il secondo e il terzo venivano sforbiciati e fusi insieme. Questo sistema presentava il vantaggio di mantenere inalterata la sequenza di eventi che nell'atto primo conferisce tratti conclusi all'azione drammatica fin lì sviluppata; ma comportava un accumularsi eccessivo di eventi nel resto dell'opera (due atti in uno).

Eliminata una intera trama secondaria,¹⁵ Mazzolà divise invece a metà l'atto secondo di Metastasio, ma questo non bastava a formare un finale: era necessario individuare una sequenza di eventi cruciali e conclusivi. E qui brillò l'intuizione del compositore, che dovette necessariamente esserne il principale responsabile e fece trasformare in azione 'visibile' un passaggio che nell'originale appariva solo come narrazione fugace (Metastasio: «PUBLIO | Annio, che fai? | Roma tutta è in tumulto; il Campidoglio | vasto incendio divora» II.3, 620-623¹⁶). L'incendio che lì veniva raccontato ma non visto, a Praga fu messo in scena, nello stesso teatro per il quale era stato concepito l'episodio infernale di *Don Giovanni* (il cui libretto prescriveva: «*foco da diverse parti*» e poi «*il foco cresce*»).

¹⁴ Sul dibattuto problema della cronologia di composizione si veda il saggio citato alla nota 7. L'ipotesi di Vólek (formulata nel 1959) che l'opera potesse aver avuto una gestazione molto più lunga di quanto riferito da Niemetschek è stata smentita dagli studi più recenti. Va detto tuttavia che resta fermo nelle proprie convinzioni il suo autore (cfr. TOMSLAV VÓLEK, *Nochmals: Über den Ursprung von Mozarts Oper «La clemenza di Tito»*, in *Böhmische Aspekte des Lebens und des Werkes von W. A. Mozart*, a cura di Milada Jonášová e Tomislav Vólek, Praha, Institut für Ethnologie der Akademie der Wissenschaften, 2011, pp. 265-277).

¹⁵ Si tratta dell'incidente drammatico (scambio di un mantello segnato con la coccarda dei congiurati) a causa del quale Annio viene ingiustamente incriminato: una sorta di peripezia che in Metastasio serve a sviluppare il carattere della seconda coppia di amanti, Annio-Servilia, evidenziandone lo stoicismo in contrasto con la coppia Sesto-Vitellia, vittima invece delle proprie passioni.

¹⁶ Cito da PIETRO METASTASIO, *La clemenza di Tito*, in ID., *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2003, II. *Il regno di Carlo VI 1730-1740*, pp. 373-444.

Nel quintetto con coro della *Clemenza* l'azione drammatica originale viene sintetizzata imprimendole una forte accelerazione, preannunciata dall'agitatissimo terzetto n. 10. La concitazione si arresta solo quando Sesto è sul punto di confessare la sua partecipazione alla congiura e Vitellia lo scongiura di tacere in un 'a parte' (vero *close-up ante litteram*) di grande intensità e non facile realizzazione. E mentre Metastasio rassicurava subito l'uditorio circa la salute dell'imperatore e la sua formidabile capacità di ristabilire l'ordine,¹⁷ in Mozart – agli effetti drammatici – Tito è morto, creando così una dolorosa sospensione fra la fine del primo e l'inizio del secondo atto.¹⁸

Se l'atto primo conduce tutto alla catastrofe in un processo generale di accelerazione, il secondo invece è caratterizzato dall'attesa, alla quale corrisponde l'impazienza di Tito: prima per la sentenza del Senato (alla quale oppone incredulità), poi per la riluttanza di Sesto a confessare le sue ragioni (fino all'ultimo proteggerà Vitellia). In questo ripetuto prolungamento e differimento dell'azione si dispongono strutture musico-drammatiche diverse: brevi o brevissime arie col *da capo* variato per i personaggi secondari, rondò per i principali, Sesto e Vitellia, che esprimono già nella struttura accelerativa (lento-veloce) il montare dell'angoscia colpevole. Delineano all'opposto il carattere di Tito sia l'aria con coro n. 15 «Ah grazie si rendano» nella quale si specchiano in una preghiera di ringraziamento pre-cristiana il clementissimo sovrano ed suo popolo, sia la grande aria n. 20 «Se all'impero, amici Dei, l'necessario è un cor severo» che nella simmetria tripartita esprime l'equilibrio e la stabilità di un regnante che si rivolge da pari alle divinità, confrontando se stesso solo con la Storia.

La modernità della versione praghese si attribuisce solitamente al gran numero di pezzi d'assieme: giusto, ma questo aspetto riflette una tendenza che non è solo di Mozart bensì in generale dell'opera seria post-metastasiana. C'è da notare in più che i singoli pezzi (duetti e terzetti) hanno fra loro caratteri fortemente differenziati non solo nella funzione espressiva ma anche – e qui sta la maggiore originalità – nella modulazione del tempo drammatico: l'agitatissimo terzetto n. 10 «Vengo... aspettate... Sesto!», pare svolgersi contemporaneamente a quanto accade nella scena successiva del recitativo di Sesto «Oh dei, che smania è questa» (n. 11), e se in questo caso prevale una contrazione simbolica del tempo drammatico (due fatti contemporanei sono presentati in successione), altrove viene innescato il meccanismo contrario: all'inizio della scena decima dell'atto secondo, quando Sesto reo confesso viene portato al cospetto dell'imperatore, il rapido recitativo di Metastasio, una ventina di versi, è amplificato nel terzetto n. 18 «Quello di Tito è il volto!»: l'incontro degli sguardi – nulla altro ac-

¹⁷ «PUBBLIO | [Tito] tutto rammenta; | provvede a tutto: a riparare i danni, | a prevenir le insidie, a ricomporre | gli ordini già sconvolti... Oh se il vedessi | della confusa plebe | gl'impeti regolar! Gli audaci affrena; | i timidi assicura; in cento modi | sa promesse adoprare, minacce e lodi. | Tutto ritrovi in lui: ci vedi insieme | il difensor di Roma, | il terror delle squadre, | l'amico, il prence, il cittadino, il padre.»; *ivi*, II.4.

¹⁸ Sulle riduzioni in due atti del tempo, ed altre particolarità dell'opera, si veda SERGIO DURANTE, «*La clemenza di Tito*» and other two-act reductions of the late 18th Century, «Mozart Jahrbuch», 1991, vol. II, pp. 733-741.

cade – si dilata in un tempo immobile per sfociare pianissimo nella scena successiva, quella che Voltaire aveva giudicato una delle più efficaci nel teatro di Metastasio. Su questo Mozart è d'accordo col *philosophe*, del quale aveva commentato la morte con disprezzo; infatti lascia integro il lungo confronto fra Tito e Sesto. Diversamente dagli altri recitativi, tutti oculatamente sforbiciati, qui ogni verso fu giudicato indispensabile (e tale resta oggi, purché interpretato con sensibile intelligenza da cantanti-attori).

Nei primi decenni della sua ricezione il *Tito* godette di un successo notevole anche se non pari a quello di *Don Giovanni* e della *Zauberflöte*. Fu eseguito in forma scenica o semi-scenica in moltissime occasioni e nei teatri maggiori d'Europa, ma soprattutto nei paesi di lingua tedesca. Oltre ai meriti intrinseci dell'opera, contribuirono altri fattori fra i quali la precoce identificazione di Mozart come autore nazionale: le sue partiture vennero germanizzate con libere traduzioni che erano veri e propri adattamenti: si trasformavano i recitativi accompagnati in dialoghi parlati facendo di un'opera all'italiana un *Singspiel* e si alterava la trama nei dettagli o negli snodi fondamentali.¹⁹ Frequenti erano l'eliminazione di arie per i personaggi secondari, gli spostamenti di pezzi chiusi entro l'intreccio, l'aggiunta di brani totalmente originali o contenenti musica di Mozart rielaborata, o infine l'aggiunta di scene che nulla avevano a che fare con l'originale ma che assecondavano simbologie o progetti politici particolari. Nella turbolenta era post-rivoluzionaria, *La clemenza* venne piegata a letture diverse: nata per esaltare a Praga la *clementia austriaca*, venne usata dai francesi nel regno vassallo di Westfalia per promuovere l'immagine di un improbabile Napoleone / Tito, circolò su piazze tedesche grandi e piccole proiettando in allestimenti sontuosi o pretesi tali un'idea di grandezza che adombrava quella di una Germania rinnovata, compensando nell'immaginario collettivo la dissoluzione nel 1806 del Sacro impero romano-germanico.²⁰ Un *Tito* per tutte le stagioni, si direbbe, senza preoccupazioni di fedeltà all'originale e con crescenti problemi di produzione per l'inarrestabile scomparsa dei cantanti evirati. La parte di Sesto dovette essere trascritta per tenore o affidata a una voce femminile. Insomma problemi, ma tutti superabili e superati finché impresari e pubblico crederono nel valore di quella partitura.

È difficile stabilire il luogo occupato dal *Tito* nell'immaginario tedesco all'inizio del nuovo secolo, ma forse la letteratura più che la storiografia può darne conto: nella sua prima *Kreisleriana* (1810) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, di lì a non molto icona

¹⁹ La storia di questa importante stagione della ricezione del *Tito* è stata ottimamente studiata in un libro che dipana la complicata matassa delle differenti versioni e delle loro parentele da EMANUELE SENICI, *La clemenza di Tito di Mozart. I primi trent'anni (1791-1821)*, Turnhout, Brepols, 1997; sulle traduzioni tedesche e in particolare su quella più importante perché associata alla prima e a lungo unica edizione a stampa della partitura (Breitkopf & Härtel, 1809) si veda SERGIO DURANTE, *Quando Tito divenne Titus. Le prime traduzioni tedesche della «Clemenza» mozartiana ed il ruolo di Friedrich Rochlitz*, in *Festschrift Max Lütolf zum 60. Geburtstag*, a cura di Bernhard Hangartner e Urs Fischer, Basel, Wiese, 1994, pp. 247-258.

²⁰ Sulla ricezione etno-politica del *Tito* in Germania si veda SERGIO DURANTE, *Mozarts «La clemenza di Tito» und der deutsche Nationalgedanke. Ein Beitrag zur «Titus»-Rezeption im 19. Jahrhundert*, «Die Musikforschung», LIII/4, 2000, pp. 389-400.



Busto dell'imperatore Tito (39-81 d. C.). Roma, Museo Capitolino.

del Romanticismo tedesco, ci lascia l'ironica vignetta di una serata musicale nella quale bellimbusti alla moda – pettinati 'alla Tito' – cantano parti dell'opera:²¹

A questo punto, tutte le recondite virtù artistiche dei presenti esplodono in un orgiastico pandemonio. Si macchinano e si decidono eccessi musicali: pezzi d'assieme, finali, cori. Il canonico Kratzer è un basso stupendo, insinua un giovincello pettinato alla Tito, soggiungendo modestamente di essere soltanto un secondo tenore, ma tuttavia membro di parecchie accademie corali.

In quattro e quattr'otto si mette su il primo coro della *Clemenza di Tito*.

Il canonico, proprio dietro di me, mi barrisce sopra la testa col suo vocione di basso, neanche stesse cantando nel duomo, con timpani e trombe obbligate. Le note le azzecca a meraviglia ma – nella fretta – ha preso il tempo troppo lento. Si mantiene però fedele alla premessa, perché per tutto il pezzo rimane indietro di mezza battuta soltanto.

Gli altri rivelano una decisa tendenza all'antica musica greca (la quale, com'è noto, ignorando l'armonia, procedeva all'unisono) e cantano tutti quanti la parte superiore, con alcune lievi varianti occasionali di circa un quarto di tono sopra o sotto.²²

Oltre il tono sarcastico si legge una testimonianza della popolarità dell'opera e forse una critica sottesa alla scelta del brano più bombastico della partitura, destinato da Mozart al primo ingresso trionfale di Tito («Serbate, o dei custodi», 1.4). Sono forse questi i segni di una disaffezione e di una presa di distanza rispetto alla sensibilità tardo-illuminista? Forse. Certo è comunque che ancora nel 1816 un compositore come Heinrich Marschner, anch'egli romantico per eccellenza, si esercitava a scrivere un'opera sul libretto del *Tito* (nella traduzione di Rochlitz) e l'anno dopo Carl Maria von Weber lo includeva nel repertorio tedesco (non in quello italiano!) del teatro di Dresda.²³

Nei primi anni dell'Ottocento il gusto che ora chiamiamo 'romantico' non si appoggiava ancora su una definizione teorica univoca e generalmente accettata come quella che intorno al 1808 August Wilhelm Schlegel aveva fissato nelle sue *Lezioni* viennesi. Prova ne sia che un estetologo della scuola di Jena, Franz Horn, poteva considerare il *Tito* mozartiano «interamente romantico» grazie alla revisione del libretto:²⁴ è evidente la contraddizione rispetto ai principi esposti da Schlegel con la sua predilezione per il fiabesco, per la tradizione popolare e, d'altro canto, col rifiuto del teatro neoclassico di cui *Tito* (con o senza revisione) era e resta innegabilmente un esemplare. Tutto questo si sarebbe chiarito di lì a poco, non solo sul piano della riflessione teorica ma soprattutto grazie alla produzione di melodrammi che interpretavano più ade-

²¹ Si tratta della pettinatura – ordinatamente scarmigliata – che predilesse anche Beethoven (comunicazione personale di J. Rice).

²² ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* [*Kreiseriana*, 1810], a cura di Carlo Pinelli, pref. di Claudio Magris, trad. di Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1, pp. 23-24.

²³ La testimonianza su Marschner si legge in CARL MARIA VON WEBER, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, a cura di Carl Laux, Leipzig, Reclam, 1975, p. 291. L'inclusione di Tito nel repertorio tedesco risulta dal *Versuch eines Entwurfes den Stand einer deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu Bringen, mit kurz erläuternde Anmerkungen*, pubblicato in *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, a cura di Georg Keiser, Berlin, Schuster & Loeffler, 1908, p. 39.

²⁴ FRANZ HORN, *Fragmente*, «Allgemeine musikalische Zeitung», 1802, col. 824.

guatamente la nuova sensibilità. Da questo punto di vista, il *Freischütz* di Weber (1821), il cui successo sorprese lo stesso compositore, rappresentò una svolta epocale: finalmente si trattava di un melodramma tedesco, non solo per la lingua del libretto o per la nazionalità del compositore, ma per contenuto narrativo, ambientazione e stile.

Di fatto, nei decenni successivi la frequenza delle produzioni del *Tito* (in Germania e altrove) diminuì e quando, a cent'anni dalla nascita di Mozart, venne pubblicata la fondamentale biografia di Otto Jahn (1856-1859), alla *Clemenza di Tito* fu riservata una stroncatura memorabile, che rimase nella tradizione critica per cent'anni perpetuando argomenti validi solo dal punto di vista della teoria romantica e altrimenti superficiali o balzani.

Lo Jahn, filologo classico e allievo del grande Lachmann, utilizzò peraltro un testo gravemente corrotto: non l'originale italiano ma la versione tedesca del Rochlitz.²⁵ Jahn si rammaricò a un certo punto che Mozart non avesse realizzato come pezzo d'assieme una scena con *coup de théâtre* credendola originale di Mazzolà ma che, in realtà, era pura invenzione del traduttore.²⁶ Insomma, se si trattasse di un'opera buffa piuttosto che di storia della critica potremmo intitolarla *Il filologo punitore di sé medesimo* (ma i meriti di Jahn sono ben altri e più rilevanti).

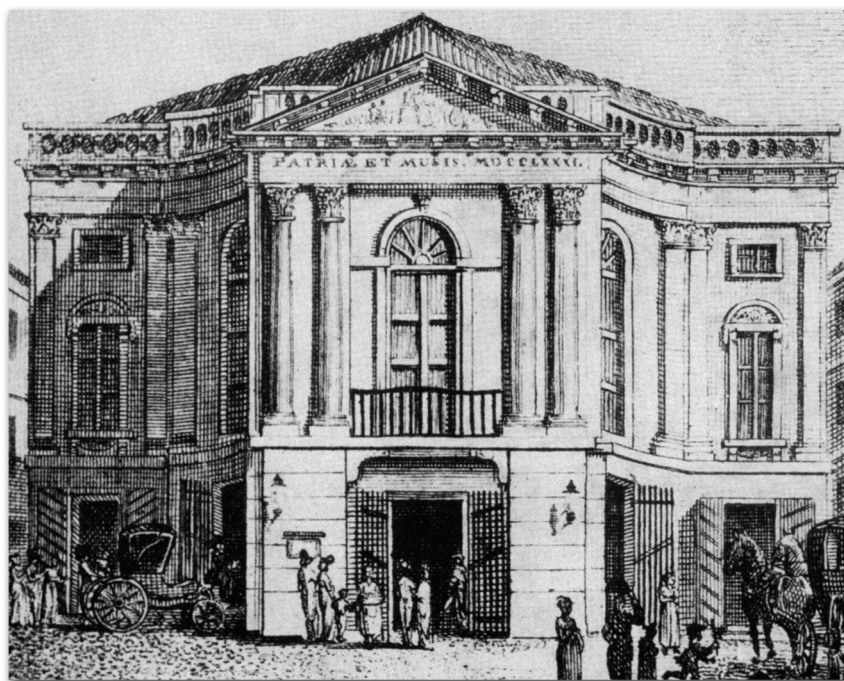
Riguardo alla tradizione critica negativa, c'è da sottolineare come si fondasse sul teorema sotteso che il conseguimento più alto di Mozart, dopo le commedie d'opéra, non potesse essere che la *Zauberflöte*, ceppo della tradizione operistica romantico-tedesca. Il *Tito*, che non rientrava in questo schema astrattamente progressivo, venne rimosso.²⁷ Solo dopo cent'anni rientrerà nell'orizzonte di interessi della musicologia mozartiana grazie al saggio di Tomislav Vólek del 1959, che riaprì la discussione storiografica e critica. Fra le acquisizioni di maggior interesse è da ricordare l'identificazione di parte dei bozzetti scenografici impiegati per la prima esecuzione, importanti anche per la comprensione dell'autografo di Mozart.²⁸ Il finale dell'atto primo prevedeva l'impiego delle masse entro un apparato scenografico che utilizzava sia il proscenio che un lungo spazio posteriore nel corso dello spettacolare incendio del Campidoglio. Insomma, una ricerca del grande effetto ma forse soprattutto, a due anni dalla presa della Bastiglia, di una simmetrica contrapposizione fra il finale primo, emblema dell'angoscia legata al disordine politico ed il finale secondo, apoteosi dell'ordine ritrovato grazie alla clemenza di un sovrano ideale.

²⁵ Su questo e sui nodi critici correlati si veda SERGIO DURANTE, *La clemenza di Jahn, ovvero le nozze perturbate di Musica e Filologia*, in *L'edizione critica fra testo letterario e testo musicale. Atti del Convegno Internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992)*, a cura di Pietro Zappalà e Renato Borghi, Lucca, LIM, 1995, pp. 345-357 («Studi e testi musicali», 3).

²⁶ Si tratta di una scena aggiunta all'atto secondo nella quale, di fronte al Senato raccolto in lutto, Tito si rivela salvo gettando d'un tratto il travestimento nel quale si era celato (in proposito DURANTE, *Mozart and the Idea of 'vera opera'* cit. alla nota 12, p. 38).

²⁷ Anche il successivo maggior biografo di Mozart, Hermann Abert, batté la stessa strada nel *Mozart* del 1921, per di più tacendo del successo del *Tito* nel primo Ottocento.

²⁸ Si veda SERGIO DURANTE, *Le scenografie di Pietro Travaglia per «La clemenza di Tito» (Praga, 1791). Problemi di identificazione ed implicazioni*, «Mozart Jahrbuch», 1994, pp. 157-169 e l'appendice a questo saggio.



K. Postl-J. Berka, Il Nostitz-Theater (Nationaltheater) di Praga (incisione del 1808), che ospitò le prime assolute di *Don Giovanni* e della *Clemenza di Tito*.

Quasi un'appendice: «La clemenza di Tito» e la messinscena del primo finale a Praga

Ricordiamo quanto accade nel finale dell'atto primo: Sesto, presa coscienza del proprio errore (recitativo accompagnato) e pentito di aver dato il via alla congiura, si avvia al Campidoglio con l'intenzione di proteggere Tito. Comincia l'*Allegro*, durante il quale i protagonisti entrano ed escono imbattendosi l'uno nell'altro: Sesto confuso sale al Campidoglio, Annio non capisce il comportamento dell'amico, Servilia porta infine la notizia: è scoppiato un incendio e si teme una congiura.

In questo momento il coro (cioè il popolo di Roma) dà in esclamazioni che portano al culmine la concitazione drammatica («Ah!... Ah!...», b. 47 e seguenti). Nella tradizione novecentesca l'esecuzione prevede *immancabilmente* che il coro stia dietro le quinte (se ne sentono le grida, ma non lo si vede). Questo parrebbe confermato dalla prescrizione autografa di Mozart: «Coro in distanza» (ma questo non vuol dire che il coro stia necessariamente dietro le quinte). Le esclamazioni si ripetono dieci volte – staffilate sonore in diverse posizioni ritmiche – inframmezzando le sortite dei solisti fino a quando Sesto non rientra in scena e annuncia la morte di Tito (recitativo, battuta 111).

Qui si inizia l'*Andante* finale al quale partecipano i solisti e il coro («Ah dunque l'astro è spento»). È a questo punto che tradizionalmente il coro vien fatto entrare in scena per partecipare al lamento che chiude l'atto. Tutto funziona abbastanza bene, anche se la logica narrativa vorrebbe il popolo di Roma *già presente* all'annuncio della morte di Tito.

Ma un dettaglio importante indica che qualcosa non quadra perché, esattamente in questo punto, Mozart prescrive nell'autografo: «Coro in lontananza» (cioè: ancora dietro le quinte?). Sembrerebbe un errore in quanto il coro *deve* stare in scena alla fine dell'atto.

L'apparente incongruenza è tale che l'edizione mozartiana più autorevole (la *Neue Mozart Ausgabe* del 1970) considerò questa seconda indicazione una svista e la rimosse dalla partitura, come se si fosse trattato di un errore materiale del compositore.²⁹

Ma dunque, dove deve stare e soprattutto cosa deve fare il coro? Il senso delle prescrizioni di Mozart è difficile da capire se non si conosce la disposizione dell'apparato scenografico originale che solo nel 1994 è stato identificato e studiato.³⁰

Esaminiamo, limitatamente a questo problema, il bozzetto di Pietro Travaglia riprodotto a p. 14. Il piano scenografico prevedeva una divisione del palcoscenico in due parti separate da uno scalone praticabile che allude all'ascesa verso il Campidoglio (visibile in abbozzo sul fondale).³¹

²⁹ Curata da Franz Giegling, che ne dà opportuna menzione nell'apparato critico, ignorato regolarmente (ed anche giustificatamente) da registi e direttori d'orchestra.

³⁰ Per uno studio completo, si veda il saggio citato sopra alla nota 28.

³¹ La didascalia del libretto di Praga, che riprende in parte quella metastasiana, recita: «*Parte del Foro romano magnificamente adornato d'archi, obelischi, e trofei: in faccia aspetto esteriore del Campidoglio, e magnifica strada per cui vi si ascende*».

Tenuto presente che il disegno – secondo le abitudini di Travaglia – descrive per economia di lavoro solo la metà sinistra di una scena simmetrica (che sarebbe stata realizzata per intero dai pittori), l'insieme risulta dal suo sviluppo speculare (p. 15, sopra). Da questa si può far derivare una realizzazione tridimensionale ipotetica dei differenti elementi scenotecnici, in parte reali e in parte realizzati illusivamente (p. 15, sotto). Grazie alle tecnologie disponibili, l'immagine è stata disposta sopra una pianta originale del teatro Nostitz in cui si svolse la rappresentazione di Praga.³²

Si capisce allora che le due diverse prescrizioni di Mozart per il coro (prima «in distanza» e poi «in lontananza») si riferiscono a differenti posizioni del coro rispetto al proscenio dove agiscono i protagonisti, ma non necessariamente a un coro nascosto dietro le quinte. È possibile invece che fosse visibile già nella prima parte del finale e che le prime grida accompagnassero un'azione agitata di coristi e figuranti, intenti nella parte posteriore del palcoscenico a combattere l'incendio o semplicemente a rappresentare la confusione e il caos in antitesi al finale secondo che celebra la ricomposizione dell'ordine e della morale. Al di là della metafora politica, resta una realizzazione spettacolare diversa da quella che siamo abituati a vedere in teatro e la prova di un coordinamento, pressoché unico nella produzione mozartiana, del piano musicale con quello narrativo e scenografico.

L'ipotesi rende giustizia alle indicazioni autografe, entrambe comprensibili se riferite a differenti posizioni del coro in palcoscenico (Mozart sapeva bene quello che scriveva) ed è confermata da un libretto per una *Clemenza di Tito* data a Vienna nel 1795 a cura della vedova di Mozart, Constanze. Trattandosi di un'esecuzione in forma di concerto era necessario spiegare al pubblico il contesto delle esclamazioni del coro e in quel punto una didascalia recita: «*grida del popolo fra le fiamme*», cioè quello che probabilmente Constanze aveva visto coi suoi occhi a Praga nel 1791.

³² Desidero ringraziare la collega Maria Ida Biggi dell'Università di Venezia per avermi chiarito rilevanti aspetti relativi alla scenotecnica tardo-settecentesca e Sigrid T'Hooft per ulteriori utili indicazioni; infine ma non ultima Elisabetta Viola per il contributo al miglioramento del testo.

Emanuele d'Angelo

«Mille diversi affetti | in Tito guerra fanno». Metastasio, Mozart e l'apoteosi del sovrano infelice

Quel piccante (e tragicomico) gusto per il mistero che si è spennellato e si spennella tuttora, spesso e volentieri, sulle vicende umane e artistiche – specie *in articulo mortis* – di quel genio assoluto della musica e del teatro che fu Mozart (oggetto di bizzarri libelli, anche recenti, talvolta deliranti), unito a una certa propensione alla semplificazione e alla schematicità da catalogo, ha fatto della *Clemenza di Tito* un enigma, un titolo scomodo: un'opera seria, anzi serissima, composta celermente su un antico (e invecchiato) libretto di Metastasio in occasione dell'incoronazione di Leopoldo II d'Asburgo a re di Boemia, opera che parrebbe difficile, se non addirittura imbarazzante, collocare dopo il sublime trittico dapontiano e accanto alla propulsiva *Zauberflöte*, e dunque ipoteticamente scritta contro voglia – benché risulti, senza alcun dubbio, musicalmente sublime¹ – solo per non perdere un'imperdibile occasione, trampolino per un agognato avanzamento di carriera a corte (Mozart era *Kapellmeister in wirklichen k.k. Diensten* dal 7 dicembre 1787).²

Il libretto di Metastasio, «dramma rappresentato con musica del Caldara la prima volta in Vienna [...] il dì 4 novembre 1734, per festeggiare il nome dell'imperator Carlo VI»,³ era stato intonato numerose volte.⁴ Mozart, certamente sotto sua precisa direzione, lo fa ridurre «a vera opera dal Sig: re Mazzolà, poeta di Sua Altezza Serenissima l'elettore di Sassonia», come egli stesso annota sul catalogo delle proprie opere. Col'espressione, che invero si presta piuttosto facilmente a fraintendimento, Mozart non intende che *La clemenza di Tito* metastasiana non sia un buon libretto:

probabilmente la locuzione vuol significare che il libretto originale era all'epoca non tanto fittizio né gnuflusso né pieno di romana paccottiglia, quanto semplicemente apprezzabile alla

¹ Eccezion fatta per i recitativi secchi che, per scarsità di tempo, furono composti da un allievo.

² Sugli ultimi quattro anni di Mozart, alla luce del suo prestigioso e ben pagato incarico a corte, cfr. CHRISTOPH WOLFF, *Mozart sulla soglia della fortuna. Al servizio dell'imperatore, 1788-1791* [*Mozart at the Gateway to his Fortune. Serving the Emperor, 1788-1791*, 2012], Torino, EDT, 2013.

³ PIETRO METASTASIO, *La clemenza di Tito*, in ID., *Drammi per musica*, II. *Il regno di Carlo VI. 1730-1740*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2003, p. 373.

⁴ Sui molteplici adattamenti della *Clemenza* metastasiana cfr. REINHART MEYER, *Trattamento e adattamento dei testi delle opere metastasiane nel '700: sull'esempio de «La clemenza di Tito»*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 423-439.

lettura più che alla messinscena, perché la 'vera opera' cambia secondo le convenzioni teatrali, soprattutto nella distribuzione di recitativi, arie e pezzi d'assieme, diversamente dal modello di sovrano che, pur migliorando imperterriti, resta sostanzialmente invariato.⁵

In effetti, che agli occhi di Mozart *La clemenza* di Metastasio non appaia una «vera opera» (per musica) esclusivamente a causa della sua struttura antiquata rispetto al melodramma di fine Settecento e alle sue personali esigenze artistiche – struttura che impedisce il fondamentale «reciproco sostegno fra testo e musica e la loro inscindibilità»⁶ e dunque la 'verità', la genuinità drammaturgico-musicale – pare più che probabile, direi evidente, alla luce della stessa sostanza della riduzione del libretto. Mazzolà infatti, chiamato all'arduo e ingrato compito di mettere le mani su un testo assai prestigioso e oggetto di devota letteraria ammirazione, di profanare insomma uno dei sacri parti teatrali del sommo poeta cesareo, taglia, cuce e ricama con estrema finezza e bravura, e le sue suture sono generalmente impercettibili, coi suoi pazienti e devoti mosaici di tessere metastasiane solo di rado accantonati per materiale nuovo di zecca ma profumato d'Arcadia passata, lontana, deliziosamente polverosa (incipriata). Ed è un gioco che non conduce il poeta. È senz'altro Mozart che disfa e sistema, che guida il sarto dei versi per adattare l'abito *démodé* alla sua drammaturgia. «I drammi per musica di Metastasio erano da sempre stati sottoposti a manomissioni d'ogni sorta, che negli ultimi decenni del Settecento si fecero sempre più radicali»,⁷ ma il libretto della *Clemenza* «non ha mai subito cambiamenti più radicali e insieme più rispettosi di quelli apportati da Mozart e Mazzolà»:⁸ l'impianto strutturale originario è deformato, contratto, piegato alle necessità contemporanee del teatro d'opera (e segnatamente dell'innovatore Mozart, è ovvio) – «poesia di Metastasio, struppata dal guasto gusto de' tempi e de' poeti»⁹... –, ma il profilo drammatico resta sostanzialmente intatto, un *vero dramma*, insomma, del cui valore il musicista doveva essere pienamente consapevole.¹⁰ È decisamente probabile quanto afferma Kunze circa il fatto che Mozart non avrebbe mai preso interesse, autonomamente, per il soggetto della *Clemenza* e per il libretto di Metastasio,¹¹ ma è indubbio che il musicista, posto di fronte alla prestigiosa commissione dell'opera, era cosciente, e probabilmente compiaciuto, di maneggiare un prodotto teatrale di altissimo livello poetico e di straordinario pregio formale che, per rivelarsi modernamente efficace, aveva bisogno solo di essere adeguato alle proprie attuali esigenze melodrammatiche.

⁵ ANNA LAURA BELLINA, *Da Leopoldo I a Leopoldo II. In margine alla «Clemenza di Tito»*, ivi, p. 509.

⁶ WOLFF, *Mozart sulla soglia della fortuna* cit., p. 127.

⁷ EMANUELE SENICI, «*La clemenza di Tito*» di Mozart. *I primi trent'anni (1791-1821)*, Turnhout, Brepols, 1997, p. 105.

⁸ MANFRED HERMANN SCHMID, *Le opere teatrali di Mozart [Mozarts Opern. Ein musikalischer Werkführer, 2009]*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 63.

⁹ Così in una recensione del 1819, cit. in SENICI, *La clemenza di Tito* cit., p. 303.

¹⁰ Per una descrizione degli interventi effettuati cfr. STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart [Mozarts Opern, 1984]*, Venezia, Marsilio, 2006², pp. 650-652.

¹¹ Cfr. ivi, p. 646.

La natura del libretto, dunque, è il principale fattore di quello ‘stacco’ percepibile tra *La clemenza* da un lato e le ‘vere opere’ del trittico dapontiano e il rivoluzionario *Singspiel*-«große Oper» dall’altro. Il *Tito* appartiene, infatti, a un altro genere, ben diverso rispetto sia all’ambiziosa *Zauberflöte* (con cui peraltro condivide, sia pur in misura minore a causa della più breve gestazione, l’«allontanamento dalle aspettative tradizionali» alla «fine di una tendenza [...] che riflette la maturazione della filosofia mozartiana per quel che concerne il dramma musicale, in cui i confini di genere diventano porosi e le convenzioni sempre più irrilevanti»¹²) sia ai tre drammi italiani: una vera opera seria di soggetto storico, encomiastica, su un libretto ‘vecchio’ rimesso a nuovo. Sulla traccia di Metastasio, Mozart affronta il diagramma epico dell’eroe, l’anomalia qualitativa e quantitativa della virtù condensata in un uomo superiore, l’eroe appunto.¹³ Lo statico affermarsi psicologico del tipo eroico è quanto di più lontano dal realismo comico dei drammi dapontiani, ma non è estraneo all’estetica e alla poetica del musicista, come la sua stessa musica, nella *Clemenza* vivificante ma ‘fissa’, solida nel tracciare la statura astratta e ‘inumana’ del sovrano quanto vibrante nell’esprimere i sensi più veri dell’amicizia e dell’amore, conferma. Ovviamente il dramma resta apparentemente ‘grigio’ e statico, pedagogico e celebrativo fin quasi alla nausea, un ‘difetto’, se si vuole, che spiaceva allo stesso Metastasio, «assai più portato a condividere i drammi dell’intimità patetica e sentimentale che l’ostentazione del coraggio e della ferezza virtuosa» e dunque costretto dalla «monumentale semplicità del dramma di tipo eroico [...] ad una fatica improba, forse dovuta ad un’avversione segreta»,¹⁴ legata alla difficoltosa «necessità di cavar tutto dal solo carattere dell’eroe».¹⁵ Ma la pietanza metastasian-mozartiana è preparata con ogni maestria e genio e offerta in un piatto superbo, ingemmata di inediti e indimenticabili effetti da *große Oper* (si pensi allo straordinario, sorprendente finale primo): fatte le debite modifiche, «forse dopotutto il vecchio libretto, lucidamente conservatore anziché obsoleto, non era poi così d’impaccio,

¹² Cfr. WOLFF, *Mozart sulla soglia della fortuna* cit., pp. 107-108. Ciò «non implicava il rifiuto dei tradizionali generi lirici, piuttosto la loro integrazione, abbinata all’esplorazione di nuovi percorsi di costruzione del disegno musicale e drammatico» (ivi, p. 116).

¹³ Per l’archetipo dell’eroe si veda GUIDO PADUANO, *La nascita dell’eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, Milano, BUR, 2008; a questo libro illuminante devo molti degli spunti di riflessione che sono alla base del presente saggio.

¹⁴ Cfr. PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, pp. 49-50.

¹⁵ Da una lettera di Metastasio a Leopoldo Trapassi del 29 settembre 1736, cit. ivi, p. 50. Ma cfr. ELENA SALA DI FELICE, *Osservazioni sulla meccanica drammaturgica di Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio* cit., p. 154: «[Nel caso della *Clemenza*] il dramma si complica in un vero groviglio di affetti che causano l’intreccio, anzi l’intrico di situazioni di provata efficacia teatrale per stuzzicare la curiosità degli spettatori, ansiosi non già dell’esito – ben noto – degli eventi, ma dell’abilità del drammaturgo nel districare il nodo in cui aveva strettamente legato o opposto i personaggi, vittime di diverse passioni». A Vienna il «complesso di espedienti erano impiegati non più a soddisfare la sola attesa edonistica dell’udienza. Essi servivano per veicolare, attraverso il piacere dell’emozione, della sorpresa, della compassione, contenuti politicamente e moralmente impegnativi» (ivi, p. 155); «l’encomio si era fuso con la “lezione”: il corredo di *topoi*, di congegni, stipati “nel baule” del teatrante, era stato adattato con sottile abilità e con efficacia morale alle esigenze della Corte» (ivi, p. 159).

ammesso e per niente concesso che qualcosa potesse mettere in imbarazzo Mozart, tutt'altro che giacobino del resto».¹⁶

Si tratta, senza dubbio, di un testo politico, e come tale presentato e accolto dal pubblico del tempo:

La clemenza di Tito metastasiana è un dramma storico a forte connotazione politica e, per quanto si possa discutere sul maggiore o minore grado di politicizzazione presente nella riduzione approntata da Mazzolà, il fatto di essere stata commissionata ed eseguita per una regia incoronazione – quella di Leopoldo II a re di Boemia, com'è noto – chiarisce, se mai ce ne fosse bisogno, la consapevolezza che di questa connotazione ebbero i contemporanei.¹⁷

La clemenza di Tito è, di fatto, uno *speculum principis* drammatizzato. Il sovrano possiede superiori qualità, e la loro celebrazione conferma il *princeps* nella pratica delle virtù, mostrategli appunto come in uno specchio («Scribere de clementia, Nero Cæsar, institui, ut quodam modo speculi vice fungerer et te tibi ostenderem perventurum ad voluptatem maximam omnium» è l'*incipit* del *De clementia* di Seneca). La clemenza, virtù qualificante e imprescindibile per il principe, salva il sovrano dal pericolo dell'ira, garantendogli l'amore dei sudditi. Nella *Clemenza* questa funzione edificante è doppiamente energica: non solo si tratta di un'opera seria, genere «simbolo della cultura dell'*ancien régime*»,¹⁸ ma della messinscena di un fatto storico, di una drammatizzazione della storia, e dunque di *factio veritatis* o, per meglio dire, di *veritas* in scena, *exemplum* non di invenzione (falsità simile al vero) ma fattuale, reale, e dunque più fortemente asseverativo ed efficace, perché oggettivo, assolutamente veritiero, e perciò autorevolissimo, in quanto fondato sul *De vita Cæsarum* di Svetonio (e, tra l'altro, sullo stesso *De clementia* seneciano), non senza una nobile derivazione drammatica dal *Cinna* ou *La clémence d'Auguste* di Corneille.

Nell'ottica trasfigurante del libretto, perfettamente allineata all'ideale del buon signore-padre illuminato, il sovrano, principe perfetto, è un eroe insostituibile, la cui gloria, regale, risiede nell'esercizio incredibile, sovrumano, della virtù: giustizia, autocontrollo, filantropia, clemenza. Per lui l'esperienza istituzionale è totalizzante, e ad essa sacrifica ogni bisogno individuale. L'obbedienza alla ragion di stato, seppur faticosa, è vincolante: l'eventuale insubordinazione del monarca, mossa da privati interessi, comporterebbe la sua decadenza dalla posizione eccelsa che il rango supremo richiede e, automaticamente, l'ignominioso scivolamento nella tirannide. Nel metastasiano *Trionfo di Clelia*, non a caso, la ragion di stato appare agli occhi del passionale Tarquinio «barbara» (I.1), perché frena e limita i suoi appetiti politici ed erotici. Tarquinio si pone all'opposto di Tito, non conosce dominio razionale degli affetti, non sa frenare gli impulsi, non è un buon sovrano ma appunto un tiranno, un sovrano amorale, che abusa del potere per il proprio tornaconto:

¹⁶ BELLINA, *Da Leopoldo I a Leopoldo II* cit., p. 509.

¹⁷ SENICI, *La clemenza di Tito* cit., p. 14.

¹⁸ KUNZE, *Il teatro di Mozart* cit., p. 640.



Alessandro Sanquirico (1777-1849), *Atrio del tempio di Giove Statore*, scena della *Clemenza di Tito* rappresentata al Teatro alla Scala di Milano il 26 dicembre 1818. Incisione ad acquatinta di Gaetano Durelli. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Di stato, o cara,
la barbara ragione, il genitore
m'ha nella figlia a lusingar forzato;
ma la ragion di stato
sugli affetti non regna.

In Tito, al contrario, l'indiscussa priorità della dimensione pubblica, e quindi della funzione imperiale, domina e vince, con supremo esercizio di controllo delle passioni, ogni tentazione del cuore, e determina la soluzione di ogni interiore conflitto tra obbligo e desiderio sempre a favore del primo, che giova ai propri simili, ai propri sudditi.¹⁹ L'eroico protagonista, di conseguenza, non è estraneo al turbamento, che nondimeno non è mai, come sempre negli eroi, sintomo di fragilità. Nei monologhi di II.8 e II.11 e nelle parole di Publio (II.10: «Mille diversi affetti | in Tito guerra fanno»; dall'originale metastasiano, III.6: «Mille affetti diversi ecco a cimento»), si vede chiarissima l'energia con cui Tito domina i propri impulsi (anche se onesti), la saggezza con cui valuta le situazioni; in essi si ripete il cimento interiore che ha visto il sacrificio dell'amore per

¹⁹ Cfr. LIDIA BRAMANI, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 348: «Solo regnando sul proprio animo, Tito può regnare sul paese».

Berenice sull'altare delle aspirazioni del popolo romano, lo stesso che tornerà di fronte alla sorprendente confessione di Vitellia (II.17), seppur risolto quasi all'istante nella conferma della clemenza. Ne deriva una pessimistica visione dell'amore, un 'lusso' che all'imperatore non è concesso, e che crea la situazione sconcertante quanto significativa di tre scelte forti che sono altrettante rinunce ai sensi più veri del proprio cuore: prima l'addio a Berenice, donna amata ma non adatta al matrimonio imperiale in quanto straniera, poi la rapida scelta e l'altrettanto rapida cessione di Servilia, sorella dell'amico Sesto ma amante dell'amico Annio e dunque ridonata alla legittima anima gemella, quindi il frettoloso (e insieme intempestivo) ripiego su Vitellia, che si rivela indegna. Non si può non essere d'accordo con Schmid quando afferma che «l'amore viene persino screditato quando Tito sceglie, una dopo l'altra, Berenice, Servilia e Vitellia come spose, salvo rinunciare a ognuna di esse quasi all'istante».²⁰ Ma con una differenza evidente tra la prima e le altre due. Se Servilia e Vitellia sono prescelte in quanto romane e pienamente rispondenti, perlomeno in apparenza, alle esigenze della corona, l'amata Berenice, la «bella regina», è allontanata a costo di uno sforzo sovrumano, una vera e propria battaglia interiore, tra l'«Eroe» e «l'amante», come sottolinea il fido Annio in I.2:

Eh, si conobbe
che bisognava a Tito
tutto l'eroe per superar l'amante.
Vinse, ma combatté: non era oppresso,
ma tranquillo non era; ed in quel volto
(dicasi per sua gloria)
si vedea la battaglia, e la vittoria.

E lo ribadisce, *ad abundantiam*, lo stesso Tito, confidando in seno all'amicizia la propria pena (I.4):

Ah, Sesto amico,
che terribil momento! Io non credei...
Basta; ho vinto: partì.

Tito rinuncia all'amore. Sacrifica i propri sentimenti, anzi la stessa possibilità di provare un sentimento amoroso, al bene pubblico. L'istinto 'egoista', umanissimo, è messo da parte a vantaggio del bene collettivo. Da questo momento, nella scala di valori dell'imperatore – versione in toga del Sigismondo calderoniano, che non sposa chi ama e fa un matrimonio per ragion di stato, d'interesse politico – l'amore, condotto / ridotto alla funzione di costituzione familiare (di accoppiamento e procreazione, in parole povere), ha un posto indubbiamente secondario, fondato sul bisogno di virtù, idoneità, valore della consorte, comunque eletta, designata, quasi a prescindere dall'attrazione, e senza un vero interesse amoroso. Servilia, infatti, è scelta in quanto sorella di Sesto:

²⁰ SCHMID, *Le opere teatrali di Mozart* cit., p. 62.

Giacché l'amore
 scelse invano i miei lacci, io vo' che almeno
 l'amicizia li scelga.

una decisione presa non solo per la «virtù» e la «bellezza» della donna, ma anche, e soprattutto, per premiare l'amico, in tal modo promosso a congiunto, a cognato:

Avrai tal parte
 tu ancor nel soglio, e tanto
 t'innalzerò, che resterà ben poco
 dello spazio infinito
 che fraposer gli dei fra Sesto e Tito.

Tito è pienamente consapevole della sua natura superiore, quasi divina, celebrata da amici e sudditi festanti in I.4 («Nume tutelar. Più che mortale»). Tra lui e Sesto gli dei hanno frapposto uno «spazio infinito», che tuttavia la fiducia e l'amicizia ridurrebbero paradossalmente a «ben poco». Questa magnanimità ha il tono, non troppo segreto, della malinconia del potere, del desiderio impossibile di condividere il peso del regno, del «più sublime soglio»:

Del più sublime soglio
 l'unico frutto è questo:
 tutto è tormento il resto,
 e tutto è servitù.

L'imperatore avverte che la sua condizione non è né felice («tormento») né libera («servitù» alla ragion di stato), e che trova conforto solo nella preziosa, ma rara, sincerità d'affetti di chi lo circonda, nella purezza dell'amicizia (I.7):

Ah se fosse intorno al trono
 ogni cor così sincero,
 non tormento un vasto impero,
 ma saria felicità.

Tito, dunque, non può che sorprendersi, incredulo e dolente, di fronte al male, al tradimento che cova intorno a sé, tra i suoi stessi amici. Dice affranto a Sesto (II.10):

E che sperasti
 di trovar mai nel trono? Il sommo forse
 d'ogni contento? Ah sconsigliato! osserva
 quai frutti io ne raccolgo,
 e bramalo, se puoi.

È in questa situazione che emerge, con tratti vivi, coinvolgenti, una sorta di stanchezza di vivere del sovrano che, posto di fronte al tradimento dell'amicizia, si abbandona alla malinconica riflessione sul proprio *status* e medita sulla condizione più 'leggera' (e pittorescamente arcadica) del suddito. Il monologo (II.8) non è peraltro corruttivo della condizione eroica di Tito, che non prende in considerazione la rinuncia al proprio ruolo, ma la 'riscalda' umanamente, dichiara una frustrazione, un'insoddisfazione vis-

suta come estremo tormento: «È pur di chi regna | infelice il destino!», perché gli «si nega | ciò che a' più bassi è dato». Se il «villanel mendico» può dormire «placido i sonni» e passare «tranquillo i dì», colla certezza dei propri affetti, il sovrano vive sempre incerto, pur «fra tante ricchezze», vittima della sua posizione esposta alle offese / prove / tranelli della fortuna («Congiuran gli astri»..., II.17). È indubbiamente una tinta tragica, e difatti Tito non si chiede il perché degli eventi, non cerca spiegazioni razionali: le cose accadono, *sic et simpliciter*, inesorabili, impensabili, e al sovrano tocca «sostener la gara» di virtù e di clemenza, perché la fedeltà dei sudditi nei suoi confronti sia fondata sull'amore filiale per il monarca-padre che agisce con sollecitudine paterna per il benessere dei propri governati (in ottica chiaramente paternalistica), e non sul «timor», su uno stato di terrore e repressione (si veda l'aria, limpida, «Se all'impero, amici dei», II.12).

Qual è, dunque, la volontà di Tito? Quali i suoi desideri più intimi? Quale la sua 'normalità'? Se dicesse, come Enea, «me si fata paterentur ducere vitam | auspiciis et sponte mea componere curas» (*Æn.*, IV, 340-341), cosa farebbe, come si comporterebbe? Il monologo 'arcadico' di II.8 è iniziale, ma non risolutivo. Il Tito della *Clemenza* è fondamentalmente granitico, profondamente compreso nel suo ruolo e, diversamente da Enea, non ha obiettivi tracciati dagli dei, imposti dall'esterno, se non la sua sovranità, legittima in quanto ricevuta e posseduta per grazia divina. Obbedisce al supremo mandato ricevuto e il suo desiderio è, idealmente, essere un sovrano esemplare. Non esiste altro. Si assiste, dunque, alla negazione dell'io: Tito non ha desiderio, ma dovere, obbligo. Il che non comporta autolesionismo ma riconoscimento positivo della propria funzione totalizzante. Solo un momento, in II.10, il protagonista pare anteporre se stesso al proprio ruolo, quando chiede a Sesto di spiegare la ragione del suo reato non all'imperatore ma all'amico, promettendo assurdamente «che Augusto nol saprà», ma è solo un estremo espediente dell'imperatore che ha bisogno di trovare «una via di scusar[e]» Sesto per poter esercitare rettamente la clemenza.²¹ «Clementissimo prence», mite ma fermo nell'esercizio dell'autorità, Tito ha non solo il dovere di conoscere, di capire causa e rimedi delle situazioni, ma anche e soprattutto la responsabilità di conservare integro quel sistema di valori ideologici e politici che sono alla base della civiltà imperiale, garanzia di *pax augusta*, di armonia sociale, una prospettiva che è anche quella di Metastasio, poeta cesareo, e logicamente dello stesso Mozart, non solo perché compositore di corte ma soprattutto perché, sia pur con una sensibilità aperta e una cultura ampia e prismatica legata al pensiero massonico, è e rimane cittadino, suddito, in antico regime. E, del resto, «il personaggio di Tito corrisponde perfettamente all'illuminato principe invocato nelle cantate massoniche ed esaltato, in generale, dai testi, dai protagonisti, dalle opere che gravitano intorno al mondo della Fratellanza».²²

²¹ Cfr. BRAMANI, *Mozart massone* cit., p. 341: «clemenza non come falsa pietà o generico perdono (che cozzerebbe con l'idea di giustizia), ma come mezzo di recupero del colpevole».

²² Ivi, p. 335.

Il comportamento di Tito, col suo carico di solitudine, malinconia ecc. è il bene, la fortuna del popolo romano. La gravezza da lui sostenuta, il dolore del tradimento, l'amarezza della solitudine, la rinuncia al vivere 'comunemente' gli affetti, le normalità esistenziali, sono il prezzo della felicità collettiva e il segno d'umanità del sovrano idealizzato. Tutto ciò, che comporta inevitabilmente la collocazione dello statuario monarca su un ideale piedistallo, si traduce anche nella forte percezione dell'isolamento del sovrano, solitario nella sua superiorità, superiorità quasi 'disumana' che nel libretto mozartiano è addirittura più energica e sbalzata: «nel percorso da Metastasio a Mozart, l'imperatore va migliorando, grazie al fatto che gli viene sottratto un brano dei quattro che cantava in origine», l'aria «Tu, infedel, non hai difese» (II.11), «l'unico [brano] in cui Tito sembrava scendere dal trono, dimenticando per un momento la riflessione sul potere», un «momento di debolezza e di cecità politica» che «rivela che l'imperatore nutre emozioni e sentimenti personali troppo umani». ²³ È una rettifica, quella di Mozart e Mazzola, che permette di tracciare un percorso di autodominio assolutamente rettilineo. Anche e soprattutto grazie al taglio dell'aria in cui si scagliava contro Annio, «man mano che il procedere dell'azione e l'evolversi degli eventi dovrebbe indur[re] [Tito] alla passione, all'ira o anche solo a una legittima severità, la sua figura si farà via via sempre più virtuale», ²⁴ fino a trascendere «la propria natura umana per identificarsi con lo spirito di tolleranza in cui crede». ²⁵

Il libretto, anche e soprattutto nella versione 'concentrata' del 1791, esalta l'eroicità dell'imperatore ponendolo a diretto contrasto cogli altri personaggi, tutti legati tra loro da relazioni di amicizia (legami maschili) o di amore (legami tra uomo e donna). «Il vero pilastro dell'opera», da questo punto di vista, «è il motivo dell'amicizia, nel cui segno si costituiscono altre coppie: Tito e Sesto, Sesto e Annio. Ed è proprio l'amicizia a venir turbata dalle circostanze», ²⁶ a causa però degli intrecci amorosi, di Sesto e Vitellia e di Annio e Servilia. Se nel sovrumano Tito il combattimento tra dovere e impulsi vede trionfare gloriosamente il primo, negli altri personaggi, umanissimi, i turbamenti («Fan mille affetti insieme | battaglia in me spietata», dicono Vitellia e Sesto in I.1, anticipando la succitata identica guerra in Tito) sono sempre conclusi dal prevaricare del sentimento, che addirittura si pone in netta divergenza rispetto alla posizione dell'imperatore: «Ah si tronchi dalla vita | tutto quel che non è amor!» (I.5). ²⁷ Emblematica è la tormentata vicenda di Sesto, che giunge a tradire l'ammirato amico sovrano, pur tra mille angosce e resistenze («Io non credea, che fosse | sì difficile impresa esser malva-

²³ Cfr. BELLINA, *Da Leopoldo I a Leopoldo II* cit., pp. 497-498.

²⁴ BRAMANI, *Mozart massone* cit., p. 344.

²⁵ Ivi, p. 347.

²⁶ SCHMID, *Le opere teatrali di Mozart* cit., p. 62.

²⁷ Non sfugga, a proposito, la simmetria oppositiva del tema dell'oblio. Quando Tito dice «e tutto oblio» dinanzi al popolo, intendendo obliare il tradimento e la perfidia dei propri amici e sudditi (II.17), sembra rispondere idealmente a Sesto, che aveva detto a Vitellia «Guardami, e tutto oblio», intendendo obliare il senso dell'onore, la devozione al buon sovrano, gli scrupoli morali (I.9).

gio», 1.11), per assecondare l'amata Vitellia, «una *outsider* per via della sua mancanza di scrupoli»,²⁸ che «non agisce in prima persona» e «non si fa scrupolo di strumentalizzare la soggezione di Sesto», una sinistra virago che è «il contraltare negativo della figura positiva (troppo mite) di Tito», «personificazione di tutte le qualità invise sia all'imperatore sia all'autore del dramma, nonché la forza motrice dell'intrigo ordito ai danni del sovrano».²⁹

Vitellia, non a caso, è l'unica figura psicologicamente dinamica, con «caratterizzazione ambivalente» e «indeterminatezza drammaturgica», l'unica che, pur senza distogliere l'interesse da Tito «in virtù delle sue macchinazioni»,³⁰ elettrizza la scena colle sue reazioni sfrenate e maliziose, gli sfoghi di malcelata gelosia che scatenano la catastrofe (apparente), il terrore di vanificare col suo errore la sospirata proposta matrimoniale dell'imperatore («Mi lacerano il cor | rimorso, orror, spavento!», II.4), il senso di colpa indotto dalla fedeltà di Sesto, fino al ripiegamento, convertita dalla luminosità abbagliante della verità, nel pentimento più puro e profondo, «inquieta donna» – notava argutamente Mila – che «non manca d'un pizzico di demoniaco a mezza strada tra Lady Macbeth e certe femmine insopportabili dell'opera russa, da Marfa della *Chovanščina* a Renata dell'*Angelo di fuoco*»,³¹ e il cui animo tradisce infine «l'incrinatura del pentimento che la porterà all'autoaccusa per salvare Sesto dalla pena capitale», indubbiamente l'«unico embrione di esplorazione psicologica in un dramma dove i caratteri dei personaggi sono fissati *una tantum*, in un'immutabile staticità».³²

Nella *Clemenza*, insomma, la giustapposizione dei personaggi – l'imperatore, i suoi 'comuni' amici e le loro donne – magnifica l'eccellenza e l'unicità di Tito rispetto sia alla furente Vitellia, dalla parabola positivamente evolutiva, sia a chi non sa, anche e soprattutto per amore, dominarsi e comportarsi razionalmente, esercitando erroneamente l'arbitrio, compresa la stessa Vitellia, che non è in grado di gestire razionalità ed emozioni («Ah secondato avessi | gl'impulsi del mio cor», II.14). Al contrario di Sesto (che dice a Vitellia: «Come ti piace imponi: | regola i moti miei. | Il mio destin tu sei; | tutto farò per te», 1.1), Tito, rinunciando di fatto all'amore, non si rivela *uxorius*, soggetto a una donna e dunque impedito nel sereno controllo delle passioni e nella posposizione del privato al pubblico. L'imprevedibile tradimento dell'amicizia – motivato dalla cecità della passione (di Vitellia gelosa e di Sesto infiammato di lei) –, attentato alla sua persona (alla sua individualità di uomo, di maschio 'buon partito', prima che alla sua funzione istituzionale, non essendo realmente motivato dalle pretese ereditarie

²⁸ SCHMID, *Le opere teatrali di Mozart* cit., p. 62.

²⁹ Cfr. KUNZE, *Il teatro di Mozart* cit., p. 665.

³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 665-666.

³¹ MASSIMO MILA, «La clemenza di Tito»: tra neoclassicismo e restaurazione, in *Id.*, *Mozart. Saggi 1941-1987*, a cura di Anna Mila Giubertoni, Torino, Einaudi, 2006, p. 268.

³² Cfr. *ivi*, p. 269. Sul protagonista si veda anche KUNZE, *Il teatro di Mozart* cit., p. 642: «Tito è un portento di bontà fin dall'inizio. Senza mai intervenire di persona nell'azione, egli si limita a reagire ai mutamenti di situazione, non evolve personalmente in alcun modo».

della *gens* di Vitellio³³), è una prova, la prova esemplare cui Tito è sottoposto, la verifica della sua abilità regale, della sua innata capacità di regnare virtuosamente, è l'*exemplum* che testimonia e celebra, solennemente, la clemenza (e la sapienza) del protagonista, *exemplum* tanto più granitico in quanto indiscusso, accolto, approvato, lodato da tutti, pentiti attentatori compresi, e dunque assoluto. Di fronte a questa trappola, 'congiura degli astri' (II.17), Tito reagisce, senza sorprese, secondo il proprio regolamento etico, il proprio codice comportamentale, improntato all'estrema cautela, alla fiducia, alla comprensione dei sudditi, al rifiuto del velenoso sospetto e della diffidenza, e quindi del controllo poliziesco, che comporta inevitabilmente il rischio «d'insidiar gl'innocenti» (I.6). A Publio che gli presenta un elenco dei «rei che osar con temerari accenti | de' Cesari già spenti | la memoria oltraggiar», tra cui figura pure «chi lacerare ardisce | anche il [suo] nome», Tito risponde (I.6):

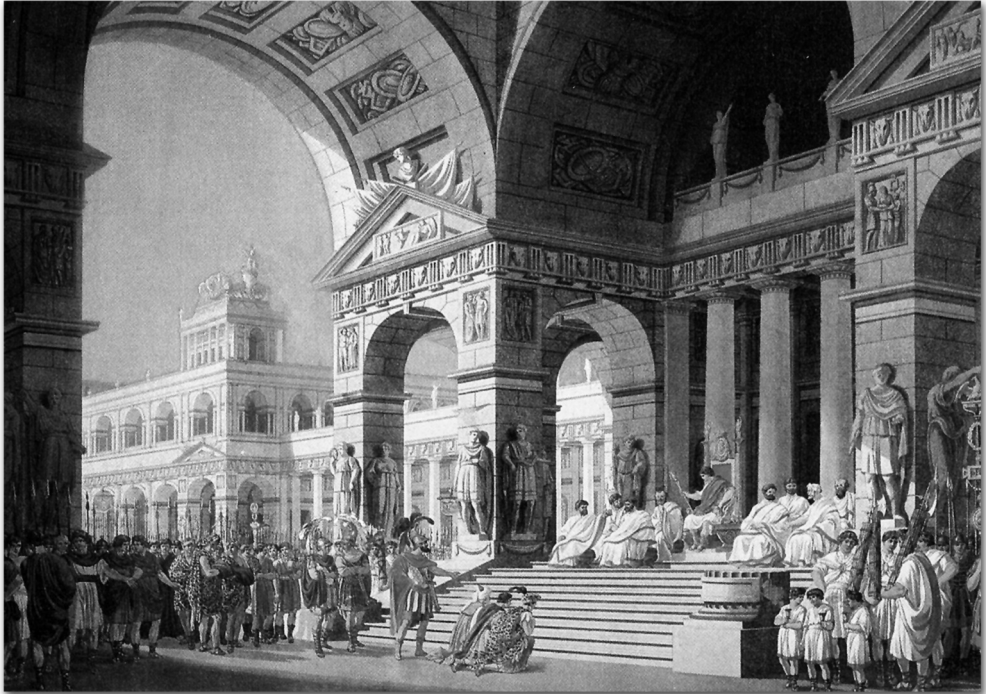
E che perciò? Se 'l mosse
leggerezza, nol curo;
se follia, lo compiango.
Se ragion, gli son grato! e se in lui sono
impeti di malizia, io gli perdono.

Il superiore contegno del buon sovrano, insomma, trova una giustificazione per ogni mancata azione repressiva o punitiva dei ribelli, fino alla regale clemenza che, di fronte alla «malizia», si fa «perdono». Quest'ultima immagine, certo non casuale, dichiara apertamente la parallela matrice religiosa, e segnatamente cattolica, della riflessione metastasiana sul potere regale, imbevuta di precedenti numerosi e calata in un orizzonte decisamente 'ordinario' (basti pensare, se non al teatro spagnolo, a quello gesuitico). Tito, infatti, è lasciato libero di scegliere se dominare gli impulsi o lasciarsi sopraffare da essi (rivelandosi inadeguato al suo ruolo), libero arbitrio esercitato (gesuiticamente) in salsa pagana, senza peraltro che il contesto ne sminuisca la portata. Come qualsivoglia cristiano, Tito è chiamato a dar conto delle proprie libere scelte, come l'Angelo ricorda a Caino nella *Morte d'Abel* (I, 156-160), azione sacra dello stesso Metastasio di poco anteriore alla *Clemenza* (fu eseguita la prima volta nel 1732):

No, non è vero: il tuo peccato è sempre
soggetto a te; tu dominar lo puoi
con libero poter. L'arbitro sei
tu di te stesso; e questo arbitrio avesti
perché una scusa al tuo fallir non resti.

Da *magnus vir*, Tito declina l'arbitrio 'in grande', quasi sovrumanamente, ma la sua condotta virtuosa è di modello, *mutatis mutandis*, anche per i sudditi, per la corte, per l'uomo comune, esortato a imitare, in piccolo, l'esercizio di autocontrollo del padre-sovrano, l'operare bene, l'operare il bene.

³³ «L'autor dell'empia trama» (II.17), Vitellia appunto, è solo «una donna traviata dalla gelosia, che ella tenta di mascherare sotto il velo delle rivendicazioni politiche» (SALA DI FELICE, *Osservazioni* cit., p. 153).



Giorgio Fuentes (1756-1821), scena finale della *Clemenza di Tito* rappresentata alla Städtisches Comödienhaus di Francoforte nel 1799. Incisione ad acquatinta di Anton Radl.

La contaminazione coll'universo dei valori religiosi del buon sovrano cattolico non comporta, tuttavia, una riduzione della coerenza 'pagana' del dramma, un tradimento della romanità del soggetto. Se è indubbiamente vero che nella *Clemenza*

il carattere di Tito coincide [...] in modo più significativo con la figura del magnanimo; sul personaggio pagano si innestano in maniera determinante i valori cristiani; rispetto all'obbedienza alla legge, alla coincidenza assoluta tra l'individuo e la ragione di stato, prevalgono, come elementi responsabili della risoluzione positiva del dramma, il perdono e la rinuncia.³⁴

non è altrettanto vero, a mio avviso, che «la sua romanità è quindi lontana dal significato originario», che quello di Tito «è un atto di coraggio che si identifica più con la generosità e la solidarietà che con l'annullamento dell'individuo in un ideale civile e politico».³⁵ Credo, infatti, che l'intreccio tra la classica funzione dell'eroe e il pensiero cattolico sia più complesso, e comporti proprio quell'annullamento di sé, tipico dell'eroi-

³⁴ MARIASILVIA TATTI, *L'antico mascherato. Roma antica e moderna nel Settecento: letteratura, melodramma, teatro*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 38.

³⁵ Ivi, p. 39.

co autocontrollo del sovrano. Come nota Ossola, *La clemenza* è «un soggetto che Metastasio e Mozart riunisce sotto il segno di un armonioso comporsi di virtù politiche», fondamentalmente laiche o comunque universali, «e religioso sentire».³⁶

La decisione finale di Tito, infatti, non risponde principalmente a ragioni di particolare opportunità politica o a un bisogno intimo di pace (scansando rimorso e frustrazione derivanti dall'applicazione di una giustizia vendicativa, da taglione), ma obbedisce innanzitutto al codice fondamentale romano: «parcere subiectis et debellare superbos» (*Æn.*, VI, 853), che è anche – *mutatis mutandis* – quello cattolico: «parcere subiectis et debita cedere pœnæ | supplicibus» (*Carmen de Iona*, 16-17). Sesto è colpevole ma apertamente *subiectus*, come si vede in II.10, e dunque merita clemenza, merita la pietà dell'imperatore, garanzia di solidità del potere di Roma, in quanto strumento di consenso.³⁷ E lo stesso vale per Vitellia, rea ma pentita e sottomessa, *subiecta* appunto, e dunque meritoria – come pure «Lentulo, e i suoi seguaci», perfidi, traditori, ma implicitamente *subiecti* anch'essi – della grazia del buon sovrano che, conoscuita ogni cosa, cancella i misfatti, oblia, ottimo garante e custode dei più autentici sentimenti latini, nonché – in silenziosa attualizzazione, opzionale – attore, per grazia di Dio, della clemenza cristiana, dell'amorevole assoluzione destinata a chi si pente veramente del peccato (benché in ottica cristiana le colpe non siano propriamente obliate ma rimesse al peccatore):

SESTO e VITELLIA

Tu, è ver, m'assolvi, Augusto,
ma non m'assolve il core
che piangerà l'errore
finché memoria avrà.

TITO

Il vero pentimento
di cui tu sei capace
val più d'una verace
costante fedeltà.

La risposta del protagonista appare paradossale ma, oltre a magnificare l'atto di autentica contrizione, riassume implicitamente il senso della staticità virtuosa dell'eroe, che non può esercitare la clemenza se non gli si dà modo, sbagliando, di farlo.

Non sfugga, tra l'altro, che l'attacco al sovrano è attacco a Roma, al suo vertice simbolico e fisico. Non a caso si insiste, con un parallelismo città-sovrano estremamente significativo, sull'immagine del Campidoglio che va a fuoco, che non è soltanto un mez-

³⁶ CARLO OSSOLA, «Clemenza e verità»: *Metastasio riconosciuto*, introduzione a PIETRO METASTASIO, *Oratori sacri*, a cura di Sabrina Stroppa, Venezia, Marsilio, 1996, p. 28.

³⁷ Cfr. BRAMANI, *Mozart massone* cit., p. 348: «Il perdono – di cui si può essere capaci dopo avere pazientemente coltivato i valori della *medietas* e del dialogo, ma anche dopo avere faticosamente conquistato un equilibrio interiore – prepara il terreno perché attecchisca un nuovo, inesplorato presupposto per la partecipazione politica: il consenso» (che peraltro, già augusteo, era nuovo e inesplorato solo relativamente).

LA CLEMENZA DI TITO
 OPERA SERIA
 Del Sign. W. A. Mozart
 Ridotta per il Piano Forte
 DAL SIGN. A. E. MÜLLER



IN HAMBURGO
 PRESSO G. A. BÖHME.

Frontespizio dello spartito per canto e pianoforte (in italiano e tedesco) della *Clemenza di Tito*, riduzione di August Eberhard Müller, Amburgo, Böhme, [1801]. Cambridge, Mass., Harvard University, Eda Kuhn Loeb Music Library.

zo per creare una situazione di estrema confusione, «un gran tumulto» che lasci Tito privo di scorta: l'esistenza e l'integrità del monarca coincidono con quelle dello stato, e il lutto per il presunto regicidio va in scena proprio davanti al disfacciamento di un edificio-simbolo, nel cui rogo pare dissolversi la felicità di Roma, che è appunto l'imperatore (si veda il coro di I.4, ripreso nel finale dell'opera: «A Roma in lui serbate l la sua felicità»).

È proprio colla parola «felicità» che l'opera mozartiana si chiude, e il finale è l'unica parte in cui l'intervento di Mozart e Mazzolà modifica sostanzialmente il taglio metastasiano. In un orizzonte di significati ampio e stratificato, soprattutto politico (e massonico), la felicità sociale diventa la chiave di volta di tutta l'architettura del dramma. Ed è l'altra faccia, inevitabile, dell'infelicità privata dell'imperatore: «In parole povere, come al solito si tratta di quanto costi al «cor» privato la pubblica «felicità» che non a caso diventa l'ultima parola dell'opera, pronunciata dai sudditi nella revisione del 1791».³⁸ L'infelicità personale, s'è detto, è il prezzo che l'eroe Tito, il «felice Augusto» (II.16), paga, sacrificando le proprie necessità, anche le più intime, a un valore superio-

³⁸ BELLINA, *Da Leopoldo I a Leopoldo II* cit., pp. 503-504.

re e, se vivere è fatica, per il sovrano lo è maggiormente, dovendo curare il bene collettivo, esercitando la tolleranza, la sopportazione. Dunque Tito è infelice, ma quel che importa, quel che è giusto, non è la sua ma la felicità del popolo, la felicità dei suoi sudditi, che è quella di Roma, dello stato. Secondo la Sala Di Felice,

nelle ultime scene il protagonista del dramma, l'eroe della clemenza pietosa, appare condannato a un patire tanto più tormentoso quanto meno meritato. Sembra pertanto delinearsi una condizione di dolore ingiusto, difficilmente tollerabile perché addirittura contrastante con i principi della morale, anche quella teatrale:³⁹

una situazione che deriverebbe dal particolare contesto storico in cui il dramma è stato composto (Tito «ci appare metafora di Carlo VI, sconfitto militarmente»)⁴⁰. Ma la sopportazione sovrumana del dolore è elemento chiave del paradigma del buon sovrano – in quanto prezzo della felicità collettiva – e dell'eroe in genere, del *magnus vir*, messo alla prova dalla divinità, e lo conferma proprio il *De clementia* di Seneca (IV, 2) citato dalla stessa studiosa: «Magnus vir es: sed unde scio, si tibi fortuna non dat facultatem exhibendæ virtutis?». Nel dramma la dolorosa gara tra gli «astri» tentatori (il fato, l'incontrollabile ineluttabilità degli eventi, cui è dunque attribuita, non solo idealmente, l'infedeltà degli amici) e la virtù dell'eroe, che con essa guadagna la gloria, è non solo giusta ma anche morale, e ha un forte valore didascalico, parenetico: se il sovrano è invitato a specchiarsi nelle gesta dell'eroe storico, i sudditi sono esortati ad ammirare la virtù regale e, insieme, ad avere grata compassione per il sacrificio del principe, che antepone la loro felicità alla propria.

Tutta tesa all'esaltazione della centralità dell'imperturbabile sovrano, che ha giudicato e opportunamente valutato l'esercizio della clemenza e le sue implicazioni (positive), la modifica mozartiana del finale investe non solo l'impianto di Metastasio, che prevedeva le nozze di Sesto e Vitellia,⁴¹ ma anche la stessa riduzione di Mazzolà, comunque rispettosa delle simmetrie originali (coppie Sesto-Vitellia e Servilia-Annio):

Con la partecipazione musicale del coro, Mozart alterò di prepotenza il messaggio conclusivo. Mazzolà aveva previsto una versificazione di bella simmetria, che ristabiliva l'assetto dell'opera seria: un sovrano e due coppie, col beneplacito della folla in coro. Ciò corrispondeva all'impianto metastasiano, in cui Sesto e Vitellia alla fine ritornano insieme. Mozart non lo ha accettato. Sarebbe andato contro l'idea che si era fatto della logica dell'azione. Per lui il tema della chiusa era l'affermazione della pura amicizia fra Tito e Sesto, che riporta l'imperatore anche in armonia con il suo popolo, appunto rappresentato dal coro. Vitellia non viene respinta dalla collettività, beninteso; le è concesso di cantare nel coro solistico dei nobili, ma perde la sua posizione di rilievo come partner di Sesto. Nonostante il grandioso «Non più di fiori», Mozart rinuncia al lieto fine collettivo previsto da Metastasio e radicato nel gruppo sociale, per

³⁹ SALA DI FELICE, *Osservazioni* cit., p. 156.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 156-157.

⁴¹ Cfr. KUNZE, *Il teatro di Mozart* cit., p. 676: «A differenza dello scioglimento convenzionale e poco credibile dell'originale metastasiano, qui l'imperatore non unisce in matrimonio la coppia dei protagonisti, Sesto e Vitellia. Il finale di questa ch'è soprattutto un'opera celebrativa ed encomiastica è tutto per Tito».



François Chauveau, Frontespizio della tragedia *Bérénice* di Jean Racine (1670), in *Oeuvres de Racine*, Paris, Claude Barbin, 1676, vol. 2. L'incisione rappresenta la scena conclusiva della tragedia (v.7), nella quale Tito e Berenice si separano, rinunciando al loro amore per il bene di Roma. Il commovente episodio è narrato da Annio nella scena 1.2 della *Clemenza di Tito* mozartiana.

privilegiare l'individuazione del singolo. È inevitabile che permanga così un residuo irrisolto nell'equilibrio dei personaggi, dal quale risulta chiaro una volta di più come il mondo di Metastasio stia definitivamente tramontando.⁴²

Effettivamente, sembra riproporsi più inquietante, perché in ambito serio, il superamento metastasiano che emerge evidente in *Così fan tutte*.⁴³ Ma nell'ambigua commedia era la tranquillante dimensione amorosa del poeta cesareo a essere corretta dal naturale bisogno di felicità individuale (e non, illuministicamente, dell'intera società) in uno spaccato di vita instabile, fondato sulla penosa trasferibilità del sentimento. Nella *Clemenza*, invece, l'architettura ideologica di Metastasio resta intatta, e addirittura rafforzata dalla modifica 'titocentrica' di Mozart, che aggiorna solo la prospettiva dell'amore, un elemento indubbiamente marginale ma che è pure una leggera crepa, genialmente vera, nella solida quadratura, un po' troppo perfetta, del lieto fine originale, una piccola sfumatura che rende l'orizzonte del dramma, se possibile, più realistico, più aperto, meno ideale, nonostante la frastornante apoteosi del favoloso sovrano buono e triste.

Sullo sfondo del capolavoro mozartiano, invero, più inquietante non è il tramonto del mondo metastasiano ma quello dell'*ancien régime*, di cui il *Tito*, glorificazione del dispotismo illuminato, è prodotto. Opera dell'ortodossia dell'antico regime, *La clemenza* vede il sovrano come autorità legittima e indiscussa, e in essa si sente fortissimo l'odore di un'immobilità ideologica, un'adesione *tout court* ai valori tradizionali dell'autorità politica e dell'immobilismo della società, un'essenza che in Francia, negli ultimi giorni mozartiani, è in drammatica discussione (mentre in Austria, per giunta, si assiste al «tracollo delle molteplici audaci riforme istituzionali promosse da Giuseppe II»⁴⁴). Ma *La clemenza* mozartiana non sembra affatto toccata dalla rivoluzione (e dal governo reazionario di Leopoldo II): anche musicalmente *Tito* «pare confuso dell'aura chiara ma immobile dello spirito illuminista».⁴⁵ Al massimo l'imperatore, lungi dall'essere al riparo dal dolore ed anzi «esposto, nel corso del dramma, ad una vera catena di pericoli, di sofferenze, di amare delusioni e tradimenti negli affetti»,⁴⁶ può apparire un aristocratico modello di tolleranza e resistenza per i sovrani europei di fronte alle tensioni sociali contemporanee. Ma per Mozart, fervente cattolico e massone, il convenzionale ma luminoso apparecchio dell'ammirato Metastasio,⁴⁷ attentamente

⁴² SCHMID, *Le opere teatrali di Mozart* cit., pp. 69-70.

⁴³ Rimando al mio «*Così fan tutte*» (e tutti)? *Percorsi tra Da Ponte e Mozart*, «La Fenice prima dell'Opera», 2012, 1, pp. 31-46.

⁴⁴ WOLFF, *Mozart sulla soglia della fortuna* cit., p. 23.

⁴⁵ KUNZE, *Il teatro di Mozart* cit., p. 655.

⁴⁶ SALA DI FELICE, *Osservazioni* cit., p. 154.

⁴⁷ Cfr. OSSOLA, «*Clemenza e verità*» cit., p. 27. Mozart conobbe personalmente il poeta cesareo, che lo ammirava, nel 1768 (cfr. Leopold Mozart a Johann Lorenz Hagenauer, 30 luglio 1768, in *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, a cura di Marco Murara, Varese, Zecchini, 2011, p. 254); nel 1770 ebbe in dono dal conte von Firmian l'edizione in nove volumi delle opere metastasiane (cfr. Leopold Mozart a sua moglie, 10 febbraio 1770, ivi, p. 294).

‘migliorato’ in collaborazione con Mazzolà, rappresenta soprattutto una preziosa opportunità, derivata dalla scelta del soggetto da parte di un comitato governativo in cui figuravano «alti esponenti della massoneria»,⁴⁸ di affrontare, come in una *Zauberflöte* ‘seria’, astratti percorsi di conoscenza («ch’io l tutto so», II.17), di dominio, di educazione al dominio di sé, lavoro (massonico) per la tolleranza e la concordia, per di più nello splendore formale – a lui estremamente familiare e congeniale – della poesia metastasiana. Nella solenne armonia che sigla l’opera, dunque, poco importa che nello stesso 1791 le vicende francesi prendano la via del non ritorno (e che Leopoldo II firmi la dichiarazione di Pillnitz). Mozart muore prima che la testa del re di Francia, troncata insieme ai suoi giorni, cada ai piedi di una ghigliottina:

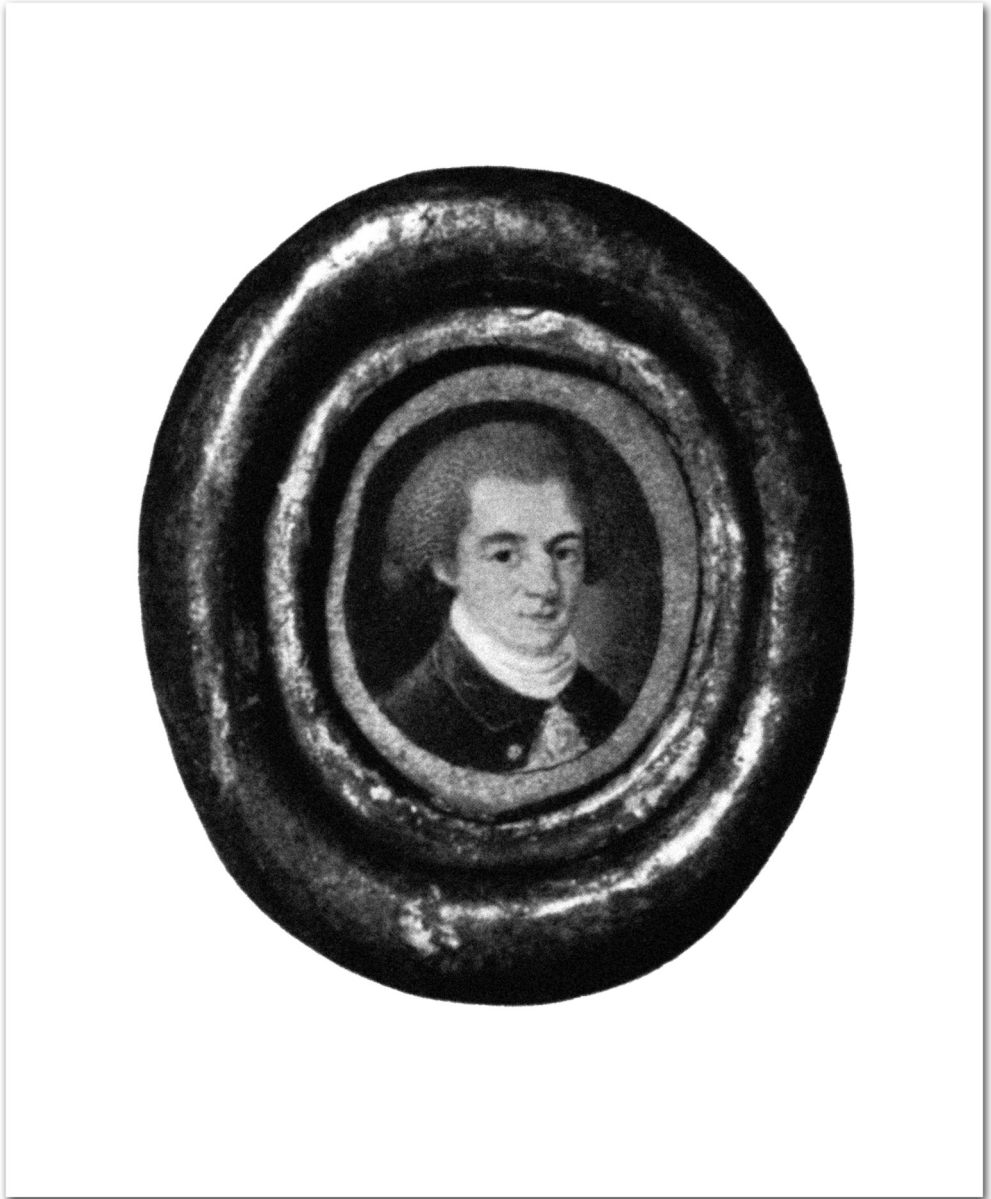
Troncate, eterni dei,
troncate i giorni miei
quel dì che il ben di Roma
mia cura non sarà.

⁴⁸ Cfr. BRAMANI, *Mozart massone* cit., pp. 75 e 299.

LA CLEMENZA DI TITO

Libretto di Caterino Mazzolà

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Caterino Mazzolà (Longarone 1745 - Venezia 1806). Da MARIA CALZAVARA MAZZOLA, *Memorie domestiche dei Mazzolà cittadini veneti e muranesi*, Roma, Farri, 1964. Poeta dell'Elettore di Sassonia dal 1780 al 1796, amico di Casanova e Da Ponte, Mazzolà fu nel 1791 per alcuni mesi poeta cesareo supplente a Vienna (tra la partenza di Da Ponte e l'arrivo di Bertati), periodo nel quale ridusse per Mozart il libretto della *Clemenza di Tito* metastasiana da tre a due atti. Tra il 1769 e il 1806 scrisse per Venezia e per Dresda una trentina di libretti, soprattutto comici, per Guglielmi, Salieri, Rust, Naumann, Schuster, Seydelmann, Dutillieu, Bianchi, Portugal, Mayr e Mortellari.

La clemenza di Tito, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Parte consistente del testamento operistico dell'autore, *La clemenza di Tito* fu allestita per la prima volta sulle scene del Nostitz Theater di Praga il 6 settembre 1791 per celebrare l'incoronazione di Leopoldo II di Asburgo Lorena, imperatore del Sacro romano impero, a re di Ungheria e Boemia. Accolta alla *première* con sostanziale freddezza da parte di pubblico e critica, l'opera colse allora sempre crescenti durante le repliche successive, affermandosi come uno dei titoli mozartiani più rappresentati nei primi decenni dell'Ottocento, insieme a *Don Giovanni* e alla *Zauberflöte*.

Il testo adottato per questa edizione rispecchia fedelmente il libretto del primo allestimento praghese,¹ con il consueto tacito riconducimento all'uso moderno di punteggiatura, uso delle maiuscole e ortografia. L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra licenziata dalla *Neue Mozart-Ausgabe*.²

Caterino Mazzolà (1745-1806), allora poeta dell'Elettore di Sassonia, nato a Longarone ma di origine muranese come Piave, formatosi a Venezia, negli ambienti letterari ma soprattutto nel suo ricchissimo circuito teatrale, amico di Gaspare Gozzi, Giacomo Casanova (con il quale intrattenne un corposo carteggio) e Lorenzo Da Ponte, subentrò come supplente temporaneo nel ruolo di poeta cesareo (1790-1792) proprio a Da Ponte. Egli fu quindi incaricato di redigere il libretto della *Clemenza di Tito*, adattando il testo di Pietro Metastasio, già intonato una quarantina di volte fin dall'opera di Antonio Caldara (1734). Lo scrittore lavorò a stretto contatto con Mozart, che gli chiese interventi radicali, a cominciare dalla riduzione degli atti da tre a due: ci è dunque parso utile porre a confronto in nota il libretto con la fonte metastasiana.³ Anche

¹ LA CLEMENZA / DI TITO, / *dramma serio per musica / in due atti / da rappresentarsi / nel Teatro Nazionale / di Praga / nel settembre 1791. / In occasione di solennizzare / il giorno dell'incoronazione / di sua / maestà l'Imperatore / Leopoldo II. / Nella stamperia di Nob. de Schönfeld.*

² WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito. Opera seria in due atti. Text nach Pietro Metastasio von Caterino Mazzolà. KV 621, vorgelegt von Franz Giegling, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1970 (Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 20).*

³ Ci siamo valse di PIETRO METASTASIO, *La clemenza di Tito*, in Id., *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2003, II. *Il regno di Carlo VI 1730-1740*, pp. 373-444; il riferimento va ad atti, scene e numero dei versi. I testi dell'edizione cartacea fanno parte di un Progetto Metastasio dell'Università degli studi di Padova, e sono anche disponibili *online*, variamente interrogabili, all'indirizzo <http://www.progetto-metastasio.it>. Sul librettista si legga l'ottima voce del *Dizionario biografico degli italiani* della Treccani, 2008 (vol. 72): «Caterino (Catterino) Tommaso Mazzolà», di Mario Armellini (*online*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/caterino-tommaso-mazzola_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/caterino-tommaso-mazzola_(Dizionario-Biografico)/)).

se condotto per sommi capi, l'accostamento consente di comprendere la nuova prospettiva drammaturgica di Mozart, un compositore geniale che seppe conciliare come pochi le esigenze della scena con quelle della musica.

ATTO PRIMO	<i>Scena I</i>	p. 53
	<i>Scena IV</i>	p. 58
	<i>Scena VI</i>	p. 63
	<i>Scena XI</i>	p. 68
ATTO SECONDO	<i>Scena I</i>	p. 73
	<i>Scena V</i>	p. 76
	<i>Scena XVI</i>	p. 88
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 93
	<i>Le voci</i>	p. 95

LA CLEMENZA DI TITO

dramma serio per musica in due atti

da rappresentarsi
nel Teatro Nazionale di Praga
nel settembre 1791

in occasione di solennizzare
il giorno dell'incoronazione
di sua maestà l'imperatore Leopoldo II

[Libretto di Caterino Mazzolà
dall'omonimo dramma per musica di Pietro Metastasio]

La musica è tutta nuova, composta dal celebre sig. Wolfgang Amadeo Mozart,
maestro di cappella in attuale servizio di sua maestà imperiale

INTERLOCUTORI

TITO VESPASIANO, <i>imperator di Roma</i>	[Tenore]	[Antonio Baglioni]
VITELLIA, <i>figlia dell'imperatore Vitellio</i>	[Soprano]	[Maria Marchetti Fantozzi]
SERVILIA, <i>sorella di Sesto, amante d'Annio</i>	[Soprano]	[Antonina Miklaszewicz]
SESTO, <i>amico di Tito, amante di Vitellia</i>	[Soprano]	[Domenico Bedini]
ANNIO, <i>amico di Sesto, amante di Servilia</i>	[Soprano]	[Carolina Perini]
PUBLICO, <i>prefetto del pretorio</i>	[Basso]	[Gaetano Campi]

La scena è in Roma.

Le tre prime decorazioni sono d'invenzione del sig. Pietro Travaglia, all'attuale servizio di S. A. il principe Esterazi.

La quarta decorazione è del sig. Preisig di Coblenz.

Il vestiario tutto nuovo di ricca e vaga invenzione del sig. Cherubino Babbini di Mantova.

ARGOMENTO.

Non à conosciuto l'antichità né migliore, né più amato Principe di Tito Vespasiano. Le sue virtù lo resero a tutti sì caro, che fu chiamato la delizia del genere umano. E pure due giovani Patrizi, uno de quali era suo Favorito, cospirarono contro di lui. Scoperta però la congiura furono dal Senato condannati a morire. Ma il clementissimo Cesare, contento di averli paternamente ammoniti, concesse loro, ed à loro complici un generoso perdono. Sueton, Aurel. Vict, Dio. Zonar, &c.

ARGOMENTO

Non ha conosciuto l'antichità né migliore, né più amato principe di Tito Vespasiano. Le sue virtù lo resero a tutti sì caro che fu chiamato la delizia del genere umano. E pure due giovani patrizi, uno de' quali era suo favorito, cospirarono contro di lui. Scoperta però la congiura furono dal Senato condannati a morire. Ma il clementissimo Cesare, contento di averli paternamente ammoniti, concesse loro ed a' loro complici un generoso perdono.

Sueton., Aurel. Vict., Dio, Zonar, ecc.⁴

⁴ SVETONIO, *De vita Caesarum*; AURELIO VITTORE, *De vita et moribus imperatorum romanorum*; DIONE CASSIO, *Ῥωμαϊκὴ ἱστορία*; GIOVANNI ZONARA, *Ἐπιτομὴ Ἱστοριῶν*.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

*Appartamenti di Vitellia.*¹

¹ *Ouverture. Allegro* – c, Do.

Composta a opera finita (come d'abitudine per Mozart), l'*ouverture* della *Clemenza di Tito* anticipa nel suo tono celebrativo e solenne il carattere edificante dell'azione rappresentata, comunicando in tal modo, pur senza alcun legame tematico con il resto dell'opera, l'intendimento complessivo del dramma. La potente fanfara d'apertura – un disegno ascendente all'unisono costruito sull'accordo di tonica declamato dalla piena orchestra –, si propone come un motto volto a celebrare la superiore statura morale dell'imperatore, ch'è la sua vera forza. L'inciso si lega, per via del carattere solenne e del ritmo puntato su una triade ascendente, alla marcia n. 4 che introdurrà la grande scena del Campidoglio, quando Tito apparirà in tutto il suo fragile splendore circondato dalle lodi degli astanti. Più che di un omaggio encomiastico, come hanno scritto alcuni commentatori, si tratta di un *topos* della regalità, visto che troviamo la medesima sequenza, ma in Re, all'inizio dell'*Idomeneo*, capolavoro dell'opera seria scritto dieci anni prima:

ESEMPIO 1a (*Ouverture*, bb. 1-8)

Allegro

Segue un movimento in forma sonata dalle proporzioni più contenute dell'usuale – e molto si è insistito, a torto, sull'urgenza con la quale l'autore dovette ultimare il brano –, ma esemplare per la maestria tecnica che governa l'economia dei mezzi a fini drammatici. Il primo motivo, un accordo tenuto di tonica che evolve in un inciso discendente di semiminime staccate dei violini per seste cui risponde una figura sincopata e ansiosa di violini e viole, unisce semplicità ed eleganza:

ESEMPIO 1b (bb. 8-11)

Una sezione di raccordo svolta su rapide figurazioni scalari a piena orchestra conduce quindi a una pausa inaspettata che precede l'ingresso del secondo tema, una frase gaia e suadente alla dominante ripartita tra flauti e oboi per terze, cui fanno eco fagotti e archi gravi su valori più larghi:

(VITELLIA e SESTO)

VITELLIA

Ma che? sempre l'istesso,²
 Sesto, a dirmi verrai? So che sedotto
 fu Lentulo da te; che i suoi seguaci
 son pronti già; che il Campidoglio acceso
 darà moto a un tumulto. Io tutto questo
 già mille volte udii; la mia vendetta
 mai non veggo però. S'aspetta forse
 che Tito a Berenice in faccia mia
 offra d'amor insano
 l'usurato mio soglio, e la sua mano?
 Parla, di', che s'attende?

SESTO

Oh Dio!

VITELLIA

Sospiri!

SESTO

Pensaci meglio, o cara,
 pensaci meglio. Ah, non togliamo in Tito
 la sua delizia al mondo, il padre a Roma,
 l'amico a noi. Fra le memorie antiche
 trova l'egual, se puoi. Fingiti in mente
 eroe più generoso, e più clemente.
 Parlagli di premiar: poveri a lui
 sembran gli erari sui.

segue nota 1

ESEMPIO 1c (bb. 29-37)

The musical score for Example 1c (bb. 29-37) is presented in two systems. The first system includes parts for Flute I (Fl. I) and Oboe I (Ob. I), marked 'solo' and 'p'. The second system includes parts for Bassoon (Fag.) and Violoncello/Double Bass (Vlc. Cb.). The notation shows complex rhythmic figures and dynamic markings across the instruments.

Quasi a preannunciare le terribili vicissitudini cui sarà soggetto, suo malgrado, il nobile protagonista, lo sviluppo è basato sulla variazione della prima cellula motivica del primo tema, poggiato spesso sul ritmo puntato della fanfara, sottoposta a un esteso peregrinare tonale e a dissonanze sempre più marcate, sul cupo mugghiare dell'intera orchestra. La ripresa retrograda dell'esposizione (a partire dal secondo tema) consente di concentrare l'enorme tensione accumulatasi sulla fanfara d'apertura, ora combinata con le effervescenti figurazioni scalari precedenti. Ne esce dominante l'immagine di una serenità capace di sovrastare le avversità della vita, presupposto di quella clemenza che l'eroe eponimo eserciterà più volte nel corso dell'azione.

² L'ampia scena dialogica sulla quale si alza il sipario ha la funzione di introdurre gli antefatti della vicenda (riferiti alla storica figura di Tito e al suo amore, ricambiato, per Giulia Berenice di Cilicia), permettendo al contempo un'efficace caratterizzazione dei personaggi di Vitellia e Sesto. Combattuto tra l'amore per la figlia del deposedo imperatore Vitellio e l'affetto fraterno nei confronti del sovrano attuale, l'uomo si presenta fin da subito irresoluto nel portare a termine il complotto già ordito; la donna, invece, appare posseduta da un'ossessiva brama di vendetta e animata da inesausto slancio volitivo che le permette di sfruttare senza scrupoli la soggezione passionale dell'amante.

Parlagli di punir: scuse al delitto
cerca in ognun; chi all'inesperta ei dona,
chi alla canuta età. Risparmia in uno
l'onor del sangue illustre; il basso stato
compatisce nell'altro. Inutil chiama,
perduto il giorno ei dice,
in cui fatto non ha qualcun felice.

VITELLIA

Dunque a vantarmi in faccia
venisti il mio nemico? e più non pensi
che questo eroe clemente un soglio usurpa
dal suo tolto al mio padre?
che m'ingannò, che mi sedusse (e questo
è il suo fallo maggior) quasi ad amarlo?
E poi, perfido! e poi di nuovo al Tebro
richiamar Berenice! una rivale
avesse scelta almeno
degnà di me fra le beltà di Roma.
Ma una barbara, Sesto,
un'esule antepormi, una regina!

SESTO

Sai pur che Berenice
volontaria tornò.

VITELLIA

Narra a' fanciulli
codeste fole. Io so gli antichi amori;
so le lacrime sparse allor che quindi
l'altra volta parti; so come adesso
l'accolse e l'onorò: chi non lo vede?
Il perfido l'adora.

SESTO

Ah principessa,
tu sei gelosa.

VITELLIA

Io!

SESTO

Sì.

VITELLIA

Gelosa io sono,
se non soffro un disprezzo?

SESTO

Eppur...

VITELLIA

non hai cor d'acquistarmi.
Eppure

SESTO

Io son...

VITELLIA

Tu sei
sciolto d'ogni promessa. A me non manca
più degno esecutor dell'odio mio.

SESTO

Sentimi.

VITELLIA

Intesi assai.

SESTO

Fermati!

VITELLIA

Addio.

SESTO

Ah Vitellia, ah mio nume,
non partir! Dove vai?
Perdonami, ti credo, io m'ingannai.

SESTO

Come ti piace imponi:³
regola i moti miei.
Il mio destin tu sei:
tutto farò per te.

VITELLIA

Prima che il sol tramonti,
estinto io vo' l'indegno.
Sai ch'egli usurpa un regno
che in sorte il ciel mi diè.

SESTO

Già il tuo furor m'accende.

³ n. 1. Duetto. *Andante-Allegro* – ♪, Fa.

Ricavato dai versi conclusivi della scena corrispondente dell'originale metastasiano (t.1, 93-97), il duetto sviluppa l'antinomia drammatica propria della coppia. Il tono con cui Sesto esordisce pare quello di un solenne giuramento, come suggerisce il severo *incipit* puntato dei violini e gli insistenti staccatissimi degli archi sui quali l'uomo assicura di essere disposto a tutto:

VITELLIA

Ebben, che più s'attende?

SESTO

Un dolce sguardo almeno
sia premio alla mia fé!

A DUE

Fan mille affetti insieme
battaglia in me spietata.
Un'alma lacerata
più della mia non v'è.

SCENA II

(ANNIO, e detti)

ANNIO

Amico, il passo affretta:⁴
Cesare a sé ti chiama.

VITELLIA

Ah, non perdetevi
questi brevi momenti. A Berenice
Tito gli usurpa.*segue nota 3*

ESEMPIO 2a (n. 1, bb. 3-13)

Sesto



Co-me ti pia-ce im-po-ni, im-po-ni: re-go-la i mo-ti mic-i.

Il mio de-stin tu se-i; tut-to fa-rò per te, tut-to, tut-to fa-rò per te.

Non appena interviene Vitellia, tuttavia, la quale impone con risolutezza che Tito sia assassinato «prima che il sol tramonti», una brusca modulazione alla dominante sui fremiti prolungati di violini secondi e viole interrompe l'andamento misurato, mentre un rabbioso inciso ascendente dei violini primi infiamma il discorso orchestrale:

ESEMPIO 2b (bb. 14-17)

Vitellia



Pri-ma che il sol tra-mon-ti, e-stin-to io vò l'in-de-gno.

Il furore della donna, dilatato dall'enfatica cadenza in *forte* coronata da una figurazione discendente in terzine di semicrome sempre dei violini primi, è prontamente condiviso da Sesto – non a caso il passaggio è ripreso, in forma lievemente variata, dai violini secondi –, ma sulla nuova sollecitazione ad agire da parte di Vitellia l'uomo ritratta il proprio ardire, manifestando con una frase delicata dal profilo cromatico la tenera richiesta di un «dolce sguardo almeno». L'attimo di sospensione che segue, una pausa di semiminima con corona, pare responso più che esauriente, prima che il duetto si concluda con una sezione «a due» in tempo più mosso (*Allegro*) in cui entrambi i personaggi esprimono la loro inquietudine attraverso linee vocali che si sciolgono in singhiozzi affannosi.

⁴ Non appena Annio, patrizio e amico di Sesto, informa i presenti che Tito ha rotto il fidanzamento con la regina Berenice per ragioni di stato, Vitellia intravede speranzosa, nell'uscita di scena della «barbara» rivale, nuovo spazio di manovra nella scalata al trono d'imperatrice e ordina all'amante di rimandare la congiura. A nulla valgono le titubanti proteste dell'uomo, che anzi viene schernito dalla sprezzante nobildonna per la sua cieca lealtà nei suoi confronti.

non mi stancar con questo
molesto dubitar.
Chi ciecamente crede,
impegna a serbar fede;
chi sempre inganni aspetta,
alletta ad ingannar.

(Parte)

SCENA III

(SESTO ed ANNIO)

ANNIO

Amico, ecco il momento⁶
di rendermi felice. All'amor mio
Servilia promettesti. Altro non manca
che d'Augusto l'assenso. Ora da lui
impetrarlo potresti.

SESTO

Ogni tua brama,
Annio, m'è legge. Impaziente anch'io
questo nuovo legame, Annio, desio.

ANNIO e SESTO (*a due*)

Deh, prendi un dolce amplesso,⁷
amico mio fedel,
e ognor per me lo stesso
ti serbi amico il ciel.

(Partono)

SCENA IV

*Parte del Foro romano magnificamente adornato
d'archi, obelischi e trofei; in faccia aspetto esteriore
del Campidoglio e magnifica strada per cui vi si
ascende.*⁸

(PUBLIO, senatori romani, e i legati delle provincie
soggette, destinati a presentare al Senato gli annui
imposti tributi. Mentre TITO, preceduto da littori, se-
guito da pretoriani, e circondato da numeroso po-
polo, scende dal Campidoglio, cantasi il seguente
coro)

⁶ Nel fulmineo recitativo dopo la partenza di Vitellia, Sesto acconsente fraternamente alla supplica di Annio che gli chiede, quale pegno di amicizia, di sollecitare l'assenso dell'imperatore al suo matrimonio con Servilia, sorella dell'amico. Si appresta una nuovo nodo, che metterà ben presto in crisi le scelte di Tito.

⁷ n. 3. Duetto. *Andante* – $\frac{6}{8}$, Do.

Quindi i due rinsaldano il proprio legame virile in un breve duetto in cui la disposizione omoritmica delle voci per terze e seste si sposa all'incantevole spontaneità del linguaggio musicale a trasmettere l'immagine di un rapporto umano vissuto 'all'unisono' e proiettato su una dimensione spirituale, quasi ideale:

ESEMPIO 4 (n. 3, bb. 1-5)

Andante

Sesto

Deh pren - di un dol - ce am - ples - so, a - mi - co mio fe - del;

Annio

Il brano inoltre, espressamente inserito dal librettista, conclude un'estesa progressione tonale (Do-Fa-Sol-Do) che salda in un solo arco drammatico *ouverture* e primo quadro dell'opera prefigurando la maestosa tonalità di Do quale perno centrale di una concezione generale perfettamente simmetrica.

⁸ n. 4. Marcia. *Maestoso* – $\frac{6}{8}$, Mib.

Un repentino cambio di scena che dagli appartamenti privati di Vitellia porta alla magnificenza del Campidoglio romano introduce il versante politico-celebrativo del dramma. Una fanfara in ritmo puntato, che traccia un arco con l'*ouverture*, apre la solenne cerimonia di presentazione dei tributi scandita da una marcia sfarzosa, al cui incedere Tito, circondato dal popolo, scende dal Campidoglio alla testa di un imponente corteo di dignitari.

CORO

Serbate, o dei custodi⁹
della romana sorte,
in Tito il giusto, il forte,
l'onor di nostra età.

Voi gl'immortali allori
sulla cesarea chioma,
voi custodite a Roma
la sua felicità.

Fu vostro un sì gran dono:
sia lungo il dono vostro;
l'invidii al mondo nostro
il mondo che verrà.

(Nel fine del coro suddetto, ANNIO e SESTO da diverse parti)

PUBLIO (a Tito)

Te della patria il padre¹⁰
oggi appella il Senato, e mai più giusto
non fu ne' suoi decreti, o invitto Augusto.

ANNIO

Né padre sol, ma sei
suo nume tutelar. Più che mortale
giacché altrui ti dimostri, a' voti altrui
comincia ad avvezzarti. Eccelso tempio
ti destina il Senato, e là si vuole
che fra divini onori
anche il nume di Tito il Tebro adori.

PUBLIO

Quei tesori che vedi,
delle serve provincie annui tributi,
all'opra consagram. Tito non sdegni
questi del nostro amor pubblici segni.

TITO

Romani, unico oggetto
è de' voti di Tito il vostro amore,
ma il vostro amor non passi
tanto i confini suoi
che debbano arrossirne e Tito, e voi.

⁹ n. 5. Coro. *Allegro* – c, Mi♭.

Senza soluzione di continuità si ode quindi un energico coro encomiastico sul quale l'imperatore, scortato da un ampio seguito di littori e pretoriani, fa il suo ingresso trionfale in scena acclamato da ogni parte quale sovrano «giusto e forte».

ESEMPIO 5 (n. 5, bb. 15-19)

Sopran
Contralti

Tenori
Bassi

Fl.
Cl.
VI. I-II

Cor.
Vle
Fag.
Vlc.
Cb.

Ser - ba - te, oh Dei cu - sto - di

¹⁰ Poche battute di recitativo bastano a Tito per attestare quanto siano ben riposte le lodi popolari: anziché per costruire un tempio in suo onore, come propone il Senato, i tributi provenienti dalle province dell'impero verranno subito utilizzati per alleviare le tragiche conseguenze dell'eruzione del Vesuvio. L'immagine del monarca prodigo e 'illuminato' è infine sancita dalla ripresa della marcia precedente (*Maestoso* – c, Mi♭), durante cui il coro esce di scena.

da lui prender non dei. Come potresti
sposa egger più degna
dell'impero, e di te? Virtù, bellezza,
tutto è in Servilia. Io le conobbi in volto
ch'era nata a regnar. De' miei presagi
l'adempimento è questo.

SESTO

(Annio parla così? Sogno o son desto?)

TITO

Ebben, recane a lei,
Annio, tu la novella; e tu mi siegui,
amato Sesto; e queste
tue dubbieze deponi. Avrai tal parte
tu ancor nel soglio, e tanto
t'innalzerò, che resterà ben poco
dello spazio infinito
che fraposer gli dei fra Sesto e Tito.

SESTO

Questo è troppo, o signor. Modera almeno,
se ingrati non ci vuoi,
modera, Augusto, i benefici tuoi.

TITO

Ma che (se mi negate
che benefico io sia), che mi lasciate?

Del più sublime soglio¹²

l'unico frutto è questo:
tutto è tormento il resto,
e tutto è servitù.

Che avrei, se ancor perdessi

le sole ore felici
ch'ho nel giovar gli oppressi,
nel sollevar gli amici,
nel dispensar tesori
al merto e alla virtù?

(Parte con Sesto)

SCENA V

(ANNIO, e poi SERVILIA)

ANNIO

Non ci pentiam. D'un generoso amante¹³
era questo il dover. Mio cor, deponi

¹² n. 6. Aria. *Andante* – c, Sol.

Il brano di sortita di Tito, strutturato come aria con *da capo* nella sua forma più semplice e concisa – nella ripetizione della prima strofa l'unica variazione della linea vocale interessa la parola «servitù» nel verso conclusivo –, è un'ulteriore espressione dell'animo equilibrato del sovrano che, dismessi i panni cerimoniali, si presenta quale uomo munifico e spontaneo. La nobile compostezza dell'ordito orchestrale, caratterizzato da incisi ascendenti in stile imitativo degli archi, asseconda mirabilmente la semplice linea vocale del tenore, lasciando diffondere un'aura di stupefatta serenità che amplifica l'implicita ironia del contesto – per Servilia l'unione con l'imperatore non è beneficio ma fonte di infelicità, e l'amico Sesto, tanto innalzato, si trasformerà di lì a poco in attentatore:

ESEMPIO 6 (n. 6, bb. 1-3)

Andante

Tito
Del più su - bli - me - so - glio l'u - ni - co frutto è que - sto:

VI. I
VI. II
Vle.
Cb.

p *cresc.* *f*

¹³ Non appena i due escono di scena, Annio si appresta a comunicare a Servilia la decisione di Tito. Disposto a mutare l'amore di un tempo in rispetto nei confronti della propria sovrana, l'uomo si dichiara rassegnato a per-

le tenerezze antiche: è tua sovrana
chi fu l'idolo tuo. Cambiar conviene
in rispetto l'amore. Eccola. Oh dei!
mai non parve sì bella agli occhi miei.

SERVILIA

Mio ben.

ANNIO

Taci, Servilia. Ora è delitto
il chiamarmi così.

SERVILIA

Perché?

ANNIO

Ti scelse

Cesare (che martir!) per sua consorte.
A te, (morir mi sento) a te m'impose
di recarne l'avviso (oh pena!) ed io...
io fui... (parlar non posso) Augusta; addio.

SERVILIA

Come! fermati. Io sposa
di Cesare? E perché?

ANNIO

Perché non trova

beltà, virtù che sia
più degna d'un impero, anima... Oh stelle!
che dirò? lascia, Augusta,
deh lasciami partir.

SERVILIA

Così confusa
abbandonarmi vuoi? Spiegati: dimmi,
come fu? Per qual via?...

ANNIO

Mi perdo s'io non parto, anima mia.

Ah perdona al primo affetto¹⁴
questo accento sconsigliato,
colpa fu del labbro, usato
a così chiamarti ognor.

SERVILIA

Ah tu fosti il solo oggetto
che finor fedele amai;
e tu l'ultimo sarai,
come fosti il primo amor.

ANNIO

Cari accenti del mio bene.

SERVILIA

Oh mia dolce, cara spene.

A DUE

Più che sento i sensi tuoi
in me cresce più l'ardor.
Qual piacer il cor risente
quando un'alma è all'altra unita!...
Ah si tronchi dalla vita
tutto quel che non è amor.

(Partono)

segue nota 13

dere l'amata, ma non appena la donna lo raggiunge esita nel renderle nota la verità. Il violento conflitto interiore di cui è preda si traduce efficacemente nella caotica combinazione di nomi con cui Annio chiama la fidanzata: dapprima «Servilia», quindi «Augusta», infine «anima mia» a palesare l'ardere di un sentimento tutt'altro che sopito.

¹⁴ n. 7. Duetto. *Andante* - $\frac{2}{4}$, La.

Il duetto seguente, che combina in modo ingegnoso la prima quartina dello sfogo emotivo di Annio nella *Clemenza* di Metastasio (1.6) con i versi iniziali, soffusi di delicato romanticismo, dell'aria di Servilia, volti da quinari a ottonari (1.7), apre uno squarcio di squisito lirismo nel clima assai severo di un'opera eminentemente politica. Imperniato su una soave melodia introdotta dai violini primi, si compone di tre sezioni che illustrano il graduale espandersi della passione amorosa nei due personaggi. All'esordio di Annio, la cui tenera richiesta di perdono per averla chiamata «anima mia» è raddoppiata all'ottava bassa dai fagotti su una trama armonica assai ricca,

ESEMPIO 7 (n. 7, bb. 4-8)

Annio 

Ah per - do - na al pri - mo.af - fet - to que - sto.ac - cen - to scon - si - glia-to:

Servilia replica riprendendo la medesima linea vocale, ora sostenuta dai flauti all'ottava acuta - l'espedito ha l'ovvia motivazione di caratterizzare il sesso degli amanti per via timbrica - e con parole che confermano la sin-

SCENA VI

Ritiro delizioso nel soggiorno imperiale sul colle Palatino

(TITO, e PUBLIO con un foglio)

TITO

Che mi rechi in quel foglio?¹⁵

PUBLIO

I nomi ei chiude

de' rei che osar con temerari accenti

de' Cesari già spenti

la memoria oltraggiar.

TITO

Barbara inchiesta

che agli estinti non giova, e somministra

mille strade alla frode

d'insidiar gl'innocenti.

PUBLIO

Ma v'è, signor, chi lacerare ardisce

anche il tuo nome.

TITO

E che perciò? Se 'l mosse

leggerezza, nol curo;

se follia, lo compiangio.

Se ragion, gli son grato! e se in lui sono

impeti di malizia, io gli perdono.

PUBLIO

Almen...

SCENA VII

(SERVILIA e detti)

SERVILIA

Di Tito al piè...

TITO

Servilia! Augusta!

SERVILIA

Ah signor, sì gran nome

non darmi ancora. Odimi prima... Io deggio

palesarti un arcan.

TITO

Publio, ti scosta,

ma non partir.

(Publio si ritira)

SERVILIA

Che del Cesareo alloro

me fra tante più degne,

generoso monarca, inviti a parte,

è dono tal che desteria tumulto

nel più stupido cor. Ma...

TITO

Parla.

SERVILIA

Il core,

signor, non è più mio. Già da gran tempo

Annio me lo rapì. Valor che basti

non ho per obbliarlo. Anche dal trono

il solito sentiero

farebbe a mio dispetto il mio pensiero.

So che oppormi è delitto

d'un Cesare al voler, ma tutto almeno

sia noto al mio sovrano;

poi, se mi vuol sua sposa, ecco la mano.

segue nota 14

cerità del suo affetto. Dopo un breve scambio di lacerti melodici le due voci si uniscono infine nell'ultima quartina, che il librettista riprese dal coro conclusivo dell'opera giocosa *La dama soldato*, da lui scritta per Johann Gottlieb Naumann e andata in scena a Dresda pochi mesi prima, a suggellare un'intesa vivificata dall'amore.

¹⁵ Seguendo fedelmente la fonte (1.8-9), la coppia di scene di recitativo con le quali si apre il quadro ambientato in un «ritiro delizioso» nel palazzo imperiale sul Palatino tratteggia in modo eloquente la morale umanitaria del dramma offrendo l'immagine ideale di una monarca che regna con mitezza e tolleranza. Nel dialogo con Publio l'imperatore dapprima si rifiuta di punire i nemici politici inseriti in una lista che il prefetto del pretorio gli ha appena consegnato – in Metastasio il bisogno di clemenza era giustificato da Tito con una battuta di sconvolgente sincerità: «Se la giustizia usasse l di tutto il suo rigor, sarebbe presto l un deserto la terra» (1.8, 364-366) –, quindi rinuncia generosamente alle nozze con Servilia, dopo che la donna lo ha informato del suo affetto per Annio.

TITO

Grazie, o numi del ciel. Pur si ritrova
chi s'avventuri a dispiacer col vero.
Alla grandezza tua la propria pace
Anno pospone! Tu ricusi un trono
per essergli fedele! ed io dovrei
turbar fiamme sì belle! Ah non produce
sentimenti sì rei di Tito il core.
Sgombra ogni tema. Io voglio
stringer nodo sì degno, e n'abbia poi
cittadini la patria eguali a voi.

SERVILIA

Oh Tito! oh Augusto! oh vera
delizia de' mortali! Io non saprei
come il grato mio cor...

TITO

Se grata appieno

esser mi vuoi, Servilia, agli altri inspira
il tuo candor. Di publicar procura

che grato a me si rende,
più del falso che piace, il ver che offende.

Ah, se fosse intorno al trono¹⁶
ogni cor così sincero,
non tormento un vasto impero,
ma saria felicità.

Non dovrebbero i regnanti
tollerar sì grave affanno
per distinguer dall'inganno
l'insidiata verità.

(Parte)

¹⁶ n. 8. Aria. *Allegro* – c, Re.

L'esuberanza con cui l'imperatore si compiace dell'onestà mostrata da Servilia sfocia in una vivace arietta del tenore che, nonostante l'affinità a livello formale con il precedente brano solistico, se ne distacca per il carattere più schietto e appassionato dell'idioma musicale. Persino l'*incipit* tematico ricalca nel profilo melodico quello dell'aria di sortita (cfr. es. 6), ma ora si distende su intervalli più ampi a tradurre una gioia non più trattenuta dagli obblighi del ruolo istituzionale e sottolineata dalla palpazione alquanto eccitata in orchestra di fagotti e archi gravi a sostegno della linea vocale:

ESEMPIO 8 (n. 8, bb. 8-13)

The musical score for Example 8 consists of four staves. The top staff is the vocal line for Tito, in G major and 2/4 time, with the lyrics: "Ah, se fos-se in-tor-no al tro-no o - gni cor co-si sin-ce-ro,". The second staff is for Oboe VI I, which plays a melodic line with some grace notes. The third and fourth staves are for Violins (Vle) and Fagots/Double Bass (Fag. Vlc.), which play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cello/Double Bass (Cb.) part is indicated at the bottom of the score.

La sublime aspirazione a vivere sereno e felice perché sciolto dagli affanni gravosi del potere, trova poi suggestiva pittura sonora nella ripresa, quando alle parole «un vasto impero» si riaffaccia, preceduto da un vigoroso moto discendente degli archi, un marziale motivo puntato di oboi e corni già ascoltato nel coro encomiastico (cfr. es. 5). Associato più volte nel corso dell'opera all'idea di sovranità, il tema rende così percepibile il dissidio interiore che turba l'animo di Tito. Le due quartine sono riprese integralmente dalla fonte metastasiana (1.8).

SCENA VIII

(SERVILIA, poi VITELLIA)

SERVILIA

Felice me!

VITELLIA

Posso alla mia sovrana¹⁷
 offrir del mio rispetto i primi omaggi?
 Posso adorar quel volto
 per cui d'amor ferito
 ha perduto il riposo il cor di Tito?

SERVILIA

Non esser meco irata:
 forse la regia destra è a te serbata.
 (Parte)

SCENA IX

(VITELLIA, poi SESTO)

VITELLIA

Ancora mi schernisce?
 Questo soffrir degg'io
 vergognoso disprezzo? Ah con qual fasto
 qui mi lascia costei! Barbaro Tito,
 ti pareva dunque poco
 Berenice antepormi? Io dunque sono
 l'ultima de' viventi? Ah trema ingrato,
 trema d'avermi offesa. Oggi 'l tuo sangue...

SESTO

Mia vita.

VITELLIA

Ebben, che rechi? Il Campidoglio
 è acceso? è incenerito?
 Lentulo dove sta? Tito è punito?

SESTO

Nulla intrapresi ancor.

VITELLIA

Nulla! e sì franco
 mi torni innanzi? E con qual merto ardisci
 di chiamarmi tua vita?

SESTO

È tuo comando
 il sospendere il colpo.

VITELLIA

E non udisti
 i miei novelli oltraggi? Un altro cenno
 aspetti ancor? Ma ch'io ti creda amante
 dimmi, come pretendi,
 se così poco i miei pensieri intendi?

SESTO

Se una ragion potesse
 almen giustificarmi...

VITELLIA

Una ragione!
 Mille n'avrai, qualunque sia l'affetto
 da cui prenda il tuo cor regola e moto.
 È la gloria il tuo voto? Io ti propongo
 la patria a liberar. Sei d'un illustre
 ambizion capace? Eccoti aperta
 una strada all'impero.
 Renderti fortunato
 può la mia mano? Corri,
 mi vendica, e son tua.
 D'altri stimoli hai d'uopo?
 Sappi che Tito amai,
 che del mio cor l'acquisto
 ei t'impedì, che se rimane in vita
 si può pentir, ch'io ritornar potrei
 (non mi fido di me) forse ad amarlo.
 Or va': se non ti move
 desio di gloria, ambizione, amore,
 se tolleri un rivale,
 che usurpò, che contrasta,
 che involarti potria gli affetti miei,
 degli uomini 'l più vil dirò che sei.

¹⁷ L'estesa sezione dialogica che ha inizio con l'ingresso di Vitellia riannoda i fili, interrotti dopo la scena iniziale, del complotto ordito dalla primadonna e contrappone al ritratto appena tracciato del monarca, «vera delizia de' mortali», l'indole perversa della protagonista. Nel fugace incontro che la donna ha con Servilia i maliziosi sbuffeggi nei confronti della presunta rivale le impediscono, nonostante le parole sibilline rivoltele da quest'ultima, di venire a conoscenza della rinuncia di Tito. Sentendosi insultata e ancora rifiutata, Vitellia sfoga quindi la propria rabbia su Sesto che, capitato in scena nel momento meno opportuno, deve sopportare i nuovi rimproveri dell'amante, esasperata dalle continue perplessità dell'uomo.

SESTO

Quante vie d'assalirmi!
Basta, basta non più, già m'inspirasti,
Vitellia, il tuo furore. Arder vedrai
fra poco il Campidoglio, e quest'acciario
nel sen di Tito... (Ah sommi dei! qual gelo
mi ricerca le vene...)

VITELLIA

Ed or che pensi?

SESTO

Ah Vitellia!

VITELLIA

Il prevedi,
tu pentito già sei.

SESTO

Non son pentito,

ma...

VITELLIA

Non stancarmi più. Conosco, ingrato,
che amor non hai per me. Folle ch'io fui!

Già ti credea, già mi piacevi, e quasi
cominciavo ad amarti. Agli occhi miei
involati per sempre,
e scordati di me.

SESTO

Fermati: io cedo,

io già volo a servirti.

VITELLIA

Eh non ti credo:

m'ingannerai di nuovo. In mezzo all'opra
ricorderai...

SESTO

No: mi punisca amore,
se penso ad ingannarti.

VITELLIA

Dunque corri; che fai? Perché non parti?

SESTO

Parto, ma tu, ben mio,¹⁸
meco ritorna in pace:
sarò qual più ti piace,
quel che vorrai farò.

¹⁸ n. 9. Aria. *Adagio-Allegro-Allegro assai* - $\frac{3}{4}$, Sib.

Convinto infine ad agire con meschino ricatto amoroso, l'amante deluso si congeda con una toccante aria di partenza con clarinetto obbligato, nella quale la voce intrattiene un dialogo persistente con lo strumento solista, metafora timbrica e melodica di un sentimento melanconico (la parte dell'ancia è integralmente fiorita, e scende nel registro più grave) per una Vitellia ideale, cui Sesto si rivolge. Il brano riflette nella progressiva accelerazione agogica i turbamenti emotivi che inquietano l'animo di Sesto. Nella prima sezione l'implorante linea melodica, solenne e compassata quasi a suggerire quanto il personaggio subisca una risoluzione di cui non riesce a comprendere le reali motivazioni, proietta sulla situazione un velo di delicata mestizia:

ESEMPIO 9 (n. 9, bb. 4-10)

The musical score for Example 9 consists of four systems. The first system shows Sesto's vocal line with the lyrics "Par-to, par-to, ma tu ben mi - o, me-co ri-toma in pa - ce,". The second system shows the instrumental accompaniment for VI. I and VI. II. The third system shows the accompaniment for Vle, Vlc., and Cb. The fourth system shows the continuation of the instrumental accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p* and *Cor.*

La frase stentorea con la quale, subito dopo il primo cambiamento di agogica e tempo (*Allegro - e*), Sesto supplica la donna di guardarlo rivela, nella sua stretta analogia con le parole che aprivano il duetto d'esordio con Vitellia (cfr. es. 2a), la totale dipendenza dell'uomo dalla primadonna. Segue infine una coda assai rapida (*Allegro*

Guardami, e tutto obbligo,
 e a vendicarti io volo:
 a questo sguardo solo
 da me si penserà.
 (Ah, qual poter, oh dei!
 donaste alla beltà.)
 (Parte)

SCENA X

(VITELLIA, poi PUBLIO ed ANNIO)

VITELLIA
 Vedrai, Tito, vedrai che alfin sì vile¹⁹
 questo volto non è. Basta a sedurti
 gli amici almen, se ad invaghirti è poco.
 Ti pentirai...

PUBLIO

Tu qui, Vitellia? Ah corri,
 va Tito alle tue stanze.

ANNIO

Vitellia, il passo affretta,
 Cesare di te cerca.

VITELLIA

Cesare!

PUBLIO

Ancor nol sai?

Sua consorte t'ellesse.

ANNIO

Tu sei la nostra Augusta; e il primo omaggio
 già da noi ti si rende.

PUBLIO

Ah principessa, andiam: Cesare attende.

VITELLIA

Vengo... aspettate... Sesto...²⁰

Ahimè! Sesto... è partito?

Oh sdegno mio funesto!

Oh insano mio furor!

Che angustia! che tormento!

Io gelo oh Dio! d'orror.

PUBLIO e ANNIO (*a due*)

Oh come un gran contento,

come confonde un cor.

(Partono)

segue nota 18

assai) nella quale la coppia di versi sentenziosi ricavati da Mazzolà da una precedente apostrofe di Sesto («Oh sovrumano l poter della beltà!», I.4, 162-163) e aggiunti alle due quartine del protagonista nella fonte (I.11) si traduce a livello musicale in una brillante conclusione belcantistica che esprime al contempo ansietà ed eccitazione.

¹⁹ Mentre Vitellia già pregusta l'imminente riuscita del piano, Publio e Annio la informano che Tito l'attendere nei suoi appartamenti dopo averla scelta come consorte. La notizia, giunta come fulmine a ciel sereno, getta la donna in stato di confusione.

²⁰ n. 10. Terzetto. *Allegro* – c, Sol.

Con il concertato seguente – creato nell'originale dalle battute finali di una scena interamente destinata al recitativo (I.12, 552-559) che sfociava in un teso monologo di Vitellia a sua volta culminante in un'aria di disperazione con la quale si chiudeva l'atto primo (I.13, 569-576) –, il libretto di Mazzolà si distacca dalla fonte per inglobare in un ampio e potentissimo finale d'atto cadenzato da tre numeri musicali non interrotti da recitativi secchi una sequela di scene che in Metastasio (II.1-6) diluivano il convulso svolgersi della congiura contro Tito. Sfruttando la forma fluida e scorrevole dei finali dell'opera buffa, a Mozart bastano nemmeno venti minuti per imprimere al momento cruciale del dramma un dinamismo del tutto estraneo alla concezione drammaturgica dell'opera seria settecentesca fondendo azione e affetto in un insieme omogeneo e altamente drammatico. Il variegato *tableau* ha inizio con un concitato terzetto costruito intorno alla reazione scomposta di Vitellia, impotente ormai nel fermare la congiura cui lei stessa ha dato inizio. L'irrequieto disegno dei violini primi sul tremolo febbrile di violini secondi e viole e la vocalità aspra (l'acerti interrogativi alternati ad ampi salti melodici che sfruttano con insistenza il registro estremo acuto) richiamano *topoi* espressivi delle 'arie di tempesta', mentre l'intervento 'a due' di Publio e Annio, che equivocano l'angosciato turbamento della donna per felicità inaspettata, esaspera ulteriormente l'intensità drammatica della situazione:

SCENA XI

*Campidoglio, come prima.**(SESTO solo, indi ANNIO poi SERVILIA, PUBLIO, VITELLIA da diverse parti)*

SESTO

Oh dei, che smania è questa!²¹
 Che tumulto ho nel cor! Palpito, agghiaccio,
 m'incammino, m'arresto; ogn'aura, ogn'ombra

segue nota 20

ESEMPIO 10 (n. 10, bb. 24-29)

The musical score for Example 10 (measures 24-29) is presented in a standard orchestral layout. It features the following parts:

- Vitellia:** Soprano line with lyrics: "Oh sde - gno _ mio fu - ne - sto! oh in -"
- Annio:** Tenor line with lyrics: "Oh co-me un gran con - ten - to, co - me con-fon - de un"
- Publio:** Bass line with lyrics: "Oh co-me un gran con - ten - to, co - me con-fon - de un"
- VI. I:** Violin I part, marked with dynamics *f*, *p*, and *f*.
- VI. II:** Violin II part, marked with dynamics *fp* and *fp*.
- Cor.:** Viola part, marked with dynamics *f* and *p*.
- Vlc. Cb.:** Viola and Cello/Double Bass parts, marked with dynamics *f* and *p*.
- S 1:** Soprano 1 part with lyrics: "sa - no _ mio fu - ror!"
- S 2:** Soprano 2 part with lyrics: "cor, co - me con-fon - de un cor,"
- B:** Bass part with lyrics: "cor, co - me con-fon - de un cor,"

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*f*, *p*, *fp*) to guide performance.

²¹ n. 11. Recitativo accompagnato. *Allegro assai* – c, do→.

Un repentino cambio di scena che agisce da efficace cesura narrativa conduce all'angosciato sfogo di Sesto sul

mi fa tremare. Io non credea che fosse
 sì difficile impresa esser malvagio.
 Ma compirla convien. Almen si vada
 con valor a perir. Valore! e come
 può averne un traditor? Sesto infelice!
 tu traditor! Che orribil nome! Eppure
 t'affretti a meritarlo. E chi tradisci?
 Il più grande, il più giusto, il più clemente
 principe della terra, a cui tu devi
 quanto puoi, quanto sei. Bella mercede
 gli rendi in vero. Ei t'innalzò per farti
 il carnefice suo. M'inghiotta il suolo
 prima ch'io tal divenga. Ah non ho core,
 Vitellia, a secondar gli sdegni tuoi.
 Morrei prima del colpo in faccia a lui.

(Si desta nel Campidoglio un incendio che a poco a poco va crescendo)

Arde già il Campidoglio.
 Un gran tumulto io sento
 d'armi e d'armati: ah! tardo è il pentimento.

Deh conservate, o dei,²²
 a Roma il suo splendor,
 o almeno i giorni miei
 co' suoi troncate ancor.

ANNIO
 Amico, dove vai?

SESTO
 Io vado... lo saprai
 oh Dio! per mio rossor.
(Ascende frettoloso nel Campidoglio)

SCENA XII
(ANNIO, poi SERVILIA, indi PUBLIO)

ANNIO
 Io Sesto non intendo...
 ma qui Servilia viene.

SERVILIA
 Ah che tumulto orrendo!

ANNIO
 Fuggi di qua mio bene.

segue nota 21

luogo del progettato delitto – nella fonte l'esteso monologo dell'uomo apre invece l'atto secondo del dramma (577-606), e i suoi versi sopravvivono largamente nell'intonazione di Mozart –, sostenuto da un motivo che pervade a più riprese il tessuto orchestrale e simboleggia icasticamente tanto il tumulto emotivo del personaggio quanto il graduale svilupparsi dell'incendio in Campidoglio (si noti inoltre la sua spiccata analogia con il primo tema dell'*ouverture*):

ESEMPIO 11 (n. 11, bb. 1-5)

Allegro assai

VI. I
 VI. II

sf p sf p fp

Sesto è tormentato da dubbi e rimorsi di ogni sorta prima di compiere l'omicidio, finendo travolto dagli eventi di una congiura di cui non ha mai condiviso la ragion d'essere. Si noti la didascalia, riferita non alla singola scena ma all'intera sequenza finale (scene XI-XIV), occupata dal grande quintetto con coro.

²² n. 12. Quintetto con coro. *Allegro-Recitativo -Andante-Recitativo-Andante* – c, Mib →.

Considerato unanimemente vertice espressivo dell'intero lavoro, il corrusco *tableau* che conclude l'atto primo è la piena dimostrazione della mirabile capacità di Mozart di rielaborare la fonte in «vera opera» affidando il progresso drammatico non al recitativo ma a unità musicali formalmente definite. Quella che inizia come aria solista di Sesto, evolve infatti assai presto in tempestoso concertato scandito dalle entrate in successione dei diversi personaggi. La rapida uscita e la successiva ricomparsa in scena di Sesto definiscono i limiti temporali del regicidio che si dovrebbe consumare dietro le quinte, mentre un coro in lontananza si sovrappone al quintetto di solisti incaricandosi di commentare, sgomento, l'incendio del Campidoglio sullo sfondo. Ad enfatizzare la catastrofe che si sta compiendo è infine la densità sonora orchestrale, le cui feroci sferzate di settime diminuite rinforzate dall'apporto di corni e trombe su accordi per terze materializzano con efficacia il clima di confusione dal quale sono travolti i presenti:

SERVILIA

Si teme che l'incendio
non sia dal caso nato,

ma con peggior disegno
ad arte suscitato.

CORO (*in distanza*)
... Ah!...

segue nota 22

ESEMPIO 12a (n. 12, bb. 47-56)

Coro in
distanza

Publio

Ah — V'è in Ro-ma, u-na con - giu - ra, per

Fl.
Ob.
Cl.

Fag.
Cor.
Tr.

VI. I
VI. II

Vlc
Vcl.
Cb.

Ti-to, ahimè pa-ven - to; di que-sto tra-di-men - to chi mai sa - rà l'au - tor.

f *cresc.* *f*

p *f* *sfz* *sfz* *cresc.* *f*

fp

PUBLIO

V'è in Roma una congiura,
per Tito ahimè pavento;
di questo tradimento
chi mai sarà l'autor?

CORO

... Ah!...

SERVILIA, ANNIO e PUBLIO (*a tre*)

Le grida ahimè ch'io sento
mi fan gelar d'orror.

CORO

... Ah!...

SCENA XIII

(*Detti e VITELLIA*)

VITELLIA

Chi per pietade oh Dio!
m'addita dov'è Sesto?
(In odio a me son io
ed ho di me terror.)

SERVILIA, ANNIO e PUBLIO (*a tre*)

Di questo tradimento
chi mai sarà l'autor?

CORO

... Ah! ah!...

VITELLIA, SERVILIA, ANNIO e PUBLIO (*a quattro*)

Le grida ahimè ch'io sento
mi fan gelar d'orror.

CORO

... Ah! ah!...

SCENA XIV

(*Detti e SESTO che scende dal Campidoglio*)

SESTO

(Ah dove mai m'ascondo?
Apriti, o terra, inghiottimi,
e nel tuo sen profondo
rinserra un traditor.)

VITELLIA

Sesto! –

SESTO

Da me che vuoi?²³

VITELLIA

Quai sguardi vibri intorno?

SESTO

Mi fa terror il giorno.

²³ La continuità musicale si rompe d'improvviso quando Vitellia chiede a Sesto raggugli sulla sorte di Tito. Una fugace sezione di recitativo (e, →), che raggela per qualche istante la tragica situazione, accompagna il dialogo tra i due e, poco più avanti, pone in rilievo il tentativo di confessione dell'uomo, bloccato sul nascere dal deciso intervento della nobildonna, dopo che l'annuncio della morte dell'imperatore ha lasciato sbigottiti gli altri tre personaggi (*Andante* – e, sol→). Riunitisi quindi in gruppo, tutti gli astanti in scena si sovrappongono al coro posto dietro le quinte e intonano, sul ritmo solenne di una marcia funebre per soli fiati (*Andante* – *Mib*), una commossa trenodia che chiude il monumentale quadro da una prospettiva di stupefatta contemplazione:

ESEMPIO 12b (bb. 122-127)

Andante

Vitellia
Servilia

Sesto
Annio

Publio

Ah dun - que l'a - stro è spen - to, è spen - to di pa - ce ap - por - ta - tor.

Ah dun - que l'a - stro è spen - to, è spen - to di pa - ce ap - por - ta - tor.

Ah dun - que l'a - stro è spen - to, è spen - to di pa - ce ap - por - ta - tor.

VITELLIA

Tito?...

SESTO

La nobil alma
versò dal sen trafitto.

SERVILIA, ANNIO e PUBLIO (*a tre*)

Qual destra rea macchiarsi
poté d'un tal delitto?

SESTO

Fu l'uom più scellerato,
l'orror della natura,
fu...

VITELLIA

Taci forsennato,
deh non ti palesar.

A CINQUE

Ah dunque l'astro è spento
di pace apportator.

TUTTI e CORO

Oh nero tradimento,
oh giorno di dolor!

FINE DELL'ATTO PRIMO

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Ritiro delizioso nel soggiorno imperiale sul colle Palatino.

(ANNIO e SESTO)

ANNIO

Sesto, come tu credi,²⁴
Augusto non perì. Calma il tuo duolo:
in questo punto ei torna
illeso dal tumulto.

SESTO

Eh tu m'inganni.

Io stesso lo mirai cader trafitto
da scellerato acciario.

ANNIO

Dove?

SESTO

Nel varco angusto onde si ascende
quinci presso al Tarpeo.

ANNIO

No: travedesti.

Tra il fumo e tra il tumulto
altri Tito ti parve.

SESTO

Altri! e chi mai

delle cesaree vesti
ardirebbe adornarsi? Il sacro alloro,
l'augusto ammanto...

ANNIO

Ogni argomento è vano.

Vive Tito, ed è illeso. In questo istante
io da lui mi divido.

SESTO

Oh dei pietosi!
oh caro prence! oh dolce amico! ah lascia
che a questo sen... Ma non m'inganni?...

ANNIO

Io merto

sì poca fé? Dunque tu stesso a lui
corri, e 'l vedrai.

SESTO

Ch'io mi presenti a Tito
dopo averlo tradito?

ANNIO

Tu lo tradisti?

SESTO

Io del tumulto, io sono
il primo autor.

ANNIO

Come! perché?

SESTO

Non posso
dirti di più.

ANNIO

Sesto è infedele!

SESTO

Amico,
m'ha perduto un istante. Addio! M'involo
alla patria per sempre.
Ricordati di me: Tito difendi
da nuove insidie. Io vo ramingo, afflitto
a pianger fra le selve il mio delitto.

ANNIO

Fermati: oh dei! pensiamo... Incolpan molti
di questo incendio il caso; e la congiura
non è certa finora...

SESTO

Ebben, che vuoi?

²⁴ Ma la congiura non ha avuto successo. È Annio a informare Sesto che l'imperatore è miracolosamente scampato all'agguato mortale grazie a uno scambio di persona; oppresso dai sensi di colpa per aver impugnato lo «scellerato acciario», l'amante di Vitellia non riesce però a darsi pace e confida all'amico il suo tradimento, dichiarandosi pronto a espiare la colpa in esilio. Il Sesto di Metastasio, invece, si era seriamente pentito di aver promosso la congiura, ed era corso in Campidoglio non per levare il braccio contro il suo sovrano e amico, ma per difenderlo (II.7), dopo che la menzognera Vitellia, con un brusco voltafaccia, gli aveva imputato le sue stesse colpe (II.6).

ANNIO

Che tu non parta ancora.

Torna di Tito a lato:²⁵
 torna, e l'error passato
 con replicate emenda
 prove di fedeltà.
 L'acerbo tuo dolore
 è segno manifesto
 che di virtù nel core
 l'immagine ti sta.

SCENA II

(SESTO, poi VITELLIA)

SESTO

Partir deggio, o restar? Io non ho mente²⁶
 per distinguer consigli.

VITELLIA

Sesto, fuggi, conserva
 la tua vita e 'l mio onor. Tu sei perduto
 se alcun ti scopre, e se scoperto sei
 pubblico è il mio segreto.

SESTO

In questo seno
 sepolto resterà. Nessuno il seppe.
 Tacendolo morirò.

VITELLIA

Mi fiderei
 se minor tenerezza
 per Tito in te vedessi. Il suo rigore
 non temo già, la sua clemenza io temo:
 questa ti vincerà.

SCENA III

(PUBLIO con guardie, e detti)

PUBLIO

Sesto.

SESTO

Che chiedi?

PUBLIO

La tua spada.

SESTO

E perché?

PUBLIO

Colui che cinto
 delle spoglie regali agli occhi tuoi
 cadde trafitto al suolo, ed ingannato
 dall'apparenza tu credesti Tito,
 era Lentulo; il colpo
 la vita a lui non tolse: il resto intendi.
 Vieni.

VITELLIA

(Oh colpo fatale!)

SESTO

Alfin tiranna...

PUBLIO

Sesto, partir conviene. È già raccolto
 per udirti il senato; e non poss'io
 differir di condurti.

SESTO

Ingrata, addio!

²⁵ n. 13. Aria. *Allegretto* – ♩, Sol.L'invito affettuoso di Annio che esorta Sesto a tacere e attendere gli eventi, confidando senza timore nella clemenza di Tito, trova quindi espressione in una graziosa arietta col *da capo* accompagnata dai soli archi, punteggiata dall'insistita ripetizione della parola «Torna» che funge da motto musicale dell'intero brano:

ESEMPIO 13 (n. 13, bb. 2-7)

²⁶ Ancora combattuto su quale decisione prendere, Sesto viene raggiunto da Vitellia che lo incita a partire all'istante, per paura che venga scoperto il suo ruolo nella cospirazione. L'uomo ha appena il tempo di rassicurarla sulla propria fedeltà che Publio, scortato da un manipolo di guardie, tronca il dialogo per disarmare l'attentatore e condurlo dinanzi al Senato per essere giudicato.

SCENA IV

(Detti)

SESTO

Se al volto mai ti senti²⁷
lieve aura che s'aggiri,
gli estremi miei sospiri
quell'alito sarà.

VITELLIA

Per me vien tratto a morte:
ah dove mai m'ascondo!
Fra poco noto al mondo
il fallo mio sarà.

PUBLIO

Vieni.

SESTO

Ti sieguo...
(a Vitellia)

Addio.

VITELLIA

Senti... mi perdo, oh Dio!

PUBLIO

Vieni.

VITELLIA

Che crudeltà!

SESTO *(in atto di partire)*

Rammenta chi t'adora
in questo stato ancora.
Mercede al mio dolore
sia almen la tua pietà.

VITELLIA

*(Mi laceran il core
rimorso, orror, spavento.
Quel che nell'alma io sento
di duol morir mi fa.)*

PUBLIO

L'acerbo amaro pianto
che da' suoi lumi piove
l'anima mi commove,
ma vana è la pietà.

(Publio e Sesto partono con le guardie, e Vitellia dalla parte opposta)

²⁷ n. 14. Terzetto. *Andantino-Allegretto* – $\frac{6}{8}$, Sib.

Ricavato dalla coppia di scene che conclude il secondo atto metastasio (II.15-16) – l'inserzione di numerosi brani concertati al posto della canonica successione di arie fu una delle linee guida seguite da librettista e compositore nell'«ammodernamento» del dramma originario –, il terzetto che segue coincide con l'arresto di Sesto, configurandosi come sereno addio alla vita di un personaggio ormai redento dall'ammissione della colpa. L'intero brano è infatti dominato dalla vocalità di Sesto che, quasi circonfuso da un'aura di quieta beatitudine ben riflessa dalle frasi *dolci* di oboi e fagotti in apertura, si congeda da Vitellia con parole di pacata rassegnazione:

ESEMPIO 14a (n. 14, bb. 4-8)

Sesto 

Se al vol - to mai ti sen - ti lie - ve au - ra che s'ag - gi - ri,

Una brusca modulazione in tonalità minore evidenzia l'ambigua reazione della donna, colpita dalla dedizione dell'amante eppure terrorizzata al pensiero di essere implicata nel processo, prima che il perentorio intervento di Publio conduca a una sezione in tempo più rapido (*Allegretto* – $\frac{6}{8}$) in cui la tenera invocazione di Sesto, ancora una volta introdotta dai legni, si sviluppa sopra una linea vocale morbida e depurata da ogni affanno contornata dai commossi 'a parte' degli altri due personaggi:

ESEMPIO 14b (bb. 35-39)

*(a Vitellia)
a piacere*

Sesto 

Ram - men - ta - chi - t' a - do - ra in que - sto sta - to an - co - ra.

SCENA V

Gran sala destinata alle pubbliche udienze. Trono, sedia e tavolino.

(TITO, PUBLIO, *patrizi, pretoriani e popolo*)

CORO

Ah grazie si rendano²⁸
al sommo fattor
che in Tito del trono
salvò lo splendor.

TITO

Ah no, sventurato
non sono cotanto
se in Roma il mio fato
si trova compianto,
se voti per Tito
si formano ancor.

CORO

Ah grazie si rendano
al sommo fattor
che in Tito del trono
salvò lo splendor.

PUBLIO

Già de' pubblici giuochi,²⁹
signor, l'ora trascorre. Il dì solenne
sai che non soffre il trascurargli. È tutto
colà d'intorno alla festiva arena
il popolo raccolto; e non s'attende
che la presenza tua. Ciascun sospira
dopo il noto periglio

di rivederti salvo. Alla tua Roma
non differir sì bel contento.

TITO

Andremo,

Publio, fra poco. Io non avrei riposo
se di Sesto il destino
pria non sapessi. Avrà il Senato omai
le sue discolpe udite: avrà scoperto,
vedrai, ch'egli è innocente, e non dovrebbe
tardar molto l'avviso.

PUBLIO

Ah troppo chiaro

Lentulo favellò.

TITO

Lentulo forse

cerca al fallo un compagno
per averlo al perdono. Ei non ignora
quanto Sesto m'è caro. Arte comune
questa è de' rei. Pur dal Senato ancora
non torna alcun. Che mai sarà? Va': chiedi
che si fa, che si attende? Io tutto voglio
saper pria di partir.

PUBLIO

Vado; ma temo

di non tornar nunzio felice.

TITO

E puoi

creder Sesto infedele? Io dal mio core
il suo misuro; e un impossibil parmi
ch'egli m'abbia tradito.

²⁸ n. 15. Coro. *Andante* – $\frac{3}{8}$, Fa.

Dopo i drastici sfolpimenti operati da Mazzolà nell'atto centrale del dramma originario (quello più significativo coinvolse il vasto episodio da commedia dello scambio di persona tra Sesto e Annio, II.7-13), la mutazione che corrisponde alla ricomparsa di Tito, uscito incredibilmente illeso dalla congiura, riallinea l'opera con la fonte preparando il terreno per l'incontro cruciale tra sovrano e attentatore. In sostituzione dell'unica aria di Tito soppressa (II.11) il librettista inserì però, prima del dialogo tra Tito e Publio che in Metastasio apre l'atto terzo del dramma, una strofa di arioso per l'imperatore incorniciata dalle esclamazioni di giubilo popolari. Alieno dall'arida fastosità del coro celebrativo precedente (cfr. es. 5), il quadro incarna la gioiosa riconciliazione spirituale tra monarca e sudditi ed è pervaso da un sentimento di soavità eterea riverberato dalle morbide sonorità pastorali e dall'incantevole nitidezza dell'ordito orchestrale.

²⁹ Grato per il clima festoso che lo circonda, Tito però non vi si abbandona: conversando con Publio si dichiara convinto della piena innocenza di Sesto – in fondo Lentulo, uno degli autori della cospirazione, potrebbe aver denunciato l'amico solo per salvare se stesso – e, impaziente di conoscere il verdetto del Senato, ordina al prefetto di portargli notizie.

PUBLIO

Ma, signor, non han tutti il cor di Tito.

Tardi s'avvede³⁰
 d'un tradimento
 chi mai di fede
 mancar non sa.
 Un cor verace
 pieno d'onore
 non è portento
 se ogn'altro core
 crede incapace
 d'infedeltà.

(Parte)

SCENA VI

(TITO, poi ANNIO)

TITO

No: così scellerato³¹
 il mio Sesto non credo. Io l'ho veduto
 non sol fido ed amico,
 ma tenero per me. Tanto cambiarsi
 un'alma non potrebbe. Annio, che rechi?
 L'innocenza di Sesto?
 Consolami.

ANNIO

Signor, pietà per lui
 ad implorar io vengo.

SCENA VII

(Detti, PUBLIO con foglio)

PUBLIO

Cesare, nol diss'io. Sesto è l'autore
 della trama crudel.

TITO

Publio, ed è vero?

PUBLIO

Purtroppo: ei di sua bocca
 tutto affermò. Co' complici il Senato
 alle fiere il condanna. Ecco il decreto
 terribile, ma giusto;
(Dà il foglio a Tito)

né vi manca, o signor, che il nome Augusto.

TITO *(si getta a sedere)*

Onnipossenti dei!

ANNIO

Ah pietoso monarca...

TITO

Annio, per ora

lasciami in pace.

PUBLIO

Alla gran pompa unite

sai che le genti omai...

TITO

Lo so: partite.

ANNIO

Deh perdona s'io parlo

in favor d'un insano.

Della mia cara sposa egli è germano.

³⁰ n. 16. Aria. *Allegretto* – $\frac{3}{4}$, Do.

La breve aria in forma AA' che Publio intona prima di allontanarsi, unico brano solistico concesso al basso secondo la rigida gerarchia dei personaggi, è un grazioso minuetto reso ancor più impalpabile dai lievi interventi dei violini primi sugli arpeggi puntati di violini secondi e viole. Brevità della forma – appena cinquantatré battute – e semplicità dell'ordito musicale si sposano con stupefacente maestria in uno sfogo affettivo nel quale il tono sentenzioso del testo (le due strofe sono riprese pari pari dalla fonte, III.1, 1089-1098) viene nascosto sotto un velo bonario di sincera comprensione.

³¹ A confermare i più neri presentimenti di Tito intervengono dapprima Annio, giunto ad «implorar pietà» per il futuro cognato – in Metastasio, in realtà, l'uomo svela soltanto al sovrano lo scambio di mantelli avuto con Sesto (III.2), senza esser certo dell'implicazione dell'amico nel regicidio, ma l'episodio è stato espunto dal libretto –, quindi Publio, che informa il sovrano della confessione dell'accusato e della sentenza di morte emessa dal Senato cui manca unicamente il sigillo imperiale.

Tu fosti tradito:³²
 ei degno è di morte;
 ma il core di Tito
 pur lascia sperar.
 Deh prendi consiglio,
 signor, dal tuo core:
 il nostro dolore
 ti degna mirar.
 (Publio ed Annio partono)

SCENA VIII
 (TITO solo a sedere)

TITO
 Che orror! che tradimento!³³
 che nera infedeltà! Fingersi amico,
 essermi sempre al fianco, ogni momento
 esiger dal mio core
 qualche prova d'amore, e starmi intanto
 preparando la morte! Ed io sospendo

ancor la pena? e la sentenza ancora
 non segno?... Ah sì, lo scellerato mora.
 (Prende la penna per sottoscrivere)
 Mora!... Ma senza udirlo
 mando Sesto a morir? Sì: già l'intese
 abbastanza il Senato. E s'egli avesse
 qualche arcano a svelarmi? – Olà! –
 (Depone la penna; intanto esce una guardia)
 S'ascolti,
 e poi vada al supplicio. – A me si guidi
 Sesto. –

(La guardia parte)

È pur di chi regna
 infelice il destino! A noi si nega
 ciò che a' più bassi è dato. In mezzo al bosco
 quel villanel mendico a cui circonda
 ruvida lana il rozzo fianco, a cui
 è mal fido riparo
 dall'ingiurie del ciel tugurio informe,
 placido i sonni dorme,

³² n. 17. Aria. *Andante* – ♩ , Fa.

Sebbene la colpa di Sesto sia palese, Annio confida nel buon cuore di Tito e perora con energia la causa dell'amico, riprendendo l'analoga situazione metastasiana (III.3) seppur con testo diverso. La sua aria (anch'essa bipartita) utilizza entrambe le quartine del testo per la parte A e le ripete in A', come ad accentuare l'enfasi della richiesta. Come nel precedente brano solistico (cfr. n. 13), lo sfogo emotivo del personaggio è espressione di un affetto autenticamente sentito, rinvigorito ora dal sostegno di corni e legni che danno all'implorazione un carattere amorevolmente mite:

ESEMPIO 15 (n. 17, bb. 2-6)

The musical score for Example 15 consists of five staves. The top staff is the vocal line for Annio, with the lyrics: "Tu fo - sti tra - di - to: ei de - gno è di mor - te,". The vocal line is in G major and 4/4 time. The accompaniment includes Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vle), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The orchestration features dynamic markings of piano (p) and forte (f). The woodwinds (Ob., Cor., Fag.) are also present, with dynamic markings of piano (p) and forte (f).

³³ Recitativo accompagnato. *Allegro* – ♩ , →.

Il turbamento di Tito nel sapersi tradito dall'amico più intimo si materializza in un ampio e assai tormentato monologo, quasi interamente svolto in recitativo accompagnato. Rabbiose frustate degli archi traducono dapprima il senso di incredulità dell'imperatore e la ferma volontà di punire il colpevole, ma quando l'uomo esita sul punto di firmare la condanna a morte il rinforzo strumentale si indebolisce bruscamente, stemperandosi poi in lunghi accordi tenuti mentre il tenore medita con amarezza sull'infelice destino «di chi regna».

passa tranquillo i dì. Molto non brama:
sa chi l'odia e chi l'ama, unito o solo
torna sicuro alla foresta, al monte,
e vede il core a ciascheduno in fronte.

Noi fra tante ricchezze
sempre incerti viviam: che in faccia a noi
la speranza, o il timore,
sulla fronte d'ognun trasforma il core.
Chi dall'infido amico, – Olà – chi mai
questo temer dovea?

SCENA IX

(PUBLIO e TITO)

TITO

Ma Publio, ancora³⁴

Sesto non viene?

PUBLIO

Ad eseguire il cenno

già volaro i custodi.

TITO

Io non comprendo

un sì lungo tardar.

PUBLIO

Pochi momenti

sono scorsi, o signor.

TITO

Vanne tu stesso:

affrettalo.

PUBLIO

Ubbidisco... I tuoi littori
veggonsi comparir. Sesto dovrebbe
non molto esser lontano. Eccolo.

TITO

Ingrato!

All'udir che s'appressa
già mi parla a suo pro l'affetto antico.
Ma no: trovi il suo prence, e non l'amico.

SCENA X

(TITO, PUBLIO, SESTO e custodi. Sesto entrato appena, si ferma)

SESTO

(Quello di Tito è il volto!...³⁵

Ah dove, oh stelle! è andata
la sua dolcezza usata?

Or ei mi fa tremar.)

TITO

(Eterni dei! di Sesto
dunque il sembiante è questo?

Oh come può un delitto
un volto trasformar!)

PUBLIO

(Mille diversi affetti
in Tito guerra fanno.
S'ei prova un tal affanno,
lo seguita ad amar.)

TITO

Avvicinati.

³⁴ Determinato a concedere un'ultima udienza a Sesto prima del giudizio definitivo, l'imperatore fa convocare l'uomo da Publio e ne attende impaziente l'arrivo imponendosi di comportarsi quale «prence» e non come amico.

³⁵ n. 18. Terzetto. *Larghetto-Allegro* – ♩, Mi♭.

Rimaneggiando con molta abilità il testo originario pensato come recitativo semplice, Mazzolà trasformò in concertato la prima parte dell'incontro risolutivo tra l'imperatore e l'imputato ideato da Metastasio (III.6), proponendo a Mozart il testo per un terzetto in due tempi nel quale è la musica a trasmettere l'attonito smarrimento dei personaggi nel corso di un dialogo che di fatto non avviene – tutte le battute pronunciate, fatta eccezione per il perentorio comando di Tito rivolto a Sesto, sono infatti degli 'a parte'. I contrastanti sentimenti in scena sono presentati in successione nella sezione lenta che apre il brano: la profonda inquietudine di Sesto, che di fronte al severo contegno dell'imperatore avanza con muto riserbo e passo tremante – disegni sussultanti degli archi alternati a lacerti marziali dei fiati – prima di manifestare il proprio sgomento in una linea vocale dai contorni spezzati percorsa dai fremiti dell'orchestra, l'addolorato stupore di Tito, espresso da brandelli sonori di archi e fiati senza alcuna direzione, infine l'acutezza di Publio, che su agili figurazioni in semicrome degli archi percepisce nell'esitazione del tenore la prova che il sovrano «seguita ad amar» l'amico:

SESTO

(Oh voce
che piombami sul core.)

TITO

Non odi?

SESTO

(Di sudore
mi sento, oh Dio! bagnar.)

A TRE

TITO e PUBLIO

(Palpita il traditore,
né gli occhi ardisce alzar.)


SESTO

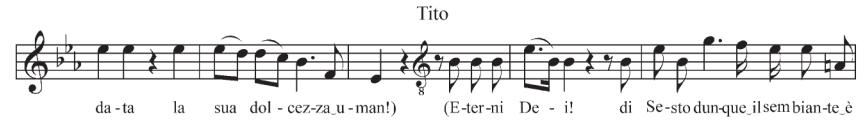
(Oh Dio! non può chi more,
non può di più penar.)


TITO

(Eppur mi fa pietà.) Publio, custodi,³⁶
lasciatemi con lui.*(Publio e le guardie partono)**segue nota 35*

ESEMPIO 16 (n. 18, bb. 5-30)

Sesto 

Tito 

Publio 

La stentorea esortazione di Tito, «Avvicinati! [...] Non odi?», *Höhepunkt* espressivo della scena, dà quindi l'avvio alla seconda sezione del concertato, un *Allegro* introdotto da un effervescente motivo dei violini primi sul movimento discendente degli archi gravi e dominato dall'espressiva melodia di Sesto, ancora ottenebrato dal proprio dolore, mentre gli altri due personaggi commentano sotto voce lo sbigottito atteggiamento del giovane.

³⁶ L'ingresso tra le quinte di Publio segna una netta cesura musicale all'interno della scena. Rimasti soli, i due protagonisti seguitano, o piuttosto iniziano, il loro commovente confronto in un recitativo secco che mantiene inalterata, seppur con numerosi tagli, la potenza drammatica dell'originale (il prosieguo di III.6), tanto ammirata da Voltaire. Deponendo ogni contegno reale, Tito sonda l'animo dell'amico traditore con parole dettate da intima comprensione delle debolezze umane e già pronte al perdono, ma Sesto per non incriminare Vitellia è costretto a tacere e finisce anzi coll'affermare tra le lacrime al sovrano di meritarsi e desiderare la morte. La punizione è presto concessa a malincuore, mentre il condannato, contento di essersi liberato dal peso della colpa, tenta inutilmente di baciare con fervore la mano del suo giudice.

SESTO

(No, di quel volto non ho costanza a sostener l'impero.)

TITO (*depone l'aria maestosa*)

Ah Sesto, è dunque vero?

Dunque vuoi la mia morte? In che t'offese il tuo prence, il tuo padre,

il tuo benefattor? Se Tito Augusto

hai potuto obbliar, di Tito amico

come non ti sovvenne? Il premio è questo della tenera cura

ch'ebbe sempre di te? Di chi fidarmi

in avvenir potrò, se giunse, oh dei!

anche Sesto a tradirmi? E lo potesti?

E 'l cor te lo sofferse?

SESTO (*s'inginocchia*)

Ah Tito, ah mio

clementissimo prence,

non più, non più: se tu veder potessi

questo misero cor, spergiuro, ingrato

pur ti farei pietà. Tutte ho sugli occhi

tutte le colpe mie; tutti rammento

i benefici tuoi; soffrir non posso

né l'idea di me stesso,

né la presenza tua. Quel sacro volto,

la voce tua, la tua clemenza istessa

diventò mio supplicio. Affretta almeno,

affretta il mio morir. Toglimi presto

questa vita infedel: lascia ch'io versi,

se pietoso esser vuoi,

questo perfido sangue ai piedi tuoi.

TITO

Sorgi, infelice.

(*Sesto si leva*)

(Il contenersi è pena a quel tenero pianto.) Or vedi a quale lacrimevole stato

un delitto riduce, una sfrenata

avidità d'impero! E che sperasti

di trovar mai nel trono? Il sommo forse

d'ogni contento? Ah sconsigliato! osserva

quai frutti io ne raccolgo,

e bramalo, se puoi.

SESTO

No, questa brama non fu che mi sedusse.

TITO

Dunque che fu?

SESTO

La debolezza mia, la mia fatalità.

TITO

Più chiaro almeno spiegati.

SESTO

Oh Dio! non posso.

TITO

Odimi, o Sesto: siam soli; il tuo sovrano

non è presente. Apri il tuo core a Tito:

confidati all'amico. Io ti prometto

che Augusto nol saprà. Del tuo delitto

di' la prima cagion. Cerchiamo insieme

una via di scusarti. Io ne sarei

forse di te più lieto.

SESTO

Ah la mia colpa non ha difesa.

TITO

In contraccambio almeno d'amicizia lo chiedo. Io non celai

alla tua fede i più gelosi arcani:

merito ben che Sesto

mi fidi un suo segreto.

SESTO

(Ecco una nuova specie di pena! o dispiacere a Tito, o Vitellia accusar.)

TITO (*incomincia a turbarsi*)

Dubiti ancora?

Ma Sesto, mi ferisci

nel più vivo del cor. Vedi che troppo

tu l'amicizia oltraggi

con questo diffidar.

(*Con impazienza*)

Pensaci: appaga il mio giusto desio.

SESTO (*con disperazione*)

(Ma qual astro splendeva al nascer mio?)

TITO

E taci? E non rispondi? Ah giacché puoi tanto abusar di mia pietà...

SESTO	Signore...	TITO	Sconoscente! e l'avrai.
sappi dunque... (che fo?)		(<i>Alle guardie, che saranno uscite</i>)	
TITO		Custodi, il reo	
	Siegui.	toglietemi d'innanzi.	
SESTO		SESTO	Il bacio estremo
finirò di penar?	Ma quando	su quella invitta man...	
TITO		TITO	Parti: non è più tempo,
Parla una volta:		or tuo giudice sono.	
che mi volevi dir?		SESTO	Ah fia questo, signor, l'ultimo dono.
SESTO	Ch'io son l'oggetto	Deh per questo istante solo ³⁷	
dell'ira degli dei; che la mia sorte		ti ricorda il primo amor,	
non ho più forza a tollerar; ch'io stesso		che morir mi fa di duolo	
traditor mi confesso, empio mi chiamo:		il tuo sdegno, il tuo rigor.	
ch'io merito la morte, e ch'io la bramo.		Di pietade indegno, è vero,	
		sol spirar io deggio orror,	
		pur saresti men severo	
		se vedessi questo cor.	

³⁷ n. 19. Rondò. *Adagio-Allegro-Più allegro* – c, La.

Costruito a partire da un semplice endecasillabo per recitativo, «Ricordati, signor, l'amor primiero», e da alcuni frammenti dell'aria di disperazione originaria (III.6, 1283-1288), il rondò in due tempi che suggella l'impegnativo confronto ostenta un sapiente amalgama di affetti che nobilita ulteriormente la perseverata reticenza di Sesto. Nelle due strofe iniziali, che corrispondono alla sezione in tempo lento, egli guarda finalmente Tito negli occhi, rammentandogli l'antica amicizia con una preghiera toccante e serena, punteggiata dai pacati interventi degli archi

ESEMPIO 17a (n. 19, bb. 6-9)

– si noti però il fulmineo infiammarsi dell'orchestra quando l'uomo accenna al rigore di cui è capace l'imperatore. Con la terza strofa si assiste invece a un progressivo lievitare del contenuto emotivo. Nell'*Allegro* con coda in tempo più rapido (*Più allegro*) Sesto accetta dapprima la condanna a morte con accenti assai disperati che squarciano con ruvide modulazioni l'impianto tonale dell'aria, quindi esprime il suo dolore lacerante con un lieve tema di gavotta, abbinato ai due ottonari conclusivi declamati 'a parte':

TITO
Sì, Publio, è già deciso.

PUBLIO

(Oh sventurato!)

TITO

Se all'impero, amici dei,³⁹
necessario è un cor severo,
o toglie a me l'impero
o a me date un altro cor.

Se la fé de' regni miei
coll'amor non assicuro,
d'una fede non mi curo
che sia frutto del timor.

(Parte)

SCENA XIII

(VITELLIA uscendo dalla porta opposta richiama PUBLIO che seguita Tito)

VITELLIA

Publio, ascolta.

³⁹ n. 20. Aria. *Allegro* - c, Sib.

La terza aria di Tito è affine anch'essa nell'*incipit* melodico ai brani solistici intonati in precedenza dal tenore (cfr. ess. 6-8), ma se ne allontana per il più variegato impianto formale - la rigorosa struttura col *da capo* torna alle ampie dimensioni di un tempo (con quattro ripetizioni della prima strofa) oltre a prevedere, per la prima volta nell'opera, estese colorature - e per l'evidente dialettica musicale interna:

ESEMPIO 18a (n. 20, bb. 11-18)

Tito

Se all'im-pe-ro, a-mi-ci De-i, ne-ces-sa-rio è un cor se-ve-ro,

Ciascuna delle due strofe dell'ampollosso testo di Metastasio (III.8, 1337-1344) riceve infatti un trattamento autonomo che si differenzia per agogica e scansione metrica. Se nella prima parte il tenore respinge la severità quale unico strumento nel reggere le sorti dell'impero, sostenuto con enfasi da vigorosi interventi a piena orchestra, nella seconda (*Andantino* - $\frac{3}{4}$, Fa) l'esaltazione del principe caritatevole si carica di accenti più teneri e malinconici in tempo ternario,

ESEMPIO 18b (bb. 55-62)

Andantino

Tito

Se la fé de' re-gni mie-i coll'a-

VI. I
VI. II

Vle *p*

Vlc.
Cb.

PUBLIO (*in atto di partire*)
Perdona,⁴⁰
deggio a Cesare appresso
andar.

VITELLIA
Dove?

PUBLIO
All'arena.

VITELLIA
E Sesto?

PUBLIO
Anch'esso.

VITELLIA
Dunque morrà?

PUBLIO
Purtroppo.

VITELLIA
(Ohimè!) Con Tito

Sesto ha parlato?

PUBLIO
E lungamente.

VITELLIA

E sai

quel ch'ei dicesse?

PUBLIO

No: solo con lui
restar Cesare volle; escluso io fui.
(Parte)

SCENA XIV

(VITELLIA e poi ANNIO e SERVILIA da diverse parti)

VITELLIA

Non giova lusingarsi:
Sesto già mi scoperse. A Publio stesso
si conosce sul volto. Ei non fu mai
con me sì ritenuto. Ei fugge: ei teme
di restar meco. Ah secondato avessi
gl'impulsi del mio cor. Per tempo a Tito
dovea svelarmi, e confessar l'errore.
Sempre in bocca d'un reo che la detesta
scema d'orror la colpa. Or questo ancora
tardi saria. Seppe il delitto Augusto,
e non da me. Questa ragione istessa
fa più grave...

segue nota 39

mor non as - si - cu - ro, coll' a - mor non as - si - cu - ro:

prima che la ricomparsa del tema marziale dei fiati (cfr. n. 4) nella sezione conclusiva della virtuosistica ripresa (*Primo tempo - c*, Sib) sancisca in modo magniloquente la decisiva volontà di elargire pietà.

⁴⁰ La fugace conversazione in recitativo che ha luogo tra Vitellia e Publio subito dopo la partenza di Tito riprende le fila dello sviluppo drammatico momentaneamente interrotto dall'aria del monarca e ha la funzione di differire fino al finale la rivelazione del perdono imperiale. Giunta angosciata nella sala delle udienze, la donna apprende dal prefetto che Sesto è stato condannato. Temendo di esser stata scoperta, la donna rimpiange il ritardo nel pentimento («Seppe il delitto Augusto, e non da me»), ma è presto raggiunta da Servilia e Annio che la implorano, in qualità di futura imperatrice, di perorare la grazia per Sesto.

SERVILIA

Ah Vitellia!

ANNIO

Ah principessa!

SERVILIA

Il misero germano...

ANNIO

Il caro amico...

SERVILIA

È condotto a morir.

ANNIO

Fra poco in faccia

di Roma spettatrice
delle fere sarà pasto infelice.

VITELLIA

Ma che posso per lui?

SERVILIA

Tutto. A' tuoi prieghi

Tito lo donerà.

ANNIO

Non può negarlo

alla novella Augusta.

VITELLIA

Annio, non sono

Augusta ancor.

ANNIO

Pria che tramonti il sole

Tito sarà tuo sposo. Or, me presente,
per le pompe festive il cenno ei diede.

VITELLIA

(Dunque Sesto ha taciuto! oh amore! oh fede!)

Annio, Servilia, andiam. (Ma dove corro
così senza pensar?) Partite, amici,
vi seguirò.

ANNIO

Ma se d'un tardo aiuto

Sesto fidar si dee, Sesto è perduto.

(Parte)

SERVILIA

Andiam. Quell'infelice

t'amò più di se stesso: avea fra' labbri
sempre il tuo nome. Impallidia qualora
si parlava di te. Tu piangi!

VITELLIA

Ah parti.

SERVILIA

Ma tu perché restar? Vitellia, ah parmi...

VITELLIA

Oh dei! parti, verrò: non tormentarmi.

SERVILIA

S'altro che lacrime⁴¹per lui non tenti,
tutto il tuo piangere
non gioverà.A quest'inutile
pietà che senti,
oh quanto è simile
la crudeltà.*(Parte)*⁴¹ n. 21. Aria. *Tempo di minuetto* – $\frac{3}{4}$, Re.

Di fronte alla palese indecisione di Vitellia, intenta a lusingarsi colla speranza che Sesto non l'abbia tradita, Servilia si indigna e critica la freddezza della donna nella sua unica aria. Svolto in tempo di minuetto, il brano mantiene i versi originali di Metastasio (III.10, 1391-1398) recuperando nell'ammirevole trasparenza dell'ordito orchestrale il clima di tenue intimismo che aveva caratterizzato nel primo atto il duetto del soprano con Annio (cfr. n. 7):

ESEMPIO 19 (n. 21, bb. 3-10)

Servilia

S'altro che la-cri-me per lui non ten-ti, tut-to il tuo pian-ge-re non gio-ve-rà, —

A dispetto del testo poetico che lascerebbe presupporre un sentimento esplicitamente ostile di fronte alla reazione impassibile di Vitellia, la musica emana al contrario armonia e conciliazione, agendo come antidoto efficace per smuovere il temperamento rancoroso della futura imperatrice.

SCENA XV

(VITELLIA *sola*)

VITELLIA

Ecco il punto, o Vitellia,⁴²
 d'esaminar la tua costanza: avrai
 valor che basti a rimirar esangue
 il tuo Sesto fedel? Sesto, che t'ama
 più della vita sua? Che per tua colpa
 divenne reo? Che t'ubbidì crudele?
 Che ingiusta t'adorò? Che in faccia a morte
 sì gran fede ti serba, e tu frattanto,
 non ignota a te stessa, andrai tranquilla
 al talamo d'Augusto? Ah mi vedrei
 sempre Sesto d'intorno; e l'aure, e i sassi
 temerei che loquaci
 mi scoprissero a Tito. A' piedi suoi

vadasi il tutto a palesar. Si scemi
 il delitto di Sesto,
 se scusar non si può, col fallo mio.
 D'imperi e d'imenei speranze addio.

VITELLIA

Non più di fiori⁴³
 vaghe catene
 discende Imene
 ad intrecciar.
 Stretta fra barbare
 aspre ritorte
 veggo la morte
 ver me avanzar.
 Infelice! qual orrore!
 Ah di me che si dirà?
 Chi vedesse il mio dolore,
 pur avria di me pietà.

(Parte)

⁴² n. 22. Recitativo accompagnato. *Allegro - e* →.

Commosa dagli accenti di Servilia, Vitellia inizia infatti a prendere coscienza dei propri misfatti e con intensità drammatica da vera eroina tragica decide infine, per salvare il sempre fedele Sesto, di confessare la colpa anche a costo di rinunciare a sposo e trono.

⁴³ n. 23. Rondò. *Larghetto-Allegro - 3/8*, Fa.

Il momento determinante del pentimento della primadonna coincide con la scena emotivamente più intensa dell'intera opera, un rondò in due tempi con corno di bassetto obbligato nel quale l'implacabile principessa scende dalle altezze siderali della sua glaciale insensibilità per acquisire calore umano e profondità di sentimento. Nessuna evidenza che il brano sia stato scritto qualche tempo prima, come proverebbe secondo alcuni l'inserzione di un «rondò con corno di bassetto obbligato» mozartiano in un concerto praghese nell'aprile 1791, è stata finora accertata, e anzi l'aria corrisponde a uno dei pochi numeri scritti espressamente da Mazzola (due strofe di quinari seguite da due distici di ottonari) – nell'originale metastasiano la scena si conclude con un'aria di paragone (III.11, 1419-1426) – e ha la funzione di sviluppare temi già toccati nel recitativo precedente. Il tema iniziale, un motivo squisitamente vocale dai contorni circolari esposto dal corno di bassetto e subito ripreso dalla voce,

ESEMPIO 20a (n. 23, bb. 9-16)

The image shows a musical score for Example 20a, which is a rondò. It features four staves: the vocal line for Vitellia, two staves for the horn (VI. I and VI. II), and one staff for the bassoon/cello (Vlc. Cb.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The vocal line begins with the lyrics "Non più di fiori vaghe catene". The horn parts play a melodic line with slurs, while the bassoon/cello part provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

SCENA XVI

Luogo magnifico che introduce a vasto anfiteatro di cui per diversi archi scuopresi la parte interna. Si vedranno già nell'arena i complici della congiura condannati alle fiere.

(Nel tempo che si canta il coro, preceduto da' littori, circondato da' senatori e patrizi romani, e seguito da' pretoriani esce TITO, e dopo ANNIO e SERVILIA da diverse parti)

segue nota 43

lascia trasparire il rimpianto per una felicità coniugale appena intravista e già dissolta, eppur calata in una dimensione musicale di pace pastorale che pare suggerire un ideale *locus amoenus* agognato con bramosia e rappresentato timbricamente dai successivi arpeggi dello strumento solista. Se nella seconda strofa la protagonista reagisce con maniere eroiche alle minacce della sorte, l'angoscia invade il suo animo nel primo distico di ottonari (*Allegro* – e, fa→Fa), dove il timbro scuro del corno di bassetto diventa inquietante metafora sonora di un pensiero ossessivo. Per due volte il suo cupo lamento si eleva minaccioso sopra il rarefatto tessuto orchestrale, rappresentando l'orrore che lei prova,

ESEMPIO 20b (bb. 44-49)

Allegro

prima di rasserenarsi in un motivo con inflessioni cromatiche analogo per profilo melodico, significato drammatico, e persino disposizione musicale – ogni enunciazione avviene sempre dopo una pausa coronata – al tema di gavotta nel rondò di Sesto (cfr. es. 17b):

ESEMPIO 20c (bb. 56-60)

La composita architettura formale del brano si rivela quindi nell'inclusione di materiali tematici della prima e della seconda strofa (trasposti in tempo binario) all'interno dell'*Allegro*, in un caleidoscopio di tonalità a cominciare dalla prima strofa, in Sib. La voce indugia di continuo nel registro grave, e l'immagine della morte s'inverva stavolta in un'agghiacciante progressione a partire dal La₂, mentre il dialogo del corno di bassetto, che spazia con virtuosismo in tutta la gamma, si infittisce assumendo connotazioni vieppiù sinistre. La periodica ricomparsa dell'es. 20c – nell'ultima delle ripetizioni il motivo è affidato ai soli legni che lo eseguono su ottave diverse –

CORO

Che del ciel, che degli dei⁴⁴
 tu il pensier, l'amor tu sei,
 grand'eroe, nel giro angusto
 si mostrò di questo dì.
 Ma cagion di meraviglia
 non è già, felice Augusto,
 che gli dei chi lor somiglia
 custodiscano così.

TITO

Pria che principio a' lieti⁴⁵
 spettacoli si dia, custodi, innanzi
 conducetemi il reo. (Più di perdono
 speme non ha. Quanto aspettato meno
 più caro esser gli dee.)

ANNIO

Pietà signore.

SERVILIA

Signor pietà.

TITO

Se a chiederla venite
 per Sesto, è tardi. È il suo destin deciso.

ANNIO

E sì tranquillo in viso
 lo condanni a morir?

SERVILIA

Di Tito il core
 come il dolce perdé costume antico?

TITO

Ei si appressa: tacete.

SERVILIA

Oh Sesto!

ANNIO

Oh amico!

SCENA XVII

(PUBLIO e SESTO fra' littori, poi VITELLIA, e detti)

TITO

Sesto, de' tuoi delitti
 tu sai la serie, e sai
 qual pena ti si dee. Roma sconvolta,
 l'offesa maestà, le leggi offese,
 l'amicizia tradita, il mondo, il cielo
 voglion la morte tua. De' tradimenti
 sai pur ch'io son l'unico oggetto: or senti.

VITELLIA

Eccoti, eccelso Augusto,
 (S'ingnocchia)
 eccoti al piè la più confusa...

TITO

Ah sorgi,

che fai? che brami?

VITELLIA

Io ti conduco innanzi
 l'autor dell'empia trama.

segue nota 43

dà forma al tormentato distacco dalla vita di Vitellia. Nella coda, infine, la comparsa di un ultimo inciso melodico, una versione semplificata del tema di gavotta introdotta dai legni e ripresa poco dopo dal soprano, suggella il raggiungimento della tranquillità interiore attraverso un percorso inquieto della voce, che si proietta nel registro grave (Sol₂) e in un empito s'inerpica fino al La₄ in conclusione per conquistare l'agognata «Pietà». Lo slancio di Vitellia viene raccolto senza soluzione di continuità in una transizione orchestrale (*Andante maestoso* – ♯, →Re) che nei suoi ritmi puntati pomposi e solenni conclude la parabola narrativa di Vitellia – e in fondo dell'intero dramma – preparando al contempo l'atmosfera trionfale del *tableau* conclusivo.

⁴⁴ n. 24. Coro. *Andante maestoso* – ♯, Sol.

Nella cornice solenne di un «luogo magnifico» all'interno di un vasto anfiteatro addobbato a festa, il quadro celebrativo che termina l'opera si apre con un ultimo coro encomiastico, sul quale si muove il sontuoso corteo imperiale che entra nell'arena per assistere al supplizio dei congiurati.

⁴⁵ Per un'ultima volta Annio e Servilia scongiurano Tito per un atto di pietà in favore di Sesto, ma il sovrano, sebbene in un fugace 'a parte' sveli fin dal principio le sue vere intenzioni, ribadisce loro che la sorte dell'amico è ormai stabilita. Le molteplici colpe dell'uomo – «Roma sconvolta, l'offesa maestà, le leggi offese, l'amicizia tradita» – sono esposte con impietosa severità non appena il reo esce in scena, ma prima che l'imperatore possa decretarne la sentenza (che i presenti si aspettano ancora essere di morte) ecco un magistrale *coup de théâtre*: Vitellia accorre tra lo stupore generale per confessare pubblicamente di aver pianificato il delitto e sedotto l'amico per sete di vendetta.

TITO
 Ov'è? Chi mai
 preparò tante insidie al viver mio?
 VITELLIA
 Nol crederai.
 TITO
 Perché?
 VITELLIA
 Perché son io.
 TITO
 Tu ancora?
 SESTO e SERVILIA (*a due*)
 Oh stelle!
 ANNIO e PUBLIO (*a due*)
 Oh numi!
 TITO
 E quanti mai,
 quanti siete a tradirmi?
 VITELLIA
 Io la più rea
 son di ciascuno! Io meditai la trama;
 il più fedele amico
 io ti sedussi; io del suo cieco amore
 a tuo danno abusai.
 TITO
 Ma del tuo sdegno
 chi fu cagion?
 VITELLIA
 La tua bontà. Credei
 che questa fosse amor. La destra e 'l trono

da te sperava in dono, e poi negletta
 restai due volte, e procurai vendetta.
 TITO
 Ma che giorno è mai questo? Al punto stesso⁴⁶
 che assolvo un reo, ne scopro un altro? E quando
 troverò, giusti numi,
 un'anima fedel? Congiuran gli astri,
 cred'io, per obbligarmi a mio dispetto
 a diventar crudel. No: non avranno
 questo trionfo. A sostener la gara
 già m'impegnò la mia virtù. Vediamo
 se più costante sia
 l'altrui perfidia, o la clemenza mia.
 Olà, Sesto si sciolga; abbian di nuovo
 Lentulo e suoi seguaci
 e vita, e libertà: sia noto a Roma
 ch'io son lo stesso, e ch'io
 tutto so, tutti assolvo, e tutto obbligo.
 SESTO e VITELLIA (*a due*)
 Tu è ver, m'assolvi, Augusto,⁴⁷
 ma non m'assolve il core
 che piangerà l'errore
 finché memoria avrà.
 TITO
 Il vero pentimento
 di cui tu sei capace
 val più d'una verace
 costante fedeltà.
 SERVILIA e ANNIO (*a due*)
 Oh generoso! oh grande!
 E chi mai giunse a tanto?
 Mi trae dagli occhi il pianto
 l'eccelsa sua bontà.

⁴⁶ n. 25. Recitativo accompagnato. *Allegro* – c→.

Sgomento per le sconvolgenti rivelazioni della donna, Tito reagisce con un recitativo accompagnato di notevole espressività drammatica. Le nevrotiche figurazioni ascendenti degli archi in un caotico affastellarsi di tonalità minori paiono tradurre una collera mai così vicina a scoppiare, fino a quando un'inattesa cadenza perfetta in Do sulla parola «clemenza» riafferma gli originali propositi del sovrano. Sesto e tutti gli implicati nella congiura vengono perdonati, mentre Tito ribadisce con enfasi solenne la costanza della virtù imperiale.

⁴⁷ n. 26. Sestetto con coro. *Allegretto* – c, Do.

Espungendo lo scioglimento convenzionale del dramma di Metastasio (III.13) con le doppie nozze delle coppie Annio-Servilia e Sesto-Vitellia che il sovrano dispone in segno di riconciliazione prima che il popolo festante riprenda di nuovo le acclamazioni già enunciate in apertura di *tableau*, l'opera si conclude con un concertato con coro nel quale Mozart isola significativamente i differenti sentimenti che agitano i protagonisti. Grande risalto è dato dapprima alla linea vocale spianata di Sesto, che nonostante il conforto reale non riesce ancora a perdonarsi il tradimento:

TUTTI

Eterni dei, vegliate
sui sacri giorni suoi:
a Roma in lui serbate
la sua felicità.

TUTTI e CORO

Eterni dei, vegliate
sui sacri giorni suoi:
a Roma in lui serbate
la sua felicità.

TITO

Troncate, eterni dei,
troncate i giorni miei
quel dì che il ben di Roma
mia cura non sarà.

FINE

segue nota 47

ESEMPIO 21 (n. 26, bb. 2-7)

Sesto

Tu, è ver, m'as - sol - vi Au - gu - sto; ma non m'as - sol - ve il
co - re, che pian - ge - rà, — che pian - ge - rà l'er - ro - re,

quindi è Tito a conquistare la scena per assicurare la sua totale dedizione al buon governo di Roma mentre solisti e coro, in un abbraccio ideale con il monarca illuminato, lodano la munificenza imperiale rinvigoriti dal fragore dell'orchestra, che suggella la vicenda riprendendo nelle ultime battute parte del motto già udito nell'*ouverture*.



Paolo Caronni (1779-1842), *Pietro Metastasio*. Incisione da un dipinto di Johann Nepomuk Steiner (1725-1793). Pietro Metastasio (pseudonimo di Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, Roma 1698 - Vienna 1782) scrisse il libretto della *Clemenza di Tito* nel 1734 per celebrare l'onomastico dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo.

L'orchestra

2 flauti (2 anche ottavini)	2 corni
2 oboi	2 clarini [trombe]
2 clarinetti (1 anche corno di bassetto, e clarinetto basso nel n. 9)	timpani
2 fagotti	
	Continuo nei recitativi secchi: clavicembalo, violoncello
violini I	
violini II	
viole	
violoncelli	
contrabbassi	

Se confrontata con l'orchestrazione del capolavoro serio precedente, *Idomeneo, re di Creta*, redatto una decina di anni prima, la compagine orchestrale impiegata nella *Clemenza di Tito* si caratterizza per le dimensioni più ridotte, che la avvicinano piuttosto al trittico nel genere buffo scritto in collaborazione con Da Ponte, soprattutto alle *Nozze di Figaro* e a *Così fan tutte* che sfruttano lo stesso organico, ma senza corno di bassetto. Dei due titoli citati Mozart recupera in particolare la squisita raffinatezza timbrica, improntata però a una lievità e delicatezza di accenti che 'umanizza' suggestivamente la severa sacralità del soggetto. Nella sezione degli ottoni la differenziazione tra corni e trombe risponde a esigenze precipuamente semantiche. I primi, oltre al consueto rinforzo armonico nel registro centrale, si incaricano di rinvigorire l'intervento premuroso di Publio nell'unico brano solistico del personaggio (n. 16) e danno alla successiva supplica di Annio (n. 17) un carattere dolcemente sereno; le seconde, al contrario, sono sovente accoppiate ai timpani per connotare con ritmi fastosi i momenti dichiaratamente encomiastici del dramma, come la vigorosa marcia che precede l'uscita in scena di Tito (n. 4) e i numerosi cori di giubilo che si susseguono nel corso dell'opera – con esiti superbi entrambi gli strumenti vengono però impiegati anche nel quintetto con coro in chiusura dell'atto primo (n. 12) per amplificare l'effetto drammaticissimo delle lugubri urla che da dietro le quinte irrompono inattese scatenando il panico generale che fa da cornice al delitto fuori scena.

Con mirabile perizia, ai legni è demandata una funzione di intensificazione espressiva che privilegia combinazioni timbriche sempre differenti anziché il ricorso a timbri

puri. Nell'aria di sortita di Vitellia (n. 2), ad esempio, il tono ingannevolmente affabile del soprano è tradito dagli ironici incisi affidati a flauti e fagotti, mentre l'affascinante impasto dei due strumenti ad ancia doppia – con gli oboi a raddoppiare la melodia vocale sull'accalorato ostinato dei fagotti – nella seconda aria di Tito (n. 8) illustra quanto mai icasticamente la gioia riconoscente del protagonista. Il timbro sensuale del clarinetto, sostenuto dall'inflessione morbida del fagotto, serve invece a delineare la schiettezza del sentimento d'amicizia nel duetto tra Sesto e Annio (n. 3), ma è assente per larghi tratti e in modo sintomatico nella toccante arietta di Servilia (n. 21), dove l'intera famiglia dei legni stende sulla delicata invettiva del soprano una patina di squisito intimismo dal sapore vagamente pastorale.

Quando però Mozart si serve dei fiati in funzione concertante, lo strumento ad ancia prediletto dal compositore recupera il suo ruolo centrale, impiegato con altissimo effetto drammatico in due tipologie strumentali dal timbro più vellutato e profondo che l'autore poté conoscere e apprezzare grazie all'amicizia con il virtuoso Anton Stadler. Nell'aria di Sesto (n. 9) l'enigmatico obbligato del clarinetto di bassetto – una taglia particolare di clarinetto soprano dotata di maggiore estensione al grave, oggidi sostituito dal clarinetto basso – contraddice, col suo carico di partecipazione malinconica, l'immagine di una Vitellia che assiste impassibile al triste congedo di Sesto prima dell'attentato. Nel rondò della primadonna (es. 23), per contro, è l'inflessione assai scura del corno di bassetto – parente prossimo del clarinetto contralto, ma con cameratura più stretta e un'estensione più ampia nel registro grave – a personificare con i suoi cupi lamenti il *pavor mortis* che invade la mente disperata della protagonista. Come già sperimentato nella trilogia dapontiana, la scrittura dialogica tra la sezione degli archi e quella dei legni vivifica in mille modi la partitura. Gli interventi del *tutti* sono confinati solo negli snodi cruciali del dramma, l'*ouverture* e i finali d'atto, mentre nei numeri rimanenti il discorso orchestrale è affidato a organici dal peso specifico minore che non di rado toccano dimensioni quasi cameristiche, come nel caso della graziosa arietta di Annio (n. 13) sostenuta dai soli archi.

Le voci

The image shows six musical staves, each representing a character's vocal range. The characters are listed on the left: Tito, Vitellia, Servilia, Sesto, Annio, and Publio. Each character has a single note on a staff, connected by a line to another note on a higher staff, illustrating the vocal range. The staves are arranged vertically, with Tito at the top and Publio at the bottom. The notes are connected by lines that slope upwards, indicating a wide vocal range. The staves are labeled with the character's name on the left. The notes are connected by lines that slope upwards, indicating a wide vocal range. The staves are labeled with the character's name on the left.

A dispetto delle radicali innovazioni inerenti la vocalità introdotte da Mozart nei capolavori della maturità – dalla singolare modernità nella ripartizione dei ruoli nella trilogia d'apontiana al caleidoscopico accumulo di caratteri timbrico-espressivi diversi offerto nella *Zauberflöte* –, il *cast* vocale della *Clemenza di Tito* segue un'impostazione ben più tradizionale. Il modello è, d'altronde, quello dell'opera seria di stampo metastasiano – da qui la netta prevalenza del registro sopranile, adottato per ben quattro dei sei personaggi, il ricorso al *travesti* per la parte di Annio e la scelta della voce di castrato per il ruolo di Sesto –, vivificato però da una ricchezza e pluralità di sfumature che paiono schiudere le porte a tipologie vocali affermatesi definitivamente soltanto nel secolo successivo.

Se il ruolo eponimo, creato alla *première* praghese da Antonio Baglioni, primo Don Ottavio nel *Don Giovanni*, e affidato dunque a un tenore che alterna soavi effusioni liriche a momenti in stile belcantistico, rispecchia nella tessitura alquanto acuta e nella vocalità diafana e immateriale le convenzioni del genere, le parti di Sesto e Vitellia se ne distaccano per contro in modo significativo. Spinti al delitto da passioni distruttrici che mettono in crisi i più sacri principi morali, i due personaggi sono i più tormentati sul piano emotivo e gli unici a subire nel corso dell'opera una chiara evoluzione psicologica. Entrambi,

di conseguenza, condividono una scrittura che sfrutta in senso drammatico i registri estremi delle voci evidenziando nelle linee spezzate per ampi intervalli e nell'insistenza sulle note più gravi un tormento interiore destinato a divenire cifra espressiva emblematica degli eroi romantici ottocenteschi.

Pensato dapprima per registro tenorile, il ruolo di Sesto fu riscritto da Mozart per adattarlo alle possibilità vocali di Domenico Bedini – il compositore aveva già utilizzato castrati per le parti di Cecilio in *Lucio Silla* e di Idamante in *Idomeneo, re di Creta* – e si distingue per l'alta intensità emotiva che coniuga energia drammatica e perizia tecnica, come nella sezione finale della sua grande aria nell'atto primo (n. 9) dove voce e clarinetto instaurano un dialogo serrato che tocca vette di autentico virtuosismo.

Al personaggio di Vitellia, ruolo creato deliberatamente per il soprano Maria Vincenza Marchetti Fantozzi, sono richieste doti canore ancor più rilevanti, oltre che piena padronanza della scena: l'estensione vocale copre ben due ottave e mezza (sol₂-re₅), mentre la frequenza di incursioni nel registro più grave – si osservi in particolare la parte conclusiva del rondò nell'atto secondo (n. 23) – abbinate a passaggi rapidi di agilità presuppongono un timbro morbido e scuro che si avvicina molto a quello di un moderno soprano Falcon, a suo agio soprattutto nel registro fra il grave e il medio.

Come per Tito, incarnazione dei valori nobili e immutabili della magnificenza imperiale, anche i restanti ruoli di Servilia, Annio e Publio, dati in consegna rispettivamente a una coppia di soprani – in realtà un soprano leggero e un mezzosoprano *en travesti* sulla scia di Cherubino – e un basso, paiono cristallizzare nella specifica scelta timbrica un generico tipo operistico piuttosto che un personaggio ben individualizzato – la tenera innamorata, l'amico sincero, il devoto servitore –, seppur sublimati da una purezza intimista ancora ignota a un genere operistico oramai al suo tramonto.

La clemenza di Tito in breve

a cura di Tarcisio Balbo

I ventisei drammi per musica di Pietro Metastasio, da *Didone abbandonata* (1724) al *Ruggiero o vero l'eroica gratitudine* (1771), sono senza dubbio le colonne portanti del teatro d'opera italiano nel Settecento: centoquarantuno sono le redazioni a stampa che l'autore ha promosso o licenziato di persona; il più fortunato dei suoi testi, l'*Artaserse* del 1730, è testimoniato da più di quaranta intonazioni e quasi trecento allestimenti nell'arco di settant'anni. Al Metastasio guardano ancora, nell'Ottocento, compositori come Paër, Meyerbeer, Mercadante, Mayr, Pacini. Eppure, quando nel 1791 Mozart e il librettista Caterino Mazzolà mettono mano alla *Clemenza di Tito* (1734) il compositore scrive nel proprio catalogo personale che il dramma del Metastasio era stato «ridotto a vera opera», come se il testo del grande poeta morto nove anni prima non fosse un dramma perfetto per i canoni dell'epoca. La definizione del Mozart trentacinquenne fa il paio con quanto il compositore scriveva più di vent'anni prima, dopo aver ascoltato a Napoli l'intonazione di un altro dramma metastasiano, l'ultimo dei quattro *Demofonte* di Niccolò Jommelli: un'opera «bella, ma troppo seria e troppo all'antica per il teatro».

In effetti, nei quasi sessant'anni che separano la *première* della *Clemenza di Tito* dall'intonazione mozartiana il teatro d'opera era cambiato molto. I drammi di Metastasio erano ancora considerati testi capitali per la celebrazione del potere illuminato e per l'educazione civica e sentimentale degli spettatori: è per questo che quando l'impresario Domenico Guardasoni, direttore del Teatro Nazionale di Praga, commissiona a Mozart una nuova opera per solennizzare l'incoronazione a re di Boemia dell'imperatore Leopoldo II la scelta cade proprio su Metastasio, e in particolare su quel dramma che, concepito per il nonno di Leopoldo, Carlo VI, secondo Voltaire rappresentava un'«eterna lezione per tutti i re e incanto per tutti gli uomini». Ma il mutamento dei gusti in materia musicale (arie più lunghe e con una maggiore 'presenza' orchestrale, per citare la differenza più appariscente) rendeva i vecchi drammi metastasiani piuttosto ingombranti per una messa in scena 'alla moderna' che restasse contenuta nella canonica durata di tre ore: già nel 1774, la giunta che soprintendeva alla gestione del Teatro di San Carlo a Napoli scriveva che i drammi di Metastasio, «comunque celebri, pure pel lungo uso e per la comune prevenzione, par che cominciano a ristuccare»: Mozart e Mazzolà dovettero di conseguenza mettere in opera un ampio repertorio di tecniche e pratiche consolidate nell'ultimo trentennio del Settecento allorché si voleva portare a nuova vita drammi eccelsi nella fattura poetica, intriganti quanto mai nell'intreccio delle vicende narrate, ma ormai pressoché ingestibili dal punto di vista della forma musicale. Si trattava, in alcuni casi, di operazioni che Mozart aveva in parte messo a punto già nel 1775, a diciannove anni, quando si era cimentato con un altro dramma metastasiano: *Il re pastore*, commissionato dal principe arcivescovo di Salisburgo per una visita dell'arciduca d'Austria Massimiliano Francesco d'Asburgo, sedicesimo e ultimo figlio dell'imperatrice Maria Teresa. In generale, sia nel *Re pastore* sia nella *Clemenza di Tito* l'essenza degli interventi di Mozart

e dei suoi librettisti (sul *Re pastore* era intervenuto Giambattista Varesco, futuro librettista di *Idomeneo*) era consistita nel condensare i drammi da tre a due atti, redistribuire di conseguenza gli snodi salienti della vicenda, dare una buona sforbiciata ai recitativi e una sostanziosa potatura al corredo delle arie, tagliate del tutto o rimate per essere trasformate in pezzi d'assieme che la drammaturgia metastasiana prevedeva come *optional* men che occasionale. Di *ensemble*, *La clemenza di Tito* mozartiana ne conta ben otto, quasi un terzo dei numeri in partitura, comprensivi dei due finali d'atto tra cui spicca il quintetto con coro «Deh conservate, o dei»: Mozart aveva sperimentato simili forme già nel finale ultimo del *Re pastore*, ma nella *Clemenza di Tito* il quintetto che chiude il primo atto, nella sua apparente semplicità e coi suoi chiari riferimenti gluckiani, è un capolavoro di psicologia dell'ascolto basato su una sequela di detti e non detti dei personaggi in scena, e con l'agghiacciante dissimulazione di Vitellia che dopo aver zittito Sesto, che sta per scoprirsi preso dal rimorso per il presunto assassinio di Tito, canta come se niente fosse assieme agli altri la frase di compianto «Ah dunque l'astro è spento l di pace apportator». Nella *Clemenza di Tito* vi sono poi due arie in forma di rondò, entrambe nei punti salienti della vicenda: «Deh per questo istante solo» segue il drammatico confronto tra Tito e l'amico Sesto, ormai reo confessore dell'attentato all'imperatore; in «Non più di fiori», l'ultimo brano solistico dell'opera, Vitellia manifesta i propri rimorsi per l'imminente morte dell'amato Sesto, affidandosi anche alla 'voce' strumentale del corno di bassetto, strumento amatissimo da Mozart negli ultimi anni di vita.

La sera della prima al Teatro Nazionale di Praga, il 6 settembre 1791, l'accoglienza degli spettatori alla nuova opera fu piuttosto fredda; la regale consorte di Leopoldo II, Maria Luisa di Borbone, si lasciò persino andare a un giudizio *tranchant*, e la definì «una porcheria tedesca in lingua italiana». Nel secolo successivo, nonostante *La clemenza di Tito* condividesse con *Don Giovanni* e *Die Zauberflöte* il podio delle opere di Mozart sopravvissute alla morte dell'autore, pure pesarono in negativo l'opinione ambigua di Wagner («Quanto profondamente sono grato a Mozart perché non gli fu possibile inventare per *Tito* una musica come quella di *Don Giovanni*») e il sottile disprezzo per una forma di teatro musicale considerata imperfetta, artefatta e votata all'effimero. Ancora oggi c'è chi considera *La clemenza di Tito* un'opera d'occasione composta malvolentieri e alla spicciolata (secondo Franz Xaver Niemetschek, primo biografo del compositore, Mozart scrisse l'opera in soli diciotto giorni, affidando la composizione dei recitativi all'allievo Franz Xaver Süßmayr), e chi l'addita come il canto del cigno non solo del teatro musicale mozartiano, ma fors'anche di un'intera epoca nella storia della musica.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

L'azione dell'opera si svolge a Roma, nell'80 d.C.. Vitellia, figlia del deposedo imperatore Vitellio, incita Sesto, innamorato di lei, ad assassinare l'imperatore Tito, colpevole di non averla scelta come imperatrice. Nonostante Sesto sia amico di Tito, egli è disposto ad eseguire gli ordini di Vitellia, facendo prevalere l'amore sull'amicizia. Entra Annio, amico di Sesto, e annuncia che Tito non sposerà la regina Berenice. Vitellia chiede a Sesto di sospendere l'esecuzione dei suoi ordini, dato che la notizia giunta induce a pensare che ella può ancora venir scelta da Tito. Quando Sesto esprime il sospetto che ella non ricambi il suo amore, Vitellia ribatte di essere stanca dei suoi dubbi. Annio chiede a Sesto la mano della sorella di lui, Servilia. Sesto assicura all'amico che cercherà di ottenere il consenso dell'imperatore.

Siamo ora in Campidoglio: entra Tito e il popolo ne canta le lodi. Congedati tutti gli altri, Tito resta con Sesto ed Annio e annuncia loro di aver deciso di sposare Servilia. Annio loda la sua scelta. Tito canta la gioia che gli dà il beneficiare gli oppressi e l'innalzare gli amici, poi lui e Sesto partono insieme. Entra Servilia ed Annio le annuncia che sarà imperatrice. Raggiunto Tito, Servilia gli confessa di essere innamorata di Annio: apprezzando la sua franchezza l'imperatore le promette che non si frapperà tra lei e l'uomo che ama. Furiosa per essere stata trascurata da Tito a favore di Servilia, Vitellia rinnova a Sesto l'ordine di uccidere Tito e di dare alle fiamme il Campidoglio. Egli va per adempiere ai suoi comandi, ma prima le chiede un segno d'amore. Partito Sesto, Publio ed Annio informano Vitellia che Tito ha deciso di farla sua consorte. Vitellia cerca di richiamare Sesto, ma è troppo tardi.

La scena finale dell'atto primo è ambientata nella piazza davanti al Campidoglio. I cospiratori hanno dato il Campidoglio alle fiamme. Sesto è in preda all'angoscia per aver acconsentito ad attuare un complotto contro l'imperatore suo amico, tuttavia va a compiere il suo ruolo nella congiura. Mentre in lontananza si sentono delle grida, Servilia, Annio, Publio e Vitellia arrivano sulla scena e si chiedono l'un con l'altro che cosa sia successo. Ritorna Sesto e annuncia che Tito è stato pugnalato a morte; Vitellia gli impedisce appena in tempo di confessare di essere lui l'autore dell'assassinio.

ATTO SECONDO

Sesto, scoperto che Tito non è morto, confessa il suo tradimento ad Annio, il quale lo consiglia di confessarsi apertamente a Tito. Ma Vitellia entra e gli chiede di fuggire da Roma per proteggere la sua vita e l'onore di lei. Entra Publio con alcuni membri della guardia e annuncia che l'uomo pugnalato non era Tito, ma Lentulo, il quale, sopravvissuto, ha accusato Sesto, che viene arrestato.

Nella grande sala delle udienze, il popolo rende grazie agli dei per aver conservato la vita di Tito. Tito manda Publio a prendere la sentenza del Senato: lui stesso è ancora convinto dell'innocenza dell'amico Sesto. Quando Publio ritorna, conferma la colpevolezza di Sesto ed Annio supplica in favore dell'amico. Tito non riesce a decidersi a firmare la sentenza di morte se non prima di aver parlato con Sesto ed ordina che questi venga condotto davanti a lui. Tito cerca di trovare un modo per salvare Sesto, ma questi non può fornire alcuna spiegazione, senza incriminare Vitellia. Mentre viene condotto via per morire nell'arena, Sesto chiede a Tito di ricordare, per un momento, la loro antica amicizia. Tito esce con Publio per andare all'arena. A questo punto entrano Servilia ed Annio e incontrano Vitellia, a cui chiedono di intercedere per Sesto. Lasciata sola, Vitellia capisce di non poter diventare imperatrice vedendo Sesto, che l'ama, messo a morte per un delitto a cui proprio lei lo ha incitato.

Nella scena finale Sesto è condotto davanti a Tito che ha già deciso di risparmiarlo. A questo punto entra Vitellia e, gettandosi ai piedi di Tito, confessa la parte che ha avuto nel delitto. Stupito per il numero delle persone che sembra abbiano voluto tradirlo, il magnanimo imperatore tuttavia rifiuta di trovar conforto nella crudeltà. Perdoni tutti e tutti lodano la clemenza di Tito.

Argument

PREMIER ACTE

L'action de l'opéra se situe à Rome, en 80 après J. C.. Vitellia, fille du défunt Vitellius, incite Sextus, amoureux d'elle, à assassiner l'empereur Titus, coupable de ne pas l'avoir choisie comme impératrice. Bien que Sextus soit ami de Titus, il est prêt à exécuter les ordres de Vitellia, car l'amour est plus fort que l'amitié. Entre Annius, ami de Sextus, qui annonce que Titus n'épousera pas la reine Bérénice. Vitellia demande à Sextus de suspendre l'exécution de ses ordres, étant donné que l'information parvenue la laisse supposer qu'elle peut encore être choisie par Titus. Quand Sextus exprime le soupçon qu'elle ne partage pas son amour, Vitellia répond qu'elle est lasse de ses doutes. Annius demande à Sextus la main de sa sœur, Servilia. Sextus assure à l'ami qu'il tâchera d'obtenir le consentement de l'empereur.

Nous sommes à présent sur le Capitole: Titus entre et le peuple chante ses louanges. Quand tous sont congédiés, Titus reste avec Sextus et Annius, et leur annonce sa décision d'épouser Servilia. Annius parle avec précipitation en faveur de ce mariage. Titus chante la joie que lui procure le fait de soulager les opprimés et d'ennobler ses amis, puis Sextus et lui partent ensemble. Entre Servilia, et Annius lui apprend qu'elle sera impératrice. Cherchant Titus, Servilia lui explique qu'elle est amoureuse d'Annius, et l'empereur répond qu'il apprécie sa franchise et qu'il ne s'interposera pas entre elle et l'homme qu'elle aime. Vitellia, ayant été dédaignée par Titus pour Servilia, renouvelle à Sextus l'ordre de tuer Titus et de mettre le feu au Capitole. Il s'apprête à exécuter ses ordres mais, auparavant, il lui demande un signe d'amour. Une fois Sextus parti, Publius et Annius entrent et informent Vitellia que Titus a décidé de la prendre pour épouse. Vitellia essaye de rappeler Sextus, mais il est trop tard.

La scène finale de l'acte premier se situe sur la place du Capitole: Sextus et les autres conspirateurs ont mis le feu au Capitole. Mais Sextus est en proie à l'angoisse pour avoir consenti à réaliser le complot contre l'empereur, son ami; il va cependant remplir son rôle dans la conspiration. Pendant qu'au loin on entend des cris, Servilia, Annius, Publius et Vitellia arrivent sur scène et se demandent l'un à l'autre ce qui se passe. Sextus revient et annonce que Titus a été poignardé à mort et Vitellia l'empêche juste à temps de confesser qu'il est l'auteur du meurtre.

DEUXIÈME ACTE

Sextus, ayant appris que Titus n'est pas mort, avoue sa trahison à Annius, lequel lui conseille de s'ouvrir à Titus. Mais entre Vitellia et elle lui demande de fuir de Rome pour protéger sa vie et son honneur. Publius entre avec quelques membres de la garde, il annonce que l'homme poignardé n'était pas Titus mais Lentulus, lequel, ayant survécu, vient d'accuser Sextus, qui est arrêté.

Dans la grande salle des audiences, le peuple rend grâce aux dieux pour avoir maintenu la vie de Titus. Titus envoie Publius prendre la sentence du Sénat: lui-même est encore convaincu de l'innocence de l'ami Sextus. Quand Publius revient, il confirme la culpabilité de Sextus et Annius supplie en faveur de l'ami. Titus n'arrive pas à se décider à signer la sentence de mort, du moins pas avant d'avoir parlé à Sextus et il ordonne qu'on le lui amène. Titus essaye de trouver un moyen pour sauver Sextus, mais ce dernier ne peut fournir aucune explication sans incriminer Vitellia. Alors qu'on le conduit à l'arène pour mourir, Sextus demande à Titus de se rappeler de leur vieille amitié. Titus sort avec Publius pour aller à l'arène. Au même moment entrent Servilia et Annius qui rencontrent Vitellia, à laquelle ils demandent d'intercéder pour Sextus. Laisée seule, Vitellia comprend qu'elle ne peut pas se permettre de devenir impératrice et de voir Sextus, qui l'aime, mis à mort pour un délit qu'elle l'a incité à commettre.

Dans la scène finale, Sextus est conduit devant Titus qui a déjà décidé de l'épargner. C'est à ce moment qu'entre Vitellia qui, se jetant aux pieds de Titus, confesse la part qu'elle a pris dans le délit. Surpris par le nombre de personnes qui semblent avoir voulu le trahir, le magnanime empereur refuse cependant de s'abandonner à la cruauté. Il les pardonne tous, et tous louent la clémence de Titus.

Synopsis

ACT ONE

The action is set in Rome, in the year AD 80. Vitellia, the daughter of the late Emperor Vitellio, incites Sesto, who is in love with her, to murder the Emperor Tito, guilty of not having chosen her as Empress. Despite the fact that Sesto is Tito's friend, he is willing to carry out Vitellia's orders, because love is stronger than friendship. Annio enters, a friend of Sesto's, and announces that Tito will not marry the Queen Berenice. Vitellia asks Sesto to postpone the execution of her orders, as the news leads her to believe that she still may be chosen by Tito. When Sesto expresses his suspicion that she does not return his love, Vitellia answers that she is weary of his doubts. Annio asks Sesto for his sister Servilia's hand in marriage. Sesto replies to his friend that he will endeavour to obtain the Emperor's consent.

We are now in the Campidoglio: Tito enters and the people sing his praises. All the others have left and Tito remains with Sesto and Annio and announces to them that he has decided to marry Servilia. Annio speaks hastily in favour of the marriage. Tito sings of the joy he experiences by helping the oppressed and praising his friends and then he and Sesto leave together. Servilia enters and Annio informs her that she will be Empress. Servilia explains to Tito that she is in love with Annio, to which he replies that he appreciates her frankness and that he will not put himself between her and the man she loves. Vitellia, having been neglected by Tito in favour of Servilia, renews her order to Sesto to kill Tito and to set the Campidoglio on fire. He goes to execute her orders, but first implores her to love him. Sesto having departed, Publio and Annio enter to inform Vitellia that Tito has decided to make her his bride. Vitellia tries to call Sesto back, but it is too late.

The final scene in Act I is set in the square in front of the Campidoglio. Sesto and the other conspirators have set the Campidoglio on fire. But Sesto is anguished for having agreed to carry out a conspiracy against his friend the Emperor, but nevertheless goes to play his part in the plot. While in the distance we can hear shouts, Servilia, Annio, Publio and Vitellia arrive on the scene and ask one another what is happening. Sesto comes back and announces that Tito has been stabbed to death and Vitellia stops him just in time from confessing that he is the murderer.

ACT TWO

Sesto, discovering that Tito is not dead, confesses his betrayal to Annio, who advises him to confess openly to Tito. But Vitellia enters and asks him to flee from Rome to protect his life and her honour. Publio enters with some members of the guard and announces that the stabbed man was not Tito but Lentulo, who has survived and is accusing Sesto. He arrests Sesto and carries him off before the Senate.

In the great audience room, the people thank the Gods for having spared Tito's life. Tito sends Publio to get the Senate's sentence. He himself is still convinced of his friend Sesto's innocence. When Publio returns he confirms Sesto's guilt and Annio implores in favour of his friend. Tito cannot bring himself to sign the death sentence before having spoken to Sesto and gives orders for him to be brought before him. Tito tries to find a way of saving Sesto, but the latter cannot give any explanation without incriminating Vitellia. While he is being taken away to die in the arena, Sesto asks Tito to remember, for a moment, their longstanding friendship. Tito goes out with Publio to go to the arena. At this point, Servilia and Annio enter and meet Vitellia, whom they ask to intercede for Sesto. Alone, Vitellia realizes that she cannot allow herself to become Empress and to see Sesto, whom she loves, put to death for a crime that she herself has incited him to commit.

In the final scene, Sesto is brought before Tito, who has decided to spare him. At this point, Vitellia enters and throwing herself at Tito's feet, confesses her part in the crime. Astonished by the number of people who seem to have wanted to betray him, the magnanimous Emperor nevertheless refuses to find comfort in cruelty. He pardons everyone and everyone praises Tito's clemency.

Handlung

ERSTER AKT

Die Handlung der Oper spielt sich in Rom im Jahre 80 n. Chr. ab. Vitellia, Tochter des verstorbenen Kaisers Vitellius, verleitet Sextus, der in sie verliebt ist, den Kaiser Tito zu toten, da er ihrer Meinung nach schuldig ist sie nicht als Kaiserin gewählt zu haben. Obwohl Sextus ein guter Freund Titos ist, erklärt er sich bereit die Befehle Vitellias auszuführen, denn die Liebe ist stärker als die Freundschaft. Annio, Freund Sextus, tritt ein und verkündet, dass Tito die Königin Berenice nicht heiraten wird. Vitellia bittet Sextus die Befehle die sie ihm gegeben hat nicht auszuführen, da die Notiz die sie soeben erhalten hat die Möglichkeit von Tito erwählt zu werden noch offen lässt. Als Sextus ihr erklärt, dass er an ihrer Liebe zu ihm zweifelt, antwortet Vitellia ungehalten, dass sie seiner Verdächtigungen müde sei. Annio hält bei Sextus um die Hand seiner Schwester Servilia an. Sextus versichert dem Freund, dass er alles tun wird um die Zustimmung des Kaisers zu erhalten.

Wir befinden uns im Kapitol. Tito tritt ein, während das Volk einen Lobgesang auf ihn stimmt. Tito, allein geblieben mit Sextus und Annio teilt den beiden seinen Entschluss Servilia zu

heiraten mit. Annio, unüberlegt, drückt seine Begeisterung über diese Heirat aus. Tito teilt allen seine Zufriedenheit mit den Unterdrückten helfen zu können und eine so große Zahl guter Freunde zu besitzen. Danach entfernt er sich in Begleitung von Sextus. Servilia tritt ein und Annio teilt ihr mit, dass sie Kaiserin werden wird. Servilia erklärt Tito, dass sie in Annio verliebt ist. Tito antwortet: dass er ihre Offenheit schätzt und, dass er sich nicht zwischen sie und den von ihr Geliebten stellen wird. Vitellia die sich durch Servilia zurückgesetzt fühlt, ordnet Sextus erneut an Tito zu töten und das Kapitol den Flammen zu übergeben. Sextus ist bereit ihre Befehle auszuführen, aber vorher bittet er sie um eine Liebesbezeugung. Nachdem Sextus fortgegangen ist treten Publio und Annio ein und informieren Vitellia, dass Tito sie zu seiner Gemahlin machen will. Vitellia versucht Sextus zurückzurufen, aber ihre Anstrengungen sind ohne Erfolg.

Die letzte Szene des ersten Aktes spielt sich auf dem Platz vor dem Kapitol ab. Sextus und die anderen Verschwörer haben das Kapitol in Flammen gesetzt. Sextus, obwohl von Gewissensbissen geplagt gegen den Kaiser, seinen Freund, ein Attentat organisiert zu haben, folgt den Konspiranten um das Werk zu vollenden. Während man in der Ferne Schreie vernimmt, treten Servilia, Annio, Publio und Vitellia ein und fragen sich gegenseitig was geschehen ist. Sextus kehrt zurück und verkündet, dass Tito ermordet wurde. Vitellia kann gerade noch verhindern, dass er zugibt der Mörder zu sein.

ZWEITER AKT

Sextus, der erfahren hat, dass Tito noch lebt, gesteht seinen Verrat Annio, der ihm rat Tito die Wahrheit zu sagen. Aber Vitellia, die inzwischen eingetreten ist, bittet ihn aus Rom zu fluchten um sein Leben und ihre Ehre zu retten. Publio erscheint in Begleitung einiger Wächter und meldet, dass die erdolchte Person nicht Tito sei, sondern Lentulo, der, durch den Dolchstoß nicht getötet, Sextus der Tat beschuldigt. Publio verhaftet Sextus und führt ihn vor den Senat.

In dem großen Gerichtssaal dankt das Volk den Göttern für die Rettung Titos. Tito entsendet Publio, das Urteil vom Senat abzuholen. Er selbst ist immer noch von der Unschuld seines Freundes Sextus überzeugt. Publio kehrt zurück und bestätigt die Schuld von Sextus. Annio bittet um Vergebung für seinen Freund. Tito wünscht, bevor er das Urteil unterschreibt, mit seinem Freund zu sprechen und ordnet an, dass Sextus vor ihn geführt werde. Tito versucht seinen Freund zu retten, aber dieser kann keine Erklärung abgeben ohne Vitellia zu beschuldigen. Während Sextus fortgeführt wird um in der Arena zu sterben, bittet er Tito sich nur für einen Augenblick an ihres alte Freundschaft zu erinnern. Tito und Publio begeben sich zur Arena. Servilia und Annio treten ein und treffen auf Vitellia die sie bitten, sich bei Tito für Sextus zu verwenden. Vitellia ist es klar, dass sie sich nicht erlauben kann Kaiserin zu werden und im gleichen Moment Sextus, der sie liebt, für ein Verbrechen zu dem sie ihn verleitet hat verurteilt zu sehen.

In der letzten Szene wird Sextus vor das Angesicht Titos gebracht, der schon entschieden hat ihm das Leben zu schenken. Vitellia tritt ein, wirft sich Tito zu Füßen und gesteht ihr Mittäterschaft. Erstaunt über die Zahl der Personen die gegen ihn komplottieren wollten, weigert sich der edelmütige Kaiser jedoch diese Tat mit gleicher Härte zu vergelten. Er vergibt allen und alle lobpreisen die «Clemenza di Tito» (Güte Titos).



Identikit di Mozart (1777 ca.) ricostruito nel 1991 (bicentenario della morte del compositore) dal Bundeskriminalamt di Wiesbaden a partire da quattro ritratti dell'epoca.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Il talento di Mozart, fra i massimi musicisti di tutti i tempi se non il più grande in assoluto, esplose fin dalla prima infanzia, e quando il compositore morì, a soli trentacinque anni, aveva già raggiunto i vertici in ogni genere musicale. La sua musica è stata da sempre considerata per la sua armonia, eleganza e serenità come l'espressione per eccellenza dello stile 'classico'. Anche in virtù di doti musicali sorprendenti e di vicende biografiche quanto mai singolari, egli ha inoltre avuto come pochi altri il potere di suggestionare la fantasia del pubblico. Acclamato nelle principali corti europee come *enfant prodige* già all'età di cinque anni, quindi evolutosi in esuberante e prolifico compositore di genio, infine vittima di una morte precoce e misteriosa, Mozart è assurto fin dall'Ottocento a simbolo immortale della genialità e della perfezione, giungendo a soddisfare nell'immaginario collettivo le caratteristiche di un mito idealizzato, che non di rado ha offuscato la sua stessa personalità e opera.

Nel vastissimo dibattito che ha indagato per decenni – senza arrestarsi neppure oggi – gli ultimi anni della vita del musicista, la ricerca musicologica sembra essere finalmente arrivata a maggiori certezze, a dispetto di tutte le leggende e gli aneddoti sorti nel tempo sulla questione: la prematura scomparsa di Mozart coincise con il momento nel quale il suo contatto con il pubblico viennese aveva toccato il livello più basso d'intensità, e proprio mentre andava cercando nuovi equilibri linguistici, attestati nel teatro dalla straordinaria accoppiata del 1791, *La clemenza di Tito* e *Die Zauberflöte*.¹ Il rapido decorso della malattia e la conseguente lotta contro il tempo nella speranza di completare il *Requiem*, gli ultimi istanti vissuti nella più totale solitudine, infine la cerimonia funebre tanto misera che le sue spoglie vennero disperse in una fossa comune sembrano così assumere una valenza simbolica della generale incomprensione, isolamento e oblio che accompagnarono la figura di Mozart negli anni immediatamente successivi e da cui le sorti del compositore si risollevarono definitivamente soltanto alcuni decenni più tardi.²

Le prime due testimonianze, singolarmente pertinenti sul piano critico e pubblicate pochi anni dopo la morte del musicista austriaco, furono firmate da Friedrich von Schlichtegroll e Frantisek Xaver Niemetschek,³ i cui testi formano, l'uno accanto all'altro, un dittico eccezionale, dal

¹ A questo proposito si veda il prodotto più recente della ricerca sul compositore austriaco, che demolisce molti dei miti tradizionali sin qui costruiti sui suoi ultimi anni di vita: CHRISTOPH WOLFF, *Mozart and the Gateway to His Fortune. Serving the Emperor, 1788-1791*, New York-London, Norton, 2012; trad. it. di Davide Fassio, *Mozart sulla soglia della fortuna. Al servizio dell'imperatore, 1788-1791*, Torino, EDT, 2013.

² Sulla fortuna di Mozart si legga GERNOT GRUBER, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg, Residenz, 1985; trad. it. di Mirella Torre, *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1987.

³ FRIEDRICH VON SCHLICHTEGROLL, *Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart*, in Id., *Nekrolog auf das Jahr 1791. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbenen Personen*, Go-

momento che forniscono l'unico ritratto coevo di Mozart. Di pochi anni successivi sono poi la biografia edita da Georg Nikolaus von Nissen,⁴ diplomatico danese che aveva sposato nel 1809 Constanze Weber, la vedova del compositore, e i due saggi pubblicati da due 'testimoni' d'eccezione, lo scrittore francese Stendhal e Aleksandr Ulybyšev, un critico musicale russo che idolatrava la musica mozartiana.⁵ A differenza del primo titolo, per il quale l'autore attinse alle testimonianze dirette – ma non sempre attendibili – di Constanze, cancellando con lei, in aggiunta, le parti più scurrili delle lettere nel chiaro intento di idealizzare la figura del musicista, gli altri due testi si dimostrano nel complesso più validi: entrambi si compongono di una sezione biografica, seguita da annotazioni analitiche quanto mai preziose e acute sulla sua musica.

Dalla metà dell'Ottocento gli studi mozartiani entrarono finalmente nella loro fase più dinamica e matura. Sulla scorta del fondamentale catalogo compilato nel 1862 da Ludwig Köchel,⁶ primo del genere per dimensioni e qualità scientifica, prese l'avvio il primo progetto editoriale per rendere disponibile l'intero *corpus* della produzione di Mozart. L'edizione – dal titolo *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*,⁷ ma successivamente denominata *Alte Mozart-Ausgabe* per distinguerla dalla seconda edizione completa delle opere del mu-

tha, Justus Perthes, 1793, II/2, pp. 82-112; FRANZ XAVER NIEMETSCHKEK, *Leben des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben. Die einzige Mozart-Biographie von einem Augenzeugen*, Prag, In der Herrlichen Buchhandlung, 1798. Entrambi i saggi sono stati tradotti in anni recenti in italiano, FRANZ NIEMETSCHKEK-FRIEDRICH VON SCHLICHTEGROLL, *Mozart*, a cura di Giorgio Pugliaro, Torino, EDT, 1990 («Biblioteca di cultura musicale. Documenti»).

⁴ GEORG NIKOLAUS VON NISSEN, *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihm Geschriebenen. Mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828.

⁵ STENDHAL, *Vie de Mozart*, in Id., *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris, Didot, 1814, pp. 248-323; trad. it. di Carlo Montella, *Vita di Mozart*, Firenze, Passigli, 1982, 1998²; ALEKSANDR ULYBYŠEV, *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart*, Moskva, tip. Semën, 1843.

⁶ LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts. Nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862 (rist. a cura di Franz Giegling, Alexander Weinmann e Gerd Sievers, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964⁶). Nel catalogo le opere sono presentate in ordine cronologico, provviste di *incipit* musicale e di riferimenti alle fonti e alle edizioni moderne. Negli anni il lavoro ha subito numerose correzioni e ha visto alternarsi tre revisioni complete, rese necessarie dal rinvenimento di un gran numero di nuovi brani e dalla riattribuzione o ridatazione di altri: la prima fu curata nel 1905 da Paul von Walderssee, la seconda nel 1937 da Alfred Einstein, la terza nel 1964 da Franz Giegling, Gerd Sievers e Alexander Weinmann. Una nuova revisione del catalogo è iniziata nel 1993 sotto la direzione di Neal Zaslaw. Nel novero dei cataloghi tematici citiamo anche: GHERARDO CASAGLIA, *Il catalogo delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart. Nuovo ordinamento e studio comparativo delle classificazioni precedenti*, Bologna, Editrice Compositore, 1976; UMBERTO BALESTRINI, *Catalogo tematico (incipit) delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart (Köchel 1-626)*, Milano, Carisch, 1988; NEAL ZASLAW e FIONA MORGAN FEIN, *The Mozart Repertory. A Guide for Musicians, Programmers and Researchers*, Ithaca, Cornell University Press, 1991; AMEDEO POGGI e EDGAR VALLORA, *Mozart. Signori, il catalogo è questo!*, Torino, Einaudi, 1991, 2006² («Gli struzzi», 421; di ciascuna opera vengono offerti i commenti e le critiche più note, come pure i temi musicali, le curiosità e gli aneddoti); ULRICH KONRAD, *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte*, Kassel-New York, Bärenreiter, 2005; trad. ingl. di J. Bradford Robinson, ivi, 2006.

⁷ *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*, 65 voll., a cura di Johannes Brahms, Joseph Joachim, Carl Reinecke, Julius Rietz e Philipp Spitta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877-1910.

sicista, la *Neue Mozart-Ausgabe*⁸ – fu data alle stampe in soli sette anni, dal gennaio del 1877 al dicembre del 1883 con supplementi editi poi fino al 1910, e vide la partecipazione dietro le quinte dello stesso Köchel – che si adoperò personalmente per il completamento del lavoro prestando agli editori innumerevole materiale musicale – così come di importanti personalità del mondo artistico tedesco, tra cui il critico Philipp Spitta, autore di una monumentale e fortunata biografia di Bach, e i compositori Johannes Brahms e Carl Reinecke.

Nello stesso periodo la critica musicologica compì decisivi passi in avanti anche nel settore biografico, dove il tono agiografico e aneddótico delle prime monografie lasciò spazio a esigenze documentarie più attente e precise. Di poco anteriore alla pubblicazione della *Alte Mozart-Ausgabe* è il testo di Otto Jahn, un accuratissimo studio più volte ristampato con revisioni e aggiornamenti,⁹ che si pone come capostipite di una nutrita serie di biografie licenziate nei primi decenni del secolo successivo. Geniale rifacimento del lavoro di Jahn è il volume di Hermann Abert, che accanto alla narrazione minuziosa della parabola esistenziale di Mozart offre un quadro vivido e completo del panorama musicale del secondo Settecento,¹⁰ mentre la mastodontica monografia curata da Théodore de Wyzewa e Georges de Saint-Foix, che contiene in aggiunta l'analisi di tutte le composizioni del catalogo mozartiano, si segnala per la ricerca diligente delle fonti e per la disamina delle influenze artistiche assorbite dal maestro austriaco.¹¹ Tra gli altri occorre poi segnalare il corposo saggio di Arthur Schurig, basato sui dati biografici raccolti da Nikolaus von Nissen,¹² e il testo di Bernhard Paumgartner, una narrazione attendibile e ben documentata che ha beneficiato anche di una traduzione italiana.¹³

L'inizio del Novecento ha segnato l'apertura della ricerca mozartiana ad ambiti di studio fino a quel momento trascurati. Nel suo pionieristico lavoro dedicato al repertorio operistico di Mozart, Edward J. Dent offrì per la prima volta uno sguardo sull'intera produzione teatrale del compositore austriaco, prendendo in esame anche titoli all'epoca pressoché sconosciuti, come *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail* e *La clemenza di Tito*.¹⁴ Quindi, l'anno successivo, Ludwig Schiedermair pubblicò una prima selezione dell'abbondante lascito epistolare di Mozart, comprendente ben quattro volumi di lettere scritte dal musicista, dal padre Leopold e dagli altri familiari, più un ricco apparato iconografico.¹⁵

⁸ Wolfgang Amadeus Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 127 voll., a cura di Wolfgang Rehm, con la collaborazione dell'Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel, Bärenreiter, 1955-2007. L'opera si legge anche online: <http://dme.mozarteum.at/nma/>.

⁹ OTTO JAHN, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 4 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1856-1859, 1867² (2 voll.), 1889-1891³ (a cura di Hermann Deiters), 1905-1907⁴.

¹⁰ HERMANN ABERT, *Wolfgang Amadeus Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns «Mozart»*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919-1921; trad. it. di Boris Porena e Ida Cappelli, *Mozart*, a cura di Paolo Gallarati, Milano, Il Saggiatore, 1984-1986, 1989², 2000³.

¹¹ THÉODORE DE WYZEWA e GEORGES DE SAINT-FOIX, *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité. Essai de biographie critique, suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'œuvre complète du maître*, 5 voll., Paris, Perrin, Desclée de Brouwer, 1912-1936.

¹² ARTHUR SCHURIG, W. A. Mozart. *Sein Leben und sein Werk auf Grund der vornehmlich durch Nikolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung dargestellt*, 2 voll., Leipzig, Insel, 1913; rist. ampl. W. A. Mozart. *Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk*, ivi, 1923.

¹³ BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart*, Berlin, Volksverband der Bucherfreunde, Wegweiser-Verlag, 1927; trad. it. di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1945, rist. 2006.

¹⁴ EDWARD J. DENT, *Mozart's Operas. A Critical Study*, London, Chatto & Windus, 1913; rist. ampl. London-New York, Oxford University Press, 1947; trad. it. a cura di Paolo Isotta, Milano, Rusconi, 1979, 1994².

¹⁵ *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, a cura di Ludwig Schiedermair, 5 voll., München-Leipzig, G. Müller, 1914; trad. ingl. di Emily Anderson, *The Letters of Mozart and his Family*, 3 voll., London, Macmillan

Dopo un quarantennio alquanto misero per numero e qualità di contributi – le uniche eccezioni degne di nota furono la corposa monografia di Alfred Einstein, originale descrizione e ricostruzione dall'interno della personalità e dell'arte di Mozart,¹⁶ e il breve profilo biografico curato da Massimo Mila,¹⁷ corredato da un'analisi critica sommaria della produzione musicale –, l'approssimarsi del bicentenario dalla nascita del compositore (1956) diede nuova linfa agli studi mozartiani.¹⁸ Un ruolo decisivo in tal senso fu svolto innanzitutto dall'Internationale Stiftung Mozarteum di Salisburgo, istituzione cittadina fondata già nel 1880, che attraverso i suoi dinamici organi di stampa¹⁹ si produsse in una serie di meritevoli iniziative editoriali, tra cui spiccano l'edizione completa dell'epistolario del musicista²⁰ e la prima 'biografia documentaria' compilata da Otto Erich Deutsch,²¹ una preziosa raccolta di documenti coevi inseriti come materiale supplementare all'interno della *Neue Ausgabe*.

Il terreno perduto nella prima metà del secolo è stato ampiamente recuperato infine negli ultimi cinquant'anni, che hanno visto il fiorire di studi, monografie e contributi in ogni ambito di indagine: dalle raccolte bibliografiche curate da Rudolph Angermüller²² ai cicli di conferenze orga-

Press, 1938; 1966² (a cura di Alexander Hyatt King e Monica Carolan, 2 voll.); 1985³ (a cura di Stanley Sadie e Fiona Smart, 1 vol.).

¹⁶ ALFRED EINSTEIN, *Mozart. His Character, his Work*, trad. ingl. di Arthur Mendel e Nathan Broder, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1945; trad. it. di Raffaella Lotteri, *Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1951, rist. 1991.

¹⁷ MASSIMO MILA, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Torino, Arione, 1946 («I maestri della musica», 32-33); rist. ampl. Pordenone, Studio Tesi, 1985. Dello stesso autore sono anche i *Saggi mozartiani*, Milano, Il Balcone, 1945; ristampati in seguito in una raccolta completa che comprende anche i successivi scritti dell'autore sul compositore austriaco, Id., *Mozart. Saggi 1941-1987*, a cura di Anna Mila Giubertoni, Torino, Einaudi, 2006.

¹⁸ In lingua italiana segnaliamo la collezione di saggi dedicata ai soggiorni italiani del compositore, *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, a cura di Guglielmo Barblan e Andrea Della Corte, Milano, Ricordi, 1956.

¹⁹ Curati dall'istituzione salisburghese sono il «Mozart Jahrbuch», 1-, 1950-, pubblicato a cadenza annuale (l'originale «Mozart Jahrbuch» fu edito in tre numeri a Monaco di Baviera dal 1923 al 1929; a esso seguirono poi tre uscite, dal 1941 al 1943, del «Neues Mozart Jahrbuch» a Regensburg), e le «Mitteilungen der Internationale Stiftung Mozarteum», 1-, 1952-, a cadenza trimestrale. Negli stessi anni vide anche la luce la rivista «Acta Mozartiana», Augsburg, 1-, 1954-, pubblicata dalla Deutsche Mozart Gesellschaft a cadenza trimestrale. Dal 1992 è attivo inoltre il periodico «Mozart-Studien», stampato dall'editore Schneider di Tutzing.

²⁰ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch e Joseph Heinz Eibl, 7 voll., Kassel, Bärenreiter, 1962-1975 (i primi cinque volumi comprendono soprattutto le lettere di Mozart, del padre Leopold e la corrispondenza padre-figlio, il sesto le lettere di Constanze e Maria Anna Mozart scritte dopo la morte del musicista, il settimo le note di viaggio, testimonianze, il diario di Nannerl, il catalogo delle opere e un ricco indice complessivo); trad. fr. di Geneviève Geffray, *La Correspondance de Mozart*, Paris, Flammarion, 1986-1999. Una nuova edizione, integrata con un ottavo volume, è stata edita di recente: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Ulrich Konrad, 8 voll., Kassel-München, Bärenreiter, Deutscher Taschenbuch, 2005.

²¹ MOZART, *Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert*, a cura di Otto Erich Deutsch, Kassel-London, Bärenreiter, 1961 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/34). Il lavoro ha subito poi negli anni due ristampe aggiornate: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda*, a cura di Joseph Heinz Eibl, ivi, 1978 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/31-1); *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda Neue Folge*, ivi, 1997 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/31-2).

²² RUDOLPH ANGERMÜLLER e OTTO SCHNEIDER, *Mozart-Bibliographie (Bis 1970)*, Kassel, Bärenreiter, 1976; Id., *Mozart-Bibliographie (1971-1975). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1970*, ivi, 1978; Id., *Mozart-Bibliographie (1976-1980). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1975*, ivi, 1982; Id., *Mozart-Bibliographie (1981-1985). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1980*, ivi, 1987; RUDOLPH ANGERMÜLLER e JOHANNA SENIGL, *Mozart-Bibliographie (1986-1991). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1985*, Kassel-New York, Bärenreiter, 1992; RUDOLPH ANGERMÜLLER e THERESE MUXENEDER, *Mozart-Bibliographie (1992-*

nizzati per esplorare gli aspetti più controversi e singolari della molteplice attività mozartiana,²³ da nuovi e aggiornati volumi biografici – nel novero dei quali occorre segnalare in particolare i lavori di Wolfgang Hildesheimer, Frits Noske e, più recentemente, di Julian Rushton²⁴ – a ricche collezioni omnicomprendenti, che presentano al contempo saggi analitici e interventi dedicati alla disamina dei rapporti del musicista austriaco con il panorama culturale e artistico a lui contemporaneo e successivo,²⁵ fino a recenti disamine della costellazione dei personaggi femminili della

1995). *Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1991*, ivi, 1998 (la prima pubblicazione uscì come numero della serie «Mozart Jahrbuch» 1975, le rimanenti come edizioni separate a coprire periodi quinquennali. Prima delle serie curate da Rudolph Angermüller le bibliografie erano edite all'interno della rivista «Mozart Jahrbuch»; la prima, che copriva il periodo 1945-1950, fu compilata nel numero del 1951 da Rudolf Elvers e Géza Rech). Un prezioso strumento di ricerca è anche l'agile compendio curato da BAIRD HASTINGS, *Wolfgang Amadeus Mozart. A Guide to Research*. New York, Garland, 1989 («Garland Composer Resource Manuals», 16), che contiene le citazioni di più di mille titoli di letteratura secondaria sul compositore, più alcuni preziosi elenchi che comprendono gli allievi e i mecenati di Mozart, i personaggi delle sue opere e una lista, ordinata per città, delle organizzazioni e degli archivi bibliotecari a lui dedicati).

²³ Tra i convegni mozartiani più importanti segnaliamo: *Colloquium «Mozart und Italien» (Rom 1974)*, atti del convegno a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Arno Volk-Hans Gerig KG, 1978 («Analecta Musicologica», 18); *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress (Salzburg 1991)*, a cura di Rudolph Angermüller, Dietrich Berke, Ulrike Hofmann e Wolfgang Rehm, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1992; *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 (Baden-Wien, 1991)*, a cura di Ingrid Fuchs, 2 voll., Tutzing, H. Schneider, 1993; *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna*. Atti del Convegno internazionale (Cremona, 24-26 novembre 1991), a cura di Giacomo Fornari, Lucca, LIM, 1994 («Studi e testi musicali», 1); *Convegno italo-tedesco «Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa» (Rom 1993)*, a cura di Markus Engelhardt e Wolfgang Witzemann, Laaber, Laaber, 1998 («Analecta musicologica», 31); *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Salzburg 1996*, a cura di Gernot Gruber e Siegfried Mauser, Laaber, Laaber, 1999 («Schriften zur musikalischen Hermeneutik», 6).

²⁴ ALOYS GREITHER, *Wolfgang Amadé Mozart. Seine Leidensgeschichte an Briefen und Dokumenten dargestellt*, Heidelberg, Schneider, 1958; rist. *Wolfgang Amadé Mozart in Selbstzeugnissen und Bilddokumente*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1962 («Rowolths Monographien», 77); trad. it. di Paola Tonini, *Mozart. Col catalogo cronologico e per generi di tutte le opere*, Torino, Einaudi, 1968, 1991² («Piccola biblioteca Einaudi», 106); JOSEPH HEINZ EIBL, *W. A. Mozart. Chronik eines Lebens*, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1975; trad. it. di Silvia Tuja, *Mozart. Cronaca di una vita*, Milano, Ricordi, 1991; WOLFGANG HILDESHEIMER, *Mozart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; trad. it. di Donata Schwendimann-Berra, Firenze, Sansoni, 1979, rist. Milano, Rizzoli, 2006; FRITS NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff, 1977; trad. it. di Luigia Minardi: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1994. Tra i profili biografici più recenti citiamo: STANLEY SADIE, *The New Grove Mozart*, London, Macmillan, 1982; trad. it. di Anna Maria Morazzoni, Milano-Firenze, Ricordi-Giunti, 1987; FRANCIS CARR, *Mozart & Constanze*, London, J. Murray, 1983; trad. it. di Mary Cotton, *Mozart e Constanze. Una biografia*, Genova, Marietti, 1991; HOWARD CHANDLER ROBBINS LANDON, *Mozart's Last Year*, London, Thames and Hudson, 1988; trad. it. di Fenisia Giannini Iacono, 1791. *L'ultimo anno di Mozart*, Milano, Garzanti, 1989; Id., *Mozart. The Golden Years 1781-1791*, ivi, 1989; trad. it., *Mozart: gli anni d'oro 1781-1791*, Milano, Garzanti, 1989; GEORG KNEPLER, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin, Henschel, 1991, 2005²; trad. it. *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1995; MAYNARD SOLOMON, *Mozart. A Life*, New York, Harper Collins Publishers, 1995; trad. it. di Andrea Buzzi, Milano, Mondadori, 1996; JULIAN RUSHTON, *Mozart*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006 («The Master Musicians Series»).

²⁵ *The Mozart Compendium. A Guide of Mozart's Life and Music*, a cura di Howard Chandler Robbins Landon, New York, Schirmer, 1990 (il volume raccoglie ventiquattro saggi che analizzano un'ampia scelta di materiali mozartiani: fonti, edizioni complete, ambiente musicale in singole città e nazioni e rapporto del musicista con la letteratura); *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991; *Mozart Studies*, a cura di Cliff Eisen, 2 voll., Oxford-New York, Oxford University Press, Clarendon, 1991-1997 (l'autore ha curato anche un rifacimento della fortunata biografia di Deutsch, *New Mozart Documents. A Supplement to O. E. Deutsch's Docu-*

sua vita e dei suoi lavori teatrali.²⁶ A completare il quadro sono i fondamentali lavori sulla produzione teatrale di Mozart di Stefan Kunze e Daniel Hertz,²⁷ insieme alla fatica più recente di John Rice²⁸ (oltre a lavori consimili ma di minor peso specifico),²⁹ e l'utilissima raccolta dei libretti d'opera curata da Ernest Warburton, che in sette volumi presenta l'intero *corpus* della librettistica mozartiana, compresi i facsimile delle edizioni a stampa delle prime rappresentazioni, delle riedizioni per allestimenti autentici successivi, dei *pastiches* musicali ai quali contribuì il compositore e delle fonti dei libretti.³⁰ Il fervore musicologico degli ultimi anni ha poi investito di riflesso anche il mercato editoriale nostrano e ha reso disponibili per il lettore italiano non solo un'ampia scelta dei principali capisaldi della ricerca mozartiana, ma anche numerose opere dal carattere documentario³¹ – tra le quali si conta la recentissima, meritoria impresa di raccogliere *Tutte le lettere di Mozart* in tre, ponderosi tomi³² – oppure divulgativo,³³ oltre a un'edizione atten-

mentary Biography, London, Macmillan, 1991); *On Mozart*, a cura di James M. Morris, Cambridge-New York-Washington, Cambridge University Press, Woodrow Wilson Center Press, 1994 («Woodrow Wilson Center Series»); *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on His Life and His Music*, a cura di Stanley Sadie, New York, Oxford University Press, 1996 (all'interno sono contenuti gli interventi letti nel corso della conferenza organizzata a Londra nel 1991 per il bicentenario della morte del musicista dalla Royal Music Association); *The Cambridge Companion to Mozart*, a cura di Simon P. Keefe, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2003; *Mozart Handbuch*, a cura di Silke Leopold, Jutta Schmoll-Barthel e Sara Jaffe, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter, Metzler, 2005; *Das Mozart-Handbuch*, a cura di Gernot Gruber e Dieter Borchmeyer, 7 voll., Laaber, Laaber, 2007-2012 (in particolare *Mozarts Opern*, vol. 3/1).

²⁶ KRISTI BROWN-MONTESANO, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press, 2007. Delle donne di Mozart, in un volume originale che riunisce biografia e analisi, si occupa la direttrice d'orchestra JANE GLOVER, *Mozart's Women: His Family, His Friends, His Music*, London, Macmillan, 2005 (Pan, 2006; Harper & Collins, 2013). Tra i titoli più recenti citiamo inoltre: MANFRED HERMANN SCHMID, *Mozarts Oper. Ein musikalischer Werkführer*, München, Beck, 2009; trad. it. di Elisabetta Fava, *Le opere teatrali di Mozart*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 («Nuova cultura», 242); *Mozart und die Religion*, a cura di Peter Tschuggnall, Anif-Salzburg, Müller-Speisen, 2010 («Im Kontext», 30); CHARLES FORD, *Music, Sexuality and the Enlightenment in Mozart's «Figaro», «Don Giovanni» and «Cosi fan tutte»*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2012; STEPHEN RUMPH, *Mozart and Enlightenment Semiotic*, Berkeley, University of California Press, 2012; IAN WOODFIELD, *Performing Operas for Mozart. Impresarios, Singers, Troupes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012; SCOTT BURNHAM, *Mozart's Grace*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

²⁷ STEFAN KUNZE, *Mozarts Opern*, Stuttgart, Reclam, 1984, 1996²; trad. it. di Leonardo Cavari, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»*, Venezia, Marsilio, 1990; DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, edited, with contributing essays, by Thomas Bauman, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1990 (dell'autore segnaliamo inoltre il volume *Haydn, Mozart, and the Viennese School 1740-1780*, New York, Norton, 1995).

²⁸ JOHN A. RICE, *Mozart on the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. Su singoli aspetti delle opere mozartiane si veda anche il volume collettaneo *Dramma giocoso. Four Contemporary Perspectives on the Mozart / Da Ponte Operas*, Leuven, Leuven University Press, 2012.

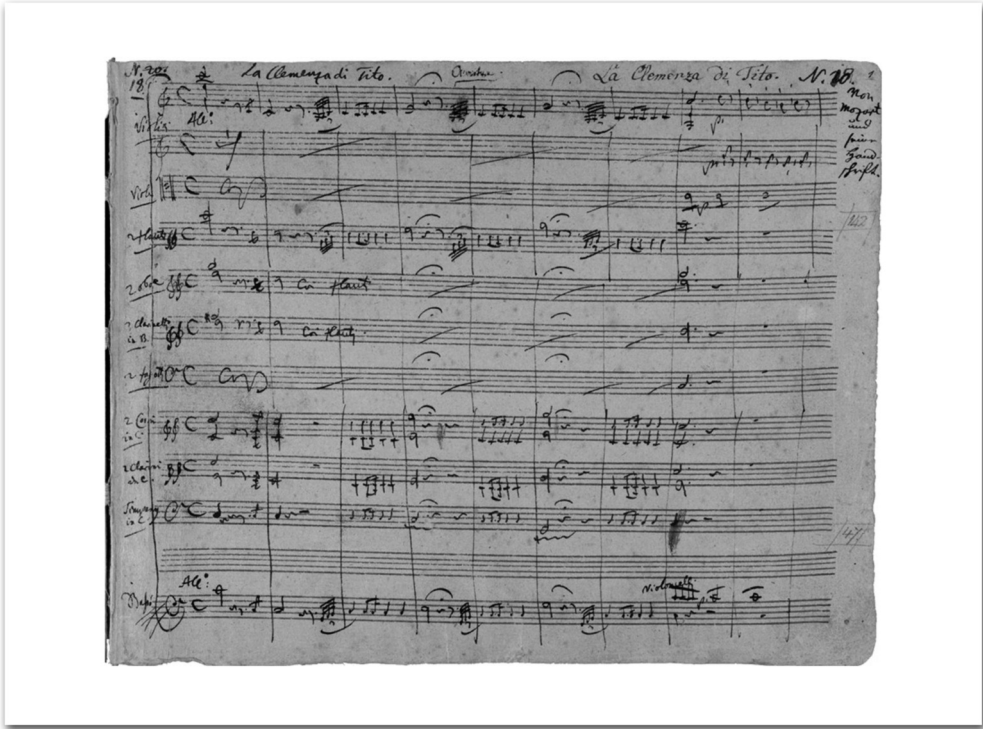
²⁹ Soprattutto CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*, London, Gollancz, 1978; trad. it. di Maria Serena Gavioli, *Tutte le opere di Mozart*, Firenze, Sansoni, 1982.

³⁰ *The Librettos of Mozart's Operas*, a cura di Ernest Warburton, 7 voll., New York, Garland, 1992.

³¹ Selezioni significative dell'epistolario di Mozart sono contenute in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere*, a cura di Elisa Ranucci, Milano, Guanda, 1981; rist. Parma, Guanda, 2006; *Lettere di Mozart alle donne*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Bompiani, 1991 («Nuova corona», 23); *Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere alla cugina*, con testo a fronte, a cura di Claudio Groff, Milano, ES, 1991; *Wolfgang Amadeus Mozart. Epistolario*, a cura di Enrico Castiglione, Roma, Logos, 1991; rist. Roma, Pantheon, 2001.

³² *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, 3 voll., a cura di Marco Murara, Milano, Zecchini, 2011.

³³ BENIAMINO DEL FABBRO, *Mozart. La vita. Scritti e appunti 1945-1975*, Milano, Feltrinelli, 1975, 1978² («Universale economica», 715); GIOVANNI CARLI BALLOLA e FRANCO PARENTI, *Mozart*, Milano, Rusconi, 1990, 1996².



Wolfgang Amadeus Mozart, la prima pagina (inizio dell'*Ouverture*) della partitura autografa della *Clemenza di Tito*. Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 621⁸.

abile dei libretti, curata da Marco Beghelli, che si aggiunge a quella di Giuseppe Armani della trilogia dapontiana e delle *Memorie* del leggendario abate.³⁴

Ultimo titolo del catalogo operistico mozartiano, *La clemenza di Tito* ha goduto fin dall'esordio di alterne fortune. Seppur accolta dapprima con una certa riserva, in una città come Praga che aveva tributato tanti onori al compositore (e si legga il recentissimo contributo di Daniel Freeman),³⁵ l'opera riscosse un successo crescente nei primi decenni dell'Ottocento divenendo uno dei lavori più popolari del suo autore prima di scomparire bruscamente dalle scene dalla metà del secolo sulla scorta dei pregiudizi idealistico-romantici della mitologia mozartiana che la accantonarono come pezzo celebrativo poco ispirato e composto in tutta fretta allo scopo di soddisfare la committenza prestigiosa. Per una piena rivalutazione critica dell'opera si sono dovuti attendere gli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso quando una serie di memorabili incisioni discografiche – dalle interpretazioni di István Kertész e Colin Davis alle accurate, e talora splendide, registrazioni filologiche realizzate nei decenni successivi da John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood e Niko-

³⁴ *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Milano, Garzanti, 1990, 1999²; Torino, UTET, 1995; LORENZO DA PONTE, *Memorie. I libretti mozartiani*, introd. di Giuseppe Armani, Milano, Garzanti, 1976, 2003⁶.

³⁵ DANIEL EVAN FREEMAN, *Mozart in Prague*, Minneapolis, Bearclaw, 2013.



Charles-Louis Clérisseau (1721-1820), *L'arco di Tito a Roma*, china e acquerello (1755 ca.). San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. L'iscrizione reca la dedica del monumento (eretto intorno all'82 d.C) da parte del Senato all'imperatore Tito, menzionato come «divus». Si veda, nel libretto della *Clemenza di Tito*, l'intervento di Annio nella scena dei tributi (t.4): «Eccelso tempio l ti destina il Senato, e là si vuole l che fra divini onori l anche il nume di Tito il Tebro adori», cui Tito risponde, riferendosi alla recente eruzione del Vesuvio, «Serva quell'oro l di tanti afflitti a riparar lo scempio. l Questo, o romani, è fabbricarmi il tempio».

laus Harnoncourt – ha favorito la decisiva riappropriazione in sede musicologica di un capolavoro ingiustamente trascurato, geniale e personalissima rivisitazione di un genere operistico glorioso, quale quello dell'opera seria metastasiana della prima metà del Settecento, avviato ormai verso il suo inesorabile tramonto.

Principali filoni di ricerca della 'riscoperta' tardo-novecentesca dell'opera sono stati gli aspetti tradizionalmente considerati come punti deboli del sodalizio tra Mozart e Caterino Mazzolà, poeta di corte dell'Elettore di Sassonia. Se più di uno studioso ha indagato sulla fulminea stesura del lavoro (solamente diciotto giorni secondo quanto riportato dal primo biografo mozartiano Němeček), giungendo ad accordarle, pur senza evidenza indiscussa, un lasso temporale di poco più lungo,³⁶ at-

³⁶ TOMISLAV VÓLEK, *Über den Ursprung von Mozarts Oper «La clemenza di Tito»*, «Mozart Jahrbuch», 1959, pp. 274-286 (si leggano le ultime riflessioni in Id., *Nochmals: Über den Ursprung von Mozarts Oper «La clemenza di Tito»*, in *Böhmische Aspekte des Lebens und des Werkes von W. A. Mozart*, a cura di Milada Jonášová e Tomislav Vólek, Praga, Institut für Ethnologie der Akademie der Wissenschaften, 2011, pp. 265-277); HELGA LÜHNING, *Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts «Titus»*, «Die Musikforschung», xxvii/3, 1974, pp. 300-318; la discussione è poi continuata con JOSEPH HEINZ EIBL, *Bemerkungen zu dem Beitrag von Helga Lübnig in Heft 3/1974*, ivi, xxviii/1, 1975, pp. 75-81; e HELGA LÜHNING, *Nochmals zum «Titus» (Erwiderung)*, ivi, xxviii/3,

tenzione ancora maggiore è stata rivolta da un lato alla contrastata accoglienza³⁷ – illuminanti a tal proposito sono i contributi di Beate Hiltner sulla ricezione della *Clemenza di Tito* negli organi di stampa in lingua tedesca durante la prima metà dell'Ottocento³⁸ e l'attento studio di Emanuele Senici che ha ripercorso la fortuna internazionale dell'opera nei suoi primi trent'anni di vita³⁹ –, dall'altro all'analisi delle radicali trasformazioni drammaturgiche apportate da librettista⁴⁰ e musicista rispetto alla fonte.⁴¹

pp. 311-314; ALAN TYSON, «*La clemenza di Tito*» and Its Chronology, «Musical Times», CLVI, 1975, pp. 221-225, 227. Di HELGA LÜHNING si legga ora il più recente «*La clemenza di Tito*» (KV 621). *Mozarts Rückkehr zur Opera seria*, in *Mozarts Opern*, cit. (*Das Mozart-Handbuch*, vol. 3/1), pp. 240-259.

³⁷ JACK A. WESTRUP, *Two First Performances. Monteverdi's «Orfeo» and Mozart's «La clemenza di Tito»*, «Music & Letters», XXXIX/4, 1958, pp. 327-335; JOSEPH HEINZ EIBL, «...una porcheria tedesca»? Zur Uraufführung von Mozarts «*La clemenza di Tito*», «Österreichische Musikzeitschrift», XXXI/7-8, 1976, pp. 329-334; AUGUST SCHARNAGL, «*König Garibald*». *Oper in zwei Aufzügen. Gedichtet von Cäsar Max Heigel. Musik von Mozart*, «Mozart Jahrbuch», 1980-1983, pp. 113-118; MARITA P. MCCLYMONDS, *Mozart's «La clemenza di Tito» and opera seria in Florence as a Reflection of Leopold II's Musical Taste*, «Mozart Jahrbuch», 1984-1985, pp. 61-70; PAOLOGIOVANNI MAIONE, «*La clemenza di Tito*». *Due apocrifi ottocenteschi per le scene napoletane*, «Mozart Jahrbuch», 1991, pp. 470-484; JAROSLAV BUZGA, *Einige Gedanken über die Uraufführung und über die Rezeptionsgeschichte der Oper «La clemenza di Tito»*, in *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991*, cit., II, pp. 773-776; BEATE HILTNER, «*La clemenza di Tito*» von Wolfgang Amadé Mozart. *Mozarts erste Semiseria auf Dresdner Brettern*, «Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft», XXVIII, 1995, pp. 18-28.

³⁸ BEATE HILTNER, «*La clemenza di Tito*» von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850. *Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse*, Frankfurt, Lang, 1994 («Europäische Hochschulschriften XXXVI», 128); EAD., «*La clemenza di Tito*» im Musikaliendruck. *Die Wirkung der Inserate aus deutschsprachigen musikalischen Fachzeitschriften zwischen 1800 und 1850*, «Acta moztartiana», XLI/1-2, 1994, pp. 26-33; EAD., «*La clemenza di Tito*» von Wolfgang Amadeus Mozart. *Quellenverzeichnis musikalischer Fachzeitschriften (1800-1850) als Ergänzung zum Verzeichnis von Imogen Fellingner*, «Mozart Jahrbuch», 1994, pp. 171-183.

³⁹ EMANUELE SENICI, «*La clemenza di Tito*» di Mozart. *I primi trent'anni (1791-1821)*, Turnhout, Brepols, 1997 («Speculum musicae», 3). Dello stesso autore citiamo inoltre «*Adapted to the Modern Stage*». «*La clemenza di Tito*» in London, «Cambridge Opera Journal», VII/1, 1995, pp. 1-22.

⁴⁰ Un prezioso, seppur sommario, profilo biografico di Caterino Mazzola è reperibile in MARIA CALZAVARA in MAZZOLA, *Caterino Mazzola. Poeta teatrale alla corte di Dresda dal 1780 al 1796*, Roma, Farri, 1964 (estr. da EAD., *Memorie domestiche dei Mazzola cittadini veneti e muranesi*, ibid.). Per un orientamento critico si rimanda all'ottima voce nel *Dizionario biografico degli italiani* della Treccani, 2008 (vol. 72): «Caterino (Catterino) Tommaso Mazzola», di Mario Armellini (*online*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/caterino-tommaso-mazzola_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/caterino-tommaso-mazzola_(Dizionario-Biografico)/)). Si veda inoltre: GIAMPAOLO ZAGONEL, *Il poeta-librettista Caterino Mazzola amico e confidente di Lorenzo Da Ponte*, «Il Flaminio. Rivista quadrimestrale di studi vittoriosi», n. 6, 1993, pp. 101-113 (consultabile anche *online*: <http://www.tragol.it/flaminio/flaminio-6/101-114.htm>).

⁴¹ FRANZ GIEGLING, *Metastasio's Oper «La clemenza di Tito» in der Bearbeitung durch Mazzola*, «Mozart Jahrbuch», 1968-1970, pp. 88-94; ID., «*La clemenza di Tito*». *Metastasio-Mazzola-Mozart*, «Österreichische Musikzeitschrift», XXXI/7-8, 1976, pp. 321-329 (dello stesso autore citiamo inoltre *Zu den Rezitativen von Mozarts Oper «Titus»*, «Mozart Jahrbuch», 1967, pp. 121-126); ROBERT B. MOBERLY e CHRISTOPHER RAEBURN, *The Mozart Version of «La clemenza di Tito»*, «Music Review», XXXI, 1970, pp. 285-294; DON J. NEVILLE, «*La clemenza di Tito*». *Metastasio, Mazzola and Mozart*, «Studies in Music from the University of Western Ontario», I, 1976, pp. 124-148; ID., «*Idomeneo*» and «*La clemenza di Tito*». *Opera seria and 'vera opera'*, ibid., II, 1977, pp. 138-166; III, 1978, pp. 97-126; V, 1980, pp. 99-121; VI, 1981, pp. 112-146; VIII, 1983, pp. 107-136; WALTHER DÜRR, *Zur Dramaturgie des «Titus»*. *Mozarts Libretto und Metastasio*, «Mozart Jahrbuch», 1978-1979, pp. 55-61; HELGA LÜHNING, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der opera seria von Hasse bis Mozart*, Laaber, Laaber, 1983 («Analecta musicologica», 20), pp. 79-108; HANS JOACHIM KREUTZER, *Von der Opera seria zur 'vera opera'. Die neue musikdramatische Form von Mozarts «La clemenza di Tito»*, «Acta moztartiana», XLVII/3-4, 2000, pp. 65-71.

Accanto ai numerosi saggi che discernono le chiare implicazioni politiche di un lavoro imperniato sulla nobile figura di un imperatore illuminato e misericordioso – «amor ac deliciæ generis humani» secondo la notissima definizione di Svetonio –,⁴² la critica si è inoltre concentrata su problematiche di natura analitico-musicale individuando i complessi legami che avvicinano l'opera alla dimensione spirituale della coeva *Zauberflöte*.⁴³ Da segnalare, infine, la preziosa monografia curata da John A. Rice,⁴⁴ i molteplici contributi di Daniel Heartz⁴⁵ e, in anni più recenti, di Sergio Durante.⁴⁶

⁴² ROBERT B. MOBERLY, *The Influence of French Classical Drama on Mozart's «La clemenza di Tito»*, «Music & Letters», LV/3, 1974, pp. 286-298; ADAM WANDRUSKA, *Die 'Clementia Austriaca' und der aufgeklärte Absolutismus. Zum politischen und ideellen Hintergrund von «La clemenza di Tito»*, «Österreichische Musikzeitschrift», XXXI/4-5, 1976, pp. 186-193; WOLFGANG PROSS, *Neulateinische Tradition und Aufklärung in Mozarts «La clemenza di Tito»*, in *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830)*, a cura di Herbert Zeman, 2 voll., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979, pp. 379-401; WILHELM SEIDEL, *Seneca-Corneille-Mozart. Ideen- und Gattungsgeschichtliches zu «La clemenza di Tito»*, in *Musik in Antike und Neuzeit*, a cura di Michael von Albrecht e Werner Schubert, Frankfurt, Lang, 1987 («Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in der Gegenwart», 1), pp. 109-128.

⁴³ JAMES PAUL PARAKILAS, *Mozart's «Tito» and the Music of Rhetorical Strategy*, PhD Diss., Cornell University, 1979; HELGA LÜHNING, *Die Rondo-Arie im späten 18. Jahrhundert. Dramatischer Gestalt und musikalischer Bau*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», v, 1981, pp. 219-246; REINHARD WIESEND, *Ein «einfaches Sekundarierstück ohne individuelle Züge»? Tradition und Erfindung in der Arie «Torna a Tito a lato»*, «Mozart Jahrbuch», 1984-1985, pp. 134-144; DON J. NEVILLE, *Cartesian Principles in Mozart's «La clemenza di Tito»*, in *Studies in the History of Music. II. Music and Drama*, New York, Broude Brothers, 1988, pp. 97-123; FRIEDRICH LIPPMANN, «Cosi fan tutte», «La clemenza di Tito», «Die Zauberflöte». *Gemeinsames und Unterschiedliches in der Versvertonung*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXIV/3, 2007, pp. 211-228.

⁴⁴ JOHN A. RICE, *W. A. Mozart. «La clemenza di Tito»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 («Cambridge Opera Handbooks»). Di poco anteriore è inoltre il volume «*La clémence de Titus*». Mozart, «L'avant-scène Opéra», n. 99, 1987; rist. n. 226, 2005.

⁴⁵ DANIEL HEARTZ, *Mozart and His Italian Contemporaries. «La clemenza di Tito»*, «Mozart Jahrbuch», XXI, 1978-1979, pp. 275-293; rist. in Id., *Mozart's Operas*, pp. 299-317; Id., *Mozart's «Titus» und die Italienische Oper um 1800*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», v, 1981, pp. 255-266; Id., *La Clemenza di Sarastro. Masonic Benevolence in the Mozart's Last Operas*, «Musical Times», CXXIV, 1983, pp. 152-157; rist. ampl.: *La Clemenza di Sarastro. Masonic Benevolence in the Last Operas*, in Id., *Mozart's Operas*, pp. 255-275; *The Overture to «La clemenza di Tito» as Dramatic Argument*, «Musical Quarterly», LXIV/1, 1978, pp. 29-49; rist. ampl. in ivi, pp. 319-341.

⁴⁶ SERGIO DURANTE, «*La clemenza di Tito» and other two-act reductions of the late 18th Century*, «Mozart Jahrbuch», 1991, vol. II, pp. 733-741; *Mozart and the Idea of 'vera opera'. A Study of «La clemenza di Tito»*, PhD Diss., Harvard University, 1993; Id., *Quando Tito divenne Titus. Le prime traduzioni tedesche della «Clemenza» mozartiana ed il ruolo di Friedrich Rochlitz*, in *Festschrift Max Lütolf zum 60. Geburtstag*, a cura di Bernhard Hangartner e Urs Fischer, Basel, Wiese, 1994, pp. 247-258; Id., *Le scenografie di Pietro Travaglia per la «Clemenza di Tito» (Praga, 1791). Problemi di identificazione ed implicazioni*, «Mozart Jahrbuch», 1994, pp. 157-169; Id., *La clemenza di Jahn, ovvero le nozze perturbate di Musica e Filologia*, in *L'edizione critica fra testo letterario e testo musicale. Atti del Convegno Internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992)*, a cura di Pietro Zappalà e Renato Borghi, Lucca, LIM, 1995, pp. 345-357 («Studi e testi musicali», 3); Id., *The Chronology of Mozart's «La clemenza di Tito» Reconsidered*, «Music & Letters», LXXX/4, 1999, pp. 560-594; *Mozart's «La clemenza di Tito» und der deutsche Nationalgedanke. Ein Beitrag zur «Titus»-Rezeption im 19. Jahrhundert*, «Die Musikforschung», LIII/4, 2000, pp. 389-400.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Il «mondo obliquo» della *Clemenza di Tito*

L'amore che il pubblico italiano dell'Ottocento dimostra nei confronti di Mozart è intriso di ritardi nella ricezione dovuti a presunte difficoltà di comprensione delle sue partiture: la Scala, che pure si dimostra la più accesa sostenitrice del compositore, spalanca le sue porte a *Così fan tutte* nel settembre del 1807, ripresa nel 1814 insieme a *Don Giovanni*, mentre la trilogia di Da Ponte viene completata nella stagione successiva con *Le nozze di Figaro*. Nel 1816 e nel 1825 viene replicato *Don Giovanni*, mentre sempre nel 1816 debutta *Il flauto magico* con Teresa Giorgi-Belloc (Pamina) e Filippo Galli (Papageno). Se i milanesi dovranno attendere il 1836 per rivedere il luciferino donnaio, e altri trentacinque anni per ritrovarlo nuovamente (1871), *La clemenza di Tito*, adattissima al clima neoclassico di allora, debutta il 26 dicembre del 1818. Dopo scarse riprese del 'Mozart italiano', nel 1923 *Il flauto magico* tornerà sulle scene del massimo teatro milanese diretto da Arturo Toscanini, ma ancora molti anni dovranno passare per aggiungere al repertorio brani appartenenti al cosiddetto 'Mozart minore', definizione che sa di ossimoro: qualche mese prima della seconda guerra mondiale Virgilio Mortari e Diego Valeri curano alla Scala una ricostruzione dell'*Oca del Cairo* (1940), e nel dopoguerra arrivano *Il ratto dal serraglio* (1952) e *Idomeneo* (1968).¹

Anche il rapporto tra Mozart e il Teatro La Fenice inizia con incertezza: per più di un secolo nessuna delle maggiori composizioni operistiche del musicista sembra attrarre il pubblico veneziano, tanto che tocca a un pianista, Mortier de Fontaine, proporre in una calda serata del luglio 1869 due brani di Mozart in un concerto con un programma miscelaneo di ben venticinque titoli che descrivono la storia della tastiera intesa nella sua più ampia accezione, da Gabrieli a Frescobaldi e via via sino a Schumann e Liszt. Nove anni dopo sarà la volta dell'*ouverture* del *Flauto magico*, all'interno di un programma solo in parte dedicato all'opera. Dopo che Ermanno Wolf-Ferrari ha accostato l'*ouverture* del *Don Giovanni* a brani di Haydn e di Gluck, ma anche di Rameau e Boïeldieu nel 1905, Pina Raimondo, la Rosina di turno in un *Barbiere* rossiniano del 1926, sostituisce l'aria originale della lezione con le «variazioni» (probabilmente una delle due arie della Regina della Notte) del *Flauto magico*, come farà poi Tina Paggi nel 1931, intonando, stavolta, «Deh vieni non tardar» dalle *Nozze di Figaro*. Frattanto si fanno sempre più frequenti le esecuzioni orchestrali, e sempre più interessanti: nel 1927 la Sinfonia KV 504, detta *Praga* (direttore il veneziano Baldi Zenoni), nel 1929 quella in Sol minore KV 550, diretta da Vittorio Gui, e nel 1930 il Concerto per violino KV 218 eseguito dallo straordinario Joseph Szigeti, mentre nel 1931 per la *Jupiter* (KV 551) sale sul podio addirittura Richard Strauss.

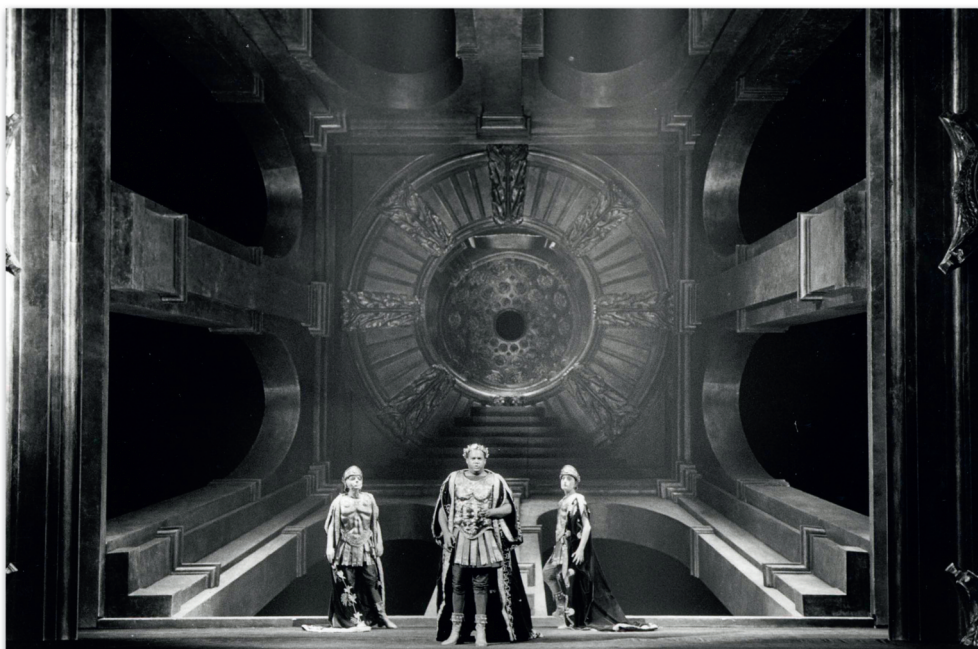
¹ La situazione peggiora se valutiamo altre realtà teatrali nostrane. Si consideri, ad esempio, il Teatro Comunale di Bologna, che pure è così attento alla musica d'oltralpe: *Le nozze di Figaro* vanno in scena nel 1940, *Così fan tutte* nel 1946 e *Don Giovanni* nel 1953, dopo *Il ratto dal serraglio* (1947) e *Il flauto magico* (1958). La prima italiana della *Clemenza di Tito* ebbe luogo al Teatro di San Carlo di Napoli (14 maggio 1809).



La clemenza di Tito al Teatro La Fenice di Venezia, 1986; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (nuovo allestimento del Teatro La Fenice di Venezia). In scena (1.4), al centro: Curtis Rayam (Tito). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il teatro di Mozart debutta alla Fenice con un *Singspiel*: siamo nel maggio del 1914 e il titolo è *Bastiano e Bastiana*, cantato in italiano da Giuseppe Armanini, Maria Crosa e Giuseppe Kaschmann. Ma è solo nel settembre del 1934 che la Staatsoper di Vienna, in *tournee* con l'allestimento completo, porta a Venezia *Così fan tutte*, con un *cast* interamente tedesco guidato da Clemens Krauss. Fernando Previtali dirige *Le nozze di Figaro* nel 1940 con la raffinata Gabriella Gatti nei panni della Contessa e il non più giovanissimo Mariano Stabile in quelli di Figaro. L'alleanza scellerata con la Germania impone di intensificare anche i rapporti artistici, e nel settembre del 1941 Hans Schmidt-Isserstedt dirige *Die Entführung aus dem Serail*, affidata ad una compagnia quasi interamente madrelingua, con l'eccezione della Konstanze di Maria Cebotari. Nel periodo più doloroso del secondo conflitto mondiale Mario Rossi concerta *Il flauto magico*, nella versione italiana di Giovanni de Gamerra, con Tancredi Pasero (Sarastro). A guerra da poco conclusa arriva finalmente il momento di *Don Giovanni* diretto da Gavazzeni, mentre l'anno dopo appare *Idomeneo re di Creta*, affidato alla bacchetta di Vittorio Gui, che nel 1951 ripropone anche *Così fan tutte* e *Le nozze di Figaro* due anni dopo, con un *cast* prestigioso: Sesto Bruscanini (Figaro), Sena Jurinac (la Contessa), Giulietta Simionato (Cherubino) e Fernando Corena (Bartolo).

Oramai Mozart è una presenza stabile alla Fenice, tanto che il teatro porta i suoi titoli in importanti *tournees*, come nel 1968 con *Don Giovanni* al Cairo e poi al Teatro della Zarzuela a Madrid, animato da un giovane ma già abilissimo Ruggero Raimondi. Nel giugno 1972 il direttore artistico Mario Labroca propone al pubblico in due sere diverse due titoli in forma oratoriale: *Le*



La clemenza di Tito al Teatro La Fenice di Venezia, 1986; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (nuovo allestimento del Teatro La Fenice di Venezia). In scena, sopra: Margarita Zimmermann (Sesto), Curtis Rayam (Tito), Susanna Anselmi (Annio); sotto (finale I): Susanna Anselmi (Annio), Roberta Alexander (Vitellia), Margarita Zimmermann (Sesto), Adelina Scarabelli (Servilia). Archivio storico del Teatro La Fenice.



La clemenza di Tito al Teatro La Fenice di Venezia, 1986; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (nuovo allestimento del Teatro La Fenice di Venezia). In scena: Margarita Zimmermann (Sesto). Archivio storico del Teatro La Fenice.

martyre de Saint-Sébastien, capolavoro di Claude Debussy affidato alle mani sapienti di Georges Prêtre e, per la prima volta, *La clemenza di Tito*, diretta da un illustre specialista come Charles Mackerras.

Nel 1986 Italo Gomez ripropone però, e questa volta finalmente in forma scenica, l'ultima, splendida opera italiana di Mozart. È una stagione per molti aspetti preziosa quella che segna questo gradito debutto, aperta dall'operazione suggerita da Giovanni Morelli (nume musicologico della città e sempre più stratega del suo teatro) che prevede la rappresentazione confronto diretto di *Aroldo e Stiffelio*, messe in scena nella medesima giornata rispettivamente il pomeriggio e la sera, permettendo a un pubblico particolarmente attento la valutazione delle somiglianze e delle differenze sottolineate anche dall'importante convegno di studi organizzato a margine della manifestazione, vero e proprio modello di stretta interazione tra musica e musicologia. E ancora *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci, l'*Otello* rossiniano nel quale brilla ancora una volta June Anderson, vera e propria scoperta veneziana, *Il matrimonio segreto*, *The Rake's Progress* diretto da Jan Latham Koenig, l'*Attila* verdiano interpretato da Samuel Ramey e, appunto, il 24 aprile, la prima rappresentazione lagunare in forma scenica della *Clemenza di Tito*, diretta da Hans Vonk e con le scene e costumi di Pier Luigi Pizzi.

Lo spettacolo riscuote un successo sincero ed entusiasta:

La critica mozartiana si è impantanata a lungo sui presunti limiti della *Clemenza di Tito*, l'ultima opera teatrale del Salisburghese riproposta l'altra sera alla Fenice, che segnerebbe una involuzione nel suo itinerario compositivo [...]. Mozart poteva giocare contemporaneamente su tavoli diversi, e lo dimostrano il *Così fan tutte*, il *Flauto magico* e la *Clemenza di Tito*, appunto, composti tra il 1789 e il 1791, l'estremo biennio creativo. Se nel *Così fan tutte* Mozart conduce ad estremi esiti di stilizzazione il dramma giocoso, se nel *Flauto magico* apre la strada all'opera nazionale tedesca, nella *Clemenza di Tito* rimedita sui modelli perenti dell'opera seria italiana, in un processo miracoloso di immedesimazione retrospettiva. *La cemenza di Tito* è un tardivo omaggio di Mozart a Metastasio. Paradossalmente quindi Mozart adotta una drammaturgia anche più arcaicizzante rispetto agli stessi lavori teatrali giovanili [...]. Dunque Mozart utilizza il suo tardo stile per riproporre modalità rappresentative molto lontane nel tempo. Ciò contribuisce a distanziare il racconto in un elegismo arcano e sublime.²

Sono momenti burrascosi alla Fenice, un teatro a sua volta non sempre tranquillo nei rapporti tra gestione, dipendenti e apparati locali, spesso anticipazione di quanto poteva accadere proprio anche a livello nazionale:

Teatro pieno, da grandi occasioni, per un'opera che a Venezia non si dava da tredici anni. Nel caos in cui sembra precipitare il teatro, con le critiche alla gestione Trezzini-Gomez, questa riproposta è propria di una programmazione nuova, intelligente, che ha infatti attirato l'interesse internazionale sul Teatro La Fenice. [...] Pier Luigi Pizzi ha costruito un mondo obliquo, che coglie di sbieco, dal di sotto, i personaggi. Una cupola dorata, che potrebbe essere anche quella del Pantheon, ma non è necessario precisare, sta solenne e insieme minacciosa non sopra, ma dietro i personaggi, in fondo, al posto appunto di un fondale. Come il filtro di una macchina fotografica, l'occhio di un obiettivo, questa cupola è anche sipario che cala a metà palcoscenico, e contro cui si schiacciano in una sorta di esasperato primo piano i personaggi nelle scene di più contrastata finzione d'azione. [...] Nel gioco tra questi primi piani e i lunghissimi piani del fondale al quale portano immensi pilastri coricati, sta il senso del bellissimo spettacolo.³

E ancora:

² MARIO MESSINIS, *Il Mozart ambiguo degli anni estremi*, «Il gazzettino», 26 aprile 1986.

³ DINO VILLATICO, *Un re romano nel barocco*, «La repubblica», 26 aprile 1986.

Mentre la ennesima congiura di palazzo scuote le fondamenta galleggianti del massimo teatro veneto – ma è voce di corridoio abbastanza attendibile che il direttore artistico Gomez e il sovrintendente Trezzini siano ulteriormente confermati per due anni a capo del Teatro La Fenice – sulla scena dello stesso si canta e si intriga attorno al trono dell'imperatore romano Tito, la cui unica incredibile qualità a detta del librettista Caterino Mazzolà e del musicista Wolfgang Amadeus Mozart, è una clemenza sconfinata, al limite dell'incoscienza.⁴

Non c'è dubbio che uno degli elementi più significativi dell'operazione è dato dal ritorno alla Fenice del regista, scenografo e costumista Pier Luigi Pizzi. Abbinato a un *cast* prestigioso, ma che unisce soluzioni ampiamente positive a figure oramai appannate dai troppi impegni (è il caso di Curtis Rayam, un imperatore clemente ma nei confronti del quale ben poca clemenza verrà esercitata dalla critica), l'elemento scenografico che già aveva reso famoso l'allestimento veneziano della bachiana *Passione secondo Giovanni* riappare forte di una fantasia e di una nitidezza che si richiama al teatro barocco ed estende questa ricchezza al dramma mozartiano. In una intervista concessa a Roberto Pugliese pochi giorni avanti la prima Pizzi si racconta così:

Vede, per me il barocco, il teatro barocco è immaginazione, fantasia, estro: è il campo dove mi esprimo meglio. [...] Opera anomala perché nata in un momento, come dire, sbagliato, rappresenta un ritorno a momenti e stili già superati [...]. È stata scritta in diciotto giorni con i recitativi secchi di Süßmayr, pleonastici e di maniera, un libretto tratto da Metastasio che ripropone situazioni fritte e rifritte: insomma un'opera di circostanza, di partenza inesistente e ininteressante... Ma allora perché riprenderla? Ma per la musica, naturalmente! La musica è strepitosa, è la conferma del genio mozartiano capace di originarsi dal nulla. Inoltre è un'opera estremamente inquietante, enigmatica.⁵

Anche se il giudizio espresso sul libretto suona oggigiorno convenzionale, e sappiamo che tanto di circostanza l'opera non fu, visto l'impegno profuso da Mozart e Mazzolà nel riformare il libretto di Metastasio, Pizzi seppe mettere il gusto barocco al servizio di una nuova tipologia drammatica, all'insegna dell'effimero, come dichiarò in un'intervista:

D. Una messa in scena teatrale non è come un fiore splendido che fiorisce lo spazio di un mattino?

R. È una scelta di fondo, infatti: io amo lavorare per l'effimero. Altrimenti avrei fatto l'architetto e mi vanterei delle mie case o dei miei ponti. L'effimero ha un suo fascino proprio perché non è mai definitivo: un'opera data stasera domani è un'altra cosa, e riproposta magari da un altro teatro tra un anno ancora si trasforma.⁶

Purtroppo questi ultimi bagliori di un'amministrazione artisticamente rilevante ma non sempre attenta ai segnali di una condizione economica che sta già cambiando sembrano proprio suonare come un triste quanto drammatico presagio dell'affondare nelle crisi della lira e nella svalutazione che coinciderà con la prima manovra economica di Giuliano Amato, operazioni tutte oramai dietro l'angolo.

⁴ BRUNO CERNAZ, *Mozart a Venezia con la Clemenza*, «Messaggero veneto», 26 aprile 1986.

⁵ ROBERTO PUGLIESE, «Il gazzettino», 18 aprile.

⁶ CARLO MONTANARO, *L'effimero è bello quando è vocazione*, «La nuova Venezia», 20 aprile 1986.



La clemenza di Tito al Teatro La Fenice di Venezia, 1986; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (nuovo allestimento del Teatro La Fenice di Venezia). In scena: Curtis Rayam (Tito). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Pier Luigi Pizzi, regista scenografo e costumista della *Clemenza di Tito* al Teatro La Fenice di Venezia nel 1986.

La clemenza di Tito al Teatro La Fenice

Opera seria in due atti di Pietro Metastasio con modifiche di Caterino Mazzolà, musica di Wolfgang Amadeus Mozart; ordine dei personaggi: 1. Tito 2. Vitellia 3. Sesto 4. Servilia 5. Annio 6. Publio.

1973

30 giugno 1973 (1 recita).

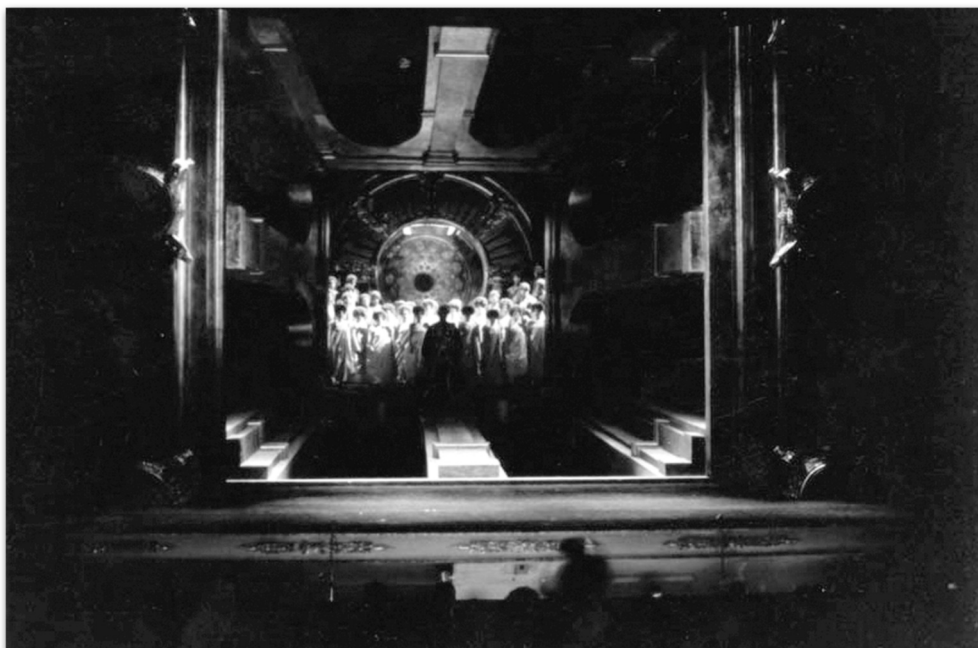
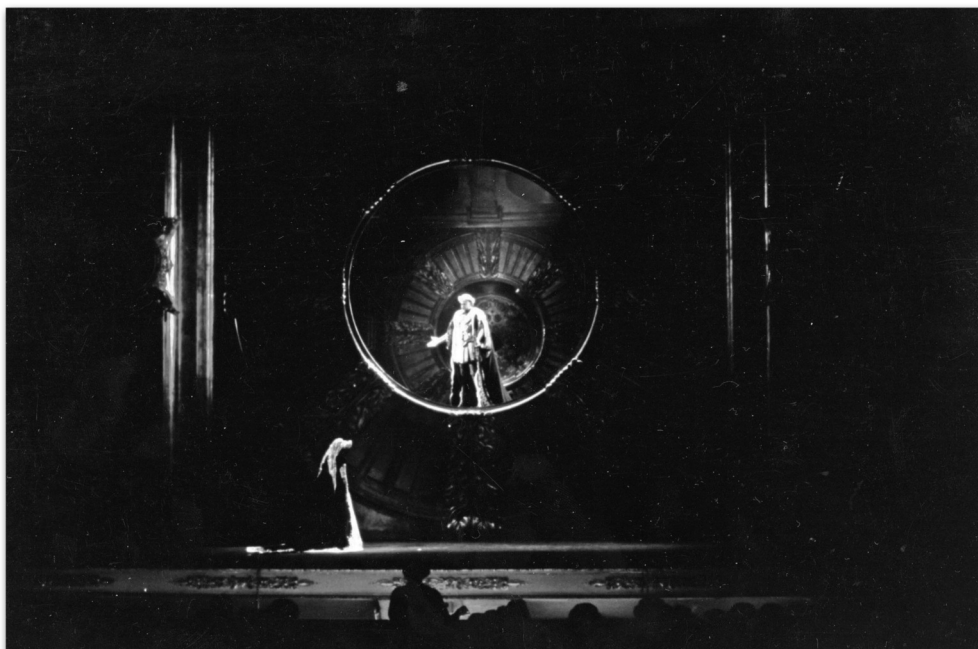
1. Werner Hollweg 2. Janet Coster 3. Beverly Wolff 4. Yasuko Hayashi 5. Ilse Gramatzki 6. Harald Stamm – M° conc.: Charles Mackerras, m° coro: Corrado Mirandola.

Esecuzione in forma di oratorio

1986

24 aprile 1986 (5 recite).

1. Curtis Rayam 2. Roberta Alexander 3. Margarita Zimmermann 4. Adelina Scarabelli 5. Susanna Anselmi 6. Angelo Nosotti – M° conc.: Hans Vonk; m° coro: Ferruccio Lozer; m° cemb e sala: Aldo Guizzo; reg., scen., cost.: Pier Luigi Pizzi; nuovo all. del Teatro La Fenice.



La clemenza di Tito al Teatro La Fenice di Venezia, 1986; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (nuovo allestimento del Teatro La Fenice di Venezia). In scena, sopra (l.7): Curtis Rayam (Tito), Adelina Scarabelli (Servilia); sotto: coro del Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Biografie

OTTAVIO DANTONE

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Diplomatosi in organo e clavicembalo presso il Conservatorio di Milano, ha avviato giovanissimo un'intensa carriera concertistica nell'ambito della musica antica, vincendo nel 1985 e 1986 i concorsi clavicembalistici di Parigi e Bruges. Dal 1996 è direttore musicale dell'Accademia Bizantina di Ravenna, con cui collabora dal 1989 e con cui si è esibito in sale quali Barbican di Londra, Konzerthaus di Vienna, Concertgebouw di Amsterdam, Cité de la Musique e Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, Metropolitan Museum di New York, Santa Cecilia di Roma, Lingotto di Torino, Ravenna Festival, Bologna Festival. Negli ultimi anni ha affiancato all'attività di solista e leader di gruppi da camera quella di direttore d'orchestra, estendendo il suo repertorio al periodo classico e romantico e collaborando con orchestre quali Orchestra della Rai, Orchestra di Santa Cecilia, Filarmonica della Scala, Orchestra Haydn di Bolzano, Staatskapelle di Berlino, Philharmoniker Hamburg, WDR Orchester di Colonia, Orchestre National de France, Orchestre National de Lyon, Société Philharmonique di Bruxelles, Liverpool Philharmonic, Philharmonia Baroque Orchestra di San Francisco, Melbourne Symphony Orchestra. Nel marzo 1999 ha debuttato in ambito operistico con la prima esecuzione moderna del *Giulio Sabino* di Sarti a Ravenna. Ha in seguito diretto lavori di Händel (*Rinaldo*, *Orlando*, *Giulio Cesare*), Vivaldi (*Tito Manlio*), Pergolesi (*Adriano in Siria*), Mozart (*Ascanio in Alba*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*), Martín y Soler (*Una cosa rara*, *L'arbore di Diana*), Paisiello (*Nina*), Rossini (*L'italiana in Algeri*, *Le nozze di Teti e Peleo*, *Edipo a Colono*, *Il viaggio a Reims*), Donizetti (*Marin Faliero*) in importanti sale italiane (Scala, Bologna, Pesaro, Venezia, Bari, Trieste, Parma, Ravenna, Jesi, Ferrara, Modena) e internazionali (Londra, Glyndebourne, Berlino, Dortmund, Losanna, Zurigo, Strasburgo, Beaune, Anversa, Madrid, Valencia).

URSEL E KARL-ERNST HERRMANN

Regia, scene e costumi. Conclusi gli studi di scenografia all'Akademie der bildenden Künste di Berlino, Karl-Ernst Herrmann debutta come scenografo nel 1961 allo Stadttheater di Ulm. Dal 1971 al 1982 lavora alla Schaubühne di Berlino, dove collabora tra gli altri con Peter Stein e Luc Bondy. Nel 1972 è per la prima volta al Festival di Salisburgo dove firma le scene per la prima assoluta de *L'ignorante e il folle* di Thomas Bernhard con la regia di Claus Peymann, col quale collaborerà poi a lungo al Burgtheater di Vienna. Ursel Herrmann studia alla Freie Universität di Berlino e dal 1980 al 1984 lavora come drammaturga alla Deutsches Schauspielhaus di Amburgo dove collabora alla mostra *Insenierte Räume*. Nel 1982 i due coniugi firmano la loro prima regia lirica al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles: *La clemenza di Tito* di Mozart, seguita da altre produzioni mozartiane (*Don Giovanni*, *La finta giardiniera*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*), da *Orfeo ed Euridice* di Gluck, *Il turco in Italia* di Rossini, *Giulio Cesare* di Händel e *La traviata* di Verdi, ripresa nel 2006 al Teatro Regio di Parma. Nel 1992 Gérard Mortier invita i due registi al Festival

di Salisburgo, dove presentano *La clemenza di Tito* e *La finta giardiniera* (1992), *Ombra felice* (1994, dalle arie da concerto di Mozart), *Les Boréades* di Rameau (1999), *Idomeneo* (2000), *Così fan tutte* e *Idomeneo* (2006). Nel 1996 propongono alle Wiener Festwochen *Il contadino milionario* di Ferdinand Raimund, e negli stessi anni Karl-Ernst Herrmann realizza le scene dell'*Equilibrio* di Botho Strauß con la regia di Luc Bondy, e di *Moses und Aron* di Schoenberg e *Il giardino dei ciliegi* di Čechov con la regia di Peter Stein. Karl-Ernst e Ursel Herrmann hanno inoltre messo in scena *Semele* di Händel alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino e alle Festwochen der Alten Musik di Innsbruck, *Giulio Cesare in Egitto* di Händel alla Nederlandse Opera di Amsterdam, *Medea* di Cherubini alla Deutsche Oper di Berlino, *La clemenza di Tito* e *La finta giardiniera* al Teatro Nazionale di Praga. Nelle ultime stagioni Karl-Ernst Herrmann ha anche ideato le scene per *L'una e l'altra* di Botho Strauß (regia di Luc Bondy) al Berliner Ensemble, per *Variazioni di morte* di Jon Fosse (regia di Matthias Hartmann) a Bochum, e per *La seconda sorpresa dell'amore* di Marivaux e *Le sedie* di Ionesco a Nanterre e *Amoretto* di Schnitzler all'Old Vic Theatre di Londra (tutte per la regia di Bondy). Collabora inoltre regolarmente con il regista Claus Peymann al Berliner Ensemble. Dal 1994 al 2002 la coppia Herrmann ha insegnato scenografia e disegno dei costumi di scena all'Akademie der bildende Künste di Monaco. Recentemente, alla Monnaie di Bruxelles, la coppia ha realizzato regia, scene, costumi e luci per la prima assoluta della *Dispute* di Benoît Merlier. Ursel Herrmann ha firmato la regia dell'*Olimpiade* di Mysliveček al Teatro Nazionale di Praga e Karl-Ernst Herrmann le scene e i costumi di *Don Giovanni torna dalla guerra* di Ödön von Horváth con la regia di Luc Bondy al Berliner Ensemble.

CARLO ALLEMANO

Tenore, interprete del ruolo di Tito. Nato a Torino, ha studiato con Elio Battaglia. Nel 1989 ha vinto il Concorso Toti Dal Monte di Treviso e nel 1990 il primo premio al Concorso Mozart della Staatsoper di Vienna. Ha cantato in prestigiosi teatri e festival italiani (Scala, Firenze, Torino, Venezia, Ravenna, Ferrara, Martina Franca) e internazionali (Staatsoper, Volksoper e Konzerthaus di Vienna, Festival di Salisburgo, Festival di Innsbruck, Bayerische Staatsoper di Monaco, Händelfestspiele Halle, La Monnaie di Bruxelles, Barbican di Londra, Glyndebourne, Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, Strasburgo, Beaune, Aix-en-Provence, Poitiers, Lille, Valencia, Tel Aviv), collaborando con direttori quali Rousset, Haïm, Jacobs, Sawallisch, Abbado, Muti, Mehta, Hager, Gavazzeni, Guidarini, Biondi, De Marchi, Campanella, Fasolis, e registi quali Miller, Strehler, Vick. Ha cantato lavori di Monteverdi (*Orfeo nell'Orfeo*), Händel (*Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, Hyllus in *Hercules*, Bajazet in *Tamerlano*), Vivaldi (*Ercole in Ercole sul Termodonte*), Mozart (Basilio nelle *Nozze di Figaro*, Don Ottavio in *Don Giovanni*, Tito nella *Clemenza di Tito*), Donizetti (Arturo in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Cassio in *Otello*). Tra gli impegni recenti citiamo *Piramo e Tisbe* di Hasse ai Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, *La Stelliadoura vendicante* di Provenzale e *La clemenza di Tito* alle Festwochen der Alten Musik di Innsbruck e il *Requiem* di Verdi con Diego Fasolis.

CARMELA REMIGIO

Soprano, interprete del ruolo di Vitellia. Allieva di Aldo Protti e Leone Magiera, vincitrice nel 1992 a Filadelfia della Luciano Pavarotti Competition, debutta diciannovenne nel ruolo della protagonista in *Alice* di Giampaolo Testoni al Teatro Massimo di Palermo. Dopo le prime scritte in ruoli del repertorio barocco, inizia una carriera in continua ascesa in cui si rivelano di particolare importanza, per la notorietà internazionale, i ruoli mozartiani: Elettra e Ilia in *Idomeneo*, Susanna e la Contessa nelle *Nozze di Figaro*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Vitellia nella *Clemenza di*

Tito, Pamina nella *Zauberflöte*, Donna Elvira e in particolare Donna Anna in *Don Giovanni*, ruolo che le dà l'opportunità di collaborare con Claudio Abbado e Peter Brook. I debutti verdiani (*Falstaff*, *Otello*, *Messa da Requiem*, *Simon Boccanegra*, *La traviata*) le aprono nuovi orizzonti nel campo del repertorio romantico, avvicinandosi a quelli donizettiani (*Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*) e belliniani (*Norma*, *I Capuleti e i Montecchi*), senza tralasciare il repertorio tardo-romantico (*La bohème*, *Tosca*, *Carmen*, *Faust*). Ha inoltre affrontato i ruoli di Cleopatra in *Giulio Cesare* di Händel, Malwina in *Der Vampyr* di Marschner e Anne in *The Rake's Progress* di Stravinskij. Si è esibita nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Venezia, Bologna, Torino, Firenze, Genova, Trieste, Palermo, Napoli, Bari, Macerata) e internazionali (Covent Garden, Salisburgo, Parigi, Losanna, Ginevra, Bruxelles, Madrid, Mosca, Tokyo, Los Angeles) collaborando con direttori quali Maazel, Chung, Pappano, Abbado, Gatti, Maazel, Tate, Harding, Placson, Dudamel, Inbal, Chailly, Nagano, Gelmetti. Ha iniziato la stagione 2013-2014 con *Simon Boccanegra* (Amelia) al Regio di Parma e *Turandot* (Liù) all'Opera di Roma.

JULIE MATHEVET

Soprano, interprete del ruolo di Servilia. Dopo aver mosso i primi passi in scena con il coro di voci bianche dell'Opéra National de Lyon, nel 1999 inizia lo studio del canto con Evelyne Brunner e dal 2005 lo prosegue con Lionel Sarrazin, con cui si perfeziona tuttora. Nelle stagioni 2008-2009 e 2009-2010 fa parte dell'Atelier Lyrique dell'Opéra national de Paris, e canta *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (Elisetta) e *L'enfant et les sortilèges* di Ravel (le Feu e le Rossignol) all'Amphithéâtre Bastille, le arie di Morgana da *Alcina* di Händel all'Amphithéâtre du Louvre ed estratti da *Ariadne auf Naxos* di Strauss (Zerbinetta) e dall'*Entführung aus dem Serail* di Mozart (Blondchen) all'Opéra Garnier. Nel 2010 interpreta il ruolo della Regina della Notte all'Opéra de Massy e nel marzo 2011 è cover del ruolo di Faina nella prima assoluta di *Akhmatova* di Mantovani all'Opéra Bastille, ruolo che ha l'opportunità di cantare due volte in scena. Nella stagione 2011-2012 è la quindicenne in *Lulu* di Berg all'Opéra Bastille, il primo soprano nella prima assoluta della *Cerisaie* di Fénelon al Palais Garnier e Yniold in *Pelléas et Mélisande* di Debussy all'Opéra Bastille con la regia di Bob Wilson e la direzione di Philippe Jordan, ruolo che riprende in forma di concerto al Festival di Verbier diretta da Charles Dutoit. Nel 2013 interpreta i ruoli di Églé nella prima assoluta della *Dispute* di Benoît Mernier al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles e di Gilda in *Rigoletto* a Poitiers.

MONICA BACELLI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Sesto. Si diploma con Maria Vittoria Romano e Donato Martorella presso il Conservatorio di Pescara, vince il Concorso Belli di Spoleto che la porta a debuttare al Teatro Sperimentale come Cherubino nelle *Nozze di Figaro* e Dorabella in *Così fan tutte*. Da allora ha cantato nei principali teatri italiani e internazionali (Scala, Staatsoper di Vienna, Covent Garden, San Francisco Opera) e presso le principali istituzioni concertistiche (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Philharmonie di Berlino, Concertgebouw di Amsterdam), collaborando con direttori quali Abbado, Chailly, Chung, Mehta, Muti, Ozawa, Pappano e Rattle. Vincitrice del premio Abbiati, il suo ampio repertorio comprende ruoli mozartiani (Idamante, Cherubino, Donna Elvira, Dorabella, Sesto) e rossiniani, ma si estende dall'opera barocca (la trilogia monteverdiana, *La Calisto* di Cavalli, *Tamerlano*, *Alcina* e *Giulio Cesare* di Händel) all'opera francese dell'Otto e Novecento (*Les contes d'Hoffmann*, *Werther*, *Don Quichotte*, *L'enfant et les sortilèges*). Riconosciuta interprete del teatro musicale contemporaneo, le sono state affidate numerose prime esecuzioni, tra cui il monologo lirico *Le bel indifférent* di Marco Tutino e il ruolo

eponimo in *Antigone* di Ivan Fedele. Luciano Berio ha scritto per lei i ruoli di Marina in *Outis* (Scala 1996) e di Orvid in *Cronaca del luogo*, e il brano *Altra voce* (Festival di Salisburgo 1999). Di Berio ha inoltre interpretato i *Folksongs* con la Filarmonica della Scala, con l'Ensemble Intercontemporain, con i Berliner Philharmoniker e ai Proms di Londra. Tra i suoi impegni operistici recenti Isolier nel *Comte Ory* a Ginevra, la prima assoluta del *Re orso* di Marco Stroppa all'Opéra-Comique di Parigi, *Mélisande* in *Pelléas et Mélisande* a Bruxelles e Donna Elvira in *Don Giovanni* a São Paulo.

RAFFAELLA MILANESI

Soprano, interprete del ruolo di Annio. Nata a Roma, si diploma all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nel 1997 iniziando subito una brillante carriera che la porta a esibirsi nei teatri di Amsterdam, Anversa, Bruxelles, Parigi, Bordeaux, Tolosa, Rennes, Lussemburgo, Ginevra, Losanna, San Gallo, Vienna, Praga, Madrid, Salamanca, Scala di Milano, Napoli, e ai festival di Montpellier, Ambronay, Beaune, Innsbruck, Potsdam, Karlsruhe, Eisenstadt, Jesi. Ha cantato lavori di Monteverdi (Ottavia nell'*Incoronazione di Poppea*, Giunone nel *Ritorno di Ulisse in patria*, Proserpina nell'*Orfeo*), Händel (Cleopatra in *Giulio Cesare*, Lisaura in *Alessandro*), Scarlatti (Alessandro in *Tolomeo e Alessandro*), Pergolesi (Aristea e Argene nell'*Olimpiade*, Giulia nella *Sallustia*, Guglielmo in *San Guglielmo duca d'Aquitania*), Traetta (Antigona in *Antigona*), Haydn (Euridice nell'*Anima del filosofo*, Sandrina nell'*Infedeltà delusa*, Silvia nell'*Isola disabitata*, Rosina nella *Vera costanza*), Mysliveček (Megacle nell'*Olimpiade*), Martín y Soler (Cilia nella *Capricciosa corretta*), Salieri (Ofelia nella *Grotta di Trofonio*), Mozart (Tamiri e Aminta nel *Re pastore*, Elettra in *Idomeneo*, Susanna e la Contessa nelle *Nozze di Figaro*, Donna Anna e Zerlina in *Don Giovanni*, Annio e Servilia nella *Clemenza di Tito*, Pamina nella *Zauberflöte*), Rossini (Clorinda nella *Cenerentola*), Donizetti (Norina in *Don Pasquale*), Puccini (Musetta nella *Bohème*), collaborando con direttori quali Minkowski, Alessandrini, Dantone, Carella, Luisotti, Renzetti, Fischer, De Marchi, Marcon, Mazzola, Niquet, Pierlot, Rousset, Rovaris, Spering, Bonizzoni, e registi quali Loy, Pizzi, Wilson, Abbado, De Simone.

LUCA DALL'AMICO

Basso, interprete del ruolo di Publio. Scelto nel 2009 da Riccardo Muti per il ruolo di Agamemnon in *Iphigénie en Aulide* all'Opera di Roma, debutta poco dopo alla Scala in *Assassinio nella Cattedrale* di Pizzetti, dando l'avvio a un'importante carriera in alcuni dei maggiori teatri di tutto il mondo (Roma, Pesaro, Venezia, Napoli, Verona, Macerata, Ancona, Ravenna, Torre del Lago, Jesi, Bergamo, Colonia, Parigi, Madrid, Liegi, Wexford, Graz, Chicago, Seoul), sotto la guida di direttori quali Muti, Conlon, Bartoletti, Rovaris, Gelmetti, Domingo. Diplomato in trombone e organo, si è perfezionato nel canto lirico con Sherman Lowe e Roberto Scandiuzzi. Ha interpretato opere di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*), Spontini (*Li finti filosofi*), Rossini (*La cambiale di matrimonio*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il viaggio a Reims*), Bellini (*La sonnambula*, *Norma*), Donizetti (*Lucrezia Borgia*, *Marin Faliero*), Verdi (*Attila*, *I lombardi alla prima crociata*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Les vèpres siciliennes*, *La forza del destino*, *Aida*, *Simon Boccanegra*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *Turandot*), Leoncavallo (*Mameli*), Bizet (*Carmen*), Gounod (*Roméo et Juliette*), Chabrier (*Une éducation manquée*), Britten (*Death in Venice*), Testi (*Saul*). Nel 2013 ha cantato *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème* e *L'africaine* a Venezia. Diretto da Riccardo Muti, *I due Foscari* a Roma, i «Concerti dell'amicizia 2013» a Ravenna e Mirandola, *Nabucco* a Salisburgo e a Chicago il concerto inaugurale 2013-2014 della Chicago Symphony Orchestra.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz <i>direttore principale</i>	Roberta Ferrari ◊ <i>maestro di sala</i>	Raffaele Centurioni ◊ <i>maestro di palcoscenico</i>
Marco Paladin ◊ <i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Alberto Boischio ◊ <i>altro maestro di sala</i>	Laura Colonnello ◊ <i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>
		Gabriella Zen ◊ <i>maestro alle luci</i>

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi Δ Enrico Casazza Δ ◊ Fulvio Furlanut • Nicholas Myall • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Xhoan Shkreli Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar Valentina Danelon ◊	Viola Daniel Formentelli • Alfredo Zamarra • Francesco Negroni • ◊ Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Maria Cristina Arlotti Elena Battistella Rony Creter Margherita Fanton Valentina Giovannoli Anna Mencarelli Stefano Pio	Flauti Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua	Trombe Piergiuseppe Doldi • Fabiano Maniero • Mirko Bellucco Eleonora Zanella
Violini secondi Alessandro Cappelletto • Gianaldo Tatone • Samuel Angeletti Ciaramicoli Nicola Fregonese Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Fraschini Maddalena Main Luca Minardi Mania Ninova Suela Piciri Elizaveta Rotari Aldo Telesca Livio Salvatore Troiano Johanna Verheijen Riccardo Alfarè ◊	Violoncelli Emanuele Silvestri • Alessandro Zanardi • Francesco Ferrarini • ◊ Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin	Oboi Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi	Tromboni Giuseppe Mendola • Domenico Zicari • Federico Garato
	Contrabbassi Matteo Liuzzi • Stefano Pratisoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan	Corno inglese Renato Nason	Tromboni bassi Athos Castellan Claudio Magnanini
	Ottavino Franco Massaglia	Clarinetti Vincenzo Paci • Federico Ranzato Claudio Tassinari	Tuba Alessandro Ballarin
		Fagotti Roberto Giaccaglia • Marco Giani • Aligi Voltan • ◊ Roberto Fardin Massimo Nalesso	Timpani Dimitri Fiorin •
		Controfagotto Fabio Grandesso	Percussioni Claudio Cavallini Gottardo Paganin
		Corni Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga	Pianoforte Carlo Rebeschini •
			Clavicembalo Roberta Ferrari ◊

- Δ primo violino di spalla
• prime parti
◊ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliis
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Salvatore De Benedetto ◊

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria
Laura Coppola
Alessia Libettoni ◊
Jacopo Longato ◊
Andrea Pitteri ◊

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO

Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara
Tiziana Paggiaro
Lorenza Bortoluzzi

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING

Anna Migliavacca

Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Marco Paladin

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini

Fabio Volpe

Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani ◇

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretтин <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Emma Bevilacqua <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	Salvatore De Vero Vittorio Garbin		Bernadette Baudhuin Luigina Monaldini
Mario Visentin <i>vice capo reparto</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello	Marco Zen Luca Giordano ◇	Romeo Gava Dario Piovani Paola Ganevo ◇ Roberto Pirrò ◇		Valeria Boscolo ◇ Silvana Dabalà ◇ Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Marco Covelli Federico Geatti Roberto Nardo Maurizio Nava				Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Michele Arzenton Pierluca Conchetto	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Roberto Gallo	Luca Seno Teodoro Valle				
Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori	Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello				
Francesco Nascimben Francesco Padovan Claudio Rosan	Alessandro Diomede ◇ Domenico Migliaccio ◇ Michele Voltan ◇				
Stefano Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Andrea Zane					
Mario Bazzellato ◇ Vitaliano Bonicelli ◇ Franco Contini ◇ Alberto Deppieri ◇ Cristiano Gasparini ◇ Enzo Martinelli ◇ Sara Martinelli ◇ Luca Micconi ◇ Stefano Neri ◇ Giovanni Pancino ◇ Paolo Scarabel ◇ Giacomo Tagliapietra ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

23 / 26 / 27 / 29 / 30 novembre
1 dicembre 2013

L'africane

(L'africana)

musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt / Zuzana Marková

Vasco de Gama Gregory Kunde /
Antonello Palombi

Sélika Veronika Simeoni / Patrizia
Biccirè

Nélusko Angelo Veccia / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013

Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di **Boris Eifman**

musiche di **Pëtr Il'ič Čajkovskij e**

Aleksandr Sitkoveckij

personaggi e interpreti principali

Onegin Oleg Gabyšev / Sergej
Volobuev / Evgenij Grib

Tat'jana Ljubov' Andreeva / Alina
Bakalova

Lenskij Dmitrij Fišer / Dmitrij Savinov
/ Nikolaj Radzjuš

scene **Zinovij Margolin**

costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr
Okunev**

Teatro Malibran

17 / 19 / 21 / 23 / 25 / 30 / 31 gennaio
2014

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Dormont David Ferri Durà

Giulia Irina Dubrovskaya

Lucilla Paola Gardina

Dorvil Giorgio Misseri

maestro concertatore e direttore

**Alessandro De Marchi /
Maurizio Dini Ciacci**

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice / Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Tito Carlo Allemano

Vitellia Carmela Remigio

Sesto Monica Bacelli

Annio Raffaella Milanese

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia **Ursel e Karl-Ernst
Herrmann**

scene e costumi **Karl-Ernst
Herrmann**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 / 15 marzo 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Irina Lungu / Venera
Gimadieva

Alfredo Shalva Mukeria / Attilio
Glaser

Germont Vladimir Stoyanov /
Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 / 18 / 20 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva **Giorgio Misseri**

Bartolo **Omar Montanari**

Rosina **Marina Comparato**

Figaro **Julian Kim**

Basilio **Luca Dall'Amico**

maestro concertatore e direttore

Giovanni Battista Rigon

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

28 febbraio

2 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Gasparina Roberta Canzian / Claudia Pavone

Zorzeto Giacomo Patti

Il cavalier Astolfi Maurizio Leoni / Filippo Fontana

maestro concertatore e direttore

Stefano Romani

regia **Paolo Trevisi**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Lirico Veneto

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro Malibran

27 / 29 marzo

2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers
(Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**

personaggi e interpreti principali

Gregor Mittenhofer Giuseppe Altomare

Dr. Reischmann Roberto Abbondanza

Toni Reischmann John Bellemer

Elisabeth Zimmer Zuzana Marková

Carolina von Kirchstetten Olga Zhuravel

Hilda Mack Gladys Rossi

maestro concertatore e direttore

Jonathan Webb

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse
di Ancona

PROGETTO PUCCINI

Teatro La Fenice

19 aprile - 1 giugno 2013

Progetto Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile - 3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Paulo Paolillo

Marcello Julian Kim

Mimi Carmen Giannattasio / Kristin Lewis

Musetta Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile - 2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio - 1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Amarilli Nizza

Suzuki Manuela Custer

F. B. Pinkerton Fabio Sartori

Sharpless Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Giampaolo Bisanti

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31 maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca Amanda Echaz / Susanna Branchini

Cavaradossi Stefano Secco / Lorenzo Decaro

Scarpia Roberto Frontali / Angelo Veccia

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali

Anne Carmela Remigio

Tom Rakewell Juan Francisco Gatell

Nick Shadow Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 agosto
2 / 3 / 7 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Patrizia Ciofi / Francesca

Dotto

Alfredo Shalva Mukeria / Leonardo

Cortellazzi

Germont Dimitri Platanias / Simone
Piazzola

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28
settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Luna Artur Ruciński

Leonora Carmen Giannattasio / Kristin

Lewis

Azucena Veronica Simeoni

Marrico Gregory Kunde

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con la Fondazione Teatro Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando Giorgio Misseri

Isabella Marina Bucciarelli

Ormondo Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto Atelier Malibrán

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19
ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Alessio Arduini /

Alessandro Luongo

Donna Anna Jessica Pratt / Francesca

Dotto

Donna Elvira Maria Pia Piscitelli

Leporello Alex Esposito / Omar

Montanari

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

24 / 26 / 28 / 30 ottobre
2 novembre 2014

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia **Johannes Weigand**

scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Wuppertaler Bühnen



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro La Fenice

8 novembre 2013 ore 20.00 turno S
10 novembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Arvo Pärt

Cantus in Memory of Benjamin Britten
per orchestra d'archi e campana

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Variazioni su un tema rococò op. 33
per violoncello e orchestra

violoncello Emanuele Silvestri

Igor Stravinskij

Petruška (versione 1947)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 dicembre 2013 ore 20.00 turno S
7 dicembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Sir John Eliot Gardiner

Hector Berlioz

Quattro movimenti da *Roméo et Juliette* op. 17

Giuseppe Verdi

Aida: Sinfonia (versione 1872)
Te Deum per doppio coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Basilica di San Marco

18 dicembre 2013 ore 20.00 solo per invito

19 dicembre 2013 ore 20.00 turno S

direttore e violino

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Esther HWV 50: Overture
Samson HWV 57: «Let the bright Seraphim»

Giuseppe Sammartini

Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232:
«Laudamus te»

Georg Friedrich Händel

Theodora HWV 68: Overture

Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e continuo
RV 212

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232: «Et in unum Dominum»

Alessandro Scarlatti

Il primo omicidio: Sinfonia

Arcangelo Corelli

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8

Antonio Vivaldi

Gloria RV 589: «Laudamus te»

Orchestra del Teatro La Fenice

soprano Silvia Frigato

mezzosoprano Marina De Liso

tromba Piergiuseppe Doldi

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice

10 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
12 gennaio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Alessandro De Marchi

Luigi Sammarchi

«E si com'io bevesse al fondo Lethe...»
nuova commissione nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Gian Francesco Malipiero

Gabrieliana per piccola orchestra

Nino Rota

Concerto per archi

Igor Stravinskij

Concerto per orchestra da camera
Dumbarton Oaks

Ottorino Respighi

Antiche danze ed arie per liuto.
Suite n. 3 per orchestra d'archi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
2 febbraio 2014 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Luciano Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid* di Luigi Boccherini

Ottorino Respighi

Passacaglia in do minore

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417
Tragica

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con
gli Amici della Musica di Mestre

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro Malibran

7 febbraio 2014 ore 20.00 turno S
8 febbraio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Vittorio Montalti

Unnamed Machineries

nuova commissione nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Béla Bartók

Divertimento per archi

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis
maggiore

Jean Sibelius

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 105

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e solista

Yuri Bashmet

Georgij Sviridov

Sinfonia da camera per archi op. 14

Dmitrij Šostakovič

Il tredicesimo, sinfonia per viola e archi
trascrizione di Aleksandr Čajkovskij
del Quartetto n. 13 op. 138

viola Yuri Bashmet

Igor Stravinskij

Concerto in re per archi

Andrea Liberovici

Non un silenzio per viola e orchestra
da e per Giovanni

prima esecuzione assoluta

viola Yuri Bashmet

Toru Takemitsu

Tre colonne sonore per archi

I Solisti di Mosca

Teatro La Fenice

14 marzo 2014 ore 20.00 turno S

16 marzo 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Jean Sibelius

Sinfonia n. 6 in re minore op. 104

Edward Elgar

Sinfonia n. 2 in mi bemolle maggiore
op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e pianista

Claudio Marino Moretti

Arvo Pärt

Für Alina per pianoforte

Salve Regina per coro misto e organo

Fratres per violino e pianoforte

The Beatitudes per coro misto e organo

Variationen zur Gesundung von

Arinuschka per pianoforte

Veni creator per coro misto e organo

Littlemore Tractus per coro misto e
organo

Spiegel im Spiegel per violino e
pianoforte

Magnificat per coro misto a cappella

violino Roberto Baraldi

organo Ulisse Trabacchin

Coro del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro Malibran

11 aprile 2014 ore 20.00 turno S
13 aprile 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Marco Angius

Igor Stravinskij

Variations
(Aldous Huxley in memoriam)

Luca Mosca

Quinto concerto. *Undici frammenti in un girotondo* per pianoforte e orchestra

pianoforte **Luca Mosca**

Bruno Maderna

Introduzione e passacaglia *Lauda Sion Salvatore*

Goffredo Petrassi

Frammento

Igor Stravinskij

Symphony in three movements

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

6 giugno 2014 ore 20.00 turno S
7 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Diego Matheuz

Mauro Lanza

Nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice» 2013-2014 dedicato a Giovanni Morelli

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye

Elliott Carter

Holiday Overture

Manuel de Falla

El amor brujo: Danza ritual del fuego

Igor Stravinskij

Suite dal balletto *L'uccello di fuoco* (versione 1945)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 giugno 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

John Cage

Four² per coro a cappella

Morton Feldman

For Stefan Wolpe per coro misto e due vibrafoni

Wolfgang Rihm

Astralis («Über die Linie» III) per piccolo coro, violoncello e timpani

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 giugno 2014 ore 20.00 turno S
14 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Gaetano d'Espinosa

Maurice Ravel

Le tombeau de Couperin

Autore da definire

Concerto per pianoforte e orchestra
pianoforte **Vincitore del Premio Venezia 2013**

Elliott Carter

Elegy per orchestra d'archi

Luciano Berio

Rendering

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60 Benemerito € 250
Sostenitore € 120 Donatore € 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,

Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2, 204 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Věk Macropulos*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Vincenzina Ottomano, Max Brod, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *Aspern*, 6, 144 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Giorgio Pestelli, Salvatore Sciarrino e Anna Maria Morazzoni, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africane*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito*, 2, 146 pp. ess. mus.: saggi di Sergio Durante, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di gennaio 2014

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
UOMINI E VIGNE DAL 1948
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia